

JOSEFINA LUDMER

# Onetti

Los procesos de construcción del relato

*Josefina Ludmer*



ETERNA CADENCIA  
EDITORIA

Ludmer, Josefina  
Onetti. Los procesos de construcción del relato. - 1a ed. -  
Buenos Aires : Eterna Cadencia Editora, 2009.  
232 p. : 22x14 cm.  
ISBN 978-987-25140-9-9  
1. Ensayo.  
CDD 864

## ÍNDICE

PRÓLOGO A LA SEGUNDA EDICIÓN. ONETTI 2009	9
HOMENAJE A <i>LA VIDA BREVE</i> , 25 AÑOS	15
CONTAR EL CUENTO	155
<i>LA NOVIA</i> (CARTA) <i>ROBADA</i> (A FAULKNER)	201

© 1977 2009, Josefina Ludmer  
© 2009, ETERNA CADENCIA S.R.L.

Primera edición: octubre de 2009

Publicado por ETERNA CADENCIA EDITORA  
Honduras 5582 (C1414BND) Buenos Aires  
editorial@eternacadencia.com  
www.eternacadencia.com

ISBN 978-987-25140-9-9

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

Impreso en Argentina / *Printed in Argentina*

Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, sea mecánico o electrónico, sin la autorización por escrito de los titulares del copyright.

PRÓLOGO A LA SEGUNDA EDICIÓN  
Onetti 2009

1

Este es un libro de crítica literaria sobre un escritor consagrado, canónico, latinoamericano, del siglo xx; un ejercicio más o menos ortodoxo sobre un autor y su obra. Fue escrito antes de 1976 pero apareció después. El mundo era otro.

Este libro tiene dos entradas: por el título y por el subtítulo. En julio de 2009 Onetti “cumplió” cien años y su imagen está en todas partes: homenajes, congresos, videos, cine, ediciones, reediciones (como esta), cursos de literatura, manuales, antologías y bibliografías. En las calles de Montevideo se ve su foto con las palabras “Onetti es Montevideo”. Hoy el Onetti del título es un escritor clásico en el sentido borgeano: uno de esos autores que las naciones han declarado como su representante y lo leen “con previo fervor y con una misteriosa lealtad”. No era eso cuando se escribió este libro.

Lo que se ve hoy en el título *Onetti* es que los clásicos de la literatura (latinoamericana en este caso) se van haciendo a lo largo de un tiempo de guerras por el sentido, la interpretación y la definición misma de literatura. En ese proceso ellos mismos son parte de la guerra (ellos mismos son la guerra) y se identifican con alguno de los bandos enfrentados.

En la era Onetti, más o menos entre los años 1930 y 1980, no solo se discutía la relación de la literatura con la política o la economía. Había que optar entre formas nacionales o cosmopolitas, literatura rural o urbana, realismo o vanguardia, literatura pura o literatura social. Onetti entra en las guerras literarias y se define como urbano con el primer cuento, "Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo" (aparecido en *La Prensa* en 1933), como separado de la política en *El pozo* (1939, el manifiesto literario de Onetti: la cama de al lado en la pensión del que habla está ocupada por un militante ausente), y como experimental y moderno, faulkneriano en *La vida breve* (1950), donde cuenta cómo se escribe la novela en el interior de la novela.

Este libro es un testimonio de esas guerras. Escribir sobre Onetti en los años setenta era coincidir con su estética moderna, urbana, cosmopolita, experimental, autorreferente: pura literatura y pura ficción. Hoy esas guerras parecen haber terminado. Y el título *Onetti* en 2009 es también el nombre de un autor clásico del siglo xx con un destino sudamericano ejemplar: trabajos en periodismo cultural, en publicidad, en guiones, y de golpe la dictadura que lo expulsa al exilio donde muere.

## 2

Si se puede ver a Onetti hoy en las calles de Montevideo, ya clásico y por lo tanto dotado de función representativa, podría imaginarse que está allí para poner en escena para nosotros, en 2009, la modernidad latinoamericana de mitad de siglo xx: una modernización nacional, urbana, editorial, periodística y también literaria. Como en Borges y Rulfo, nuestros otros clásicos, en Onetti puede verse el papel crucial que jugó la industria del libro: publica en Losada, en

Sudamericana, en las editoriales nacionales fundadas por los exiliados de la guerra civil española que exportan, traducen y difunden a los nuevos escritores. También se lo puede ver en su escritorio de *Marcha*, donde fue secretario de redacción entre 1939 y 1941 y publicó una columna literaria semanal. Y en su obra puede verse, nítida, la modernización literaria: una literatura mucho más independiente y autónoma que exhibe los signos de pertenencia a la literatura: la novela dentro de la novela, la escritura en la escritura, la ficción en la ficción.

En *La vida breve* (la obra maestra de Onetti que en este libro cumple veinticinco años y hoy tiene cincuenta y nueve) un narrador cuenta que escribe un guión que le encarga su amigo Stein, un ex militante que trabaja en una agencia de publicidad: ese guión es la escritura de la novela. Una escritura donde puede verse el tipo de modernidad rioplatense que hoy representa el clásico: la novela como guión, la agencia de publicidad y la separación de lo político (que está atrás, en el pasado). Con este gesto Onetti se pone en la experimentación temporal, verbal y narrativa de mitad del siglo xx en América Latina. Y como Faulkner y Rulfo, antes que García Márquez, inventa un territorio que termina siendo signo de identidad nacional y después latinoamericana. (No solo las novelas, también los ensayos que querían definir identidades nacionales eran vanguardistas y experimentales: *Contrapunto cubano del tabaco y el azúcar* de Fernando Ortiz, de 1940, y *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz, de 1950).

En la historia de la imaginación territorial del siglo xx en América Latina Onetti está hoy con Rulfo y cada uno en su territorio: el de Rulfo es Comala, rural y oral, con un relato moderno roto y hecho solo de voces y de fragmentos en el tiempo sin tiempo del infierno. El territorio de Onetti es Santa María, urbano, escrito y manifiestamente inventado, con alguna marca policial.

Imaginemos a partir de Onetti 2009 esta serie en fusión y "en sincro" que da como resultado nuestros clásicos latinoamericanos del siglo xx. Modernidad de la industria del libro, modernidad periodística, modernidad literaria, vanguardismo, invención de territorios, identidades latinoamericanas. Lo que subyace a lo largo de la serie y la articula es la nación.

Pero Onetti no era eso cuando se escribió este libro, todavía no era Montevideo. Estaba en la guerra literaria y yo también.

### 3

Si se entra a este libro por el subtítulo, "Procesos de producción del relato", se podría ver algo, un punto microscópico, de los místicos años setenta. Uno de sus modos de leer, algo así como la teoría del texto en su variante productivista. Estas es una crítica militante que no necesita separar política y literatura porque el texto las funde; en el texto está el signifi-cante de la lingüística, el deseo y el goce del psicoanálisis, y la producción y la revolución del marxismo.

Las palabras de los años setenta que sostienen este libro son escritura, signifi-cante, producción, revolución, deseo y goce; todo estaba en el texto como en fusión. La escritura en sí misma era subversiva, la forma era revolucionaria, se hablaba de "la revolución del lenguaje poético" y de "literatura y revolución". Con esas palabras y entusiasmos se escribió "Procesos de producción del relato".

Este libro dice (y eso era parte de la militancia crítica) que el texto no es la obra y que "se produce" en el trabajo crítico. El texto es una materialidad verbal, corporal, sexual, política. Un proceso en movimiento y una maraña de signifi-cantes: un bosque vivo donde uno se pierde. El texto habla y hay que

oírlo hacia adentro, con otra escucha, con trayectos múltiples. Habla de un modo microscópico y polifónico y es inagotable: el resto del texto aparece como el residuo que deja todo discurso crítico, un punto ciego materia de goce y fundamento de una crítica futura, de otro modo de leer. El análisis se interna en ese tejido verbal para poder oír lo que quiere oír, lo que imagina o inventa o alucina: la revolución, el signifi-cante y en este caso "los procesos de producción del relato".

En el texto el autor Onetti se borra para aparecer como la instancia que articula y unifica escrituras. O como un sujeto textual errante y disperso en el puro signifi-cante. O como el autor como productor. La teoría del texto de los años setenta cuestiona pero conserva al autor, de allí el título de este libro. También cuestiona y conserva la obra.

La teoría de los años setenta se corresponde con la escritura de los años setenta (dime cómo lees y te diré cómo es la literatura de tu época) que parece ser anterior, o ignorar, el trabajo de escritura con computadora. Un análisis y una escritura lenta, de papel y carbónico, de cada obra. Así fue escrito este libro, en la Lettera que me regaló mi padre cuando cumplí quince años.

### 4

En este libro hay tres análisis textuales de tres obras de Onetti, y también tres partes de un cuerpo femenino. Cada texto literario de Onetti (una novela, un cuento, una nouvelle) va con su texto crítico para que dos escrituras en proceso se entrelacen. La constante es el relato y su producción (el productivismo era una de las entradas del marxismo: "el autor como productor"); esta lectura implicaba un materialismo radical en el lenguaje y una atención al signifi-cante y la letra (Queca=teta).

Procesos de producción del relato en una novela de Onetti, matriz generativa en una nouvelle de Onetti, lectura de la escritura en un cuento de Onetti. En el análisis de *La vida breve* quería ver o mostrar en el texto mismo, en su proceso de escritura, cómo el relato despliega sus condiciones de producción porque cuenta cómo es posible narrar y escribir. La lectura de *Para una tumba sin nombre* busca o inventa la matriz del texto, el núcleo que lo genera y, otra vez, lo "produce": el lugar de su concepción y las palabras de las que surge. El análisis textual quiere ser también un análisis generativo según la lingüística de la época. Y por fin, la lectura de "La novia robada" es un intento de lo que entonces se pensaba como ~~literatura~~ comparada: se superponen dos relatos para mostrar cómo la lectura de uno produce la escritura del otro.

Leer texto con texto, relato con relato, obra con obra y Faulkner con Onetti. Ese uno a uno define la práctica crítica de la época y sus límites, que son, entre otros, el autor y la obra. Hoy que ya no práctico ese arte del análisis textual creo que el texto no está en la obra ni en la literatura sino en la imaginación pública en forma de un hipertexto sin afueras.

Este libro es para mí como el fantasma de un mundo perdido.

Las tres partes trazan una travesía por un cuerpo femenino, algo así como un horror del cuerpo femenino: la retina cor-tada y la *Queca*, la matriz de Rita con el chivo y la concha inútil de Moncha. En estas partes del cuerpo femenino podría verse la distinción entre lo sexual y lo textual que postulaba la teoría del texto y la crítica militante de los años setenta.

HOMENAJE A LA VIDA BREVE  
25 AÑOS

JOSEFINA LUDMER,  
Buenos Aires, agosto de 2009

## INTRODUCCIÓN

1. El "universo" Onetti se constituye en *La vida breve*. Las razones de esto son múltiples y requirieren largas cadenas reflexivas; una, sin embargo, parece privilegiada: en *La vida breve* un narrador cuenta cómo es posible que él cuente y erige, por este mero hecho, una compleja dialéctica que simula desplegarse entre "la realidad", "la ficción" y el sujeto que las articula. Las primeras lecturas separan con nitidez los dos planos: un relato situado ficticiamente en "la realidad"; en Buenos Aires y en el personaje Brausen, quien segrega o contiene, "imagina" o escribe el otro relato, "la ficción", cuyo teatro es Santa María y el personaje Díaz Grey. El texto explora el sentido de esa "ficción" y su posición respecto de "la realidad"; explora, sobre todo, la posibilidad de existencia de la ficción en la realidad, la posibilidad de enunciarla y su proceso: sus condiciones, desarrollo y transformación.

Porque narra el proceso de narrar, *La vida breve* se sitúa, en el interior de la obra de Onetti, en un espacio fundante: allí emergen escenas, motivos, lugares, un tipo de sucesión determinada, un ritmo, una lógica, un modo de abrir y cerrar que en adelante, y hasta *La muerte y la niña*, serán momentos típicamente significativos, reiterados, específicamente onettianos: pensar el estatuto de la ficción, la posibilidad

de narrarla y el proceso en el sujeto que la enuncia equivale a informar; el momento dramático-reflexivo de *La vida breve* se identifica con el momento constitutivo: el hecho de escribir sobre el escribir dibuja un esquema que no solamente se reproduce en los relatos posteriores; *El pozo*, "Un sueño reelizado", *Para esta noche*, adquieran otro sentido –en el sentido de "Kafka y sus precursores" – en función de *La vida breve*.

II. El lenguaje es siempre referencial aunque heterogéneo en relación con lo que nombra: borrar el referente y la representación, hacer del signo una absoluta entidad introspectiva, es una forma de idealismo. Ese idealismo actúa en las posiciones antirrepresentativas que postulan ciertas "vanguardias" en la guerra contra su indispensable enemigo, el populismo naturalista. Frente a esta engañosa alternativa es necesario reivindicar el carácter multirreferencial del texto, el hecho de que sea capaz de responder a cualquier pregunta y de remitir a lo que se desea (un texto es siempre excesivo); desnaturalizar el lenguaje, primer efecto de la literatura, no equivale a anularlo en su poder de referir; quitarle el poder figurativo no implica vaciarlo. La palabra, leída en función literaria, representa y se representa: señala lo que nombra (aun cuando eso no exista) y se señala a sí misma: el enunciado doble es la unidad mínima del discurso literario. Esta ambivalencia primera se amplifica rápidamente y lleva a pensar, en el caso de un relato, en un sistema referencial simultáneo y sobredeterminado; los signos designan y representan al mismo tiempo:

- el objeto del discurso (lo que se cuenta o refiere);
- las otras palabras y enunciados en el interior mismo del relato, formando redes y sistemas diversos;
- un estado específico del lenguaje (registros diferentes, subcódigos o lenguajes de ciertos sectores, voces múltiples) en un momento histórico determinado;

• la literatura: toda narración transporta los signos de lo literario según concepciones que difieren histórica y socialmente;

• otros discursos, literarios o no (como imitación, estilización, eco, réplica, parodia, enfrentamiento);

• el sujeto que lo emite (el lenguaje instituye la subjetividad, la historicidad y la posición del que lo usa en el interior de las contradicciones sociales) y el destinatario, sea o no explícito;

• su propio modo de instituirse como relato, su génesis, condiciones, procesos y objetivos;

- la realidad histórica y sus contradicciones de clase;
- la demanda social y el mercado.

No hay un referente unificante, pleno y estable: tampoco se trata de leer directamente la representación, como si el texto erigiera, en cada caso, un espejo "normal" y pasivo frente a lo dado: *cada referencia tiene su modo y medios específicos de representación*. La imagen que puede dar razón gráfica de este sistema es, más que la de un espejo roto, la de un complejo aparato de óptica con diversos lentes de tamaños, curvaturas y posiciones múltiples, aplicado a *las categorías lingüísticas* (tiempos, modos, géneros, agentes, nombres) y a *las categorías del relato*, en este caso las convenciones del relato clásico: personajes, intriga, temporalidad, sistema narrativo. Los modos de producir representaciones –las formas de esas representaciones–, casi siempre deformantes e indirectas, superpuestas y combinadas, son modos de pensar e imaginar, son ideologías: la escritura es esa práctica activa de apropiación en una pluralidad de lenguas (como si, por ejemplo, se señalara al destinatario en un idioma y la conexión con algún otro texto en otro, o mejor, como si eso se dijera utilizando códigos diferentes: fotografía, escultura, dibujo, y desde ángulos diversos: al revés, en otro lugar, en

miniatura, al sesgo). Habría que pensar, por otra parte, que cada referente, además de "pasar" por varios tipos de categorías (filtros) y de aparecer siempre sobredeterminado, es representado más de una vez y de modos contradictorios. No solo ocurre que "la literatura" pone en juego específicos sistemas de representación, sino que cada tendencia (o género, o escritor, o texto) los utiliza a su modo y en eso consiste la singularidad de la construcción de su aparato óptico, su alfabeto: su literatura. En el análisis de los múltiples modos y formas de representación de la literatura anida el futuro y una de las razones de ser de la teoría literaria; esta tarea implica un trabajo social y un proceso histórico.

III. Nuestra lectura de *La vida breve* se funda en el concepto de modo de representación, en el texto, de las condiciones y procesos de construcción del relato; esto no quiere decir que declaramos privilegiado ese sector referencial. La exposición puede sintetizarse de este modo:

1. En primer lugar la narración cuenta su acceso al signo y a los lugares materiales de la escritura: dice a partir de qué se abre, cuál es su condición de posibilidad: cómo y mediante qué piensa su nacimiento al orden del lenguaje. Surge así, en nuestra lectura, el concepto de negación (fundamento de los análisis ideológicos en literatura); si el signo es "el asesinato de la cosa", las primeras preguntas deben referirse a lo que se mata (niega) para poder nominar. El capítulo "Apertura y condiciones de producción" intenta leer ese proceso que abre y condiciona el relato.

2. Pero el lenguaje no es una superestructura y sobredetermina materialmente todo proceso que lo utiliza como materia; en virtud de esa sobredeterminación el relato representa:

a) La organización (ejes fundamentales) del lenguaje sobre la estructura del texto. En todos los relatos es posible encontrar los dos ejes básicos del lenguaje según la lingüística

estructural clásica: el de la contigüidad (sintagma, contexto) y el de la semejanza (paradigma, sistema). El descubrimiento de esos datos y la organización de la lectura en base a ellos es solamente, en la medida en que este proceso *afecta a todo discurso*, el primer momento de la investigación, donde se verifica el modo en que el texto traspone a su organización (del sentido) la estructura de su materia prima. Así está construido el capítulo "Las condiciones de la lectura".

b) Pero lo que todos los relatos representan, y cada uno *en forma diferente*, es el trabajo de transformación que la escritura imprime en la lengua, su modo de producción específico; así, el "estilo" (la elección del léxico, el modo de metaforizar, combinar, sustituir, ligar, borrar) se reproduce en *La vida breve* como "tema", motivos, desarrollo, personajes, que duplican reflejando, por lo menos en un registro, el trabajo en la lengua. La escritura -se sabe- decide "la acción" y esta la escritura: hay un sistema de determinación mutua entre recursos de construcción argumental y recursos estilísticos: escenas, motivos, secuencias por un lado, y metonimias, formas sintácticas, elipsis por el otro. El análisis de este dispositivo ocupa el capítulo "El proceso". Desde esta perspectiva podría leerse "lo imaginario" como reflejo de los mecanismos de la escritura (y a la inversa); pero ese reflejo no es una copia y debe despojárselo de toda idea de secundariedad: no se trata de dibujar ni de ofrecer a la visión "personas" ni "objetos", sino de un mecanismo muy complejo (del que solo entreveremos, en este ensayo, algunos elementos) en el cual cada uno de los datos de la escritura (trabajo sobre la lengua, la enunciación y la significación) es a la vez alguno de los motivos del relato en el plano de lo imaginario (figurable); todo está escrito en dos registros: la construcción del texto, sus niveles de sentido, sus intervalos y trama. Esto equivale a pensar "la forma" como "fondo" sin analogismos, en una red de reflejos e interacciones mutuas cuyo efecto es,

otra vez, la representación, en algún sector de lo imaginario del relato, de un mecanismo constitutivo del "estilo" (y a la inversa). Para dar un ejemplo: desde esta perspectiva puede pensarse que en *La vida breve* "matar a Queca" (la prostituta), es decir, eliminarla del relato, es la representación anatómica (figurada) del recurso de borrar sistemáticamente *las palabras* "bajas" y "obscenas" de la lengua después de servirse de ellas para producir la escritura. Pero debe pensarse, además, que el asesinato de Queca, que puede representar este mecanismo en general, materializa específicamente la eliminación, a lo largo del relato, de la palabra "teta" (Queca = teta, no solo por su semejanza fonética, sino por su posición-función en el espacio del relato), eliminación que, a su vez, está figurada en el motivo que abre *La vida breve*, el corte de la mama (teta) izquierda de Gertrudis.

El texto reproduce y refleja, entonces, los ejes fundamentales de su materia prima y los procesos específicos de su constitución y organización.

3. La "ficción" de Santa María reproduce la "realidad" de Buenos Aires; el sujeto que escribe, Brausen, se reitera en otro, Arce: el relato pone en escena, en las vicisitudes del personaje "autor" ("yo"), las mutaciones que debe sufrir para engendrar las otras instancias (personajes) de su narración: "él", "ella", "tú", "ellos". Esas acciones y mutaciones, que figuran un rito de iniciación, no solo marcan las "pruebas" por las que se debe pasar para llegar a ser "escritor", sino que se reiteran y representan en Santa María como condiciones ("pruebas") de otro personaje para llegar a ser "narrador". El sistema de duplicaciones internas y de reflejos, sobre todo en el plano de las categorías pronominales y en la distribución del espacio narrativo, manifiesta la ecuación constitutiva de lo imaginario en Onetti: ficción = duplicación representativa, desplazada e invertida, de los datos de la realidad. *La vida breve*, como teoriza sobre la constitución de lo imaginario, como

modo de pensarlo, escribe a la vez una ideología de la literatura. Este universo ideológico es analizado en la sección "La doble legalidad". Y en los personajes no solo se lee un modo de pensar el lugar social del escritor, sino que en dos de ellos, privilegiados en toda la obra de Onetti (el médico y la prostituta), se representa la relación del texto con otras tendencias literarias (el naturalismo y las vanguardias anarquizantes).

En *La vida breve* hay, finalmente, un momento en que el relato en su conjunto se autorrepresenta como "carta" y remite a sus destinatarios; a este dispositivo se refiere la última parte del ensayo.

IV. Leer *La vida breve* implica, entonces, revisar las condiciones mismas de la existencia del *corpus* Onetti, desde su mito personal del escritor hasta la versión de "los orígenes" y los fundamentos (no es casual que Brausen aparezca en relatos posteriores como "el fundador") de todo su sistema narrativo: el "lugar" donde transcurren, en adelante, los relatos (Santa María); de la matriz de enunciación de esos relatos (un narrador casi universal, el médico Díaz Grey, y la distribución de funciones: la "loca", el/la joven, el marginal); de su típica sintaxis narrativa y su programa: la búsqueda de algún tipo de saber o salvación; de las bases de su trabajo en la lengua.

## I. APERTURA Y CONDICIONES DE PRODUCCIÓN

### A. *INCIPIT DE LA VIDA BREVE*

#### 1. *El corte y las metáforas*

Si el texto –ese cuerpo extraño, invasor, que emite un idioma sabido a medias donde el que se habla cambia de registro, de sentido, de dimensión, de figura, de naturaleza: un cuerpo extraño en el *corpus* de la lengua– es como una prótesis, el miembro amputado (*el fantasma*) resulta doble: por un lado el referente, la realidad, por otro el estatuto cotidiano del signo. El miembro fantasma resuena, duele más o menos según los textos y según el sistema de amputaciones que opera cada escritura: entre el discurso realista-naturalista que disimula el corte y se postula como un brazo de lo real, una de sus infinitas derivaciones operables, y el discurso maravilloso que instaura un límite absoluto, la gran negación (otra legalidad, otro universo), se mueve la indefinida variedad de variantes. Los lugares privilegiados para la emergencia del límite, de la amputación o de la ficción de realidad, son los *incipit* de los relatos, las aperturas: comenzar es cortar, erigir un umbral que marca la impasibilidad de la escritura respecto de las cosas, lo físico, la cantidad, la afirmación: un borde que modifica masivamente las modalidades del enunciado. Comenzar

es predicar la arbitrariedad absoluta del origen y del punto de partida, establecer el lugar y la posición de la enunciación, instituir el cuerpo extraño, inaugurar el sentido en la afasia de la escritura, abrir lo problemático: lo anormal, la violación de la ley, el enigma, la carencia, el no saber. Las llamadas “escuelas” se definen (plantean el modo en que desean ser leídas, sus protocolos de lectura) según exhiban o encubran el sistema de límites, cortes y negaciones que configuran las aperturas de sus textos: según el modo específico en que hablen de la ablación. El engendramiento y el corte se ligan en una figura contradictoria, sello de la literatura.

Dicho de otro modo: la condición fundamental del acceso al signo es la separación de lo que el signo mienta; “signo” es aquello que establece una relación simbólica *in absentia* (y la metáfora de “borrar el mundo para escribirlo” reproduce exactamente esa condición); entonces el corte, los procesos de corte con el mundo, lo real, los objetos, no aparecen como rechazo y mera negación, sino dotados de una positividad básica: ponen en juego lo simbólico e instauran el proceso de la significación. Hay textos que dicen o representan su acceso a la escritura, la condición de su uso de los signos; textos –y *La vida breve* es uno de ellos– que a la pregunta ¿en qué punto comenzar? responden con otras: ¿dónde y cómo seccionar? y ¿qué tipo de incisión marcará la apertura?

*La vida breve* se desencadena con la representación del corte en la amputación del pecho de Gertrudis; la instancia de la femineidad como instancia de la castración emerge, pues, con una doble marca: una mujer que ha perdido un pecho, una mujer amputada. El comienzo del relato coincide con el día de la pérdida en el cuerpo e inaugura simultáneamente la construcción de la prótesis y el trabajo de duelo, primer paso en la organización de un nuevo orden (significante). Pero el drama –lucha y puesta en escena– no se limita al cuerpo: una escisión fundamental, *en los sentidos*, preside la narración: por

un lado se ve, por otro se oye. Brausen, el que narra, escucha las voces del departamento vecino sin ver a quienes las profieren; esas voces, a su vez (esa voz, la de la mujer recién llegada), hablan de un “mundo loco”: la locura implica el corte más radical con la realidad. *La vida breve* exhibe, de entrada y en su *incipit* mismo, una proliferación de cortes: en (con) el cuerpo femenino, con (en) la realidad, y entre lo visto y lo oído.

La primera operación del texto manifiesta las condiciones de producción de ese texto; para que en Onetti haya relato debe ocurrir, en su comienzo, algún tipo de escisión o rajadura; la figura de la llegada del extraño, que rompe con la paz rutinaria del que narra (reiterada en casi todos los textos posteriores a *La vida breve*) introduce una cadena desconocida en el espacio pleno de la enunciación y “la realidad”: lo que viene de otra parte corta un continuo y se inserta violentamente en él suspendiendo el saber y la entoncada quietud. Pero cuando los relatos de Onetti narran, además, que el que narra escribe (*El pozo*, *La vida breve*, *Juntacadaveres* en la zona de Jorge Malabia), la llegada de “lo otro” –forastero– viene a insertarse en otro corte sufrido en el espacio de la primera persona: hay una separación, una muerte, una pérdida o amputación; entonces lo que adviene se sitúa metafóricamente en el lugar de la falta y tiende a colmar el vacío. Ese proceso es legible en el *incipit* de *La vida breve*; la operación (en los dos sentidos) da lugar a lo que trágicamente falta, el pecho de Gertrudis; pero ese objeto perdido en la mujer señala, además, una falta en quien dice “yo”; el corte en el cuerpo abre la posibilidad de la metáfora: lo recién llegado se desarrollará como la prótesis del pecho en el espacio del sujeto que narra.

Una vez más: es amputado un pecho en el cuerpo de la mujer que vive con el que anuncia (*a su lado*: Gertrudis es su esposa); ese mismo día el departamento *de al lado*, contiguo e

idéntico al que habitan, deja de estar vacío, se ocupa. De dos pechos iguales, uno al lado del otro, se vacía uno; de dos departamentos iguales, uno al lado del otro, se ocupa el que estaba, hasta entonces, vacío. El sujeto que narra, Brausen, tiene la castración a su lado y "habla" desde ese lugar amenazante; el relato se abre cortando otro *par de iguales*: "—Mundo loco —dijo una vez más la mujer, como remedando, como si lo tradujese"; el otro "mundo loco", como el otro pecho, ha quedado fuera del texto.

Algo falta en su lugar y debe ser sustituido; la pérdida pone en juego un sistema de transformaciones en todos los órdenes de la representación; si un departamento vacío se ocupa el día en que se vacía un pecho, lo que cuenta es el establecimiento de la primera relación económica y metafórica del texto: ese departamento vecino es capaz de reemplazar (de equivaler) al pecho amputado. La metáfora —se sabe— consiste en la sustitución de un elemento (caído) de una cadena sintagmática; esta sustitución apela, para realizarse, al paradigma. Pero no se trata de reemplazar una palabra, "pecho", por un sinónimo; se trata de desarrollar una *segunda cadena o serie* que duplique paralelamente la del enunciado donde se encuentra el objeto-palabra que debe sustituirse; el reemplazo de lo amputado se realiza mediante un elemento de la segunda cadena, a partir de uno o varios datos sémiicos comunes. La reducción metafórica se logra al descubrir un tercer término común a las dos cadenas, el "lugar" donde se sitúa la intersección; el escándalo semántico (que un pecho caído pueda ser metafórico) por un departamento hasta entonces vacío) desaparece cuando puede determinarse lo que tienen en común: había dos pechos iguales, "lentos", uno al lado del otro, y ahora hay dos departamentos iguales, "lentos", uno al lado del otro. El departamento contiguo tiene un sentido "de posición" constituido por un orden de vecindades: es un "puesto" y su valor

consiste en inscribir un lugar donde falta otro. El primer capítulo de *La vida breve* realiza una extrapolación y un injerto; si la ocupación del departamento contiguo inaugura el proceso de cubrir el lugar libre dejado por el pecho, la entrada e "inspección" de ese espacio por parte de Brausen, en un momento en que está vacío (de su ocupante, pero lleno de objetos), tema del capítulo 7 ("Naturaleza muerta"), puede equivaler a la entrada y "ocupación" del espacio libre dejado por el pecho cortado: esa otra naturaleza muerta.

Lo que el departamento contiguo provee es el lugar necesario (la segunda cadena) para la restitución de un par de iguales: roto en Gerrudis; pero el pecho cortado dejó otros vacíos: ha dejado aire libre, desocupado, y ha dejado sin objeto la mano derecha del que enuncia; la falta ocurre en el otro —la mujer—, en el aire común y en éste, la primera persona: "Habría llegado entonces el momento de *mi mano derecha*, la hora de la farsa de apretar *en el aire*, exactamente, una forma y una resistencia que no estaban y que no habían sido olvidadas aún por mis dedos" (p. 14, nosotros subrayamos)<sup>1</sup>. La mano derecha, que ya no puede apresar el pecho izquierdo (y el departamento vecino, cuando se localiza en relación con "un lado", lo hace a la izquierda<sup>2</sup>) se ocupará, primero —en el capítulo 2—, con la ampolla de morfina que debe aliviar el dolor de Gerrudis<sup>3</sup>; mientras juega con esa ampolla Brausen imagina la escena inicial de su relato. Más adelante la mano

<sup>1</sup> Las citas de *La vida breve* remiten a la edición de Sudamericana (2+), Buenos Aires, 1968.

<sup>2</sup> "A mi izquierda, la mujer encendió una luz blanca en su balcón" (p. 21).

<sup>3</sup> "Alcancé en la mesita una ampolla de morfina y la alcé con dos dedos, la hice girar, agité un segundo el líquido transparente" (p. 17); "Mientras jugaba con la ampolla de morfina" (p. 17); "Ahora mi mano volcaba y volví a volcar la ampolla de morfina" (p. 18); "Estaba, un poco enloquecido, jugando con la ampolla" (p. 18).

derecha sostiene "la pluma fuente" de la escritura (capítulo 4, p. 32); en los dos casos son objetos que contienen líquidos capaces de fluir y que se vinculan con *un tercer lugar o serie*: Santa María, la ficción que piensa, imagina y escribe Brausen. El pecho dejó, además, aire vacío, y otra metáfora sustitutiva transforma el aire en uno de los elementos fundamentales de *La vida breve*: el aire del departamento vecino<sup>4</sup> no solamente está poblado por la mujer, los objetos que trajo consigo y sus visitantes; en ese espacio habita un aire "bueno", benigno, que alimenta la ficción; ese aire está saturado de personajes fantásticos: los "ellos" que alucina la mujer de al lado "Son de aire" (p. 95). El aire vacío dejado por el pecho se "llena" en el departamento vecino, preñado de formas y voces, pero el "buen aire" de ese espacio, el aire de "la vida breve", es, a su vez, el *sinagema amputado* –lo que falta– en el nombre de Santa María, el lugar que inventa Brausen para su ficción: Santa María del Buen Ayre. Este es uno de los orígenes del nombre de la ciudad de Onetti, que dice su invención a partir del corte en dos de un objeto y su restitución en otro lugar: entre el buen aire del departamento contiguo y Santa María se teje la ficción.

Aquí es donde se comienza a entrever –leer– que no existen solo dos series –la del pecho, la falta, y el lugar de Brausen por un lado, y la del departamento vecino por el otro– que mantienen entre sí una relación sustitutiva y complementaria;

<sup>4</sup> En el capítulo 7, "Naturaleza muerta", Brausen entra por primera vez al departamento vecino, en un momento en que la mujer ha salido: "El aire del departamento vacío me dio una sensación de calma, me llenó con un particular, amistoso cansancio" (p. 55); "aquella especial alegría que me había llenado los pulmones" (p. 56). Ese "clima" es el de la vida breve: "Calmándome y excitándome cada vez que mis pies tocaban el suelo, creyendo avanzar en el clima de una vida breve en la que el tiempo no podía bastar para compromerme, arrepentirme o envejecer".

hay, por lo menos, *tres lugares* (los dos departamentos y Santa María) que definen un sistema con leyes precisas, de modo que lo que falta en uno puede faltar, además (reproducir el corte), en cualquiera de los otros y encontrarse a la vez en alguno de ellos; la primera determinación respecto de esos espacios es que dos de ellos son contiguos y el tercero se sitúa en otra parte, "lejana"; hasta ahora el segundo espacio opera algunas metáforas sustitutivas de los atributos del objeto perdido en el primer espacio: un lugar, que reintroduce un par de iguales "llenos", y un aire saturado de formas ("personas", objetos y "personajes" –los "ellos"–).

Pero no se trata meramente de restituir lo que el pecho amputado rompió o dejó vacío; al desaparecer esa parte del cuerpo desaparecen una serie de elementos que tenían sentido en relación con el pecho, que se localizaban porque estaban encima de él, debajo, o entre los dos pechos; a esos "objetos" o "elementos" –palabras– hay que encontrarles otro lugar, hay que llevarlos a ocupar otras posiciones:

a. Hubo algo en (*encima de*) el pecho antes de la amputación: "Gerrudis con una roseta de oro en el pecho" (p. 12), arriba del pecho, en el vestido. El título de este, el primer capítulo del relato (lo primero que se ve-leer) es "Santa Rosa"; allí, en ese otro "arriba" encuentra su lugar la rosa; esa fecha –30 de agosto– marcada por "la tormenta", en el límite del invierno y el mes de la primavera; ese lugar (capital de La Pampa); ese color "femenino"; esa flor que anticipa la estación de la fecundidad; esa patrona de América. La rosa está otra vez "arriba" cuando Brausen, en el capítulo 4, se sienta por primera vez a escribir su relato: "Mantenia la cabeza inclinada sobre la luz de la mesa; a veces la echaba hacia atrás y miraba *en el techo* el reflejo de la pantalla de la lámpara, un dibujo incomprendible que prometía *una rosa* cuadrada" (p. 12, nosotros subrayamos). La "rosa" como metáfora del genital femenino aparece desplazada hacia la parte superior (aparece

en el título, en el pecho, en el pecho); el *incipit* de *La vida breve* habla de la pérdida de una zona erógena, arriba, que solo es posible en el cuerpo femenino.

b. Hay algo *por debajo* del pecho izquierdo, invisible pero auscultable, único, sin posibilidad de corte: el corazón. El segundo enunciado de la mujer que ocupa el departamento contiguo, después de los “mundo loco” (uno amputado) es: “-Aunque se me destroce a pedacitos el corazón, le juro” (p. 11); este enunciado se reitera tres veces. El corazón tiene sentido, en la mujer, en relación con el pecho izquierdo; es lo que puede escucharse si se apoya el oído –el rostro– en ese lugar; lo que la mujer recién llegada cuenta a quien la visita es la ruptura con su amante (*una pareja rota*); aunque se le destroce el corazón no volverá a su relación con Ricardo: eso es lo que Brausen escucha –ausculta– sin ver, del otro lado de la pared. (Escucha hablar de cortes y rupturas: del corazón destrozado, de la pareja rota; oye lo que no anuncia: esa voz dice al lado lo que él calla). El pecho es una parte del cuerpo, desprendible, que se ve; su corte implica un corte de lo visible; el primer capítulo de *La vida breve* reproduce ese corte: Brausen sólo oye las voces de al lado; debe escribir un guión de cine y en el cine se trabajan escindidas la voz y la imagen; debe escribir “viendo”, en la ceguera de lo escrito, lo que pasará a ser visible; mientras ocupa su mano con la ampolla de morfina, en el capítulo 2, imagina y “ve”: “Veo una mujer que aparece de golpe en el consultorio médico” (p. 17-18); esa mujer entra en el consultorio y dice: “Es el corazón”; se desviste y muestra *los dos pechos para ser auscultada*.

c. Cuando hay un par de objetos iguales es posible algo *entre ellos*: Gerrrudis, antes del corte, muestra al médico “la cruz de oro que oscilaba colgando de la cadena” entre los dos pechos (p. 18); la mujer que visita al médico en el relato de Brausen tiene “un medallón con una fotografía, entre los dos pechos” (p. 19). Lo que produce la caída de un pecho es

la negación del “entre” dos; para que sea posible escribir la preposición *entre* (fundamental en *La vida breve* y en todo Onetti) se requirieren dos nombres equivalentes: el drama de la amputación es, en realidad, el de la negación de la posibilidad de instalarse y oscilar entre dos lados, como la cadena (significante). Pero si el departamento vecino provee el otro lado necesario (ya no hay dos pechos iguales, uno al lado del otro, pero hay dos departamentos) puede nacer la enunciación y su sujeto: el que “habla” en el relato. El lugar de la enunciación es, pues, el lugar de la cadena con la cruz o la foto entre los dos pechos; Brausen se encuentra entre dos “lados”: su esposa y la nueva vecina; entre dos cortes, el del pecho y el de la pareja que cuenta la voz de la mujer; a todo lo largo del relato oscilará entre Arce –su otro nombre, que usa en el departamento contiguo– y Díaz Grey, el personaje de su ficción. La enunciación se sitúa en un espacio intersticial y un lugar fronterizo y móvil; la voz que narra solo requiere “dos” para moverse y oscilar entre la resonancia de las series, en los restos que dejan. Y en *La vida breve* todo está dividido en dos partes y todo tiene un “al lado”: hay dos lugares fundamentales (Buenos Aires y Santa María), dos departamentos, dos partes de la novela, dos nombres para el narrador-escritor, y, sobre todo, dos reinos: lo que se muestra como “realidad” y lo que se dice “ficción”<sup>5</sup>.

Se escribe a partir del corte y de lo que falta; se escribe porque hay algo que falta. El *incipit* de *La vida breve* manifiesta que no hay relato sin amputación y sin algún objeto

<sup>5</sup> Los primeros capítulos de *La vida breve* subrayan un elemento que separa dos espacios: la pared entre los dos departamentos en los capítulos 1, 2, 4 y 7, el mostrador metálico “que dividía la sala” (p. 24) en el capítulo 3, el biombo del consultorio del médico en el capítulo 5, la ventana del restaurante en el capítulo 6.

desaparecido; manifiesta, a la vez, que no hay relato sin algún tipo de interrupción o advenimiento; que es necesario encontrar otro “objeto” (signo) que sustituya (signifique) al perdido y recurra para eso al departamento vecino; manifiesta que los elementos que rodeaban el objeto perdido encuentran su lugar en los *lugares materiales* de la escritura y son representados por ellos, como si el pecho cortado se hubiera transformado en la página en blanco que es necesario circunscribir y cubrir: la rosa en el título del capítulo; lo auscultable –el corazón, debajo del pecho– en el “tema”, que narra una audición ciega; la cadena con la cruz (el lugar del Salvador) en la oscilación desde donde se narra, en la articulación de las dos series.

Pero lo cierto es el reverso: la escritura es la que establece y trabaja la falta porque se funda en ella, pone en escena –representa– la pérdida porque se postula como metáfora y trasposición; el corte del pecho y la desaparición de los objetos que tienen sentido en relación con él es entonces, simplemente, uno de los modos de decir que los signos son, de por sí, sustitutos, que la escritura es necesariamente prótesis y que necesariamente supone, como su condición de posibilidad, la desaparición de las cosas.

## 2. *La voz del origen*

El primer capítulo del relato no erige solamente, en el momento de la ruptura y la constitución de la metáfora, una escena y una topografía del comienzo material de la escritura; hay siempre en los *incipit* algún tipo de mito de origen: en *La vida breve* ese mito –ficción– está fundado en la voz.

Lo que proviene del departamento contiguo y lo que abre el texto es la voz, sentida como primera y anterior, fundante y originaria. Se conocen los lugares comunes sobre la anterioridad de la voz: marcaría el origen de la escritura en la medida en que esta aparece como su transcripción gráfica. Se conocen, además, los argumentos sobre la primacía temporal

de lo hablado: el niño aprende primero a hablar y mucho después a escribir. Pero la voz se postula como anterior (y anterior a la palabra propia) en el lenguaje de los padres, en esa lengua que debe transmitirse y que en la transmisión, del mismo modo que en su transcripción gráfica, sufre una caída: todo mito de origen supone una unidad original, una perfección anterior que secundariamente se rompe. En la anterioridad del lenguaje parental y en la anterioridad del código hablado, la voz, más que la palabra y antes que ella, contiene el problema del origen: una voz primordial (exhalación, aliento, *pneuma*, soplo, alma, *psique*) funda el mito de origen en las religiones, donde un aliento instauro a los dioses; la voz implica la *creación*: el soplo y la *inspiración* corresponden al semen fecundante. Se sabe que Freud, en el *Manuscrito K* (carta n° 61 a Fliess) situaba en las cosas oídas, más que en las vistas, el origen de las fantasías.

Pero los sonidos son siempre reproductivos, nunca simulados; la ilusión solo puede referirse a su fuente de emisión, no a su realidad; la voz es lo que no se presta a los juegos de magia, a la confusión entre lo real y su simulacro: la voz no admite prótesis, no se figura (a la inversa de la visión, que parece prestarse a todos los procedimientos ilusionistas: de allí su preeminencia en la literatura fantástica). La voz no puede postularse como objeto perdido (es su anátesis) porque es imposible su trasposición y representación simbólica.

De la voz de la mujer que habla en el departamento vecino proviene no solamente el “origen” que el relato piensa para sí mismo, sino la fecundación que postula en su narrador, Brausen; esa voz enlaza las dos cadenas: la de la castración de Gertrudis y la del espacio contiguo –aire ocupado; la voz es, también ella, aire ocupado– que viene a sustituir al pecho. La llegada de la voz marca el advenimiento de la ficción; del mismo modo que en la alucinación acústico-verbal, donde el sujeto siente la voz como un cuerpo extraño a su

pensamiento, un quiste verbal que impregna el discurso. *La vida breve* se abre reproduciendo la irrupción del cuerpo extraño en una voz que, a la vez, es punto de partida y elemento fecundante de la “creación” del escritor Brausen<sup>6</sup>. La voz remite al lenguaje y al cuerpo; Brausen se encuentra entre la pérdida en el cuerpo de su mujer y la voz de la otra mujer; entre el verbo y la carne; entre su enunciación y su audición; entre la pasividad/actividad del oír: escucha y es penetrado por la voz: ese soplo es semen y Brausen, como *Santa María madre de Dios* (pero él también se llama María: Juan María Brausen, y la vecina le dirá, en algún momento: “Juan María es nombre de mujer”, p. 96), es fecundado por el oído<sup>7</sup> y por el Espíritu Santo –*pneuma*, principio de vida– en la Anunciación de Santa Rosa: el ángel, el mensajero, es la recién llegada cuya voz transmite la potencia genitora. El primer intertexto alude a la fecundación e intenta reproducir el mito cristiano (invertido en cuanto al sexo).

En *La vida breve* la voz es origen y el origen es fecundación porque lo que se narra es cómo Brausen llega a ser “creador”: escritor de ficciones. Pero esa voz que abre el texto ya es

<sup>6</sup> Si la producción y la fecundación se instalan del lado de la voz (y el título de la novela proviene de una *canción* que entona Mami, “despojada de grasas, años y estragos”; Mami que entra en la vida breve cuando canta), si la prostituta vecina escucha la voz de “ellos”, sus alucinaciones acústicas (“enanos parlantes”), la antiproducción se encarna en el norteamericano Macleod, el patrón de Brausen y de Stein –que depende, a su vez, de Nueva York–: Macleod, entregado a la publicidad, tiene un cáncer en la laringe: “Ya no tenía voz o solo tenía una vocecita de niño envejecido” (p. 149).

<sup>7</sup> Cfr. E. Jones, “The Madonna’s Conception Through the Ear” (“Concepción de la Madonna por la oreja”), en *Essays in applied Psychoanalysis*, Londres, Hogarth Press, 1957, p. 266. La Anunciación muestra la fecundación por la palabra, por un “soplo” paterno traspuesto a la palma, forma dulcificada y afeminada del falo, que actúa por la oreja de la virgen. Cfr. además, Guy Rosolato, “La voz”, en *Ensayos sobre lo simbólico*, Barcelona, Anagrama, 1974.

segunda: “–Mundo loco –dijo una vez más la mujer, como recordando, como si lo tradujese”: no solamente porque el otro “mundo loco”, el primero, quedó fuera (corrado como el pecho), sino porque esa voz *traduce y remeda* –transcribe y no ya metaforiza– otra voz anterior, oída pero no transcrita: el “verdadero” origen retrocede y el que se escribe es solo, en este caso, su copia degradada.

Esa voz primera y fecundante (que desaparece y retorna en un movimiento de pulsación que marcará el ritmo del texto, un texto oscilante entre “yo” y “él”, ida y vuelta, Buenos Aires y Santa María, “realidad” y “ficción”) es la voz de la locura. Después de los “mundo loco”, la voz de la mujer reitera: “Cuántas veces me hizo llorar Ricardo como una loca, en estos tres años” (p. 12); “Le juro que locura como la nuestra no hubo” (p. 13); “Ya, a mi edad, no me voy a quedar loca por un baile” (p. 14). En el mundo cotidiano y “normal” de Juan María Brausen irrumpe la castración por un lado y la locura por el otro; el corte en el cuerpo y la hendidura en la realidad; otra vez, entre esos dos cortes, entre el objeto perdido y lo que nunca puede postularse como perdido porque no es susceptible de prótesis, junto a los dos lados pero fuera de ellos, se encuentra el sujeto que narra. Es aquí, con la locura y su voz, donde los dos departamentos contiguos e idénticos exhiben su diferencia: son mundos antitéticos y excluyentes (la ley de la diferencia se marca como *lugares* distintos; repitiendo a Lacan: como “damas” y “caballeros”). Lo contiguo como lugar de la antítesis y esta como lugar de la locura se reitera, por lo menos, en *La vida breve* y en *Junta cadáveres*, las dos novelas donde la primera persona narra y escribe; ya se comienza a entrever que en la voz de la mujer no hay únicamente la postulación del mito de origen –de la escritura– y la fecundación –del personaje escritor– sino otro mito (ideológico) sobre la locura, *las locas* y su relación con la literatura y los hombres que escriben.

### 3. *Ma-paternidad: la gestación masculina*

Entre los sentidos del cuerpo y los sentidos de la lengua; entre lo literal y lo literario, entre la letra y el proceso: entre el pecho, la mama y el seno. Ablación de mama: la palabra mama es, sobre todo, *una palabra perdida* que, al caer, se liga con la *copa*: "aplastándose sobre la mesa de operaciones como una medusa, ofreciéndose como una copa" (p. 13); la cicatriz de la amputación puede ser imaginada "como un corte irregular practicado en una copa de goma" (p. 14). Si de esa mama ya no se puede mamar, la comparación provee el sustituto: el deparamiento vecino será el lugar de las copas y las bebidas; la mujer llena siempre las copas; se toma incesantemente, hasta la ebriedad: allí se "mama" a todo lo largo del primer capítulo y de la novela en su conjunto. Beber ("mamar"), hablar; ya no es la mano derecha del que anuncia la que apresa el vacío sino la boca, lugar de la absorción, la deyección, la emisión de la voz.

Con la *ablación de mama*, que abre el relato, *se cierra la maternidad*: el lugar queda *plano*. Y ahora ya no es necesario reemplazar ni metafóricamente lugares y funciones (el par de iguales, uno al lado del otro, ya ha sido construido; el aire está en vías de llenarse; la mano derecha puede sostener algún tipo de objeto que permita el desplazamiento hacia otro lado; la boca "mamará" en copas; la rosa, el corazón, la cadena ocupan sus lugares en la escritura); ahora hay que pensar en las palabras con sus letras, sílabas, intensidades, vibraciones, ligamentos; las palabras con sus reenvíos, desvíos, homonimias, sinonimias, usos. La palabra "mama" debe encontrar espacio y función, y por ella debe construirse un personaje cuyo sobrenombre sea *Mami* (y el nombre es Miriam = María en hebreo), la vieja ex prostituta que tiene ese amante-hijo, Stein, quien de manda a Brausen el guión de cine, su escritura. En la palabra "mama" una de las *dos mitades iguales* debe caer, mediante una operación análoga a la amputación (pues las palabras reciben

el mismo tratamiento que las cosas en el relato: son las cosas del relato); y si la ma-ma es comparada con una co-pa, la lectura por parte de Mami del ma-pa de París (en el capítulo 11 de la segunda parte Mami lee el mapa, el plano de París, tan plano como el lugar donde antes se insertaba el pecho), nos conduce a una serie donde mama-Mami, mama-copa, Mami-mapa-mama-plano remiten, sobre todo, a la combinación mapa: la caída de la maternidad es llenada por la paternidad simbólica, el tema de *La vida breve* (y Brausen dibujará un mapa de Santa María; se guiará por un mapa en su recorrido verbal).

Fecundación en el hombre, gestación en el hombre, maternidad: en Onetti escribir es gestar; toda escritura implica una posición femenina, una espera, e imita una *covade*. Es aquí donde la amputación del pecho de Gerrutdis aparece como *una de las condiciones necesarias* para la emergencia de la ficción y no ya como un trágico avatar de la mujer del que narra: debe eliminarse un seno (y ahora esta palabra puede asumir su otro sentido, el de vientre) materno porque en el relato el que gesta es Brausen, el hombre. La función del corte no es solamente la de plantear un objeto como separado, ausente, y en el momento de la separación fijarlo como signo; es, además, una función ideológica: *la negación*, fundamental en la práctica de la escritura<sup>8</sup>. Se corta y excluye algo determinado;

<sup>8</sup> El análisis de la negación –de la función de negatividad– es esencial para la lectura de la ideología en la escritura. En un relato no solo deben leerse cuidadosamente los signos a los que se aplica la negación narrativa, sino los modos y sistemas de negación, regidos por otra lógica que la del discurso cotidiano y el discurso monosémico de la ciencia. En la literatura la función de la negación es múltiple y multivalente: la primera negación de *La vida breve* es la del *incipit*, donde el corte instituye el signo y con él el sujeto (se trata, entonces, de una función positiva de la negatividad); el cáncer de Gerrutdis se liga con otra negación por cáncer, la de la voz de Macleod, de su "decir" que

no la totalidad del mundo ni la función monosémica del lenguaje de la comunicación cotidiana: se niega, en el *incipit*, un pecho femenino y se señala a la vez una de las bases de la ideología de la escritura en Onetti: el mito de la "creación" según un modelo femenino, con embarazo y parto en el hombre, el escritor. Esta "creación", que insiste en la novela, la invención de "otro mundo" y de la ficción, niega toda reproducción en sentido estricto: se trata de producir, no de reproducir femininamente<sup>9</sup>, pero esa producción implica

queda afectado, por esto, de una negatividad (cfr. el capítulo 23, "Los Ma-cleod") que duplica el juicio ideológico aplicado a la publicidad, al imperialismo, al mundo de las mercancías. Esta negación por supresión de la voz se diferencia y opone a la negación por exclusión violenta (crimen y suicidio) de Elena Sala y de Queca, y a la negatividad con que se piensa la familia y el trabajo de Brausen (que los abandona); esas exclusiones-negaciones son las exigencias de la escritura de Brausen, las condiciones para que su relato pueda llegar a término. En el análisis de los sistemas de negación de un texto podrían diferenciarse negaciones parciales, totales, contradictorias, oposiciones; pero debe notarse, asimismo, que la negatividad es siempre contradictoria en un relato: que no solo puede tener una función afirmativa, sino incluir lo que niega; lo negado no lo es por la atribución del índice de falsedad, sino porque se niega la positividad de su presencia—afirmando, al contrario, la de su ausencia.

<sup>9</sup> De allí el rechazo de Brausen ante Raquel embarazada, otra negación (capítulo 9 de la segunda parte, "Visita de Raquel"): "buscando en la cara y en el cuerpo qué había traído Raquel de extranjera y repugnante" (p. 211). La mujer preñada es la antítesis de Brausen; Raquel se pone al servicio de "un destino ajeno" (p. 213); él, con su "creación", hace suyos, dirige y domina los destinos de sus criaturas: "mirar hacia Santa María, volver a pensar que todos los hombres que la habitaban habían salido de mí" (p. 264). En un momento Brausen ve a Queca, el polo opuesto de Raquel, con un vientre puntiagudo" (p. 115) y piensa: "No es posible que esté preñada" (p. 116), pero Queca afirma que no tendrá hijos: ella es creadora de otro modo, como Brausen: forma—alucina—pequeños monstruos, los "ellos". Hay, entonces, dos "creaciones", así como dos "locas": Raquel está loca (demente), piensa Brausen, y embarazada: el fruto será un hijo; Queca es una "loca" (prostituta) y, además, psicótica, pero

una gestación; la palabra ma-pa, que combina maternidad y paternidad, es la que condensa esa producción masculina (mental, alojada en la zona superior) pero semejante a la femenina, productora pero como la reproductora, simbólica pero material.

Por eso en el primer capítulo de *La vida breve se espera* la tormenta de Santa Rosa: después de ella se espera la "inmediata primavera que se abriría paso" (p. 13), la fecundidad, el "territorio feraz": *La palabra "espera"* anuda los términos de la cadena abierta con la ablación de mama: se dice de una mujer encinta que espera un hijo... "la dulce espera". Todo el texto trabaja el motivo de la espera, pero revertido en paternidad; la espera de una partenogénesis invertida. Por eso—y aquí opera la sobredeterminación con su resplandor—el territorio de la ficción, sin el "buen aire", se llama Santa María: Brausen, el que "gesta" y "crea", es una Santa María masculina que protagoniza una inmaculada concepción sin el concurso del otro sexo: sin pecado, sin pecho—mama—seno. Brausen debe engendrar, pero solo, excluido, sin las limitaciones de la carne, como Santa María y como Dios a la vez; no solo debe poblar un mundo sino morir y engendrarse a sí mismo en su obra, sin familia ni vínculos. Brausen será el padre de todos los habitantes de Santa María y de su ficción; la concepción carnal es aquí el equivalente de la "creación". Por eso la mama debe ser cortada inexorablemente y el seno femenino debe desaparecer;

su demencia es productiva y engendra otra especie de "hijos". El vínculo entre loca y embarazada reaparece en *Junta cadáveres*: Julia se alucina preñada, y en *El astillero*, donde los dos rasgos se fijan en personajes diferentes: Angélica Inés, la loca, y la mujer de la castilla, embarazada. Esta última (una cita de *Santuario*) usa zapatos de hombre, y esa combinación le quita repugnancia: el elemento masculino la acerca a esa mitad mujer-mitad hombre a que ha quedado reducida Gerrudis en su parte superior y que metaloriza exactamente el tipo de "creación" (mental, "superior") de Brausen en *La vida breve*.

por eso debe ser fecundado por el semen de la voz, que se le introduce en el cuerpo desnudo, mientras se baña; por eso debe esperar la fecundidad: se encuentra en *la sala de espera* de su ficción, escuchando las palabras “del otro lado”. (La primera escena de su propio relato ocurrirá cuando la mujer, Elena Sala, deje la sala de espera y entre al consultorio del médico).

Entonces el único relato que puede emitir la voz de la mujer de al lado, recién llegada, es un relato sobre una espera: en el último carnaval ella aguardó vanamente, disfrazada, la llegada de Ricardo; esa espera inútil determinó la ruptura. Y este primer relato de *La vida breve* conduce directamente al último, a su cierre: allí los personajes, disfrazados, van a un baile, esperan y lo esperado llega. Entre el carnaval pasado de la mujer y el carnaval futuro del relato transcurre la novela. Ahora la fecha 30 de agosto, la de Santa Rosa, título del primer capítulo (la única fecha exacta del texto), adquiere sentido: es el límite entre uno y otro carnaval: el 30 de agosto marca el centro *entre* febrero y febrero; seis meses atrás, no narrados, y seis meses por narrar; lo que el relato cubre es *la segunda mitad* de un par de iguales –otra vez trabaja sobre el vacío, en la prótesis de esa mitad–; el eje temporal con que se abre el relato, la línea que divide las dos mitades, coincide con la posición de la enunciación (y la cadena con la Cruz) entre dos “lados”.

El *incipit* de *La vida breve* enuncia y representa las condiciones de producción del relato:

- inaugura un corte esencial en el cuerpo como fundamento del acceso al orden significativo;
- se produce a partir de lo cortado, que falta en su lugar, y abre la fabricación de su prótesis (metafora) con la irrupción de otra cadena, la de lo recién llegado;
- establece los lugares materiales de la escritura: título, “tema”, posición de la enunciación, como representación desplazada de los objetos que rodeaban al perdido;

• representa otro corte en “la realidad” con el anuncio de la locura;

• sitúa la enunciación y el punto de partida de su cronología como un “entre” dos lugares-tiempos, articulándolos;

• postula un mito de origen fundado en la voz, lo imposible de metaforizar;

• descubre que la caída de la mamá, su negación, es el requisito para la emergencia de la gestación masculina, simbólica, que implica la escritura.

Escribe una escena sonora, deja leer los avatares de la palabra “mama”, los sentidos de “esperar”, la escisión entre ver y oír; pero escribe, además, cómo puede construirse una metafora con términos-lugares de dos series heterogéneas, la de los pechos y la de los departamentos, que se funden en una intersección común, en una zona de “lo mismo” (un par de iguales, uno al lado del otro). El *incipit* enuncia una *matriz de sentido* que liga lo heterogéneo en una franja de homogeneidad y coincidencia mediante una función que organiza todo el texto (y aparece en sus diferentes niveles: fonético, sémico, secuencial, ideológico): un par de iguales, pero cada uno contradictorio del otro, o bien: uno se divide en dos términos contradictorios; *La vida breve* narra cómo es posible mutar a Brausen en otro, antitético, incompatible (Arce) pero, sin embargo, el mismo; cómo cada uno de los lugares iguales (departamentos) pueden ser “mundos” opuestos; cómo se puede trabajar cada dato del relato para construir, con eso mismo, su otro<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> El juego de “lo mismo” y su otro, hecho de lo mismo, se lee en otro registro en el *incipit*: todo el primer capítulo está rodeado, como por un anillo, por el ciclo del agua: hay hielo en los vasos, lluvia en la ducha, transpiración

## B. EL POZO, PRIMER LIBRO PUBLICADO

Obstinadamente, *El pozo* acentúa el proceso de la enunciación, la escena de la escritura y el gesto productor del relato; con sarcasmo se dice “memorias” y es, en verdad, como toda memoria, invención y efecto: un reservorio-pozo, reconstruido, retroactivo, del gran relato Onetti (¿pero el crítico no debe enfrentarse, cada vez que tiene ante sí un *corpus*, la idea orgánica de que todo ya estaba, en potencia como se dice, en “los primeros escritos”, de que un gran escritor meramente “desarrolla”, amplifica la escasez de su iniciación, y la idea burguesa de que la perfección consiste en la fidelidad a sí mismo y al origen, en el cultivo de la misma flor?). Magnífico ejemplar de un mito literario, debe leerse *El pozo* — primer libro publicado por Onetti<sup>11</sup>— como el *incipit* del *corpus*: literatura. Pero a la vez *El pozo* escribe la antiliteratura de la literatura Onetti: nada más disidente de cierta máscara de “embellecimiento”, de cierta “altura”, artificio, barroquismo, típicamente “literarios”, que marcan su escritura a partir de *La vida breve*. Y si nos volvemos hacia atrás es por la necesidad de leer, una vez más y a lo largo de todo un relato, el gesto del comienzo, el modo de decir las condiciones de posibilidad de eso que se enuncia.

y vapor. Se trata de un mismo elemento tomado en cada uno de sus puntos críticos, en sus momentos de mutación, contradictorios uno del otro, como el vapor y el hielo, antitéticos y excluyentes, pero ligados en la homogeneidad material.

<sup>11</sup> *El pozo* se publicó en 1939; antes aparecieron tres cuentos de Onetti en diarios de Buenos Aires: “Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo” en *La Prensa*, el 1° de enero de 1933; “El obstáculo”, en *La Nación*, el 6 de octubre de 1935, y “El posible Baldi”, en *La Nación*, el 20 de septiembre de 1936. Las citas de *El pozo* remiten a las *Obras completas* de Onetti (México, Aguilar, 1970).

### 1. Sentido y valor de “la aventura”

*El pozo* se construye en base a una serie de duplicaciones que tratan de exhibir las dos caras — los dos lados opuestos — de la relación del que escribe con los personajes femeninos:

- narra que estuvo dos veces con Hanka en los reservados del Forte Makallé (p. 58): una, “la otra tarde”, en que escucharon las voces de los vecinos; la otra, solos, “esta tarde”, es decir, el día anterior a la escritura de las “memorias”, cuando dan por terminada la relación;

- necesita repetir con Cecilia la escena de la rambla: antes de casarse, Linacero la espera y ella llega con su vestido blanco; casados, la fuerza a imitar ese acontecimiento. Pero el pasado es imposible de repetir: “su paso era distinto” (p. 65);

- narra dos encuentros con la prostituta Ester: en el primero el héroe anuncia que no pagará sus servicios y ella lo rechaza; en el segundo, otra noche de lluvia, Ester acepta.

A estas duplicaciones de signo opuesto se añaden motivos equivalentes: hay dos cates en el cuarto, que albergan hombres antitéticos; hay un hombre herido y otro intacto en la prostituta que evoca al comienzo; hay el plan de alternar, a lo largo del relato, “un suceso” y “un sueño”. Pero este sistema (que enfrenta, además, a dos hombres: Cordes el poeta y Lázaro el militante, y a cuatro mujeres: Ana María adolescente eterna, Cecilia degradada en mujer, Ester prostituta y Hanka recién iniciada en el sexo) tiene sentido en función de la aventura de la cabaña de troncos, el lugar donde se constituye la ficción en Onetti: porque con Ana María hay solamente una vez, un solo encuentro, un signo y un “lado”; no hubo, “en la realidad”, otro signo capaz de oponerse a ese acontecimiento. Ana María murió; *sobre la falta* de una segunda vez, sobre la imposible realidad que erige su muerte, se levanta “la aventura”: prótesis que hace las veces de “el otro lado” (la otra cara). El sentido del “sueño” es la construcción de la segunda vez destinada a cerrar el sistema bifásico que

rige encuentros y relaciones con los personajes femeninos. A partir de allí es posible leer la aventura de la cabaña de troncos como *la mitad que falta* para equilibrar (otorgar sentido) la sordidez, la carencia, el pozo, cuando es imposible encontrar ese dato complementario en “la realidad”.

La aventura tiene, en *El pozo*, un valor de cambio: si Linacero se niega a pagar a la prostituta es porque, a cambio de su cuerpo, le devuelve una aventura... y a cambio del poema que le lee Cordes, otra aventura. Pero el poeta y la prostituta no aceptan el intercambio: ¿es porque la ficción no tiene valor –contra el cuerpo, contra la poesía– si no está escrita? ¿O porque no hay demanda –mercado– de aventuras e invenciones? ¿O meramente porque la aventura, lo imaginario, solo tiene sentido como pago para quien la forja y la enuncia, y no para los otros?

La aventura de Alaska es ejemplar porque exhibe el mecanismo productivo básico de la escritura Onetti. No solo “equilibra” y “paga” el sentido del suceso real (y en el episodio con Ana María hay mentira, sordidez, sadismo, afrenta, suciedad, odio –compárense estos datos con la situación de Linacero en el momento de la escritura: la misma suciedad, sordidez y odio, más materializados–, mientras que en la aventura se invierten los términos), sino que opera un cambio de lugar, un traslado lo más extremo posible: un salto *al otro lado*. Ese lugar es exclusivamente “literario” (como Santa María en *La vida breve*): el “sueño” se constituye sobre el modelo de la novela de aventuras y viajes. Si el suceso “real” con Ana María ocurrió cuando Linacero tenía 15 o 16 años, ese momento de iniciación erótica se muta, en la aventura, en otro momento de iniciación: la entrada en la literatura mediante los relatos de aventuras<sup>12</sup>. Allí está la infancia y la pubertad

<sup>12</sup> En “El álbum” (1953) se ligan explícitamente la iniciación sexual y la iniciación literaria: la mujer forastera sacia el “hambre” sexual de Jorge

de las “memorias” y allí está la memoria: son *recuerdos de lecturas* de la infancia y la juventud: viajes, mapas, geografías, la lucha y el poder, el otro reino donde se colma el deseo. Jack London, Julio Verne, Emilio Salgari: *El pozo, incipit del corpus*, liga la iniciación –sexual y literaria– con la invención de otro espacio, con *el cambio de lugar* que define la literatura en Onetti, y con la negación de la muerte, la obscuridad y la sordidez de este lado, desde donde se escribe. Memoria del *corpus* y de sus *incipit*, *El pozo* reproduce el mecanismo de la memoria: inscribe dos veces, para fijarlo, cada acontecimiento (cada cara de cada acontecimiento), y necesita repetir, para levantarse, el contenido mítico y literario de toda iniciación (cfr. *El juguete rabioso* de Arlt).

## 2. Cortes, entres, llegadas y visitas, voces

Leído como texto control respecto de *La vida breve*, *El pozo* registra otra vez los mecanismos y motivos del *incipit*:

*Cortes*. El que narra dice de su cuarto: “se me ocurrió de golpe que lo veía por primera vez” (p. 49). Esa ficción de súbito nacimiento, el gesto de borrar lo que existió antes de lo escrito –la negación a constituir la apertura como un período consecutivo, un anafórico–, son paralelos al corte con la infancia “real”: en estas “memorias” el único relato del pasado más o menos remoto es el episodio de adolescencia con Ana María. *El incipit* se erige, de este modo, seccionando dos “pasados”: el inmediato anterior a la escena de la entrada en la escritura, y el lejano, “vital”, del héroe. Y la rajadura del

y el “vicio” de escuchar cuentos, mentiras, aventuras geográficas (“sólo tenía, verdaderamente, perder peripicias y geografías”) pero el álbum de fotos que deja la mujer cuando se va revela a Jorge que esos cuentos eran “verdad”: “vi las fotografías en que la mujer (...) hacía reales, infamaba cada una de las historias que me había contado”: el valor de la aventura reside en su carácter ficticio.

comienzo encuentra su doble en el cuerpo: en el hombro de la prostituta, el izquierdo<sup>13</sup>, con "la piel a punto de rajarse".

Todo *El pozo* habla de rupturas y cortes: desde la del día anterior, con Hanka, a quien "rompió" hace 30 días la virginitad, pasando por el divorcio con Cecilia, el alejamiento de la prostituta Ester, del poeta Cordes, su discordia con Lázaro, el abandono de su trabajo de periodista y el rechazo del mundo en su conjunto, donde se registra una escisión fundamental: el comienzo de la guerra. Si el corte es negación, si la amputación del pecho de Gerrutdis es la negación necesaria para el ejercicio de la maternidad simbólica que implica la escritura en *La vida breve*, aquí la amputación (metafórica) se universaliza: para erigir este primer relato que cuenta una iniciación en la literatura, el que escribe debe practicar la metafísica del provocador: predicar la necesidad del hundimiento subterráneo, nocturno y en soledad como condición de su literatura.

*Entres.* La enunciación se sitúa entre el suceso real y el sueño: la noche en que Linacero escribe se inserta entre sus 39 y 40 años (el día siguiente cumplirá 40 años, ese otro corte vital); el primer suceso que cuenta, el de su adolescencia, ocurre un 31 de diciembre, día límite entre uno y otro año. (El título del primer cuento publicado por Onetti es "Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo": un entre dos iguales; la primera palabra de ese primer cuento es "cruzó"; este relato cuenta el pasaje del personaje *al otro lado* de la Avenida, donde se entrega a la fantasía de la "aventura" para conjurar la ausencia de la muchacha).

<sup>13</sup> Ese hombro izquierdo —uno de un par de iguales— es hermano del pecho izquierdo, corado, de Gerrutdis; el calor, el cuerpo desnudo (en *El pozo* medio cuerpo desnudo) del que narra son motivos hermanos del *incipit* de *La vida breve*.

*Voces.* "Mientras entran las palabras de los vecinos entre las cañas de los reservados" (p. 58). "No podíamos verle la cara". La escena de la audición ciega, de la voz de la mujer en los reservados iguales, uno junto al otro —y es una prostituta, una "loca" esa "vecina"— aparece ya constituida en *El pozo*.

*Llegadas y visitas.* El centro de la aventura de Alaska es la llegada de Ana María, desnuda, a la cabaña; la llegada, el encuentro, la visita, la espera —motivos típicos de los *incipit* en Onetti— se reiteran en todas las aventuras que narra *El pozo*: la que Linacero cuenta a Ester habla de una espera de noticia o visita, un encuentro en Holanda; la que narra a Cordes de un viaje que culmina con la llegada a una bahía, donde se "commemora" la frustración de un encuentro.

### 3. *Otra vez la otra cara*

Linacero debía una reparación a Ana María y cuenta su aventura; debía un servicio a Ester y una invención verbal a Cordes y les cuenta aventuras. Pero hay otra deuda en *El pozo* (y el tema del relato tiene su fundamento en la deuda): Linacero debe a Lázaro, exactamente, 14 pesos, y escribe su narración en la otra cara, *el revés* de los papeles de Lázaro, proclamas políticas (y con un lápiz que encontró bajo la cama de su compañero). El juego de la moneda, de la doble faz, puede leerse entonces como la postulación de una escritura que sea el reverso de la realidad y la política. Pero en Lázaro se condensa toda la materialidad —papeles y lápiz— y quizá sea lícito suponer que el relato de Linacero (todo el texto de *El pozo*) desea saldar la deuda con Lázaro: ¿caso ese personaje no es comparable a Stein, que en *La vida breve* pide a Brausen su guión a cambio de dinero? (Stein, antiguo militante comunista; el padre Stein, a quien Brausen pide 100 pesos). Lázaro es el esperado y el ausente de *El pozo*; tres veces en el texto (pp. 57, 68, 74), como escandiéndolo, se dice que no llegó, y una vez, hacia el final, que tal vez sea el único poeta;

Lázaro es, de hecho, el único que lee textos de otros. Y si se piensa que el lugar de Lázaro es el lugar *junto a*, presente siempre en la escritura de Onetti, el lugar contiguo y anitético del espacio donde se sitúa el escritor pero indispensable para su ficción, se descubre que en *El pozo* ese lugar está vacío: a la espera de la llegada del "mundo loco" y el buen aire de *La vida breve*.

Lo que ocurre de *El pozo* a *La vida breve* es una redistribución de lugares (diferencias y funciones):

- desaparece el militante (Lázaro se transforma en Stein, ex militante);
- la prostituta se muda al lado del que escribe y su voz, de los reservados iguales, pasa a los departamentos iguales;
- el hombro izquierdo con la piel abierta se trasladada al pecho izquierdo cortado, y la mitad que falta por cubrir, la prótesis por fabricar, es la de ese pecho;
- "la otra cara", el revés, se traspone al espacio contiguo (departamento vecino);

Alaska y los Países Bajos se asientan y acercan en Santa María:

- el rechazo y la negación total (el corte con el trabajo, la familia, la vida "responsable") se precisa en su funcionalidad: como la condición necesaria para el ejercicio de la escritura;
- la alternancia entre "suceso" y "sueño" pasa a ser, nítidamente, alternancia entre "la realidad" de Brausen y lo que escribe, su ficción.

Cuando en la escritura de Onetti puede producirse esta organización se escribe *La vida breve*. O mejor: la producción de esta reorganización es la escritura de *La vida breve*.

## II. LAS CONDICIONES DE LA LECTURA

### ESCANSIÓN DEL RELATO

Como se ve, el corte nunca es inocente. Y entonces: cómo y por dónde introducirse en el hilo de un relato equivale a de qué modo y dónde seccionarlo, cómo partir la partitura. Si es imposible identificar lo que se muestra con lo que se demuestra —siempre hay entre los dos un blanco y un hiato: una historia plagada de transformaciones que impone el cambio cualitativo—, la práctica sistemática de la lectura opera en el relato, para pensarlo, una serie de cortes que difieren de los dados (del silencio de las pausas, párrafos, secuencias, capítulos, partes); esos cortes puntúan la narración y, en una lectura  $n_1$ , la resuelven en otra: una suerte de relato segundo ya escandido, base de la ficción teórica. Pero el lugar y el tipo de corte que divide el texto puede ser diverso<sup>14</sup> y la escansión remite a su

<sup>14</sup> Todas estas operaciones se fundan en una propiedad básica del discurso lineal, la de ser divisible en unidades cada vez menores: según se operen divisiones en el nivel del significante fónico o gráfico (cuyos átomos son los fonemas o grafemas) o en el nivel del sentido (semas), la cadena puede considerarse una jerarquía de planos donde se articulan unidades discretas. Como se sabe, estas entradas dependen de la aplicación de determinados principios

fundamento teórico: según las unidades resultantes sean partes de una totalidad (estructura) jerárquica que soportaría un análisis distribucional capaz de llegar hasta unidades no descomponibles, o momentos de un proceso con finalidad manifiesta (pasos en la larga marcha hasta el cierre develador), o eslabones de una serie, o productos de un proceso a reconstruir en otra escena, el sistema de cortes y divisiones se multiplicará en modalidades y métodos, en una práctica de la escansión cuya teoría depende, ahora, de la posición ideológica del crítico.

*La vida breve* consta de dos partes, subdivididas en capítulos (24 en la primera y 17 en la segunda); el relato se escinde, en su interior, en dos subrelatos – voces, instancias narrativas – de estatuto desigual y heterogéneo en el texto: uno, el de Brausen – “la realidad” – se sitúa en Buenos Aires y es postulado como productor: Brausen “narra” y “escribe” el otro, el de Santa María – “la ficción” –, que surge como

de la lingüística estructural; la trasposición directa de los criterios fonológicos al plano de la significación (Greimas), o el traslado de los elementos de la frase al análisis del relato (Barthes en “Introducción al análisis estructural del relato”), o el de las categorías del verbo a los datos de la narración (Genette en *Discurso del relato*), reduce el texto a una “estructura” mecánica y ahistórica. La gramática generativa, en la medida en que postula reglas de generación y transformación de complejos (series), puede intervenir en el momento en que piensa el texto como conjunto de procesos de transformación. Pero las lingüísticas y las teorías dependientes de ellas reducen la literatura a su materia prima, la lengua: suponen que su estructura es la misma que la del lenguaje o que su engendramiento es idéntico al engendramiento del lenguaje; no piensan que ese sistema secundario que es la literatura puede tener propiedades que no se encuentran en el sistema primario, sobre el cual y con el cual se construye. (Por otra parte, es evidente que el lenguaje no es la única materia prima de la literatura; las ideologías, la historia, otros textos o discursos, pueden pensarse como materias primas con iguales derechos). Las lingüísticas no explican los problemas específicos de la significación en literatura: los procesos de sobredeterminación y pluralización; solo describen con más rigor algunos de sus materiales y aspectos.

producto; se trata de una relación productiva entre dos series de enunciados, de dos cadenas manifiestas que engendran el efecto de sentido y articulan el texto: una ficción (relato uno, productor) y una subficción (relato dos, producto). (Es como si en el piano una serie, en un pentagrama y con su clave, correspondiera a la mano izquierda y la otra, en el otro, a la derecha: los dos lados deben estar ocupados).

Si *La vida breve* es el relato del proceso de producción de un relato<sup>15</sup>, es posible una lectura que escanda el texto según los momentos esenciales en el progreso de ese proceso; si el trabajo narrativo consiste en abrir, sostener y cerrar un relato “dentro” de otro (mientras se abre, se despliega y se cierra el relato que parece contenerlo), deberán encontrarse, a lo largo del doble juego de las series, zonas de coincidencia, oposición, variación: algún tipo de enlace. El texto puede aparecer, así, orientado en un doble sentido: por los lugares y modos en que es posible vincular las dos series, y por las etapas en el proceso de constitución de la serie producida. Y este doble sentido no sería más que el del paradigma y del sintagma narrativos; organizar la narración sobre esos dos ejes, el momento introductorio y muchas veces inconfesable del trabajo crítico, equivale a verificar que *el relato duplifica y autorrepresenta, en uno de los niveles de su estructura, los ejes fundamentales de su materia prima, el lenguaje* (siempre ya trabajado). Todos los relatos lo hacen y este proceso marca *el momento de apropiación de su materia*: en todos se tautologiza la lingüística estructural

<sup>15</sup> El problema fundamental fue, en todo momento, el siguiente: ¿cómo analizar la construcción de un relato cuyo contenido explícito es la narración de la construcción de un relato? Si lo que *La vida breve* cuenta es la posibilidad, por parte de un personaje, de contar un relato, nuestra investigación debería centrarse en lo que, para decirlo de algún modo, está “detrás”: la enunciación de la enunciación; en otros términos: pasar del sujeto de la enunciación (el narrador Brausen) al sujeto de la escritura.

clásica (del mismo modo con las oposiciones binarias según el molde de la fonología) que solo marca, en este caso, una de las condiciones de la lectura (delimitación y descripción).

La *repetition* es uno de los indicios privilegiados para escandir un relato y toda práctica significativa<sup>16</sup>. Si se superponen las dos series narrativas hasta su coincidencia o repetición –y en el sentido más legible e inmediato, el de la mera reiteración de algún motivo o “escena”–, es decir, cuando una serie rehace en otra parte y momento a la otra (cuando la repetición *se* realiza en la sucesión y el desplazamiento), ese lugar quedará marcado con una doble función diferencial. De este modo puede leerse *La vida breve*: escandiéndola en cinco partes –unidades– que culminan, cada una, con el “encuentro” de las dos series (relato 1 y 2) en un dato narrativo común; esos encuentros marcan, a la vez, los progresos del relato<sup>17</sup>, los momentos en que se cierra

<sup>16</sup> El principio de la repetición para escandir un texto –musical– está desarrollado por Nicolás Ruwet, “Méthodes d’analyse en musicologie”, incluido en *Langage, musique, poésie* (París, Seuil, 1972, p. 106), Julia Kristeva aplica el mismo criterio para el análisis de los ritmos fónicos y semánticos (en el plano del genotexto) de “Prose” de Mallarmé, en *La révolution du langage poétique* (París, Seuil, 1974, p. 259).

<sup>17</sup> Los “progresos” del relato son los reacomodamientos de su organización –en todos los sentidos: temático, lógico, estructural– según los objetivos que la narración misma se plantea (según su “programa”). Es evidente que este principio solo rige para el análisis de los relatos “clásicos”, los programados, que tienden a cerrar lo abierto –colmar la carencia, develar “la verdad” y el enigma– o a desarrollar un proceso de descubrimiento, desintegración, desplazamiento, hasta su último término, y no en los relatos donde se cuestiona la ficción como un proceso-progreso, donde se cuestiona “el principio” y “el final”. Las narraciones de Onetti se producen en el interior de la concepción clásica del relato, aunque con multitud de operaciones de distanciamiento de ese esquema: *La vida breve* puede leerse como una novela teleológica, donde el fin y la “verdad” coinciden, y, además, como parodia del melodrama, de la novela policial (negra), de cierra vertiente de la novela de aventuras.

una unidad y se desplaza hacia otra organización (en todos los sentidos: desde el manifiestamente temático hasta el lógico). En el transcurso de cada unidad la ficción –relato 1– y la subficción –relato 2– parecen marchar en paralelo, una *al lado* de la otra, hasta que llegan a un punto crítico en el que cada una aparece como *el otro lado* de la otra: esa convergencia (un acorde entre dos bloques narrativos, el paralelo en la posición de las dos manos en el piano) marca el hiato entre las diversas formas de organización de la materia del relato.

Los cinco momentos fundamentales que se reiteran en las series “realidad” y “ficción” son estos: 1) la llegada y la visita; 2) la escena del triángulo; 3) el viaje y la búsqueda; 4) la muerte de la mujer, y 5) la huida. Su distribución, que incluye la división en partes y capítulos de la novela, es la siguiente:

*Primera parte*

1ª unidad	2ª unidad	3ª unidad
cap. 1 visita	cap. 5 visita	cap. 6 triáng.
rel. 1	rel. 2	rel. 1
	rel. 2	rel. 1
		cap. 13 triáng.
		cap. 14 triáng.
		cap. 15 viaje
		cap. 16 viaje
		cap. 24 viaje
		rel. 2
		rel. 1

*Segunda parte*

4ª unidad	5ª unidad
cap. 1 suicidio	cap. 8 crimen
rel. 2	rel. 1
	cap. 10 huida
	cap. 11 huida
	cap. 16 huida
	cap. 17 rel. 2

La primera parte del relato (24 capítulos) se divide en tres unidades y la segunda (17 capítulos) en dos; en la primera y la tercera los motivos reiterados enmarcan y delimitan la unidad; en la segunda, cuarta y quinta los motivos reiterados coinciden en capítulos sucesivos; las tres unidades de la primera parte trazan un dibujo rítmico *a-b-a*, según la unidad está enmarcada por la repetición (*a*), o cerrada por ella en capítulos sucesivos (*b*); en la segunda parte las dos unidades siguen el esquema *b-b*. La repetición, base del ritmo, la simetría y la armonía<sup>18</sup>, dibuja un "otro" entre dos iguales (*a-b-a*) y un par de iguales, hecho con el "otro" (*b-b*) reiterando en este nivel uno de los ejes temáticos y sistemáticos del texto; dibuja, además, cinco unidades que marcan otros tantos pasos del relato en la realización de los momentos productivos y articula el texto en una sintaxis que enlaza nuevas cadenas semánticas.

<sup>18</sup> "Ritmo" en su sentido etimológico (de *rythmós*), tal como lo utilizaron Leucipo y Demócrito: en el sentido de "forma", "Figura proporcionada", disposición *dinámica, móvil* (y en esto se diferencia de *schema*, forma fija); "ritmo" conviene a un elemento fluido, a la forma modificable—por eso el ritmo puede abrir el análisis del modo de manifestación de los impulsos inconscientes—. Platón usó por primera vez "ritmo" en la acepción que conocemos, y lo aplicó a la forma del movimiento de los cuerpos en la danza y a la disposición de las figuras en que ese movimiento se resuelve. En adelante se podrá hablar de "ritmo" de una danza, canto, dicción, trabajo: de todo lo que supone una actividad continua descompuesta por el metro en tiempos alternados, es decir, a la configuración de movimientos ordenados en la duración. Cfr. Émile Benveniste, "La noción de 'rythme' dans son expression linguistique", en *Problèmes de linguistique générale*, París, Gallimard, 1966.

## LAS UNIDADES

*Primera* (entre los capítulos 1 y 5 de la primera parte).

La repetición-coincidencia entre las dos series está marcada por el motivo de la *llegada* y la *visita* que instaura una pareja que dialoga, una conjunción heterosexual.

*En el relato 1* (ficción). Quien anuncia es Brausen; su esposa Gertrudis acaba de sufrir una ablación de mama; ese mismo día el departamento vecino, contiguo e idéntico al suyo, se ocupa: una mujer *llega*, se muda a él. Esa mujer (*Queca*) *recibe la visita* de un hombre (Ernesto) y la conversación que sostienen es oída por Brausen a través de la pared: la mujer cuenta que ha roto con su amante (capítulo 1).

*En el relato 2* (subficción). El capítulo 5, que cierra esta primera unidad, abre a la vez el relato 2: Elena Sala *llega* de Buenos Aires a Santa María y *visita* al médico Díaz Grey para obtener recetas de morfina.

El narrador (Brausen) se encuentra entre las dos llegadas, las dos visitas y las dos parejas; esta primera unidad transcurre entre el capítulo 1 y el 5: allí el "yo" de Brausen genera un "él" (su personaje, el médico), abriendo el sistema pronominal-narrativo del relato 2. La llegada y la visita, junto con la espera (otro motivo reiterado en las dos series y a lo largo de todo el relato), pueden leerse no solo en su sentido literal: esta primera unidad construye el *incipit*, la apertura de *La vida breve*: lo que llega y visita es la ficción, lo que se instaura es su espacio, lo que se espera es la materia del relato, lo que adviene es "la literatura"; simultáneamente al espacio del narrador y al espacio de la lectura.

*Segunda* (entre los capítulos 6 y 14 de la primera parte).

La repetición del motivo o escena en las dos series reintroduce la llegada y la visita de la primera unidad, pero ahora se trata de la *llegada de un tercero*: a la pareja inicial se añade otro en el espacio abierto por la primera parte.

*En el relato 1* (ficción). En la primera unidad Brausen sólo oye los ruidos y voces del departamento vecino: está junto a, pero fuera de (en la sala de espera); ahora “pasa al lado”, visita a Queca y tiene con ella —una prostituta— las primeras relaciones sexuales (capítulo 12). Brausen es el tercero de la pareja inicial; Ernesto, el hombre que visitó a Queca en el capítulo 1, lo arroja fuera del departamento (capítulo 14).

*En el relato 2* (subficción). En el capítulo 13 llega el tercero de la pareja inicial: el marido de Elena Sala, y visita al médico; los dos hombres cenan en el hotel (al lado del consultorio) y suben a la habitación de Elena, donde se traza el triángulo.

Si en la primera unidad el narrador se encontraba *entre* las dos llegadas, visitas y parejas, aquí *entra* al departamento vecino: este pasaje puede leerse simultáneamente como una entrada al espacio de “la literatura” y “la ficción” (es en el departamento contiguo donde reina el clima de “la vida breve” sin pasado, memoria ni porvenir). Si la primera unidad aparecía enmarcada por los capítulos que repiten el motivo en las dos series, en la segunda las series coinciden en capítulos sucesivos (capítulos 13 y 14, relato 2 y 1 respectivamente); si el “yo” de Brausen abría el capítulo 5, primero del relato 2, para dar lugar de inmediato al “él” y borrarse como sujeto, aquí, en el capítulo 13, el relato emerge por primera vez como absolutamente independiente y autónomo, sin intrusión del yo narrador.

*Tercera* (entre los capítulos 16 y 24 —último— de la primera parte<sup>19</sup>).

<sup>19</sup> Obsérvese que el capítulo 15 ha quedado fuera de esta escansión, entre la segunda y la tercera unidad; este “defecto” hizo posible la búsqueda de otro sistema para escandir el relato; cfr. el capítulo IV, nota 6.

Las dos series se anudan en la repetición del motivo del *viaje* y la *búsqueda*: una pareja se desplaza a otro lugar; uno de los miembros de esa pareja busca a alguien, otro tercero.

*En el relato 1* (ficción). Brausen (que se hace llamar Arce en el departamento contiguo) viaja con Queca a Montevideo; cruzan el río; Montevideo es el lugar de su juventud; allí vive Raquel, la hermana menor de su esposa Gertrudis, con la que Brausen tuvo algún tipo de relación amorosa. Se trata, pues, de un viaje hacia el “otro” tiempo y a la vez de la búsqueda de alguien —joven— que, nuevamente, introduce un tercero en la pareja (capítulos 20 y 24).

*En el relato 2* (subficción). Díaz Grey acompaña a Elena Sala en su viaje por los alrededores de Santa María; cruzan el río; Elena busca a un joven, el Inglés, que ha huido de ella (capítulos 16 y 21). El triángulo inicial se dilata, del mismo modo que en el relato 1, con la introducción de “otro” tercero, el joven.

El motivo del viaje enmarca esta tercera unidad: se encuentra en su primer capítulo (capítulo 16: viaje y búsqueda de Elena Sala, relato 2) y en el último (capítulo 24: viaje de Brausen a Montevideo, relato 1). La tercera unidad transita, como la primera, entre los dos viajes, cruces de ríos, pasajes y búsquedas que quizá definan “la literatura” misma en la obra de Onetti: el tránsito, el pasaje al otro lado, la búsqueda de otro espacio y tiempo, de algún tipo de memoria y saber (la búsqueda de la frase, el movimiento del relato, el tránsito de las palabras).

*Cuarta* (entre los capítulos 1 y 10 de la segunda parte).

La repetición consiste en la *muerre de la mujer*, del elemento femenino que constituyó la pareja en los *incipit* de cada una de las series.

*En el relato 1* (ficción). Queca, la prostituta del departamento contiguo, es asesinada por Ernesto (capítulo 10); ese crimen fue deseado y planeado por Brausen; cuando este

entra al departamento de Queca para matarla encuentra que Ernesto ya ha cometido el crimen.

*En el relato 2* (subficción). Elena Sala se suicida (capítulo 8) sin encontrar al joven en cuya búsqueda partió y después de entregarse por primera vez al médico; se borra, pues, el elemento desencadenante del relato 2: la mujer que llegó y visitó al personaje masculino en Santa María.

Estas muertes simétricas permiten dos simétricos “nacimientos”: el del definitivo “otro” de Brausen en el relato 1 (Arce), y un renacimiento del personaje en el relato 2: Díaz Grey pasa por una transformación, hace su pasaje al otro lado y nace; deja –en la fantasía, en el proyecto, en la subficción de la subficción– el mundo de Santa María y “se trasladada” a Buenos Aires con la joven (la muchacha “inglesa” y violinista) (capítulo 6). Este pasaje a Buenos Aires es para el médico una entrada en la clandestinidad y en la transgresión totalmente análoga a la entrada de Brausen, en el relato 1, al departamento vecino: Díaz Grey se siente “otro”.

Las dos series anulan definitivamente el “al lado” en los dos relatos (el departamento vecino en el relato 1, las vecindades de Santa María en el relato 2) y abren, junto con el “nacimiento” de Arce y del “otro” Díaz Grey, el espacio del “otro lado”. Esta unidad es simétrica y análoga a la segunda: allí debía introducirse un tercero que abriera el triángulo y el juego narrativo, aquí se trata (mediante el mismo proceso de espera, abandono, renuncia y pasaje transgresivo) de la eliminación de un tercero, la mujer. Del mismo modo que en la segunda unidad, la coincidencia de las series no enmarca el bloque narrativo, sino que es sucesiva (capítulos 8, 9 y 10) y señala el cierre de la unidad.

*Quinta* (entre los capítulos 11 y 17 –final– de la segunda parte).

La escena reiterada en las dos series es la retirada, la *huida* y la *perscución* (inversa a la primera unidad: la llegada, y a la tercera: el viaje en el que se buscaba algo: en la quinta unidad los personajes no persiguen sino que son perseguidos). Hay además, en cada una de las series, un carnaval y una captura.

*En el relato 1* (ficción). Después de la muerte de Queca, Arce huye con Ernesto hacia Santa María (capítulo 11) para ser apresado allí, finalmente, como “el otro”: como Brausen (capítulo 16).

*En el relato 2* (subficción). Después del suicidio de Elena Sala el médico se une al grupo formado por el marido de la muerta, el joven inglés que la muerta persiguió en vano, y la muchacha (la inglesa) con la que Díaz Grey construyó una relación amorosa y clandestina en la irrealidad. En Buenos Aires hacen una compra masiva de morfina; el Inglés mata a un policía; huyen disfrazados en el canaval y finalmente son apresados (capítulo 17) como “otros”, sin haberse quitado los disfraces. Solo parecen partir, libres, el médico y la muchacha.

Las dos series *invierten sus espacios* y entran, cada una, en el “otro lado”: el relato 2 se cierra en Buenos Aires y el relato 1 en Santa María. Las dos series coinciden, además, en el tipo de pareja masculina que se constituye en esta última parte: un hombre maduro y un joven (Brausen-Ernesto en el relato 1, y Lagos-el Inglés en el relato 2); la otra pareja, *entre* estos dos análogos, es la de la muchacha con el médico. Se reitera, pues, en otro registro, el sistema de la primera unidad donde Brausen se encontraba, solo, entre dos llegadas, visitas y parejas.

En el último capítulo del relato se abre un nuevo sujeto de la enunciación, otro narrador: el médico asume el “yo” narrativo, el tiempo presente y se dirige a “usted” (la muchacha); el relato se cierra, de este modo, cuando el “personaje”

(la tercera persona, la no persona) se transforma en sujeto. A partir de este cierre es posible en el *corpus* un nuevo relato: ya existe un narrador, el típico médico Díaz Grey que cuenta en Onetti.

Esta primera construcción descriptiva, hecha de cinco unidades, puede leerse de modos diversos:

a) *Como un proceso* donde las cinco partes marcarían otros tantos progresos hacia el final, que es el objetivo de la narración: *hacer que un personaje pueda narrar*; instaurar un "el" capaz de enunciar, de ser "yo": transformar al sujeto del enunciado en sujeto de la enunciación (que Brausen, al intentar a su personaje, lo pueda instituir como narrador). Este proceso *reproduciría* y representaría el proceso de producción del relato en su conjunto, que narra cómo un personaje —Brausen— llega a narrar. *La vida breve* sería entonces no solamente el relato de la constitución de "otro" relato y de "otro narrador", sino al mismo tiempo el relato de las condiciones de esa constitución en el sujeto que narra: quien cuenta (y escribe) debe sufrir una por una las pruebas de Brausen: "pasar al otro lado" (mundo), "hacerse otro", "salirse" (abandonar familia, trabajo, mentir, transgredir las leyes, desear matar). Las condiciones para escribir y para instituir otro narrador marcan los fundamentos de la ideología de la literatura en la escritura —el trabajo— de Onetti,<sup>20</sup> del lugar de la ficción, de la

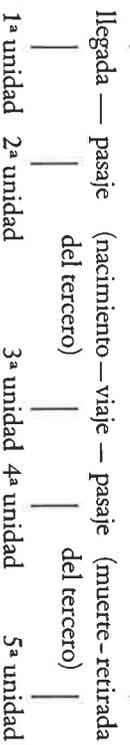
<sup>20</sup> La ideología de la literatura que exhibe la escritura en su práctica misma. Es decir, qué es lo que se piensa como "literatura" (y no como discurso científico, informativo, político, mensaje cotidiano), cuál es su lugar específico, sus fronteras; de qué modo se instituye y qué relaciones mantiene con la producción material; cuáles son sus efectos y los protocolos de su lectura; qué es la ficción, cuál es en ella el estrato de la verdad; de la mimesis, de las técnicas y ciencias; cuál es la práctica del escritor y su lugar social. Esta ideología de la literatura —un sector de la lucha de clases— puede ser coherente o entrar

práctica del escritor, y sientan las matrices fundamentales del sistema narrativo del *corpus* en su conjunto<sup>21</sup>.

b) *Como un relato de iniciación*, de un rito de iniciación, en el que después de las pruebas sufridas se renace para ocupar un lugar en una cofradía de iniciados. Desde esta perspectiva las partes se ordenan siguiendo el esquema:

en contradicción con "las ideologías" en sentido estricto, como formas particulares de la existencia de las contradicciones de clase, como manifestaciones y representaciones —en los dos sentidos— de esos procesos de fractura.

<sup>21</sup> Cada uno de los motivos que ligan las partes, reiterándose en las dos series, puede leerse como centro organizador (de personajes, escenas, esquemas narrativos, desarrollos) de multitud de relatos de Onetti. Por ejemplo: la apertura del relato con los motivos de la *llegada* y la *visita* de algo insólito es evidente en los *incipit* de *Los adioses*, *Junta cadáveres*, *El astillero*, "El caballero de la rosa", "La novia robada". El motivo del *triángulo*, del tres en todas sus dimensiones, es estructural en el *corpus*: hay grupos de tres narradores ("Jacob y el otro", *Junta cadáveres*), o de un narrador con dos informantes ("*Para una tumba sin nombre*", *Los adioses*, "El caballero de la rosa"), o triángulos de personajes y lugares. El *pasaje al lado* es otro motivo constante: a la casa de al lado, contigua, o a un lugar al lado de donde se encuentra el personaje (*Junta cadáveres*, *Para una tumba sin nombre*, *El astillero*). El *viaje*, la búsqueda, el *desplazamiento* a otro espacio se reiteran: desde los saltos fantásticos a los lugares de la irrealidad en *El pozo* (los "sueños"), "El posible Baldi", "El álbum", hasta el inevitable desplazamiento a un espacio no contiguo, más lejano, en busca —o huyendo— de algo muchas veces indefinible, que es *el deseo mismo* (*la literatura misma*) en Onetti: *El astillero*, *Junta cadáveres*, "La cara de la desgracia". *La muerte de la mujer*, por suicidio ("La novia robada", *Junta cadáveres*, "Tan triste como ella"), crimen ("La cara de la desgracia"), o enfermedad (*Para una tumba sin nombre*, *La muerte y la niña*) es, asimismo, un motivo permanente: a partir de esa muerte se desencadena el relato o se precipita su cierre. Finalmente, *la partida* o muerte de lo que llegó en la primera parte, abriendo la narración, es el cierre más característico de Onetti, visible en *Junta cadáveres*, *El astillero*, *Los adioses*, "Un sueño realizado", "El caballero de la rosa"; la persecución es el eje de *Para esta noche*. Reaparece en diversos textos, por otra parte, la pareja formada por un hombre maduro y un joven (*La muerte y la niña*, *Para una tumba sin nombre*, *Junta cadáveres*, "Bienvenido Bob") o una joven (*Para esta noche*, *Los adioses*, "El infierno tan temido", "La cara de la desgracia").



El relato resultaría rigurosamente simétrico: a la Llegada corresponde, por oposición, la retirada; al pasaje de Brausen al lado — que abre su otra identidad (Arce) y a la vez da lugar al nacimiento del tercer personaje — corresponde el pasaje del médico, su personaje, a Buenos Aires — que lo hace renacer y precede a la eliminación de otro tercero, esta vez la mujer—. El viaje en el centro del relato, como búsqueda y aventura, es el eje de la ficción. Este esquema en el que las partes se corresponden especularmente responde a los pasajes, pruebas, cambios de estado, muertes y renacimientos característicos de los ritos, y remite a lo que quizá pueda leerse como uno de los centros de *La vida breve*: el tema y la dramatización del carnavalesco (como rito y fiesta de nacimiento-muerte, del cambio de nombre, del dialogismo, máscaras y dobles) que enmarca la novela: un carnaval que en el capítulo primero narra *Queca* como pasado, ya transcurrido, y en el último aparece como presente: en los dos últimos capítulos los personajes de las dos series se encuentran en el carnaval: antes, en las vísperas de la fiesta en el relato 1 —y allí son capturados—, y en sus post-rituales, con disfraces, en el relato 2 —y allí son capturados—. El carnaval de los dos últimos capítulos se encuentra entre las dos series; el texto se sitúa entre dos carnavales, dos tipos de disfraces, entre su nacimiento y su muerte: su tema fundamental es la representación del nacimiento de otro, de la transformación en otro —la máscara—, del pasaje a otro lugar. Las pruebas, condiciones de la iniciación en la escritura, permiten, atravesando la muerte, el nacimiento de un escritor y de un narrador.

c) *Como un trabajo sobre el número y el género (sexo):* sobre el dos y el tres, los pares, las parejas y los triángulos que es, simultáneamente, un *trabajo sobre la contradicción*, sobre la lógica de lo heterogéneo y su enfrentamiento. Las cinco unidades se ordenarían de este modo:

*Primera:* ruptura de un par (de pechos en Gertrudis) y de una pareja (Queca-Ricardo); construcción de un par (de departamentos) y de una pareja en cada una de las series (el narrador se sitúa entre).

*Segunda:* construcción de un triángulo en cada una de las series, que implica a la vez un par de iguales (dos hombres) y una pareja.

*Tercera:* búsqueda de otro tercero, diferente (joven); construcción de cadenas de triángulos enlazados en las dos series (el tercero es el hombre en el relato 2 y una mujer en el relato 1).

*Cuarta:* eliminación (muerte: negación) de la mujer de la pareja formada en la primera unidad en las dos series.

*Quinta:* construcción de un par (de iguales, masculino) en cada una de las series y de una pareja en el relato 2; la figura es análoga e inversa a la de la primera unidad: una diferencia (pareja) entre dos iguales (pares). El texto trabaja en todos los niveles esta diferencia: una cadena con cruz entre dos pechos, una pared entre dos departamentos, un río entre dos ciudades, un carnaval entre dos capturas, un texto entre dos sujetos narradores.

d) *Como un trabajo sobre el espacio y los lugares*, en varios sentidos:

1. Los lugares son a la vez "zonas", "espacios", "lados", *loci*, *topoi*, y grafías: la escritura de Onetti, sobre todo en *La vida breve*, es una *topografía* en sentido espacial y gráfico; el relato construye un dispositivo cuyos elementos, en posiciones diversas, son "la espera" (y la entrada, el pasaje, el viaje, el salto y la huida), y "al lado"/"al otro lado". Esos elementos juegan metafóricamente como autorrepresentación del texto:

como espacios, "mundos" de la escritura y la ficción. De allí la presencia reiterada, hacia el final del relato, de los *mapas* (el plano de París, el mapa de Santa María): el mapa como diagrama y distribución, trazado, modelo reducido, posibilidad de guiar trasladados, el mapa con puntos y líneas —el mapa que Mami recorre con la aguja de tejer— es el diagrama de la tierra del texto.

2. Los lugares y espacios son los de la enunciación, de las posiciones de la enunciación en la escritura: todo traslado de sujetos (pronombres, personas narrativas), todo cambio e inversión, toda travesía, es simultáneamente un pasaje de "yo" a "él", "ella", "ellos", "usted".

e) Pero en este punto pueden tejerse las relaciones entre el modo *c* y *d* de leer la escansión: es un *trabajo sobre el número* y el "género" —*contradictorio*— de *espacios*, en todos los sentidos: sobre los dos y tres lugares que nunca dejan de escribirse en la literatura de Onetti y trazan un esquema triádico, un sistema de relaciones fundamental en los relatos; un juego de tres lógicas o instancias cuya dialéctica contradictoria genera y sostiene la narración: *el primer espacio* (el departamento de Brausen) "representa" el mundo cotidiano del trabajo, la familia, el orden, y la primera lógica: el sistema de la racionalidad y la reproducción: el organismo social y la estructura familiar que traduce las presiones del modo de producción; *el segundo espacio* (el departamento de Queca), contiguo, idéntico y diametralmente opuesto, contradictorio del primero, "representa" el sexo, el secreto, la locura, el desorden y la segunda lógica: la de los impulsos fundamentales, lo otro reprimido y negado; y *el tercer espacio* (Santa María), análogo/inverso de los otros dos, producido por el juego de los otros dos, pero habitado por "otros" personajes, distintos y distantes, y la tercera lógica: la de lo imaginario, el reemplazo, la metáfora: la lógica de la literatura. El narrador se desplaza entre los dos primeros espacios —y el relato de esos desplazamientos

que acompañan una transformación es la materia misma de *La vida breve*—; el tercer espacio surge como derivado, producido, "creado" por el sistema de desplazamientos (relaciones) entre los dos primeros. Aquí es donde se hace visible el trabajo y la lógica del texto: un trabajo sobre lo contiguo y lo antitético, lo igual y lo contradictorio, lo lejano y lo analógico; un trabajo en la topología y la tropología: un trabajo sobre el significante: "un significante por otro" y "un significante al lado del otro"; la metáfora y la metonimia, la semejanza y la sustitución en *La vida breve* y en el conjunto de la obra. Este sistema numérico, "genérico", espacial y lógico se distribuye de modos diferentes según los relatos y según los lugares de la enunciación, erigiendo dispositivos —narraciones— diversos, como, por ejemplo, *Los adioses* (donde "el hombre" se trasladada del hotel al almacén o a la casa alquilada), *El astillero* (donde Larsen oscila rítmicamente entre el astillero, la casilla y la gloria), o *Juntacadáveres* (que "transcurre" entre la casa de Jorge, la de Julia y el prostíbulo).

A partir de este momento de la lectura, cuando de la escansión del relato en cinco unidades y su ordenamiento, que reproduce el rígido orden de la lengua en la medida en que se funda en las relaciones paradigmático-metáforicas de las dos series, se pasa a la multitud de lecturas, a la posibilidad de combinar indefinidamente esa organización (desde el proceso, el rito, el carnaval, el mapa, los pronombres, las tres lógicas, los sucesivos "otros" y "entres"), y desordenarla, entrecruzarla, entredarla y perturbarla; *cuanado del orden se pasa a la mananña* o a lo infinitesimal, cuando puede borrarse la diferencia entre relato 1 y 2, cuando de la novela se pasa al conjunto de la obra: cuando el código —la lengua— ya no es suficiente para otorgar orden y ley, se *abre el texto*.

### III. EL PROCESO

#### A. ELENA-SALA-DE ESPERA

1

En *Tiempo de abrazar*, escrita en 1934, "extraviada", publicada fragmentariamente en *Marcha* en 1943 y editada en 1974, hay un momento en que el personaje centro -Jason- huye de la ciudad hacia otro tipo de vida (un capítulo casi rousseauniano; no una "aventura literaria", un proyecto utópico ni un salto al exotismo, sino un pasaje realista: el viaje en tren hacia donde se abre el campo). Allí dice:

Veía empequeñecerse lentamente la última plataforma del tren que se alejaba entre dos anchas líneas verdes, segregando la doble estrela de los rieles fulgurantes bajo el sol de la tarde. Estaba casi solo en el andén. Al fondo un hombre con blusa azul hacía rodar unos bultos hacia las balanzas. *Alguien conversaba en la sala de espera, invisible tras los vidrios esmerilados.*

... al principio se quejaban de la comida. Pero la han mejorado mucho...

Frente a él, del otro lado de las vías, una hilera de chalets, jardines, los terrones de la calle. Más lejos, ya en el cielo azul, un

pedazo oscuro de eucaliptos. A la derecha la plaza desierta, la iglesia de ladrillos, vieja y severa, con el enorme disco del reloj.

... este médico de ahora es muy bueno, se preocupa mucho...  
Me decía Elena que cuando entra en la sala...<sup>22</sup>

En este fragmento lee Jorge Ruffinelli<sup>23</sup> la aparición primera de lo que en *La vida breve* se nombra Santa María ("el origen más lejano de la ciudad mítica") y observa el vínculo entre Elena, sala y el médico. Nosotros añadimos: se encuentra aquí una topografía, un mapa de lo visible típico de Onetti ("al fondo", "frente a él", "del otro lado", "más lejos", "a la derecha") y su contrapunto escindido, la audición ciega de una voz que surge de la sala de espera. Pero lo que conduce otra vez la lectura es la repetición; la única palabra que se dice dos veces (una vez en cada una de las voces) es "sala": sala de espera -de la estación de ferrocarril- y sala -de hospital-; la combinación, *el simple traslado* de "sala de espera" al universo médico, insituye "sala de espera del médico", de su consultorio: el comienzo del relato que escribe Brausen en *La vida breve* (capítulo 5). Y *La vida breve* se abre en una "sala de espera de la estación", no de ferrocarril sino de la primavera, de la tormenta que traerá la primavera (se abre el 30 de agosto, en la antecala de la primavera); en el capítulo 1 Brausen está aguardando el cambio de tiempo y en una suerte de antesala en relación con lo que ocurre en el departamento vecino; como en toda sala de espera, se encuentra junto a, pero fuera

de escuchando sin ver<sup>24</sup>. En el capítulo 5, que abre su ficción (la subficción), Elena Sala deja la sala de espera y entra al consultorio médico. Entre el capítulo 1 y el 5 (las dos aperturas) emergen tres acontecimientos típicos de la escritura de Onetti:

- El capítulo 1 "representa", sin nombrarla y mediante la acción narrativa, la situación "sala de espera de la estación". Esta trasposición dramatizada, narrada, de un sintagma tácito y que es posible reconstruir, aparece constantemente en el sistema Onetti.

- Pero "sala de espera de la estación" es bivalente: aquí en la estación primavera, como en *Tiempo de abrazar* era la estación de ferrocarril; a través de la primavera puede leerse el viaje que comienza en la estación. Esta propiedad introduce otro elemento característico de Onetti: la utilización de palabras dobles, de anfiblogías: la preferencia por los términos que dicen a la vez dos cosas diferentes; no se busca tanto producir polisemia sino tratar a la palabra como moneda de doble faz (recuérdese *El pozo*: las dos caras de cada acontecimiento y la escritura en el reverso de las proclamas políticas).

- Entre el capítulo 1 y el 5 se produce entonces un desplazamiento múltiple: de la representación narrativa del sintagma "sala de espera de la estación primavera" a la sala de espera del médico y de allí al consultorio (la visita); este desplazamiento contiene a su vez otro, espacial y temporal. La sala de espera implica contigüidad espacial -solo tiene sentido en función de eso otro que está al lado- y contigüidad temporal -se espera un tiempo allí; es el momento interior al decisivo de la visita o el viaje-; implica, además, la posibilidad de escuchar y la imposibilidad de ver lo que ocurre en el otro lado.

<sup>22</sup> *Tiempo de abrazar y los cuentos de 1933 a 1950*, Montevideo, Arca, 1974; cap. VI, p. 192. Los subrayados son nuestros.

<sup>23</sup> P. XLI de la Introducción a *Tiempo de abrazar*, cuyo título 1 es "Onetti antes de Onetti", ob. cit.

<sup>24</sup> Esta situación se reitera en el capítulo 3, cuando Brausen espera a Stein y escucha: "alguien rió detrás de los cristales iluminados de las puertas del fondo", p. 29.

Esta primera relación entre los dos *incipit*<sup>25</sup>, este traslado, exhibe uno de los mecanismos productivos básicos de *La vida breve* y de toda la ficción de Onetti: el proceso metonímico, fundado en desplazamientos a lo largo de series tonómicas, fundado en desplazamientos a lo largo de series diversas, *cuyos términos están ligados por vínculos de contigüidad*. El relato traza una forma serial básica que incluye dos series mayores y heterogéneas (relato 1 y 2) constituidas, cada una, con términos del mismo tipo o grado que la otra, pero diferentes en cuanto a su "naturalidad" ("realidad"/"ficción"); cada serie subsume, por lo menos, otras dos menores (espacial, temporal), de modo que, de entrada, las relaciones entre las dos series básicas son complejas relaciones multiseriales. No solo se produce un desplazamiento de una a otra serie mayor—del relato 1 al 2, lo que presta a la narración en su conjunto un ritmo oscilatorio—, sino que en el interior de cada serie se tejen desplazamientos constantes a lo largo de las series menores, cuyos términos entran en una segunda relación de desplazamiento al vincularse con los de la otra serie. Algunas de las series menores, hechas de términos que se desplazan en el interior de cada serie mayor y entre las dos, son las siguientes:

- *serie temporal cíclica* (por ejemplo: invierno-primavera-verano-otoño); *La vida breve* — todos los relatos de Onetti— avanza, en su conjunto, desplazándose a lo largo de esta serie;
- *serie temporal simple*, que implica un "antes" y un "después" "cronológicos", con los que la escritura de Onetti traza constantemente, sobre todo mediante histerologías-inversiones, de modo que muchas veces el "antes" se narra después;

<sup>25</sup> Y los capítulos intermedios: el 3, donde Brausen espera a Stein, junto a Miami, y debe esperar además, que Stein le preste dinero; el 4, donde Brausen espera, solo en su casa, que lleguen Gerrudis y la mujer de al lado.

- *serie de sucesión espacial* (visible en la relación de sala de espera-consultorio y departamento de Brausen-de Queca);
- *serie de sucesión lógica*, no cíclica: es la serie numérica; siempre hay 1, 2, 3, desplazándose en los dos sentidos;
- *serie de sucesión causal*: ilustrada en el capítulo 1 y reiterada, en otros registros, a todo lo largo del relato: calor-nubes-tormenta-lluvia-fresco; y
- *serie intensiva*, en la que la sucesión y los desplazamientos acrecen o decrecen un estado; en el capítulo 1 se juega con el calor, el vapor, la transpiración, el agua de la lluvia, el hielo, es decir, con las connotaciones glacial-fresco-tibio-cálido-que-mante y el ciclo del agua que las acompaña.

Los procesos metonímicos son legibles no solamente en la narración, que progresa y se desplaza siempre a lo largo de alguna de estas series (y en todos los sentidos), de modo que los momentos de mutación de la estructura y la lógica de los relatos de Onetti encuentran, cada vez, un sitio "localizado" en el espacio, en el tiempo cíclico, en la causalidad, en la intensidad), sino en la escritura misma, en el "estilo", que traza baja las figuras de la contigüidad en el interior de la frase (histerologías, sinécdoques, metonimias de diverso tipo) y en las relaciones transfásicas (los conectivos, auxiliares, relaciones de presuposición).

Entre el primer capítulo y el quinto se constituye la primera forma serial y su variación primaria: el pasaje de "sala de espera" a "visita en el consultorio" remite al análisis del *momento anterior y del espacio contiguo*; no solo al momento anterior al capítulo 5, en el que Brausen elabora y piensa— escribe su relato, sino a una escena anterior que el *incipit* del relato 2 reconstruye: *la escena anterior al corte castratorio*: Brausen imagina y narra su relato a partir de la visita de Gerrudis al médico, una vez descubierta el tumor en el pecho: "Como entraste tú..." (p. 18); "Gerrudis tendría que saltar del marco plateado del retrato para aguardar su turno en la

antesala de Díaz Grey, entrar en el consultorio" (p. 34). Esta situación "real" incluye únicamente a Gertrudis; lo no dicho, y que es posible –hipotéticamente, retroactivamente– reconstruir, es la inclusión de un Brausen pasivo allí: él habría esperado en la sala de espera mientras su mujer entraba al consultorio para iniciar la cadena de acontecimientos que conducirían a la amputación. *Brausen, elidido de esa escena anterior, aparece desplazado en el capítulo 1 a una "sala de espera de la estación"* (situación no dicha, representada en la narración: desplazamiento fundado en la bivalencia de "sala de espera" y desplazamiento de la palabra a la acción narrativa) escuchando, a su lado, hablar de cortes irremediables en una situación de visita (Queca, su corazón destrozado y el visitante). La escena inicial de la ficción que imagina Brausen, el abandono de la sala de espera por parte de Elena Sala y su visita al médico, es, pues, narrativa y cronológicamente posterior al capítulo 1 (situado en la sala de espera), pero a la vez anterior a él, puesto que vuelve atrás y reproduce el último momento en que era posible ver a Gertrudis con dos pechos: el momento contiguo-anterior al corte de la mama.<sup>26</sup>

<sup>26</sup> Ese desplazamiento al momento previo al hecho traumático fue puesto de manifiesto por Freud en varios trabajos: en *Construcciones en el análisis* observó que muchas veces después de la comunicación –por parte del analista al paciente– de la reconstrucción de algún episodio violento, punto de ruptura, se producía en los pacientes (si la reconstrucción era más o menos exacta) este fenómeno: recordaban claramente no el acontecimiento central, objeto de la reconstrucción, sino detalles (rostros, muebles, etc.) contiguos o simultáneos; esto ocurría además en los sueños posteriores a la comunicación de la construcción. En *Fetichismo* no se recuerda la visión traumática –que demuestra que la mujer no tiene pene– sino la observación previa, contigua: un pie, un trozo de ropa, que se constituirá en fetiche; en la amnesia traumática no se recuerda el trauma mismo, sino algo experimentado un momento antes; en la afasia algunos pacientes utilizan palabras que derivan de acontecimientos ocurridos inmediatamente antes de la lesión.

El *incipit* del relato 2 hace legible la puesta en marcha de la construcción de la prótesis: se tratará de desarrollar y reiterar esa situación de espera y visita al médico como punto de partida de un proceso que *no* lleve a un corte castratorio; solo a partir del momento anterior y de la inversión de sus elementos es posible la restauración. El esquema de los tres momentos puede construirse de este modo:

#### I. VISITA AL MÉDICO

*Vista de Gertrudis al médico: entrada en su consultorio:*

Brausen en la sala de espera.

No dicho.

Gertrudis entra y muestra al médico los dos pechos (p. 18 y 34).

Anuncia el corte.

#### II. EL CORTE

*Capítulo 1, primero del relato 1:*

Brausen espera la tormenta que traerá la primavera (representación narrativa –desplazamiento a la acción– del sintagma "sala de espera de la estación" con uso de la homonimia). Oye, no ve al lado.

La mujer recién llegada (Queca) al departamento contiguo recibe una visita; habla de un corte irremediable con su amante y del corazón (juego con la doble faz: literal y figurado; desplazamiento del "corte", del "dolor" y de la visita).

Lo común es la situación de peligro: todo paso regresivo intenta levantar una defensa contra la aniquilación: el momento anterior pasa a primer plano porque entonces todavía parecía posible la realización del deseo. Cfr. Mauritz Katan, "The link between Freud's works on aphasia, fetishism and constructions in analysis", *The International Journal of Psychoanalysis*, Tomo I, parte 4 (1969), p. 547.

*Capítulo 5, primero del relato 2:*

La sala de espera queda vacía cuando la mujer entra al consultorio.

Elena Sala, recién llegada a Santa María, entra y muestra al médico los dos pechos (desplazamiento espacial, temporal y de "persona": el resultado es la sustitución metafórica que define la ficción).

La reproducción de la visita al médico en el relato de Santa María traza entonces una triple relación de contigüidad temporal: respecto del capítulo 1 es el momento posterior, la entrada de Brausen en su relato; además es el momento posterior –visita– al de la "sala de espera" (de la estación); respecto del corte castratorio de Gerrudis, narrado en el capítulo 1, es el momento anterior, el de su visita al médico. En la serie espacial, el capítulo 5 se sitúa en el espacio contiguo al de la "sala de espera" del capítulo 1, pero en otro lado que lo sustituye y metafORIZA: Santa María, donde Brausen estuvo "sólo una vez" (p. 18). Al mismo tiempo ocurre como si Brausen, que no dice haber acompañado a Gerrudis en su visita al médico, estuviera en el capítulo 5 en el consultorio y fuera él mismo el médico: el visitado y no el visitador (pero él, al entrar en su relato, deja la sala de espera y se introduce en el consultorio, como Elena Sala: él es, también, la mujer). Y efectivamente, *el trabajo "real" de Brausen es el de visitador* de una agencia de publicidad; aguarda en las diversas salas de espera de sus clientes: "Esperaré cuartos y mitades de hora a que Pérez, cigarrillos, Fernández, hojas de afeitar, y González, yerba, quieran recibirme, mientras escondo los zapatos torcidos bajo los asientos de las *antelas*" (p. 52); y "recorrí hasta el anochecer las oficinas de los

clientes, sentí abandonarme a repentinas miserias mientras estiraba las piernas en las *salas de espera* para contemplar mis zapatos nuevos" (p. 71). La situación que desencadena los relatos de Brausen –el de la serie "realidad" y el de su "ficción"– remite, pues, a su inserción "real", a su trabajo y al momento anterior a la situación familiar traumática, la visita de Gerrudis al médico. En el capítulo 1 Brausen ocupa la misma posición que en su trabajo: aguarda en una antesala; en el capítulo 5 el médico Díaz Grey, su personaje, recibe la visita proveniente de la sala de espera del consultorio: mediante Díaz Grey Brausen *pasa al otro lado* en varios sentidos: el otro lado de Buenos Aires, Santa María (y ese otro lado tiene también su "al lado", la colonia suiza), y el otro lado de la pared: ya no ocupa la antesala sino la sala, la posición de visitado-esperado y no la de visitador; pasa así al otro lado en sentido estricto: al mundo de la literatura.

Los desplazamientos metonímicos en la serie "realidad" que permiten constituir la "ficción" (metáfora) *inzierten* entonces en dos sentidos la situación "real" y sórdida de Brausen: Santa María es el reverso, el otro lado de su trabajo –la sala y no la antesala–, y la otra época, anterior al corte de Gerrudis. Y si lo que importa es reiterar la visita al médico porque configura la situación inmediata anterior a la amputación (lo que aparece como su causa), el médico Díaz Grey debe ser el personaje central, puesto que de él depende la realización o no del corte; Díaz Grey no atenta contra la maternidad: adoptó "la resolución fanática, no basada en moral ni en dogma, de cortarse una mano antes de provocar un aborto" (p. 18). El médico es a la vez Brausen ("tiene un cuerpo pequeño como el mío", p. 18) y la negación-inversión de Brausen (está donde Brausen no está: del otro lado); Díaz Grey es *un duplicado* de Brausen, del mismo modo que Elena Sala es un duplicado de Gerrudis joven, antes de la amputación ("entraría sonriente en el

consultorio de Díaz Grey-Brausen esta Gerttrudis-Elena Sala", p. 34). Pero esa doble duplicación –otro recurso productivo de *La vida breve*– se acompaña de una serie de transformaciones consistentes, sobre todo, en negaciones-inversiones:

- el médico es soltero, Brausen casado; el médico es visitado, Brausen visitador; el médico mira el mediodía (p. 23), Brausen mira la noche (pp. 20-22); el médico no alcanza a auscultar el corazón, pero mira (y es seducido por) los pechos de Elena Sala, Brausen ausculta a través de la pared y no puede ver;

- el médico piensa: "no puede haber piedad" (p. 41), "sé que la única posibilidad está en [...] una voluntaria actitud de humillación" (p. 44), y desea "levantarse y abrazarla" [a Elena] (p. 44). Brausen piensa en el capítulo 1 que sentirá piedad por Gerttrudis, "terror de humillar", y como prueba contraria deberá enloquecer de lujuria sobre el pecho mutilado (p. 15);

- el médico obtiene dinero en esa visita pagada, no por curar sino por su escritura y su firma (receta); Brausen desea ganar dinero con la escritura del guión de cine, y pide prestado dinero a Stein (quien le pide espere).

La inversión recae, además, sobre la escisión ver/oir, nítida en el primer capítulo, y la fecundación por la voz que la acompaña: ahora, para elaborar el *incipit* de su ficción, Brausen se inspira en lo puramente visual: en el retrato mudo de Gerttrudis joven (capítulo 4).

En esta inversión general (positivo-negativo, día-noche, activo-pasivo, oír-mirar) lo determinante es la conversión de los datos fundamentales en falsos (ficticios): la visita al médico no tiene como causa una enfermedad; Elena Sala es una falsa paciente que obliga al médico a actuar como falso médico; la morfina, que en "la realidad" debía calmar el dolor de Gerttrudis e inducir su sueño, servirá en la ficción para el

placer de Elena Sala; es la morfina el dato que lleva, como un puente, a la entrada de Brausen en su mundo imaginario<sup>27</sup>.

Así se pasa de la serie "realidad" a la "ficción" mediante los siguientes mecanismos aplicados a la "realidad":

- desplazamientos temporales antes-después: la ficción es un "después" que condensa y modifica el "antes";
- desplazamientos espaciales al lado, al otro lado: la ficción ocupa el otro lado;
- desplazamientos semánticos (mediante la homonimia): la ficción puede fundarse en "lo mismo" (la misma palabra) y ser "otra" a la vez (la otra cara de esa palabra);
- duplicaciones acompañadas de trasposiciones: la ficción es un duplicado transformado de la realidad;
- transformaciones básicas de oposición (inversiones, pasaje de activo a pasivo, de "verdadero" a "falso", etc.), que tienden, en general, a la negación de los datos de la serie "realidad".

El sentido de este análisis no es otro que el de *determinar mediante qué operaciones y reglas la escritura "deforma" "la realidad"* (interior al relato) y cómo la refleja en su deformación; esto equivale a determinar qué es ese otro lado, de qué y cómo se construye: cuál es el modo de producción de "la ficción" y en qué consiste la literatura en Onetti, tal como la representa *La vida breve*. El otro lado es una metáfora de este (supone su caída y rachadura) y está hecho con el fin de sustituirlo e implantarse como prótesis ocupando el espacio libre; pero es manifiesto que "la realidad" sordida y castratoria

<sup>27</sup> "Morfina" proviene de Morfeo, el dios latino del sueño, correspondiente al griego Hypnos. Ovidio introdujo la forma latina sobre el griego *morphé* (forma) del verbo *morphó* (dar buena forma). Morfeo es, etimológicamente, el "hacedor de buenas formas". El sueño y la ficción, ligadas en Onetti desde los primeros cuentos, responden a esta creación latina.

es el punto de partida y *la condición* de la producción: su materia prima: que el trabajo no borra esa realidad sino que traslada cada uno de sus datos duplicándolos en otro espacio y aplicándoles un proceso de desplazamientos metonímicos; la metonimia y sus variantes es *el medio de producción* privilegiado en la escritura de Onetti y su principio de organización estructural. No hay literatura sin un trabajo sobre los tristes “días grises” de la realidad (y ese es uno de los sentidos del nombre Díaz Grey); la duplicación y los desplazamientos que se le imponen no la niegan: ella sigue allí, exaltada y pesando con su obstinación muda de materia prima, haciéndose presente en las trasmutaciones y máscaras.

## 2

*La vida breve*, que cuenta de qué modo Brausen cuenta y en qué condiciones de realidad, nunca habla del problema de la escritura, de sus borradores y tropiezos; nunca escribe el esfuerzo por escribir: el relato 2 emerge ya constituido. El trabajo sobre y con la palabra, base material del texto, es su gran elipsis, del mismo modo que Brausen está ausente de la sala de espera del médico que examinó a Gertrudis. Y si, como lo enseñaban los formalistas rusos, un procedimiento o mecanismo estructural debe encontrarse paragramáticamente en todos los niveles de un texto, es necesario verificar los procesos constructivos de la ficción –el modo en que se trabajaban en Onetti los datos de “la realidad”– en el plano, ineludible cuando se habla de escritura, el único plano estricto de realidad en un texto: sus enunciados. La primera evidencia es que no hay dos modos diferentes de trabajar el lenguaje en *La vida breve* como podría inducirlo el hecho de las dos series: el relato de Brausen sobre su situación “real”, el relato de su ficción y el relato asumido por Díaz Grey (en el último capítulo) son absolutamente homogéneos, ostentan el mismo tono e idénticos procedimientos.

El siguiente párrafo es un espejo concentrado del relato (lo reproduce): un viaje al otro lado gracias a *la voz* de Mami; su análisis intenta delimitar algunos momentos de la escritura de *La vida breve*.

Entonces Mami volvió a tener la sonrisa condescendiente, propia de la persona madura y preocupada a la que la bondad lleva a jugar con un grupo de niños; hizo girar la sonrisa y la detuvo por fin sobre el hombrecito que ejecutaba en silencio *Une autre fois* golpeándose las rodillas con las yemas de los dedos. Y repentinamente, como si acabara de escuchar los compases que le daban entrada, echó la cabeza hacia atrás sin violencia y pareció sumergirla, mientras empezaba a cantar, en una reducida atmósfera nostálgica, en un muerto mundo personal. Y allí, metida allí la fofa cara de bebé, tan solitaria y lejos de todos y, sin embargo, para nosotros, para los seis representantes del presente, los tres hombres y las tres mujeres que la escuchaban, para las empavesadas prostitutas que torcían expresiones dramáticas y pensativas bajo las frases de la vieja *chanson*, Mami revivió a la muchacha que había emigrado de un París victorioso, treinta años atrás, para conocer la lengua y el alma de un pueblo nuevo a través de los clientes melancólicos de Rosario, San Fernando, Mataderos y los cabarets; que había tropezado con su hombre, Stein, y lo había llevado de regreso a Europa –en una corta, agrídulce excursión al pasado, tan parecida a esta que realizaba ahora de pie junto al piano, con su fña sonrisa, triste, dichosa y desafiante– alimentándolo y vistiéndolo mediante la repetición de *chansons* y de posturas ancestrales (pp. 145-146, narra Brausen).

a) El párrafo está enmarcado por la sonrisa, que transporta otra cosa reiterada: la idea de una “persona madura” (maternal) con niños; al comienzo se la enuncia mediante la comparación (“sonrisa condescendiente, propia de”), al final se *la*

representa mediante la acción verbal ("alimentándolo y vi-tiéndolo"); es Stein el niño. La sonrisa transporta "lo mismo" pero desplazado a la comparación y a la acción; una cosa, sin embargo, es jugar y otra alimentar y vestir: se analizan las funciones maternas escindiéndolas en "diversiones" y "cuidados": la sonrisa es el puente que permite el desplazamiento de una a otra zona.

b) La idea de la repetición se introduce con el párrafo mis-mo, con la modalización verbal (más estrictamente: con el aspecto): "Mami volvió a tener": Mami retoma un gesto ante-rior (como Queca en la apertura de la novela) y anuncia otra repetición: al cierre del párrafo emerge la palabra misma: "la repetición de *chansons*". Pero esas reiteraciones contienen otra, donde se repite un desplazamiento: Mami regresa al pasado mientras canta; ese retorno "mental" reitera (reproduce) el que hizo efectivamente con Stein. El texto liga las repeticio-nes mediante la semejanza: "tan parecida a esta que realizaba ahora de pie"; la diferencia consiste en que ahora Mami está inmóvil, de pie: su desplazamiento es imaginario. Los dos pla-nos son, manifiestamente, los del texto en su conjunto, y su relación es la misma que el relato establece entre "realidad" y "ficción": Mami duplica ("revivió": brevemente vuelve a vivir; en esa "corta" excursión; aquí se repite, en pequeño, uno de los centros del relato: "la vida breve" es eso que Mami construye inmóvil).

c) El párrafo está construido casi íntegramente sobre si-nécdoques (partes) y metonimias (desplazamientos en series de términos contiguos): hizo girar la sonrisa (por cabeza, ojos), echó la cabeza (por mente), cara, lengua y alma (por cuerpo), mediante la repetición de *chansons* y posturas (por mediante el dinero obtenido por la repetición), la bondad lleva (causa abstracta). Desmembrar el objeto, elidir partes, decir otras, trasladarse: estos procesos otorgan a la escritu-ra la densidad, economía y abstracción características de

Onetti. Pero los desplazamientos más notables son los inte-riores a la escritura misma: si se dice "hizo girar la sonrisa" (por "hizo girar la cabeza cuya cara tiene la sonrisa"), la cabe-za, elidida, *aparece luego* echándose hacia atrás; lo que la me-tonimia deja caer emerge en otra parte, en un segundo desplazamiento.

La gran sinécdoque es la voz: el poder de la voz que es ca-paz de hacer revivir con la fuerza de lo palpable, de llevar al "otro lado"; esa voz se contrapone al "ver" que abre el pá-rrafo (implícito en la descripción de la sonrisa, del tocarse las rodillas). La voz entra "repentinamente" como respuesta a un "escuchar" y sostiene el desplazamiento a la "atmósfera nos-tálgica" el "muerto mundo personal"; aquí los sintagmas no-minales son bivalentes: no solamente se refieren al pasado, al otro mundo, sino a este, a la reunión de antiguas prostitutas. Y esos "climas" indefinibles transportados por la voz se hacen sólidos o líquidos (la cabeza se sumerge allí): son como el aire del departamento de Queca.

d) El párrafo teje una casi identificación, quizá la más rica del texto: Mami, la prostituta, es (como) una madre (de Stein). Esa identificación sostenida por la sonrisa maternal y el gru-po de niños (y debe confrontarse esta sonrisa con las de los personajes femeninos de Onetti, que siempre exhiben una atención paciente y protectora: Elena Sala, Gertudis, Queca, la mujer de los guantes verdes) culmina en la relación con Stein: lo había llevado, lo alimenta y lo viste como un niño, pero con la prostitución, con el dinero de la prostitución, que en este párrafo aparece elidida y desplazada a las otras, "las empavesadas prostitutas" por una parte, y a "mediante la re-petición de *chansons* y de posturas ancestrales" por la otra (se elide el efecto, el dinero). Pero el cantar y el mantener posturas ancestrales es, también, lo propio de una madre: la adjetivación bivalente, los sintagmas aplicables a una u otra zona, transpor-tables: el semantismo móvil es uno de los logros más notables

de la escritura de Onetti (y ¿quién se golpea "las rodillas con las yemas de los dedos"? ¿Mami o el hombrecito?)

La gran elipsis del párrafo, que abre metonimias y sinédoques, es el cuerpo –y el dinero–: Mami vino de París "para conocer la lengua y el alma (...) a través de los clientes melancólicos"; se espiritualiza y mentaliza no solo la prostitución sino sus "clientes"; se la abstrae del cuerpo; la palabra "lengua" con su doble faz, es la que permite el desplazamiento apoyado en la homonimia: solo al fin del párrafo, en Stein, el desplazamiento se ciñe y la contigüidad se torna espacial: es el cuerpo al que hay que vestir y alimentar, pero el cuerpo de Stein.

e) El fragmento trabaja un circuito sobre "las edades del hombre", las etapas de la vida: Mami emerge primero como "persona madura"; cuando echa la cabeza hacia atrás tiene una "fofa cara de bebé"; luego revive a "la muchacha" que emigró de París y finalmente vuelve a ser "persona madura" que viste y alimenta. Este circuito tiene su correspondiente, que viste y alimenta, en el circuito masculino: cuando Mami doblemente inverso, en el circuito masculino: cuando Mami es "persona madura" son los "niños" que aparecen; de allí al "hombrecito"; cuando Mami es "bebé" en su cara los otros son "tres hombres" y "tres mujeres"; cuando llega a "muchacha" aparece "su hombre", pero este se muta en niño al ser llevado y vestido. Estas idas y vueltas en el tiempo y espacio se acompañan del juego entre lo "viejo" y lo "nuevo": vieja *chanson*, pueblo nuevo, el presente, el muerto mudo, lo ancestral.

f) La contigüidad "persona madura" y "niños", la coexistencia de opuestos (la utilización del eje de la contigüidad para oponer: el descenso del paradigma al sintagma) es visible en todo el párrafo: agrí dulce, sonrisa "triste, dichosa"; "ejecutaba en silencio"; Mami está aquí y ahora pero a la vez "allí", sola y con "nosotros"; todo se mueve y viaja y al mismo tiempo todo está inmóvil: el zeugma –la coordinación de palabras con semas opuestos– marca el fragmento.

g) Es notable la proliferación de infinitivos: "tener", "jugar", "girar", "escuchar", "cantar", "conocer", núcleos de subordinadas regidas por otras acciones: "volvió a", "lleva a", "hizo", "acabara de", "empezaba a", "había emigrado (...)" para "la primera parte del fragmento usa, además, el indefinido, el presente y el imperfecto; la segunda el pluscuamperfecto. La cantidad de subordinación, la estructura hipotáctica satura el relato de acciones; se exploran todas las posibilidades verbales: tiempos, modos y sobre todo *aspectos*. Esto es lo que fundamentalmente trabaja la escritura de Onetti: el modo en que se desarrolla la acción con independencia del tiempo: el comienzo, la persistencia, la repetición, el término, la proximidad, la inminencia; esas categorías aspectuales dibujan una red vertical y arborescente, más espacial que temporal, que "abre" cada movimiento en multitud de modos y matices y lo dispersa, magnificándolo. Se sobrecarga de acciones un espacio donde ocurre poco, un clima estático, en encierro; se produce allí la ficción del movimiento, su transformación en encaje: la explotación exasperada de las posibilidades verbales es uno de los sellos de la escritura de Onetti, que cuenta, en realidad, lo que cuenta *La vida breve* y este párrafo: el movimiento mental, el viaje imaginario a otros lados y tiempos.

h) La cantidad de subordinadas, expleciones y digresiones se alía con las comparaciones: la irreal "como si", la sonrisa "propia de", los "pareció", "tan parecida", introducen otros relatos que a su vez tienen sus movimientos. El uso de las posiciones (sobre, con, hacia, sin, para, bajo, a través, mediante), de los déicticos que acompañan y señalan la enunciación (ahora, allí), tienen la misma función que la explotación de los aspectos verbales: el espacio se agranda, se cubre de matices, se subdivide, movilizaba y permite el desplazamiento indefinido por él, por sus infinitas "partes".

En síntesis: a las duplicaciones y reiteraciones, en los registros de lo enunciado, desplazado y representado, a los juegos de inversiones y contradicciones, podemos añadir ahora:

- el uso constante de sinédoques y desplazamientos metonímicos que se extienden a la adjetivación y a los sintagmas nominales (constituidos, por lo general, por artículo-adjetivo-sustantivo): estos aparecen como bivalentes, como monedas de doble faz: pueden aplicarse no solo al “allí” en que se encuentran, sino también a “lo otro”: valen para los dos lados, pueden funcionar como hipálages;

- la movilidad de la adjetivación es un indicio de la movilidad general que exhibe la escritura de Onetti: estructura hipotáctica, abundancia de acciones, tiempos, modos y aspectos; trabajo constante con la comparación (que induce otro relato dependiente y por lo tanto desplaza y moviliza el discurso); trabajo con el sistema de preposiciones que, ligado con un mecanismo sinecdótico, desplaza el espacio y crea la ilusión de un “lleno” que se expande en el interior de un lugar estrecho y estático: la consecuencia de la exploración minuciosa del aspecto verbal, del desplazamiento metonímico y del uso preposicional es, precisamente, el llamado “Barroquismo” de Onetti, cuya función es “enriquecer”, abrir y tornar densa una “realidad” (lingüística, social) gris; el inflado de la escritura produce la ficción de la ficción: de la acción, de la riqueza espacial, del viaje en el tiempo, de las traslaciones indefinidas y sus infinitos matices.

### 3

Retornemos al capítulo 5 de *La vida breve*, *incipit* de la ficción de Brausen. El análisis de “sala de espera” lleva a Elena Sala, nombre de la mujer y a la vez título del capítulo; *ese nombre-título lee la situación de Brausen* en los momentos (capítulos) previos a la entrada en su ficción. Brausen espera la fecundidad de la primavera, la llegada de Gertrudis, de la

vecina; Brausen visita y espera a Stein en su oficina; Brausen *es El-en (l)a sala*. El título-nombre aparece, pues, sobrede-terminado: nombre y apellido de la mujer que llega a Santa María, que deja la sala de espera y entra al consultorio, y lectura de la situación del sujeto que anuncia e imagina, “escribe” la ficción: lo que en el capítulo 1 aparece como “yo”, en el título del capítulo 5 es “él”. Y cuando Brausen “entra” a narrar –abandonando la antesala del relato–, entra como “yo” para dar paso, de inmediato, al “él” del médico y borrar en sentido pronominal: “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. 38)<sup>28</sup>. En el médico hay, pues, un resto de “yo”; ese “él” personaje es predicado como un antiguo yo, como proveniente de un “yo”; del mismo modo, en el título del capítulo 5 (es decir, en el momento anterior a la transformación del “yo” en el “él” del médico) hay un resto de “él” en el “yo” de Brausen; si a estos dos indicios invertidos se añade que el médico, en el último capítulo de la novela, narra asumiendo la primera persona (y que, entonces, el “él” anterior aparece como un resto en el último “yo” de Díaz Grey), puede pensarse en un esquema como el que sigue: Brausen (él) yo → Díaz Grey (yo) él → Brausen (yo) él → Díaz Grey (él) yo.

En este proceso escalonado se denuncia *el modo de producción de un personaje* a partir de un “él”, de una no persona

<sup>28</sup> Aquí es posible decir que el “yo” conserva una función bivalente, que cabe por igual a Brausen y al médico: inclinarse sobre el escritorio, anotar algo, son funciones que podría cumplir Brausen (que escribe, nombra, hace cuentas, espera poder obtener dinero con su relato) y Díaz Grey; podría decirse: las únicas funciones que los indiferencian, junto con los “cuerpos pequeños”.

(según la determinación de Benveniste<sup>29</sup>), hasta que asume el “yo” y se transforma en narrador. El título del capítulo 5, el primero que “crea” Brausen nos indica, así, el camino de una serie de transformaciones: si Brausen fue, *en un momento elidida*, un “él” (si es un “yo” proveniente de un “él”), entonces Brausen se identifica con Díaz Grey, su propio personaje, que es un “él” proveniente de un “yo” y que culmina retornando a su origen, transformándose en “yo” narrador. Pero se identifica en sentido inverso: Brausen, “yo” proveniente de “él”, volverá a su origen y concluirá siendo otra vez “él”, el otro: “Usted es el otro –dijo el hombre–. Entonces, usted es Brausen” (p. 276). Y esa es la condición para que el médico asuma el yo: que Brausen lo abandone y retorne a su “él” originario. Los dos personajes –y ahora Brausen puede predicarse como un personaje-narrador, borrando la diferencia entre las dos series y subsumiéndolas en un mismo plano de ficción– sufren los mismos procesos transformacionales; la diferencia consiste en que el médico despliega a lo largo del relato el camino que Brausen recorrió “antes”, en una suerte de antesala, de pre-relato: como si la apertura de *La vida breve* se leyera después de su último capítulo, donde un “él”, el personaje ficticio, asume el yo para narrar. Dicho de otro modo: si Brausen es el “creador” de Díaz Grey, hay una *intancia, elidida*, en la que “otro creador” inventó a Brausen y le impuso los mismos procesos que este impondrá a su personaje: el título del capítulo 5 remite al “autor” del relato 2, a Brausen, como ficticio: como un “él”, personaje. (Es obvia la referencia a “Las ruinas circulares”). De modo que el análisis de los avatares pronominales de Díaz Grey puede descubrir

<sup>29</sup> Cfr. Émile Benveniste, “Structure des relations de personne dans le verbe” y “La nature des pronoms”, en *Problèmes de linguistique générale*, París, Gallimard, 1966. Traducción castellana: México, Siglo XXI, 1971.

lo no dicho (y desplazado a Díaz Grey que lo representa): la instrucción de Brausen, del yo narrador. Y eso es lo que cuenta *La vida breve*, la invención de un narrador –Díaz Grey– que será la primera persona privilegiada del *corpus* Onetti; Brausen, en adelante, solo aparece como “el fundador” de Santa María, una suerte de héroe muerto y sacralizado: el “dios padre” de Díaz Grey.

*El-en (l)a sala de*<sup>30</sup> remite, otra vez, al análisis del momento anterior, puesto que delata un resto de no-persona, de “él” en el yo de Brausen, y puesto que designa el momento previo a la entrada en el relato en su conjunto, donde Brausen ya emerge como un “yo”: un momento anterior, tácito, del mismo modo que era tácita la situación pasiva del mismo Brausen en la sala de espera del consultorio adonde entró Gerrudis –ese momento fatal previo a la amputación–; tácito, eclipsado, pero traspuesto e invertido: es Elena Sala quien espera en la sala de espera en el momento anterior a la entrada del relato (capítulo 4) (y lo que espera es que el médico atienda y termine con la madre y el niño; otra vez es necesario desembazarse de la maternidad para pasar a la ficción). *El-en (l)a sala* conduce, por otra parte, al análisis del espacio contiguo en el “al lado” de otro lado, un espacio no familiar ni ficticio sino del trabajo, la otra mitad de la “realidad”: allí se encuentra “Onetti”, “el hombre que me había alquilado *la mitad* de la oficina” (p. 188, capítulo 5 de la segunda parte: “Primera parte de la espera”)<sup>31</sup> y que

<sup>30</sup> Espera/Lagos: nótese que Elena Sala está casada y añade el “de” que precede al apellido de su marido, induciendo “sala de”.

<sup>31</sup> Dice allí: “Era el tiempo de la espera, la infecundidad y el desconcierto (...) ya sin un Brausen que aquilatará, todavía sin un Arce que impusiera el orden y el sentido”; “Tirado en mi cama y oyendo vivir a la Queca pared por medio, o junto a ella (...) mantuve mi espera –pensé que había esperado toda la vida sin saberlo y que si hubiera tenido conciencia de esta espera la habría

“atendía visitas y el teléfono”: Onetti es, como el médico, el visitado, y como él “usaba anteojos” (p. 188).

Hay, entonces, tres espacios con sus respectivos “al lado”: el departamento de Brausen y el de Queca, el consultorio de Díaz Grey con su sala de espera, y la media oficina que alquila Brausen (en la segunda parte) junto a Onetti. Y si lo que no se dice aparece desplazado e invertido, si el proceso que sufre Díaz Grey (de “yo” a “él” y a “yo”) deja leer el proceso de Brausen, pero al revés, si Díaz Grey es un duplicado inverso de Brausen, la instancia que constituyó a Brausen es su inversión y, por lo tanto, *semejante a Díaz Grey*: así aparece “Onetti” desplazado al lado de Brausen, incluyéndolo en su mitad.

Los títulos marcan en *La vida breve* una función de lectura que trasciende el mero personaje Brausen y su ficticia escritura: marcan otra instancia, la voz eclipsada, e indican una visión retroactiva: “Elena Sala” delata la situación de Brausen en un momento anterior a su emergencia como primera persona; “Miriam: Mami” —título del capítulo 3— lee, en los los puntos, otra función productora: el nombre Mami, se dice allí, es igualmente resultado de una transformación, no solamente de “Miriam” (María en hebreo, un heterónimo), sino de *mama*: Mami proviene de *mama*<sup>32</sup>. Pero “Elena Sala”, además

---

acortado, tal vez en años—, conservé también el abandono, la sensación, un poco femenina y vergonzosa, de que alguien proveya por mí” (p. 185).

<sup>32</sup> Y diversos títulos de los capítulos de la segunda parte de la novela indican funciones de la primera, del principio: aluden a un comienzo como serie compuesta de: principio (capítulo 2 de la segunda parte: “El nuevo principio”, y 13, “Principio de una amistad”), encuentro (capítulo 4: “Encuentro con la violinista”), espera (capítulo 5: “Primera parte de la espera”), visita (capítulo 9: “Visita de Raquel”). El complejo sistemático podría enunciarse así: que el *principio* debe constar de un *encuentro*, que sea una *visita* e implique una *espera*; ese complejo, que rige en la mayoría de los relatos de

de título de capítulo es, como “Miriam: Mami”, un nombre y otro nombre femenino aparece entonces, nítido, como producto de una elisión-transformación: Queca se llama Emriquetta; ese nombre debería haber dado el sobrenombre *Queca*; de *Queca* a *Queca*<sup>33</sup> lo que ocurre es la sustitución de *t* por *c* para repetir el fonetismo *k*: si se opera la *sustitución inversa* —para repetir el fonetismo *t*— se descubre teta, lo amputado: la palabra “teta” no aparece en el texto. De modo que los nombres de las dos prostitutas resultan transformaciones de “mama” y “teta” (así como una función, el beber sin canso en el departamento de Queca, sustituye al “mamar”, nunca dicho); la diferencia consiste en que “mama” está escrita en el relato, pero no ocurre lo mismo con “teta” y “mamar”: se borran (amputan) los términos “bajos”, “obscenos” o simplemente familiares-populares, que son *productores* no solamente de otros términos, nombres y funciones, sino de escenas del relato y, dentro de la obra de Onetti, de un relato en su conjunto<sup>34</sup>.

---

Onetti, se lee escrito en la segunda parte de *La vida breve*, el “al lado” de la primera, y en los títulos de sus capítulos, el momento anterior a su lectura.

<sup>33</sup> *Queca-Queca-Quela* podría haber sido el sobrenombre de *Raquel*, la hermana joven de Gerttrudis, el “pasado” y la “juventud” de Brausen; Raquel asume la función de la maternidad “real” que Brausen rechaza.

<sup>34</sup> En “Contar el cuento” (cfr. este mismo volumen) fundamos la lectura de *Para una tumba sin nombre* en la equivalencia “no contar el cuento” = morir. En “El caballero de la rosa y la virgen encinta que vino de Lilipur” es evidente que la herencia (el perro) que deja la anciana astuta a los ambiciosos visitantes proviene de “meter el perro” = embaucar, engañar. Es posible leer muchos otros relatos de Onetti en función de expresiones populares, refranes, términos obscenos transformados (es posible que el nombre del personaje de “La novia robada”, Moncha, provenga de “concha”); los ejemplos son suficientes para poner de manifiesto ese mecanismo productivo en la escritura de Onetti: hay una serie, cierto registro lingüístico que debe borrarse en la medida en que a partir de él, en su transformación y representación, se produce el relato.

Este es el fundamento de los desplazamientos según series de términos contiguos, de las duplicaciones, trasposiciones, oposiciones e inversiones: lo no dicho en el texto (lo que no puede decirse), lo que hay que tachar-sustituir: la palabra fá-miliar (teta, mamar), el sintagma, la escena real y la instancia desencadenante y fecunda (Brausen como “él” y en la sala de espera del médico; el autor de Brausen). Esa elisión-negación-sustitución de las “malas palabras” o su equivalente, las situaciones, sórdidas y reales, que son *el punto de partida de la literatura de Onetti y su materia*, y el hecho de escribir las palabras “altas”, ya disfrazadas; otra vez: la elisión-disfraz del elemento productor –tanto en el nivel de la ficción como de la escritura y del sujeto que escribe– marcan el “estilo” –sello– de Onetti: un estilo “literario”, “alto”, *de prótesis*, desplazado, que connota “la literatura”: ese otro mundo de la lengua. Y borrar las palabras “feas” y escribir las “bellas” es lo mismo que borrar “la realidad”, el mundo rutinario, cas-tratorio y gris, y “levantarlo”: escribir es transformar *simul-táneamente* esas palabras y esa realidad, después de usarlas, de alimentarse de ellas, de hundirse en ellas. La aparente contradicción entre personajes, mundos y actos sórdidos, y el lenguaje que hablan y en el cual son hablados, se resuelve en el rasgo común que los liga: esos personajes y palabras han cortado-excluido “ese mundo”, están más allá: se han salido. El proceso de producción del “estilo” de Onetti coincide con el proceso de producción de su ficción: tiene la misma materia prima (la realidad y el lenguaje de la realidad) y utiliza los mismos mecanismos productivos; y como la escritura –el trabajo en la lengua– es la gran elisión de *La vida breve*, que solo narra las necesidades, impulsos, objetivos y acciones del sujeto que escribe, debe postularse que *el proceso de la escritura está representada, en otro desplazamiento, en el proceso de la ficción*, que el trabajo con y sobre “la realidad” para erigir lo imaginario en Brausen es la trasposición y el

reflejo del trabajo sobre el lenguaje real, cotidiano, para cons-tituir el texto literario. Entonces *La vida breve* representa, elige como contenido representativo, esos mecanismos productores de su escritura y los aplica a la serie “realidad”: por eso Brausen se *desplaza* al departamento-espacio contiguo, se *duplica* allí, se hace “otro”, *inverso*, se sale de su familia y de su trabajo, se hunde en la sordidez, el odio, el sadismo, por eso viaja a Montevideo, *el otro lado* y el tiempo anterior: para poder saltar al *verdadero otro lado* y llegar a Santa María, el mundo de “la literatura”. *Debe matar a Queca* –y el que lo hace no es él sino otro– *como se “mata” la palabra “teta”* y como “corta” –no él sino otro– la teta de Gerrudis. Brausen pone en escena, de este modo, lo que *La vida breve* oculta bajo su manto literario: el “estilo” es la negación-transformación de la lengua “común”, reconocible y sentida como “pura y simple expresión de la realidad”. La diferencia entre estas dos lenguas-realidades está implicada en la producción del texto e inscrita materialmente en él.

Se ve, finalmente, que el relato no se limita a autodescribirse o a hundirse en una problemática subjetivista; que no refleja directamente las “estructuras” de un afuera –como lo desea el sociologismo vulgar–, ni es un conjunto de enunciados gramaticales –como lo quiere la lingüística–; que plan-tear, en Onetti, qué trabajo se opera sobre la realidad (primer paso en el análisis de la ideología) es preguntar por el modo de producción de la ficción; que la lengua es la materia y el enlace con la realidad, y su transformación (la organización lógica y gramatical que adopta) equivale y representa la transformación de la realidad: una lengua “alta” y un relato saturado de acontecimientos (verbos y subrelatos) disfrazan revelando un mundo estrecho, oprimente y vacío donde, *en realidad*, no ocurre nada.

1

Habría que analizar cuidadosamente la función de los signos de puntuación en el “estilo” de un escritor. Se vería entonces, tal vez, que la pausa, el corte, el cierre: el punto, pueden leerse en otros registros (por ejemplo, un punto separa un libro del otro), que esos grafismos mudos, reiterados, no representativos, fuera del circuito de la significación, pero determinándola, tienen voz (el silencio, el blanco, están siempre ocupados, dice John Cage, aun cuando sea por los ruidos “internos”); en Onetti la pared entre los dos departamentos, el río entre dos comarcas, la Avenida de Mayo, el sujeto gramatical yo, y *la barra que separa un relato del siguiente*, son poderosos mecanismos articulatorios que imponen *la inversión de datos y procesos*. Todo texto terminado se familiariza y amenaza; en la familia y su rutina se aloja la muerte, el no contar: hay que iniciarse otra vez en el desorden y saltar al departamento-relato de al lado. *Los adiosses* (de 1954, el libro que en el orden cronológico del *corpus* sigue a *La vida breve*: el texto contiguo) registra una inversión generalizada: los médicos y enfermos son “reales”; las visitas son visitas al enfermo –por parte de sus “familiares”– y no visitas al médico; esos encuentros no abren relaciones, las concluyen: son adiosses; el pecho se desplaza al pulmón; la ciudad, no nombrada, es situable (Cosquín); el enfermo es un hombre y no una mujer. *La nouvelle* se asienta, según este juego, en la *dés-espérance* del tuberculoso, en su falta de fe (y entonces *la espera de La vida breve* es fe y esperanza de salvación, de algún suplemento de vida, así como lo da a leer el capítulo 7 de la segunda parte, “Los desesperados”. Salvación mediante la escritura).

2

En *Los adiosses* la persecución del movimiento de las manos, de su trayecto, de los objetos que pueden ocuparlas, debe

leerse como una figuración o puesta en escena del acto de decir adiós, del gesto de mover las manos para despedirse: el relato traspone su título y lo representa en la narración. Pero el centro de *la nouvelle* no lo ocupan únicamente las manos y sus funciones, sino la correlación ojos-manos: ver las manos, y así se abre el relato: “Quisiera no haber visto del hombre, la primera vez que entró en el almacén, nada más que las manos” (al narrador le fue suficiente verlas para saber que el hombre no se curaría). Esta correlación subraya incansablemente el tema de *Los adiosses*: *la apropiación por parte del narrador* (el saber, tener mediante visión) *de lo que el otro*, el hombre, *tiene* (posee). La escritura dice todas las variantes del ver (mirar a los otros, a sí mismo, mirar imaginando, recordando, leer, espíar, apoderarse mediante la visión), y todas las variantes del trabajo manual o las posiciones de las manos (los trabajos a mano de las mujeres muertas en el chalet, las manos que dan y guardan dinero, que escriben y reciben cartas, sobres, que saludan, se apoyan, juegan con pelotas, se aprietan, unen, acarician, palpan, toman cigarrillos y copas, disparan el revólver), en un juego que figura la posesión y la desposesión en dos sentidos: en cuanto al saber (exploración, verificación, apropiación) y en cuanto al tener. Podría escribirse: *Los adiosses no trabaja más que la despropiación por parte del hombre y la apropiación por parte del narrador de la historia del hombre*; el deseo de saber mueve el relato; el narrador quiere conocer lo que el hombre tiene –“las cosas que le son propias”– y se encuentra con el cuerpo, la sangre, el dinero, el nombre, la vida. (Podría escribirse además: *Los adiosses. Para una tumba sin nombre*, “Historia del caballero de la rosa”, narran únicamente el proceso de un saber, trabajan en la investigación de las extrañas historias que traen consigo los que llegan; ese saber se liga directamente con la visión; los relatos están escandidos por reiterados “Empezamos a saberlo”, “lo vimos”, “también se supo”, “creíamos saber”, y se cierran siempre en un raro no

saber, en un proceso sin resultado: en la parodia –inversión de efectos– del relato policial<sup>35</sup>. Y es aquí donde debe repetirse que Henry James es uno de los modelos privilegiados; en estos relatos no solo se utiliza el rasgo técnico más notable de James: la descripción de los acontecimientos medianamente una visión parcial e indirecta, filtrada –un reflector que opaca lo que ilumina–, sino su rasgo temático fundamental: la existencia de un secreto, principio motor y sentido general del texto, que no llega a descifrarse; el arquetipo es *La imagen en el tapiz*, 1896). Solo se narra en James, como en Onetti, la búsqueda de la verdad, nunca la verdad misma: la solución del problema no es otra cosa que la exposición misma de ese problema.

La investigación de *Los adioses* se condensa de este modo: *el narrador quiere saber* (ver, tener, apropiarse) *lo que el hombre tiene, pero se encuentra con que solo puede saber a qué dice adios*: lo que las manos dejan ir, cómo se desposeen. Ojos-manos; los dos significantes marcados insisten en los personajes

<sup>35</sup> Visión, apropiación, narración: *La vida breve* no propone manifiestamente un proceso de saber sino de narrar; Brausen, inspirado por la voz, se apropia más tarde, mediante la visión imaginaria, de los materiales de su relato: en el capítulo 2 dice: “Veo una mujer que aparece de golpe en el consultorio médico” (p. 17-8); “Yo veía definitivamente las dos grandes ventanas sobre la plaza” (p. 19); “Tenía también a la mujer y pensé que para siempre. La vi avanzar” (p. 19); “Además del médico, Díaz Grey, y de la mujer (...) tenía ya la ciudad donde ambos vivían” (p. 20); “Ahora la ciudad es mía” (p. 23; los subrayados son nuestros). Esa visión primera que permite la apropiación de la materia para producir el relato abre un circuito que culmina en la afirmación de la *propiedad* de lo narrado: hacia el final, cuando Brausen llega a Santa María (y uno de los sentidos de ese viaje es subrayar la toma de posesión de su mundo), dice de los habitantes: “Todos eran míos, nacidos de mí, y les tuve lástima y amor” (p. 267). Hay que añadir: Brausen, en la tarea de apropiación (narración) progresiva de los materiales de su relato, se despropia paralelamente de sus “bienes”: mujer, trabajo, dinero, pasado, nombre.

femeninos cubriendo las zonas del cuerpo en un movimiento de inversión que reitera el mecanismo del relato en su conjunto: los guantes blancos de la muchacha y los anteojos oscuros de la mujer señalan fetiches, tabúes y equivalencias perversas: tener (asir, capturar, poseer) = ver (tener, tomar posesión) = saber (apropriarse) = narrar. *Los adioses* cuenta, en la exaltación de la negatividad, en la reiteración lujosa de manos y miradas, de ojos y gestos (escritura de rico, abundante y redundante, como decía Joyce de James), la historia de un ilusorio proceso de apropiación, puesto que solo pudo verse con certeza lo que el hombre perdía, lo que ya no tenía: su despropiación por la enfermedad. Solo había sido su cuerpo: “Había vivido apoyado en su cuerpo, había sido, en cierta manera, su cuerpo” (p. 727), y solo le restan, ahora, el fin de la enfermedad y la muerte: “no tenía más que eso y no quiso compartirlo” (p. 771). Y ese es el sentido del adios más patético, del momento en que el hombre solo, desnudo, se mira en el espejo poco antes de morir.

### 3

La novela policial clásica cuenta dos historias: la primera –el crimen– es lo que “efectivamente ocurrió”; la segunda –la investigación– narra cómo el investigador “se entera” de la primera; la única que se lee es la segunda historia, que comienza cuando la primera ha concluido y sigue un orden progresivo-retrospectivo. Esta propiedad del relato policial se reencuentra en la escritura de Onetti. Habría que decir: *Onetti se adhiere al sistema policial* porque es el que exhibe con más nitidez que narrar es el proceso de un saber, de búsqueda del saber; porque muestra que narrar es contar por lo menos dos relatos; *porque supone una elipsis, un blanco de no dicho para desencadenar la escritura. La vida breve* puede leerse como una novela policial donde las dos historias están presentes y se extienden paralelas: lo que ocurrió (lo “real” del mundo de

Brausen) y el modo en que eso se cuenta en la "ficción" (traspuesto, invertido); hacia el fin del relato la historia se contamina de género policial: negocio de morfina, crimen del policía, huida y captura. Y *Los adioses* aparece como *La vida breve* sin la parte de Brausen, con el fundamento "real" y las "razones" elididas: plantea un enigma y dice que hay algo borrado, que no se llega a saber<sup>36</sup>. En síntesis, postula la lectura como un proceso de apropiación: la palabra "enigma" alude a lo que falta por tener, a la carencia de una frase que lo diga todo: a una impotencia de la nominación<sup>37</sup>. En la medida en que el relato no lo dice del todo ofrece al lector la asunción-representación indefinida, alternante y contradictoria de los dos lugares fundamentales del relato: el del narrador (que quiere tener la verdad de la historia) y el del hombre (que no tiene, ha sido despojado).

<sup>36</sup> El "enigma" de *Los adioses* inquietó a los críticos: Wolfgang A. Luchting ("El lector como protagonista de la novela: Onetti y *Los adioses*", en Jorge Ruffinelli (ed.), *Onetti*, Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1973, p. 204) es el único que planteó una hipótesis que cuestiona el tranquilizante final: la muchacha no sería la hija del hombre, éste habría mentido a la mujer.

<sup>37</sup> En "Un sueño realizado" (1941, el primer cuento de Onetti recogido en libro) se narra uno de los medios de producción de su escritura: la representación, en un escenario, de un deseo-sueño: una trasposición en gestos y movimientos de lo que no puede decirse, una serie de posturas que hacen la escena-teatral, muda, elíptica—. El deseo de la mujer representado allí es la mutación: la de ella, madura, casi vieja, en una muchacha, casi una niña; la de disponer esa mutación como la escena precedente a la de su muerte (como si dijera: morir joven, o ver el sueño realizado y después morir, o mi deseo es dirigir las circunstancias de mi muerte, o aun la muerte de la niña, que lleva a *La muerte y la niña*). Lo que se representa—sin texto, sin espectadores—no puede ser dicho en palabras porque es insignificante, neutro, carece de razón, o porque es solemne, obscuro, inútil. En adelante la representación en "escenas" narrativas, en "acciones" o gestos de los personajes, en un relato entero, o en la figuración de una frase, refián, su trasposición a otro registro, de modo que se lea indirectamente, dicho y no dicho a la vez, es uno de los rasgos más característicos de Onetti.

"*Los adioses*, probablemente el libro más enigmático de Onetti", decía la publicidad de Arca (y se conoce el peso ideológico y perturbador de todo enigma; la novela policial, que lo resuelve, apacigua y cierra la actividad de lo imaginario: es un relato sin suplemento). No se trata, aquí, de descifrar—el texto no es un criptograma—ni de interpretar un conjunto de signos; se trata de transformar y de perturbar aún más: hay que leer esta lectura (la nuestra) en función de las mutaciones que imprime al texto, de la apertura de campos y no de su cierre develador; abrir—pluralizar, desatar la actividad intelectual y no sedarla—es precisamente la función de la elipsis en un relato como *Los adioses*. Porque la clave está allí, en la potencia de lo no dicho o, mejor, en lo que lo sustituye, lo escribe en otro registro: la clave está en la transformación del sentido.

Es inútil plantear una hipótesis coherente sobre el sistema elíptico de *Los adioses* sin salir del relato; aquí el postulado de la lingüística estructural clásica (imposible la descripción exhaustiva de un fenómeno excluyéndolo del sistema más general que integra) tiene plena autoridad: el relato adquire sentido en relación con el sistema (productivo) de la literatura de Onetti—y este a su vez en el "género"; la historia, la literatura nacional, las otras literaturas; escribía Shklovski: las novelas "sin conclusión" de Maupassant se comprenden en el interior de la literatura de la época. Esto quiere decir: es vano el juego de las adivinanzas.

El "enigma" de *Los adioses* se manifiesta en la relación del hombre con cada una de las mujeres: ¿quiénes son, qué vínculos las ligan con él? La clave está en el pasado, en el nombre del hombre; en realidad: en los nombres de las mujeres en relación con el del hombre. Se alude varias veces a ese nombre: "Tuvo que presentarse (...) sin esconder su desinterés por las variantes ortográficas de los apellidos patricios, mostrando cortésmente que lo único que buscaba era hacerme

recordar su nombre" (p. 721); y de los sobres: "Uno venía escrito con letra de mujer, azul, ancha, redonda, con la mayúscula semejante a un signo musical, las zetas gemelas como números tres" (p. 722). La mujer dice al narrador: "Debe haber visto el nombre en los diarios, tal vez se acuerde" (p. 727). El nombre es *patricio*: remite al pasado, la gloriosa memoria, la historia; tiene *dos zetas*: contiene la repetición (del tres); la mayúscula puede escribirse como un *signo musical*: una *clave*. En la repetición, en el tres, en el pasado, en la última de las letras (la muerte del alfabeto), está la clave del nombre del hombre. No en su pasado público de deportista, en la historia manifiesta, sino en el pasado íntimo que ahora se representa: como en *La vida breve* (reta, él-en-la sala), como en "historia del caballero de la rosa" ("meter el perro"), las elisiones de la escritura de Onetti son dichas en la dramatización narrativa, en el desplazamiento y la inversión; el pasado del hombre está representado en el presente, duplicado ahora. Y la duplicación —las dos zetas del nombre— contiene la verdad; del mismo modo que se marcan únicamente las partes del cuerpo que forman pares (manos, ojos, pulmones, hombros), hay en *Los adioses* dos mujeres, dos tipos de cartas, dos lugares fundamentales donde reside el hombre (el hotel y el chalet), dos médicos, dos informantes para el narrador (mucama y enfermero): *solo el dos es verdadero en el sistema del texto*: solo lo que se dice dos veces, lo duplicado, transporta la verdad. El "enigma" del relato —el pasado del hombre, clave de su presente y sus relaciones— está escrito en lo que se lee, siguiendo el sistema narrativo-productivo básico: duplicado, desplazado, invertido, reiterado en la transformación.

a) El hombre tuvo en el pasado una mujer a la que amó. Esa mujer ha muerto: 1) "aquel amansado rencor que llevaba en los ojos y que había nacido, no solo de la pérdida de la salud, de un tipo de vida, de una mujer" (p. 727); y 2) "estuvo, mientras miraba, evocando nombres antiguos, de destrenida

obscuridad, nombres que había inventado mucho tiempo atrás para una mujer que ya no existía" (p. 754).

b) El hombre repite el pasado. En los dos enunciados anteriores el contexto es su relación con la mujer y no con la mu- chacha: el hombre repite esa relación perdida con la mujer actual; esta mujer tiene un hijo (no del hombre) y no es su esposa: dice al hombre, en la carta final que el narrador lee: 1) "he sido más bien un estorbo", "soy yo la que se interpone" (pp. 767-8); no menciona a su hijo sino a "la hija" del hombre, la que cree la hija. Y antes, en el cuarto del hotel, preguntó a la mucama: 2) "Si usted me viera, así, como ahora, sin saber nada de mí... ¿Le parece que soy una mala mujer?" (p. 758). La mucama, lógicamente —en la lógica de la escritura de Onetti—, responde que no. Pero lógicamente —en la lógica del sistema de Onetti— la verdad no coincide con la verosimilitud: esa mujer no es la mujer "legal" del hombre, no es su esposa; el hombre no tiene ningún tipo de vínculos sociales legalizados, *no tiene ninguna "propiedad"*: no tiene esposa ni hija. Y la mujer lleva una marca que el texto subraya como fundamental en la apropiación: la visión; la mujer tiene los ojos ocultos, lleva anteojos oscuros: es "inapropiable" para el mundo y socialmente.

El hombre repite el pasado: representa en un relato la repetición del pasado, repite su historia de derrota en un partido con los norteamericanos "que alguien dijo que se había perdido por su culpa" (p. 757); "dispersando a un lado y otro el insignificante relato de culpa, derrota y juventud" (p. 758). Esa historia —la del partido de básquetbol— la repite "ahora letra por letra, gol por gol" (p. 757).

El hombre repite el pasado invirtiendo algún elemento: la mujer actual tiene un hijo, la muerta tenía una hija.

c) La mujer del pasado murió, posiblemente de tuberculosis, y el chalet de las portuguesas representa, desplazada, esa muerte: allí murieron cuatro mujeres; ese es el pasado en tanto

espacio habitado en el pasado y cubierto por las muertes anteriores. (Nótese que fueron cuatro las mujeres, y 40 la habitación que ocupa el hombre en el hotel, y otra vez cuatro cuando todos están juntos: el texto que trabaja las manos no deja de reiterar el tema: son cuatro los dedos presentes y falta uno, el dato a completar). El vínculo entre esas mujeres muertas en el pasado – “las portuguesas” – con el hombre está representado en el apellido de las mujeres, “las Ferreyra”, ligado con el del hombre por “las variantes ortográficas de los apellidos patricios”. El nombre del hombre detenta esas variantes (posiblemente z en vez de s: se sabe que el portugués impone s donde el español usa z), del mismo modo que Ferreyra: y en vez de i. El texto insiste en el motivo de las variantes ortográficas –gráficas y no fonéticas– en otros nombres: Gomeza, Levy, Mirabelli).

d) La mujer muerta tenía una hija, la muchacha, que heredó dinero de su madre. Dice el hombre al narrador: 1) “ella se había hecho responsable de mi curación, de mi felicidad. Heredó un dinero de la madre y tuvo el capricho de gastarlo en esto, en curarme” (p. 763). Y en la carta de la mujer el narrador lee: 2) “al fin y al cabo ella (la muchacha) es tu sangre y quiere gastarse generosa su dinero para devolverte la salud” (p. 767). Si es verdad solo lo que se dice dos veces –lo repetido en la variación– es mentira que la muchacha sea la hija del hombre; ni siquiera es “tu sangre”: el hombre no tenía hija ni otros vínculos; no tenía sangre (es decir, descendencia): “Poca sangre, señora –informaba el enfermero, con un tono de interrogatorio dirigido a Gunz-. La que le quedaba –bromeó el médico bostezando” (p. 769).

Los *adioses* es un texto sobre la herencia, la transmisión: la herencia permite una ilusión de inmortalidad (liga más allá de la muerte); la esperanza es, entonces, esa ilusión materializada en la sangre, el dinero y el nombre: la desesperanza del hombre es la de una muerte sin filiación. Solo puede, ahora,

transmitir (contagiar) su enfermedad: lo “propio” lo tuvo en el pasado; el presente está hecho de pseudovínculos, de vínculos “figurados”, de permutaciones: una amante, no una esposa; una “hijastra”, no una hija. En este relato sobre la herencia, la propiedad y la agonía, cada uno de los agonistas tiene algo trasmisible y eso lo define: la muchacha dinero (heredado), la mujer un hijo, el hombre sólo el cuerpo enfermo y en descomposición.

Pero la herencia y la transmisión son inseparables de la deuda y la culpa: la muchacha está pagando algo; heredó de su madre no solo el dinero, sino, con el dinero (equivalente universal, figura abstracta que puede significar todo: conjunto de los efectos de significado), una culpa o la pasión de la madre por el hombre. Si heredó una culpa (asumida por el hombre en el relato del parto perdido, pero que puede desplazarse inveridicamente a la mujer muerta), es porque el hombre podría haber sido contagiado por la madre de la muchacha y, como ella, debe morir (antes murió la mujer, ahora el hombre, del mismo modo que antes, la otra mujer, tenía una hija y la actual un hijo); la muchacha se hace cargo de la culpa (contagio) materna e intenta repararla. Si heredó la pasión de la madre, ahora –inveridicamente– se niega su realización: el hombre no tiene relaciones con la muchacha y la prueba no son únicamente las botellas sin abrir en el chaler (ligadas por el narrador con la virginidad de las portuguesas, p. 769), sino los guantes blancos que lleva como marca: la muchacha es virgen, intocable socialmente; los guantes blancos vedan la zona de apropiación vinculada con el cuerpo, con la captura física. Y la distancia puesta en las manos de la muchacha se reitera en los “sobres marrones escritos a máquina” (p. 738) que envía al hombre.

Los otros relatos de Onetti subrayan el dato necesario: solo en la fantasía son poseídas las muchachas, aunque los demás –la opinión común– no lo crean. Y las muchachas se ligan

siempre con algún tipo de salvación. En *Para esta noche* la hija de Barcala, que acompaña a Ossorio, es una niña; Ossorio dice que es su hija: la dueña de la pensión no cree y agrega: “no me gustan las porquerías” (p. 378); Ossorio y la muchacha mueren juntos al final del relato. En *La vida breve* la violinista solo es poseída en la fantasía y en el futuro por Díaz Grey; los dos “se salvan” juntos cuando la policía capta a los demás en el cierre del relato. (El único caso en que la muchacha virgen es poseída ocurre en “La cara de la desgracia”, pero la asesinan esa misma noche). En *Los adioses* se combinan estos núcleos cuyo centro es la muchacha: ella trata de salvar al hombre con su dinero, pero la muerte del hombre abre a la chica el futuro: la libera, la salva; así se cierra el relato: “decorosa, eterna, invencible, disponiéndose ya, sin presentirlo, para cualquier noche futura y violenta” (p. 771). Los “demás”, como en *Para esta noche*, como en “La cara de la desgracia”, piensan “porquerías” (representan lo verosímil que en Onetti no coincide con la verdad; los demás son los informantes que están en contacto con la realidad, los engañados por las apariencias, incluida la mujer con el hijo).

En síntesis: el hombre había amado, en el pasado, a una mujer que murió. Esa mujer tenía una hija. Es posible que fuera tuberculosa y haya dejado al hombre esa “herencia”. La hija heredó el dinero y la culpa o la pasión de la madre por el hombre. Este reitera ahora la relación del pasado y eso es lo que se cuenta, pero la mujer actual tiene un hijo y no una hija y el tuberculoso es él. La desesperanza del hombre proviene de su despropiación (no hijo, no dinero: nada transmisible); solo tuvo en realidad el cuerpo, fundó su gloria en él, y ahora lo pierde.

El “enigma” de *Los adioses* no es otro que el de los mecánicos productivos de la escritura de Onetti: el enigma de la transformación y del destino de lo no dicho. A partir

de ese principio hemos planteado estas hipótesis absurdas, sin sentido, si se piensa que el sentido de *Los adioses* se encuentra en el develamiento de su secreto que cierra la lectura y depura de perversión lo escrito: el sentido está, precisamente, en el no saber –tener–, en el instante suspendido entre las manos enguantadas de blanco y los anteojos oscuros, en el fetiche, en el esplendor de una escritura donde solo transcurre y se dice el desasimiento. La desposesión: en el inmenso resto que es el texto cuando no se sabe “la verdad”. Por eso el develamiento es deflacionario y deceptivo, y su función no es iluminar sino indicar que el texto está hecho con un sistema de sobreimpresiones, con tres relatos, uno de los cuales no se cuenta: el primero, la vestimenta brillante (la apariencia perversa de la infidelidad, la traición, el triángulo), enmascarado por el segundo, la “revelación” de la carta de la mujer (la falsa simplicidad pura de la familia y la renuncia), cuya función es apaciguar el escándalo de lo visible, desbordar a los informantes con otra cosa, un contrarelato. *Los adioses* no solo propone el choque de las dos versiones, donde surgiría una perversión aun mayor: el incesto padre-hija, sino que engendra en su “secreto” otra audición, el tercer relato: un texto irónico, distante del exceso de palabras y de la economía familiar; distante del énfasis en el sufrimiento y la muerte. Ese tercer relato no dicho, el revelador del enigma, no borra los otros ni resuelve la contradicción, sino que se les superpone, de modo que se lee al mismo tiempo: lo verosímil (“las porquerías”), lo familiar (la mentira) y la verdad, no dicha. Puede verse, entonces, que *Los adioses* –esa narración sobre el paso inconsistente de la vida a la muerte– está hecho con el mismo sistema de *La vida breve*, donde el choque y la dialéctica entre lo familiar (el departamento de Brausen) y el escándalo (el departamento de Queca) engendran un tercer relato (el de Santa María) que contiene la “verdadera” ficción. Finalmente comprendemos que *Los adioses*,

“el enigmático”, antipolicial por excelencia, sea un espacio privilegiado para acceder a Onetti (de hecho, esta fue nuestra primera lectura, histórica): desata el desce e incita a la búsqueda indefinida de suplementos.

#### IV. LA DOBLE LEGALIDAD

##### A. Yo-Él

La elipsis –tachadura: negación– constituye uno de los fundamentos de esa cosmogonía que es *La vida breve*, aplicada a representar, desplazar o invertir lo no dicho: el trabajo con la lengua, la “mala” palabra borrada, el narrador *yo* como *él*, la posición del autor y la escena punto de partida se leen en otros registros: imaginarizados, traspuestos, referidos a objetos diversos. Pero hay otra elipsis fundamental en el relato: el modo de pensar la literatura y el lugar social del escritor; cabe interrogarse ahora cuáles son los espacios y categorías donde esas representaciones se figuran y de qué modo se dicen. El punto de partida es el análisis del proceso que sufre el sujeto que “escribe” (Brausen) para constituir las otras instancias “personales” de su narración: en el sistema pronominal-narrativo del relato es posible leer la puesta en escena de la ideología de la literatura inscrita en *La vida breve*; esa ideología liga y media la producción literaria con la producción material y la historia.

##### 1. *El sujeto se escinde para introducir al otro*

El primer sistema de relaciones entre las dos series mayores (“realidad” y “ficción”) se asienta, a partir del corte del

pecho, en una doble proyección especular: “él”, el médico personaje, es como el mismo Brausen – “yo” – y tiene su fundamento explícito en el yo, y Elena, “ella”, es como Gettrudis joven y restaurada y tiene su fundamento en el “tú”<sup>38</sup>. La narración afirmará, en adelante, que no hay relato sin otro, un tercero entre dos, que la mera pareja no produce desarrollo ni tiene futuro (narrativo); que no hay ficción sin una figura triangular donde a la dualidad de sustitutos se suma otro elemento que transforma el triángulo en un juego susceptible de progreso *porque incluye la contradicción*: en los triángulos hay dos personajes del mismo sexo y “otro” del otro sexo; hay, a la vez, una pareja heterosexual – o dos – y un “otro” intruso (y no se trata solo de rivalidad sexual): la mujer es la otra de los dos hombres y cada uno de ellos es el otro para el otro. Esa figura narrativa, tensa y clásica (y cuando se establece en *La vida breve* puede escribirse que se establece el dispositivo del relato de Onetti) reproduce la estructura de la enunciación, donde necesariamente se encuentran tres términos: el que habla, ese a quien habla y eso de lo cual habla. Solo hay discurso cuando emerge la tercera persona: esa “aparición” del ausente lo hace necesario y, por lo tanto, se transforma en su signo<sup>39</sup>.

<sup>38</sup> “... y de golpe entra una mujer en el consultorio. Como entraste tú y fuiste detrás de un biombo”, p. 18 (nosotros subrayamos).

<sup>39</sup> El triángulo y el discurso se implican mutuamente; pero un discurso remite siempre a otro, anterior: toda enunciación tiene una historia transformativa. T. Todorov (“Freud sur l’énunciation”, en *Langages*, No 17, París, Larousse, 1970) se basa, para reconstruir la historia de un tipo de enunciación, en el análisis del chiste tendencioso (obsceno) que hace Freud (*El chiste y su relación con lo inconsciente*): la primera persona – masculina – dirige una demanda a la segunda – femenina –. Pero el impulso libidinal de la primera persona encuentra coartada su satisfacción por la resistencia de la mujer y desarrolla una tendencia hostil hacia ella. Llama entonces en su auxilio, como aliado, a una tercera persona – masculina – que en la situación primitiva fue un estorbo (rival o testigo) y le cuenta el chiste procaz referido a la mujer

No hay relato en Onetti si no es posible hablar del otro, situado fuera del juego personal e intersubjetivo y articulándolo.

La ficción de Santa María se ha congelado en una repetición indefinida: todos los *mediodías* Elena Sala visita al médico, pasa por la sala de espera, requiere su receta; paga y es desechada por Díaz Grey. Para romper el círculo y liberar la narración de su presencia de “autor” Brausen necesita al tercer personaje, al marido: con él la subficción se constituye como independiente, sin intrusión del yo narrador (capítulo 13). Y si el médico de Santa María es un personaje yo-él, surgido del yo de Brausen y susceptible de regresar a su punto de partida y asumir el yo mutándose en narrador, se requiere otro personaje (el marido) que sea un puro otro: un “él” despojado, de entrada, de la posibilidad de enunciar y asumir un relato. Para introducir esa instancia e instaurar la función del otro se impone un complejo proceso en el sujeto que escribe: Brausen se divide y segrega su “otro” ocupando un lugar diferente; el pasaje al deparamiento vecino, su entrada en el “mundo loco”, el cambio de nombre y el doble que instituye representan su división-transformación (y a partir de allí la emergencia del tercero en el relato de Santa María). En el otro lado de la pared se abre el discurso del otro: la escisión de Brausen lo sitúa, alternativamente, en dos lugares de “la realidad”; introduce un doble sentido, un doble espacio y una doble legalidad: esta trinidad define la máscara, el disfraz, el carnavalesco que enmarca el relato.

Solo si se piensan estos procesos como condiciones del trabajo de la ficción es posible una lectura materialista de *La*

(transformada en tercera persona). *La vida breve* se estructura, desde el momento en que se constituye el triángulo (Queca-Arce-Ernesto en el relato 1, y Elena-Díaz Grey-Horacio Lagos en el relato 2), como un chiste obsceno: las dos mujeres se borran – mueren – y los hombres rivales se alían transformándose en cómplices; se abandona, pues, el primer interlocutor y se produce un desplazamiento: el “tercero” se transforma en “segundo”.

*vida breve*, acorde con el materialismo radical del texto; la división y permutación de Brausen en Arce (la introducción de la categoría del doble) no puede dar origen a ninguna premisa metafísica: no traduce una reflexión idealista sobre la identidad (clave de la filosofía burguesa: si cada uno de nosotros fuera “muchos”, dice Gramsci, cada uno de esos “muchos” no tendría que gozar de los beneficios ni pagar las deudas de los “otros” que lleva en sí. La unidad de la persona garantiza la monedada), sino el juego de los sujetos en el proceso de la enunciación. Ese “otro” es una posición del discurso narrativo: quien acarrea la instancia contradictoria en el juego interpersonal; es el personaje sujeto del enunciado, el “él” y, si queremos, lo impensable, lo solo actuado, lo que introduce “la acción”; le está negada la reflexividad (desde el punto de vista gramatical): él, en tanto tercera persona, no puede hablar de sí mismo ni dirigirse a otro.

Brausen entra al departamento contiguo no solo para, segregando su doble, introducir al marido de su relato (y habría que pensar esto desde el otro lado: el tercero, el no-yo de su ficción, es quien impone la escisión de Brausen), sino para recuperar su mitad perdida-amputada: para ocupar el otro de los dos departamentos idénticos, como los pechos contiguos e iguales de Gerrutdis. Y si la primera ruptura –el corte de la mama– abre el doble espacio Buenos Aires-Santa María, espacio de la lógica imaginaria especular en la cual Díaz Grey está donde Brausen no está (en la sala –consultorio– y no en la antesala), la segunda ruptura, la división del mismo Brausen y el surgimiento de su otro (Arce) abre el tercer espacio, el de la lógica de la contradicción, del triángulo y de la negatividad: el departamento de Queca, donde se encuentra la parte “buen aire” que le falta a Santa María.

La ruptura y el tercer espacio exigen el pasaje por la muerte, el eclipse, el cerro, la tachadura: ahora hay que amputar al sujeto Brausen. En el capítulo 6 opera un gesto de distancia y

anulación cuando se nombra “éste, yo en el taxímetro” y se dice “inexistente”, “nadie, en realidad; un nombre, tres palabras, una diminuta idea construida mecánicamente por mi padre” (p. 53). Se levanta contra su padre y su nombre –asesina la genealogía–, contra todas las restricciones; sabe que la salvación –la posibilidad de seguir escribiendo– está allí mismo: “junto a la altura del muro que nos encierra, tan fácil de saltar si fuera posible saltarlo”; “cuando logramos respirar por un impensado resquicio el aire natal que vibra y llama del otro lado del muro” (p. 53). Ese otro lado, el muro y el “aire natal” están representados en el departamento vecino; Brausen se interna allí (la mujer no está) para explorar la naturaleza muerta: las botellas y copas vacías / los limones secos / la valijita abierta y vacía / la faja “deformada y blanda” / el marco de retrato sin retrato / las manzanas agrias y podridas / el reloj con una sola aguja / los guantes forrados de piel “como manos abiertas” (pp. 56-57-58). Esa “Naturaleza muerta” (título del capítulo) es la *topografía de un cuerpo femenino decrepito*, despedazado, inútil; lo que debe excluirse para acceder a la ma-paterinidad ya no es únicamente la mama de Gerrutdis<sup>40</sup>; ahora, en esta fase cero del sujeto, es todo un cuerpo femenino el ausente, amputado y vaciado; el otro debe nacer por mera división (celular) de sí mismo, y el tema de la paternidad puede pensarse de nuevo en relación con esta figura: el yo engendra al otro en una relación de emanación, de contigüidad, y finalmente de sacrificio y anulación; en un puro autoengendramiento, sin parte femenina.

<sup>40</sup> En adelante Gerrutdis se borra hasta desaparecer, de modo que el primer movimiento del relato, la restauración de Gerrutdis joven con dos pechos en la imaginaria Elena Sala, ya no tiene desarrollo: se trata de engendrar la producción a partir del departamento contiguo (y Elena, entonces, comienza a servir de contrapunto a Queca).

Por eso el capítulo "Naturaleza muerta" está hecho de dos mitades y la segunda, después de la exploración del espacio-cuerpo femenino-vacío, se desplaza a Mami<sup>41</sup> y a su cuerpo inútil, "muerto" para el amor-gestación. (Por eso, entre otras razones, al culminar el relato hay un capítulo titulado "Mabeth": esterilidad, asesinato del rey, culpa y delirio). Cuerpo vaciado, sin órganos, cribado; el cuento esquizofrénico<sup>42</sup> de la "naturaleza muerta" introduce la representación del nuevo nacimiento-ruptura, de la muerte como momento productivo

<sup>41</sup> La identificación Queca-Mami está trabajada: en los dos casos el vestido oscuro y los brazos: Queca: "Vi a la mujer, no tenía bata sino un vestido oscuro y ajustado, pero los brazos, desnudos, eran gruesos y blancos" (p. 16); Mami: "En la penumbra blanqueaban su cara y los brazos desnudos, todavía hermosos; el vestido era negro y escorado" (p. 24), frente a Elena Sala, de "traje sastrero blanco" (p. 38). Pero hay otro enunciado que une e identifica a Queca con Mami, y en los dos casos se encuentra en el cierre del capítulo: "La voz (de Queca) [...] resurgía una y otra vez para repetir que ya nada podía ser modificado" (p. 16, fin del capítulo 1), y "estaba aludiendo (Mami) sin recriminaciones a su propio destino, inmodificable y que ella no hubiera aceptado modificar por ningún precio" (p. 31, cierre del capítulo 3). Queca es algo así como el pasado degradado de Mami, la prostituta retirada.

<sup>42</sup> La escisión de Brausen se acompaña de una serie de datos que aluden a un proceso esquizofrénico: la aparición en metáfora del cuerpo despedazado, disociado y sin órganos señala un clásico tema literario esquizofrénico, que remite a Lewis Carroll y a Antonin Artaud (cfr. Gilles Deleuze, *Logique du sens*, París, Minuit, 1969, capítulo 13; trad. cast. *Lógica del sentido*, Barcelona, Barral, 1971). Si a esta se añade el valor de la respiración, del fluido inspirado e inspirador, el aire o clima de la vida breve, se completa el esquema: un organismo vaciado que procede por insulación, inspiración, evaporación, transmisión de fluidos. En el capítulo 14 de la segunda parte ("Carta a Steir") Raquel dice a Brausen: "Quiero saber si estuviste enfermo -dice-. Después que te quedaste solo. Tenías una enfermedad grave y a veces te daba miedo y otras no te importaba" (p. 251). Las palabras de Raquel parecen confirmar lo que el relato sugiere, otra lectura de la iniciación de Brausen escritor: la locura como parte indisoluble de este proceso. Joyce dice a propósito del *Ulysses*: una hoja transparente lo separa de la locura.

del "otro". A partir de esos puntos vacíos del relato en que parece no ocurrir ni contarse nada, de momentos como el de la naturaleza muerta o como el capítulo 15 ("Pequeñas muerte y resurrección") se puede escandir de otro modo *La vida breve*: la puntuación está dada, ahora, por los motivos de la negatividad (cortes, muertes, despedazamiento, asesinato): los momentos en que el relato se detiene y ahueca diciendo que la anulación y el cero son una de las condiciones de su proceso (de su vida), su principio de organización<sup>43</sup>. Y si se piensa la negatividad como tiempo lógico del pasaje y génesis de las diferencias, el cero como disolución productiva, el vacío como condición, puede afirmarse que la lógica del pasaje, el intervalo, la división: la doble legalidad, es la lógica de la máscara y el disfraz y esta la lógica de lo imaginario. El hombre enmascarado (el seudónimo Arce) es un hombre "negativo", otro y separado; la máscara permite introducir otra vida, respirar un tiempo imaginario: Arce es, en adelante, lo que Brausen no puede ser, un "él" puro en "la realidad".

<sup>43</sup> Si se escande el relato según los momentos de negatividad, de muerte-vacío-disolución del sujeto, habría que marcarlo de este modo: primera parte: capítulo 1 (corte de mama), capítulo 7 (el cuerpo despedazado), capítulo 15 ("Pequeñas muerte y resurrección"); segunda parte: capítulo 3 ("La negativa"), donde los objetos y el aire se resisten y se pierde la armonía del deparamiento de Queca; capítulo 8 ("El fin del mundo"), en el que todo muere y se descompone, aun Díaz Grey y Santa María, y la detención final (capítulos 16 y 17). Quedarían así delimitadas cinco unidades, en un proceso que va desde el corte en una parte del cuerpo, el corte en la totalidad del cuerpo, la muerte subjetiva, la desaparición del aire inspirador, hasta el fin del mundo imaginario. Esta escansión subraya el capítulo 15 de la primera parte que no incluimos en nuestra escansión primera, fundada en los elementos de repetición de los relatos 1 y 2. Ese capítulo era imposible de subsumir en la primera puntuación, y ese hecho nos obligó a plantear este segundo sistema, fundado en el dato inverso: no ya en los momentos de acorde, refuerzo, reiteración, sino en los momentos de silencio, vacío: en los agujeros del relato.

La escisión de Brausen, su duplicación y la proliferación de dobles (dos narradores, dos series, dos partes, dos yos, dos prostitutas), los mecanismos y paralelismos que señalan simetrías y correspondencias, representan uno de los modos fundamentales de funcionamiento de lo imaginario. Como toda escritura que reflexiona sobre sí misma. *La vida breve refleja en su tema y organización una teoría de lo imaginario* según la lógica de la duplicación y la mimesis: muestra el "original" (la "realidad") y su copia deformada (la "ficción"), muestra los medios y formas de la imitación; afirma que cada elemento de Santa María debe tener su correspondiente en Buenos Aires y que es necesario poner un espejo en cada dato –pero seguir reguladamente ciertas deformaciones– para obtener su igual ficticio. Y como en toda teoría de lo imaginario como duplicación, escisión e inversión (*¿y acaso estos mecanismos no definen la ideología dominante?*), acecha aquí la importancia de la muerte en la confrontación con el doble (cfr. Narciso), la renática del rito de iniciación que transforma uno en otro, y la casi inevitable aparición de la parodia, que duplica y transforma un original, en este caso otro texto.

## 2. Y cumple su rito de iniciación

Se sabe que los ritos de iniciación o de pubertad introducen al joven "salvaje" en la sociedad adulta y en el saber tribal; sellan, además, *la separación del adolescente de su madre*, el sufrimiento que produce ese corte –que implica la negación y muerte de su pasado– y su renacimiento en el mundo adulto; la iniciación erige una nueva dualidad padre/hijo en lugar de la primitiva dualidad madre/hijo<sup>44</sup>. Se sabe, por otra parte,

que la madre –todas las mujeres– queda excluida del rito de *pasaje* y que el renacimiento del hijo alude a su acceso a la genitalidad. Este rito, lugar de sacrificio, muerte y renacimiento, está representado en la organización narrativa con la entrada de Brausen al mundo de Queca, su pasaje "exactamente el último día de la quincena" (capítulo 12). El pasaje es la condición necesaria para la renovación del funcionamiento significativo en la medida en que abre otra lógica e introduce al otro (personaje "él") en el discurso de la ficción. Brausen, como los adolescentes de las tribus, se hace nadie, se expatría y vuelve a nacer<sup>45</sup>, pero este cambio, que mima el

por una serie de pruebas, es sometido finalmente a un acto de mutilación corporal que puede ir desde una ligera incisión o la extracción de un diente, hasta la circuncisión o la subincisión. Pero además de la prueba, el segundo aspecto fundamental de la iniciación es la instrucción sistemática del joven en el mito y la tradición sagrados, el develamiento gradual de los misterios tribales y la exhibición de los objetos del culto. La tesis de Bettelheim es que los ritos de pubertad tienen su fundamento en la envidia del varón en relación con los órganos y funciones sexuales de la mujer; estos ritos, incluyendo la circuncisión, deberían considerarse entonces, según Bettelheim, dentro del contexto de los ritos de fertilidad: uno de los objetivos del rito de iniciación masculino sería la afirmación de que también los hombres pueden dar a luz (la dramatización del parto es un rasgo universal de los ritos de iniciación). Pero lo notable del estudio de Bettelheim es que comprobó y analizó verdaderos ritos de iniciación, con todas sus partes, en los hospitales psiquiátricos para jóvenes esquizofrénicos.

Cfr. además Geza Rohheim, "The Symbolism of Subincision", en *The American Imago*, VI, 1949, p. 231, y Margaret Mead, *Male and Female*, Nueva York, William Morrow & Co., 1949, que afirma que los ritos de iniciación tienden a poner al joven en una posición femenina no solo en el interior del código social, sino en relación con la instancia simbólica.

<sup>44</sup> Cfr. Bruno Bettelheim, *Heridas simbólicas*, Barcelona, Barral, 1974. Los novicios deben atravesar primero un período de reclusión y preparación; después se realiza la iniciación propiamente dicha, en la que el joven, pasando

abandono de la madre, de la bandera y del nombre del padre, no tiene aquí como finalidad integrar al sujeto en las leyes del orden social sino *extraerlo de ellas* (representa el rechazo a toda ley); la iniciación lo sitúa en un orden opuesto al de la familia y la genealogía, la reproducción y el sistema económico. Brausen se interna en el "escándalo", el "desorden", la "mentira", la imprevisión, la crueldad y la locura: "cumpló mi tímida iniciación" (p. 82); pero entra a la vez en la "alegría", en un aire que induce abandono y felicidad. El rito de iniciación está, entonces, invertido en cuanto a su sentido<sup>46</sup>; la iniciación en la escritura implica el reverso de la iniciación "salvaje" en el mundo adulto y responsable, el mundo de la ley: es su salida; la internación en el espacio de al lado divide al sujeto que escribe entre una vida "normal", integrada a las leyes de la familia y la reproducción biológica, social y económica, y otra vida "clandestina" hecha de impulsos y deseos: *la vida improductiva, antifamiliar y antirreproductiva* desde el punto de vida de la ideología dominante. Brausen entra en el mundo típicamente arltiano de los salidos

<sup>46</sup> El capítulo 11 de la primera parte ("Las cartas; la quincena") pone en escena la inversión de dos procesos según el eje masculino-femenino: Brausen está "tirado en la cama" en "actitud de abandono": "Lo único importante de la quincena fue mi cuerpo echado en la cama, mi cara levantada contra la pared, con la boca abierta para que no me molestara el ruido de la respiración, el dolor en la espalda y la cintura, mi oreja recogiendo las voces y los ruidos del otro lado de la pared" (p. 72). La actitud de Brausen es típicamente pasiva: es fecundado y gesta. Pero del otro lado de la pared se celebra un rito de iniciación (en el sexo) y su protagonista es una mujer, impulsada por Queca: "¡Qué juventud está! -dijo la Queca-. En mis tiempos no teníamos tanto miedo. Al fin y al cabo, alguna vez tenía que ser. ¿O no es cierto? ¿Y por qué no decir que bastantes ganas teníamos de que fuera cuanto antes? También lo digo por vos, mosca muerta, que tenés más ganas que miedo (...). Supo venir solita y hasta bañada con tantas puntillas que ni una princesa" (pp. 73-4). La mujer inicia y se inicia y el hombre gesta y procrea.

cuyos representantes supremos son, en Onetti, el ruñán Larsen y las prostitutas. *Sólo así podrá narrar: siendo dos a la vez*, oscilando entre la ley y su negación, en el "entre" del yo y el otro, en el vaivén de los dos espacios contiguos.

Es lícito pensar que la repetición de ese rito (en la medida en que figura la entrada en otra legalidad, implica dolores y pruebas y del cual se sale como otro) es uno de los sellos de la ficción literaria cuando se piensa a sí misma: una de las marcas de la permutación que debe sufrir el autor para producir su mundo otro, la ficción<sup>47</sup>. Y lo que se representa en la iniciación en la escritura es, además, la doble legalidad que la rige: la del código (la lengua, la ley) y la de los ataques al código (sus transgresiones, negaciones y transformaciones por parte del sujeto que escribe). Pero el "otro" de Brausen, engendrado en el curso de la iniciación, no solo sostiene los impulsos fundamentales, antes reprimidos, sino que es el personaje extraído de la realidad social, el "otro" social: antes de entrar por segunda vez en el departamento de Queca, Brausen hace un rodeo: sale al café, a la calle; en la tarde de un *domingo improductivo* ve a los muchachos que regresan del fútbol y las carreras (p. 77) y esos otros en ocio son los que alimentarán al "otro"<sup>48</sup>.

<sup>47</sup> Habría que pensar en *El juguete rabioso* como texto clave de la iniciación en la literatura argentina: a partir de la ruptura de la ley, del robo -de libros- y de la entrega a la ley (la delación final) Astier entra en otra vida y se constituye en narrador. Cfr. Ricardo Piglia, "Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria", en *Los libros*, No. 29, Buenos Aires, 1973.

<sup>48</sup> Aquí es posible leer una alusión a la historia argentina, quizás al peronismo en "los muchachos" de San Telmo. *La vida breve* fue escrita y publicada durante el primer gobierno peronista. Pero lo que se observa de "los muchachos" es cómo ocupan su ocio: la oposición, en Onetti, nunca pasa por el enfrentamiento entre trabajadores y poseedores, sino entre algún tipo de trabajo (emplpleado, periodista, médico) y el no trabajo, la improductión (marginados).

Desde su primera visita a Queca hasta el momento en que decide matarla Brausen cumple el programa de la iniciación: cambia allí su nombre: niega y "mata" a su padre y él mismo asume la función materna -genitora- y paterna -simbólica- erigiendo una nueva filiación; se da nacimiento y un nombre contenido fonéticamente en el suyo: Arce es una sinécdoque de Brausen, una parte en relación de contigüidad; Arce es, además, el antibransen. No como Díaz Grey, el complemento desplazado que podía colmar sus carencias en el interior del primer sistema: dinero, trabajo, una mujer completa, sino su negativización absoluta, la otra ley: antidinero, antiamor, antitrabajo; Brausen-Arce miente, es un impostor; desprecia y usa a Queca; se rufaniza (es ella quien paga su viaje a Montevideo en busca de la juventud); la maltrata y hiere: la ceremonia sexual se torna lucha, afloran todos los impulsos sádicos, y decide matarla. Este es el punto más alto de la serie de transgresiones que acompañan su internación en el mundo del "escándalo". Antes de cometer el crimen se practica la incisión, momento final del rito de pasaje: "busqué una hoja de afeitar y me hice un tajo oblicuo en el pecho, frente al espejo del cuarto de baño (...) entonces pude dormirme, consolado por el delgado ardor de donde solo habían surgido gotas aisladas de sangre" (p. 209).

Entre la entrada al mundo de al lado y la culminación del proceso con el sacrificio de Queca (mientras oscila entre los

---

Lo evidente a todo lo largo del relato es un dato biográfico de Onetti: su residencia en Buenos Aires entre 1941 y 1955 (y uno de sus trabajos aquí fue en *Impetu*, una revista de publicidad). El pasaje al lado remitiría entonces al pasaje de Montevideo a Buenos Aires, separadas por el río; la invención de Santa María corresponde a la implantación de una ciudad intermedia entre Montevideo y Buenos Aires, ya aluda a Colonia (con su colonia suiza) o a una ciudad de Entre Ríos, en la frontera con Uruguay, lo esencial es su ubicación entre las dos capitales.

dos mundos), Brausen abandona a Gertrudis, al pasado, al trabajo; "se sale" socialmente y en todos los sentidos; una vez consumado el crimen -no por él sino por el otro "otro", su joven rival Ernesto- ya es definitivamente Arce, el que guía a Santa María, *acompaña, protege y a la vez delata* al asesino (lo entrega a la ley). Ese es el fin de Brausen, que retorna al lugar de donde partió y vuelve a reconocer la ley desde su extrema negación; Arce, en Santa María, puede pensarlo como otro, como su padre: "pensaba en Juan María Brausen, iba uniendo imágenes resbaladizas para reconstruirlo, lo sentía próximo, amable e incomprensible, recorde que lo mismo había sentido de mi padre" (p. 266-7). Lo que narra *La vida breve* es un proceso de autopaternalidad en el cual Brausen, el yo, se anula para dar nacimiento a Arce, el otro; finalmente el "otro" es Brausen y Arce el "yo": *este proceso es criminal* y el impostor debe ser perseguido y sancionado; el policía le dice al detenerlo: "Usted es el otro -dijo el hombre-. Entonces, usted es Brausen" (p. 276).

Para decirlo todo de una vez: *La vida breve* cuenta, en los movimientos del personaje que ilusoriamente aparece como autor del relato, cómo se imponen las instancias yo-él (narrador) y él (personaje, sujeto del enunciado); cómo se les da nacimiento y se segregan de sí, mediante qué operaciones ideológicas ligadas con la negación y la contradicción. El futuro narrador (Díaz Grey) es el que complementa al sujeto de la escritura ("autor" Brausen), el que, situado en la misma lógica y legalidad, colma su carencia. El "puro" personaje "él" (el marido de Elena Sala) surge de un doble contradictorio del "autor", su mitad inmersa en la otra legalidad (la de la negación de la ley, de la familia, de la verdad, de la producción). Y aquí se abre la diferencia decisiva: el futuro narrador es engendrado sin salir de sí, en un puro encierro en el espacio gris del "autor"; el otro requiere lo reprimido y la realidad externa: una salida que implica morir para renacer en otro orden,

el de la máscara, donde se es lo que no se es. Ese otro exige un proceso de negaciones-transgresiones que culmina en la delación y este es el dato que subraya la doble legalidad que rige el proceso: implica, por un lado, el reconocimiento de la ley (la justicia) y por lo tanto la negación del otro orden; pero a la vez es repudiada "moralmente" por los bienpensantes —los dueños de la ley— porque constituye un acto "normal" en el mundo de la antiley. La delación final emerge, pues, como el momento de la *afirmación simultánea de la ley y la antiley*, como el reconocimiento de los dos órdenes contradictorios: yo-el (personal/impersonal), las dos zonas entre las que la iniciación es puente (el orden "productivo" y los impulsos), la muerte y el renacimiento.

### 3. *Él-ella = ellos*

A partir de la escisión del sujeto de la escritura todos los términos-personajes pueden, a su vez, desdoblarse y multiplicarse —ahora la operación es indefinida—: de Arce, nacido por el pasaje al lado del "autor", surgen "ellos", todos los demás. En primer lugar el marido necesario para constituir el triángulo de la ficción de Santa María; pero ese marido (que aparece en el capítulo contiguo a la visita a Queca, subrayando el *post hoc, propter hoc* típico del relato clásico) habla de "otro", el *joven* Inglés; la referencia a ese otro acarrea, a su vez, al "otro" en el espacio de Queca: el *joven* Ernesto. No hay otro del otro sino un "él" múltiple y plural: una vez introducido Arce emergen "ellos" (los personajes no yo) *representados* por los "ellos" que alucina la prostituta Queca. Ella, "la loca", también es creadora; consagrada por la prostitución a no reproducir ("Nunca voy a tener un hijo", p. 136), segrega seres imaginarios hechos de voces, nombres, memorias, restos; esos "ellos" de la Queca nacen al relato en el mismo capítulo en que se introduce el segundo otro, Ernesto (capítulo 14: "Ellos y Ernesto"). La locura, el "mundo

loco" —psicosis y prostitución— consiste en esa multiplicación de personajes en que se pulveriza el sujeto: los "ellos" de Queca "son nadie", "de aire" (p. 95); solo ella puede verlos y oírlos porque los engendró: "madre generosa, causa y efecto"; tienen diversos padres: surgieron de los "sudores, fobias y mentiras de *los visitantes*" (p. 133), los que entran al espacio de la prostituta.

La "loca" es la hermana del escritor y Brausen reconoce en ella a un "dios": "La estuve compadeciendo por su servidumbre a la falsedad y al engaño, admiré su capacidad de ser dios para cada intrascendente, sucio momento de su vida; envidié aquel don que la condenaba a crear y, dirigir cada circunstancia mediante *seres mínicos*, recuerdos fabulosos, *personajes* que se convertirían en polvo ante el amago de cualquier mirada" (p. 136, nosotros subrayamos). Queca es hermana del escritor porque los dos se escinden y diseminan en otros: los e-yos, pluralización —ilimitación— de la tercera persona, surgen en los dos casos de la otra parte del sujeto, su mitad negada: "como si yo hubiera vivido dos vidas y sólo me pudiera acordar así" (p. 186) dice Queca, y: "ellos soy yo, no hay nadie más, no están" (p. 203). Lo que liga a la loca con el escritor es esa mitad que tienen en común, la de la madre no reproductora. (Por eso Brausen no puede tolerar a Raquel y encuentra en ella algo repugnante; Raquel está loca, poseída por un delirio religioso de pureza, pero está embarazada y eso la despega definitivamente de Brausen; cfr. el capítulo 9 de la segunda parte: "Visita de Raquel"). Pero "la loca" es solo hermana del escritor y no su igual: si bien puede acceder a "ellos" lo hace en la psicosis, sin posibilidad de simbolización, sin instaurar un sistema significativo: es no padre, le falta la mitad *pa* del ma-pa. Por eso no puede narrar y "ellos" mueren con su muerte. La diferencia sexual es decisiva —se sexualiza la alteridad—: la loca es solo una medio igual porque pertenece al otro sexo.

Este momento de *La vida breve* construye un dispositivo que la escritura de Onetti variará indefinidamente: la loca como personaje, como hermana y como otro ("ella") a la vez; como lugar de pasaje y de iniciación a la literatura y al sexo; como espacio donde encarnan todas las negaciones familiares, sociales y económicas. Y lo que en adelante reaparece en Onetti es la inflexión de los dos términos –caras– del "mundo loco" que presenta Queca: la locura y la prostitución. Así está construido *Juntacáñeres*: por un lado la loca psicótica Julia, equivalente, para Jorge Malabia, de Queca: Jorge, adolescente que perdió a su hermano, en período de iniciación sexual y literaria, cruza a diario –oscila– al lado, al espacio contigo que habita la loca Julia; Jorge detenta la primera persona, se narra y escribe poemas; atraviesa el jardín y es "otro", su hermano muerto, al entrar al mundo de Julia (y, como Queca, Julia debe morir). Se separa así de su familia y de sus padres, se distancia de su yo, se hunde en la mentira y el sexo. Por otro lado las prostitutas de Larsen, el "salido", instituyen el otro polo del relato por el cual Jorge debe pasar. En adelante Moncha Insurralde ("La novia robada") y Angélica Inés Petrus (*El asillero*) serán las locas-dementes herederas de la otra mitad de la loca Queca.

#### 4. Visitantes y visitasiones

Del mismo modo que la anunciación y la fecundación por la oreja (inspiración y soplo) abrían el relato aludiendo (*parodiando*) al mito cristiano del engendramiento asexuado del héroe que se transformará en dios y abrirá la genealogía espiritual, a lo largo de la novela se pone en escena *la visita*, reiterada cada vez que se abre una nueva etapa en el proceso; toda nueva figura emerge en una visita y los personajes se definen según sean visitadores o visitados.

La visita de Brausen a Queca y el proceso que desencadena *duplican* y trasponen, invirtiéndola, la visita que abrió el relato 2, la de Elena Sala a Díaz Grey: "la ficción" es ahora la

que presiona para las transformaciones en "la realidad". Se anula así una concepción lineal de las relaciones entre las dos series –generadora y generada–; si la visita "real" de Brausen a Queca invierte término por término la visita de la ficción que él mismo imaginó (y que a su vez duplicaba, desplazaba e invertía los datos "reales" de su situación), debe pensarse en un sistema dialéctico, donde "*la ficción*" de Brausen aparece como *productiva y productora a la vez*: el dato poseído, la visita ya narrada, sirve de fundamento "real" para la producción del dato en "la realidad", condición, a su vez, del siguiente paso en la ficción. Se trata de un engendramiento mutuo; el esquema de las dos visitas es el siguiente:

<i>Elena Sala a Díaz Grey</i> (capítulo 5, "ficción")	<i>Brausen a Queca</i> (capítulo 12, "realidad")
ella hace la visita;	él hace la visita;
ella llegó de Buenos Aires y está "al lado, en el hotel" (p. 38);	ella es la nueva vecina; él vive al lado pero lo oculta;
ella dice que ya vio a Díaz Grey en el bar del hotel;	él la vio pero miente: dice que la vio en un restaurante;
al principio miente sobre su sintoma (corazón); se desnuda y no se deja auscultar; después dice la verdad (morfina);	nunca dice la verdad; ya la "auscultó" (su voz);
viene de parte de Quinteros (el pasado ilegal del médico), y es casada;	viene de parte de Ricardo (miente, no lo conoce);
nombre verdadero;	nombre falso;
el médico la desea, quiere abrazarla, pero desiste;	tiene relaciones sexuales con ella;
ella tiene grandes pechos, es alta y rubia;	pechos pequeños (p. 134); es baja y con boca chica;
ella paga al médico la visita y recetas (dinero por escritura y drogas = sueños).	él no paga "la visita" por el uso de su cuerpo.

Si en la primera visita (capítulo 5, "ficción") Díaz Grey era como Brausen pero del otro lado y Elena Sala como Gertrudis pero en otro tiempo, en la otra visita (capítulo 12, "realidad") Brausen, al introducir al "otro" Arce, aparece como Elena Sala pero al revés: visita como ella pero miente, no paga y cambia su nombre. Brausen ocupa entonces una posición análoga a la de Elena Sala cuando se hace otro para introducir al tercer personaje, el marido (y este aparece, entonces, como una Elena Sala pero inversa: como Arce es mítomano, "miente siempre" y tiene un rival joven). Este proceso, que parece confundir los términos y plantear la serie "realidad" derivada de la "ficción", plantea a la vez la necesidad, para el "autor" del relato ficticio, de ocupar todas las instancias de su narración: Brausen no solamente es como Díaz Grey (yo-él), sino como Elena Sala (tú-ella) en tanto Arce (y además, como el marido). Y al tomar la posición de Elena Sala (visitante) ocupa el lugar del destinatario y postula una equivalencia entre los dos espacios en los que se entra: el del médico y el de la prostituta. Elena golpea en el consultorio "como si ella adivinara que ya, en *Montevideo*, había reiterado incontables veces el mismo ademán, el mismo breve, desesperanzado sonido, años atrás en *zaguanes de prostíbulos*, donde mi mano avanzaba lívida bajo la luz alta en el recho" (p. 66, nosotros subrayamos). Y además: "Díaz Grey hallaba el fin de su impaciencia cuando Elena arañaba el vidrio y le mostraba su *nostálgica, prostibularia* sonrisa" (p. 67). El médico, prostituido, que obtiene dinero con su palabra escrita y su firma (una sola palabra que lo dice todo: morfina), como Brausen deseaba obtener dinero con su guión de cine, visitado una y otra vez en ese "comercio"; Queca, la prostituta, pero como Brausen "creadora" de "ellos", visitada una y otra vez por el comercio de su cuerpo, erigen dos polos simétricos y complementarios: en cada uno de ellos se encuentra una mitad del "autor", del mismo modo que en cada uno de los visitantes se encuentra la

mitad del otro/a. La diáda escritor-destinatario se absorbe así en la diáda sujeto de la enunciación (narrador)-sujeto del enunciado (personaje).

Mediante la duplicación, el desplazamiento, la disyunción, la commutación; mediante los dobles cambios de lugar (al lado/al otro lado; al lado de este lado/al lado del otro lado), de tiempo (antes en *Montevideo/ahora*), de sexo (él/ella), de función (visitador/visitado), el autor Brausen se torna sucesivamente "primer personaje" (Díaz Grey: visitado, del otro lado), "destinataria" (Elena Sala: visitador en los prostíbulos de *Montevideo*, en otro tiempo), "segundo personaje" (Arce: visitador, al lado), y la otra "ella" (Queca: visitada al lado, "creadora"). El "autor" Brausen, reducido a cero, traspuesto en personajes, se divide en dos mitades contradictorias, y cada uno de los personajes representa a su vez dos instancias contradictorias: una como el autor, la otra como su otra cara. En cada uno de "ellos" se encuentra el que escribe y su "otro"; Gertrudis, con sus dos mitades —leyes y géneros— diversas, es otra vez su figuración material.

## B. Él-Yo

### 1. Díaz Grey reitera el proceso, desplazado e invertido

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

se escinde en dos contradictorios para escribir y se mueve en una doble legalidad; Díaz Grey reproduce y condensa el proceso de Brausen, reiterándolo en su interior: el personaje, encajado en el escritor, recorre el mismo camino de este para culminar como narrador. El médico, entonces, se sale, duplica y reitera las pruebas de la iniciación de Brausen en otro registro y con los datos invertidos; refleja en pequeño y al revés — como puesto en un minúsculo espejo — el proceso de Brausen: el procedimiento constructivo de inversión de datos, constante en Onetti cuando debe tratar en “la ficción” un elemento de “la realidad”, se acerca — y en muchos casos se asimila — a los recursos paródicos cuando el “original” es otro texto.

*Parodia del autor como “dios padre”* (creador): es el motivo que responde, en Díaz Grey, a la anunciación y al mito cristiano de Brausen. Movido por el deseo de Elena Sala y en su viaje-persecución del Inglés, el médico apela a Dios como “Brausen mío”; el narrador agrega: “Invocaba mi nombre en vano” (p. 139). Díaz Grey trata de aspirar el olor de la primavera y de salvarse: “Ir moviéndome como un animal o como Brausen en su huerto” (p. 142); “tocar y ver en este cíclico, disponible principio del mundo hasta sentirme una, esta, incomprendible y no significante manifestación de la vida, capricho engendrado por un capricho, tímido inventor de un Brausen” (p. 142). El médico accede a su estatuto de “criatura” (personaje), derivado de alguien a quien a su vez inventó. *Inspección de la naturaleza viva*: al fin puede aspirar y ver la naturaleza en primavera, ese momento de renacimiento. El motivo invierte nítidamente el de la “naturaleza muerta” contemplada por Brausen en su entrada al departamento de Queca y que abriría su proceso de hacerse otro: lo que allí era “muerto” aquí es “vivo”; el aire cerrado del departamento vecino, cubierto de caducidad, es ahora el aire “libre”: “Díaz Grey salió de la glorietta detrás de ella (Elena), casi tocándola,

como si estuviera realizando, por fin, la postergada inspección de la primavera y avanzara examinando los júbilos diminutos de los olores de la resina, las flores, el río y el estiercol” (p. 168). Lo que en “la realidad” alude al *arte* visual, se subraya como *natural* en “la ficción”.

*El pasaje al otro lado*. En el capítulo 6 de la segunda parte (“Tres días de otoño”) se dramatiza el nombre de Díaz Grey: son tres *días grises*, de frío y llovizna, que Brausen imagina en medio del verano; una fantasía que no “ocurre” realmente en la ficción, urdida por Brausen y que tiene como protagonista al médico. Este sueño de subficción en el interior de la subficción (lo que corresponde a un personaje inventado por un personaje) invierte el primer capítulo de *La vida breve*, donde en invierno se espera, bajo el paradójico calor, la lluvia que traerá la primavera; aquí el personaje se encuentra “Auscultando la fertilidad de esta primera Lluvia de otoño”. En ese cambio de estación se produce el pasaje de Díaz Grey al otro lado (de Santa María a Buenos Aires) un domingo por la tarde (un domingo Brausen visitó a Queca para hacer nacer a Arce):

- el médico olvida a su “esposa” Elena Sala, abandona su mundo cotidiano y se une a la muchacha, la *joven “inglesa”* violinista que conoció acompañando a Elena en su búsqueda del *joven inglés*; se trata de un acto transgresivo, secreto y desafiante;

- Díaz Grey se distancia de sí, del mismo modo que Brausen, designándose como “éste”: “Pienso en el doctor Díaz Grey, quieto en este lado de la mesa, un hombre, uno cualquiera, éste, designable con la palabra cuadrágenario” (p. 193);

- a este salto y al abandono de su imaginaria familia se le suma el cambio de nombre, la deformación a que lo somete la muchacha: Degé, hecho con las iniciales del otro. Segregando su doble es como Díaz Grey podrá narrar; quien le permite este salto es la joven y el médico busca en

ella "la salvación": "Tenía que salvarse y era puntualmente salvado por la recuperada intensidad de su amor" (p. 233). La muchacha—que ofrece a Díaz Grey *el pecho izquierdo* (p. 232)—es el polo opuesto a la prostituta: primeriza, virgen, incontaminada, no entró aún en la vida responsable; ella sustituye a la "esposa"—como Queca a Gertrudis—y a ella se dirige Díaz Grey cuando asume el yo; la muchacha es la destinataria de su relato. La prostituta o la joven, en un más acá o más allá de la reproducción, instrumentos de negación de la sagrada familia, son las que salvan guiando la escritura o la función del narrador; Onetti puede decir: ellas son mi Beatriz.

*El carnaval* del último capítulo, donde el médico se erige en narrador, representa la mutación final: Díaz Grey cuenta siendo otro, con un disfraz; sus personajes son también los "otros" (ellos) disfrazados. Los disfraces no definen meramente la posibilidad de otro (otra función) que tienen los personajes, sino que dramatizan su otra mitad, lo negado en cada uno: el disfraz de torero de Díaz Grey remite a la asunción de su mitad española, la de "Díaz", y con ella a un elemento de juego, agresividad y plasticidad no triste (no grey); el traje de bailarina de la joven violinista es lo otro que puede hacerse con la música—no ya tocarla sino bailar—, y a la vez lo reprimido en su infancia ("Puedo verla a usted, diez años antes, escondiendo bajo su almohada un par de zapatillas de baile (...); puedo verla bailar lo que le obligan a tocar en el violín", pp. 293-4). El disfraz de alabardero subtraya que el joven, antes huido y ahora asesino de un policía (como Ernesto de Queca), se constituye en custodio de Lagos "el rey" (y es la inversión de Arce, guardia del asesino Ernesto); en cuanto a Lagos, el rey-buñón del carnaval—MOMO—, alude a su proceso de vejez y descomposición que quiso detener; ahora es un rey destronado y caído. Pero el rey es, en realidad, *su majestad el yo* (Lagos dice: "Yo, el rey", p. 286): Lagos era el otro absoluto, el personaje tercero; su otro es el yo y allí,

disfrazado, lo asume como rey. El carnaval y el disfraz representan entonces el pasaje en segundo grado (interno a la ficción), el otro rito de iniciación y la otra lógica paródica de la muerte y del renacimiento; la legalidad negativa, la duplicidad, el territorio de las contradicciones: el mundo "al revés". El carnaval y sus ritos constituyen la figuración final y en segundo grado de los procedimientos fundamentales del relato.

## 2. *La sociedad Onetti: escritores, narradores, personajes*

El enfrentamiento, la doble legalidad: la contradicción, definen el sistema del relato de Onetti erigiendo una topografía que resulta a la vez una división del espacio social, pronominal y narrativo. La dialéctica de los dos lugares fundamentales entre los que se desplaza Brausen delimita los universos básicos de la sociedad Onetti: el grupo de los excluidos en la lógica del desorden (prostitutas, macrós, enfermos, adolescentes), y la sociedad familiar, conforme a las normas sociales y productivas según la ideología dominante.

El hecho de que el escritor—la función de escritor: Brausen—ocupe todos los lugares de la narración no implica que todos detenten el yo gramatical<sup>49</sup>; imponer el yo a alguna de

<sup>49</sup> Deben diferenciarse las funciones del sujeto de la escritura, del sujeto biográfico y del sujeto gramatical "yo" en un texto: esta trinidad es uno de los instrumentos esenciales para el análisis de la ideología de la literatura y del escritor. El sujeto de la escritura ocupa todos los lugares del texto: no solamente el de los personajes y pronombres—no hay que pensarlo con forma humana—; es el efecto contradictorio del sistema significante de la escritura. Este sujeto disperso, dividido, "psicoanalítico", plural, que denuncia la verdad sin saberlo y aparece solo para desaparecer, se opone, y muchas veces lo contradice, al sujeto biográfico (la "persona" Onetti con sus intenciones, su ideología consciente y manifiesta, su práctica determinada) y ambos a la instancia que dice "yo" en el relato: el narrador es la inflexión específica que el sujeto de la escritura atribuye al "yo"; "él" es la instancia que el sujeto de la escritura decide situar frente al yo: el modo en que piensa su otro.

esas voces es otorgarle cierto poder, literalmente: darle la palabra; el que anuncia es una autoridad (narrativa). Los pronombres en Onetti, como en todo relato, están ideologizados.

*Los escritores* —los que afirman en los relatos la actividad de escritura— detentan siempre el yo gramatical: se narran; Brausen y Jorge Malabia (su versión adolescente en *Juntacadáveres*) oscilan entre los dos bordes, el del delirio y el del orden “lógico-práctico”. A lo largo del texto, y mientras lo cuentan, se trasladan al lugar contiguo (locura, ilegalidad, reino del gasto, de los impulsos, improducción, muerte), pero regresan, para escribir, al espacio familiar cotidiano. Son dos en uno, están hechos de mitades opuestas; en la zona de “la otra” fingen y se distancian de sí; son los que pueden decir: “yo, éste al que designo diciendo éste” (*Juntacadáveres*, p. 814): se hacen otros (cfr. los capítulos V y VII de *Juntacadáveres*). Escribir pone en juego el poder y los escritores se salvan y triunfan; finalmente terminan abandonando el vaivén (la loca muere) y pasan al otro lado. La oscilación entre los dos espacios, la doble legalidad, es la condición ideológica de producción de la escritura en Onetti.

*El narrador* (él-yo) es quien antes, *en otro tiempo*, habitó el espacio de la negatividad (fue “él”); ahora, instalado el orden de vuelta, cuenta en los otros (personajes marginados) la vida del otro lado. A través de “ellos” reactualiza su propia salida; de allí la identificación entre lo que cuenta y lo contado: el ex tuberculoso narra al tuberculoso en *Los adioses*. El narrador conoce las dos leyes; *La vida breve*, al referir cómo Díaz Grey se salió, cuenta la prehistoria del narrador: su pasado oscuro, ilegal, vinculado con las drogas; en “La casa en la arena” (que originariamente era un capítulo de *La vida breve*) reaparece ese pasado (y allí es más visible aún la marca de Céline y su médico “salido”: la “inglesa” se llama Molly, como la prostituta norteamericana del *Viaje al fin de la noche*). Los narradores se instalan, así, en el espacio “normal” y

productivo y desde allí investigan su transgresión anterior: la actividad de narración pone en juego el saber y no ya el poder; mejor dicho, la vertiente “saber” del poder. El narrador es, en síntesis, un *detective ex ladrón* que reinstaura la doble legalidad constitutiva del sistema Onetti mediante la escisión yo/el otro, antes/ahora. En *Juntacadáveres* se despliega a la vez la función del escritor oscilante (Jorge) y la dualidad Díaz Grey (el que volvió) narrando a Larsen (el salido).

*Los personajes “otros”*, narrados, que *nunca pueden acceder al yo*, son los que pasaron absolutamente al desorden, los que en la acción llevaron hasta su último término el proceso de negatividad: los rebeldes que se levantan, muchas veces sin saberlo, contra las interdicciones sociales; los solos, separados, diferentes. El arquetipo es *Junta Larsen* (*Juntacadáveres*, *El astillero*): Horacio Lagos, el marido de Elena Sala, aparece como su antepasado prehistórico; obsérvese la cadena fonética, que erige una línea de filiación: Brausen-Arce-Lagos-Larsen. Los personajes femeninos solo entran en esta categoría; no escritoras, no narradoras, “otras” por excelencia, son las salidas: dementes, locas, extranjeritas, o las no entradas: adolescentes; se niega aquí a la mujer adulta, madre, “responsable”. La marca de “ellos” es el fracaso de su empresa de salvación; todos concluyen con la muerte y la derrota porque son solo medio escritores: Larsen persigue vanamente la obra perfecta, el próstibulo ideal en *Juntacadáveres*. Los “otros” son impotentes para asumir el yo.

*Porque sólo se detenta su majestad el yo del lado de acá*, oscilando en el presente o de regreso del mundo negativo: el espacio otro es, más que nunca, el espacio del otro y de lo otro (“él”). De allí la homogeneidad de los relatos de Onetti, lo que podría predicarse como su sello reflexivo: el escritor habla de sí mismo, de sus dos mitades y de su propio pasaje; el narrador cuenta su historia mediante los otros. El proceso narrado una y otra vez —el libro único que escribe el escritor— es el del

enfrentamiento y las modificaciones del estratuto del sujeto y del lenguaje en la escritura y en lo imaginario: un proceso que requiere afirmar/negar la ley. De allí la aparente ambigüedad ideológica de los relatos de Onetti, compuestos –en los dos sentidos–, surgidos y sostenidos por un lado y su negación, producidos por una *oposición alternativa*. El trabajo lógico de la escritura consiste en transformar la oposición alternativa sí/no –que solo incluye dos términos, sin mediación– en polar, es decir, en una oposición susceptible de segregar otro término: el juego de la doble legalidad es el productor de lo imaginario, el tercer espacio de Santa María, definitivamente libre de la oscilación.

C. YO-ELLA

#### *Médico y prostituta: dos ideologías literarias*

Si en las vicisitudes de Brausen para escribir su relato puede leerse una posición ideológica sobre la función del escritor (debe negar familia, trabajo “productivo” y ley; debe oscilar invadiendo la zona de los salidos; debe abolir toda represión), los *lugares* –posiciones dotadoras de sentido– del médico y la prostituta, zonas de visita y puntos de reorganización de *La vida breve*, resultan remisiones del relato a tendencias o escue-las –ideologías– literarias. Estos personajes centrales *representan*, en la serie “literatura”, otro de los modos de inscribir la ideología tejiendo la ficción con las otras ficciones.

1. *El médico* alude a la relación –negativa– de la ficción de Onetti con la ideología realista-naturalista. El *narrador* privilegiado del naturalismo es un “especialista” que comunica a otro, ignorante, la historia; todo el peso naturalista se vierte en el esfuerzo informativo y pedagógico; quien anuncia es, por lo tanto, garantía del saber y detentador de la potencia y

la magia de la nominación. Ese narrador que se supone informado –médico, ingeniero: científico– sostiene un relato que pone en escena momentos de transferencia, adquisición y transmisión del conocimiento: cuanto más se sabe más naturalista se es. El médico exhibe, además, otros privilegios: conoce los antecedentes familiares y puede hacer brillar la verdad en la herencia: allí es donde el saber a la vez genético y científico llega a ser clasificado y comunicado (en Zola la herencia constituye la armadura y sintaxis de los relatos). El médico otorga nombres a las enfermedades y explica síntomas; emite diagnósticos y pronósticos; puede “desvestir” –develar– a todos y penetrar en las diversas clases sociales mediante el hospital; conoce el cuerpo y la historia de los cuerpos; es capaz de hablar sobre las “lacrás” individuales y sociales. Como el naturalismo cuenta siempre una historia de desintegración y fracaso, el médico otorga racionalidad –causas– a esa historia. La pareja culturalmente estereotipada médico-sacerdote (médico de cuerpos y de almas, presente en Zola) es trabajada por Onetti en *Junta cadáveres* y en *La muerte y la niña*.

En el médico del naturalismo (y aquí debe pensarse en el nacimiento de la novela moderna en el Río de la Plata vinculado con la fórmula naturalista y con diversos escritores médicos, en primer lugar Manuel Podestá y Francisco Sicardi) se lee el principio de la literatura transparente, neutra, mimética; el discurso que confunde referente con significado (solo existe la realidad y su expresión: el “ha ocurrido” y el acto de autoridad del que habla); la ideología que niega el carácter ficticio del discurso literario y postula la lengua como segunda en relación con la realidad, borrando así el soporte material del texto y el gesto que lo produce; la postura que se alimenta del deseo pedagógico (iluminista) de transmitir información sobre el mundo y que, para ello, se aplica a un interminable trabajo denominativo, se complace

en escenas de inventario y en sistemas de clasificación pensando crear un efecto de realidad; la ideología de la literatura que rechaza toda ambigüedad y se pretende aserativa, monosémica, "limpia", poseedora de un discurso detonalizado, sin inflexiones, distancias, sonrisas –sin corchetes, matices, modalizaciones: sin verbos como "creer" o "parecer"–; que articula lo legible sobre lo visible –su ideal es la fotografía–; finalmente: la ideología de la literatura que trata de disimularla como discurso poético y aspira a producir enunciados científicos, prácticos y operables; no es casual que sea el médico quien recete y que la receta naturalista se aproxime al enunciado operable por excelencia: la receta de cocina.

*La vida breve* y todos los relatos de Onetti donde narra el médico Díaz Grey son la parodia<sup>50</sup> (en tanto lectura crítica, discurso segundo, producción de literatura a partir de la literatura, y en tanto inversión de datos y efectos, distancia, puesta al desnudo del procedimiento y modo de delimitar cierta filiación: negar una línea literaria para fundar otra) de esta ideología naturalista: en Onetti el médico es el que no sabe y narra *porque* no sabe: el relato es búsqueda e investigación; el

<sup>50</sup> Saúl Yurkievich, "El hueco voraz de Onetti", en *Cuadernos Hispánicos*, No. 292-4, p. 539, afirma que Díaz Grey, en *El asillero*, es el garante de la información y el que sostiene el mensaje cognoscitivo, vinculándolo directamente con el naturalismo. Es cierto que allí Díaz Grey informa sobre la herencia y la enfermedad de Angélica Ines Petrus, pero precisamente cuando se le ha quitado el "yo" narrativo: no asume la enunciación del relato, que se postula como investigación de los pasos de Larsen. El hecho de que utilicemos la palabra "parodia" no debe inducir a equívocos: una parodia no es necesariamente cómica, pero toda parodia es un modo de entablar combate contra una tradición; en realidad es el golpe de gracia a lo ya muerto, su lápida. No debe leerse como disolución de una estructura en otra, sino como su transformación; la parodia es uno de los modos privilegiados de jugar con la ley y su negación, en su efecto típico de doble ángulo, doble matriz, dicordancia, y en su clásica operación de mecanización de procedimientos.

médico no cura, no "practica" la medicina en los relatos; no es visitador –salvo un momento de *Para una tumba sin nombre*– sino visitado: se sitúa en su espacio y recibe historias. El médico Díaz Grey no conoce los antecedentes de Santa María como médico sino, más tarde, como veterano o "notable"; su discurso es anticientífico y "literario". Encarnándola en la figura del médico y en su ventana<sup>51</sup> (un médico con un pasado transgresivo e "ilegal"; un médico pasado obviamente por Céline: un homenaje a Céline), la escritura de Onetti parodia los lugares comunes del formalismo naturalista –ideología "normal" de la burguesía–, sobre todo el mito de la transparencia y la imitación de la realidad: "la realidad" de sus relatos es siempre otra, de segunda mano, ya reconstruida; la verdad reside en la invención; los relatos exhiben, subrayándolo, todo lo que el naturalismo destierra: ambigüedad, polisemia, creencia, parecer; desprecian el didacticismo y excéntran el problema del saber denunciando el proceso de enunciación.

A partir de *La vida breve* el naturalismo se parodia en el médico narrador superponiéndole otro "género" del saber: la novela policial: el médico se identifica con el detective. En el naturalismo el saber no es funcional a la narración sino ostentatorio; el conocimiento es previo y solo se exhibe en el relato. La novela policial clásica, en cambio, cuenta el proceso mediante el cual se llega a saber "lo que ocurrió"; el investigador despliega los medios y el modo de producción del conocimiento y ese saber es funcional: decide la trama y organización del texto. Salir del narrador naturalista (dejándole su marca: es médico) mediante el investigador detective es una de las tácticas ideológicas de la escritura de Onetti. Y cuando el médico se torna investigador emergen informantes, voces que distancian el contacto con la realidad: fuentes,

<sup>51</sup> Cfr. "Contar el cuento", en este mismo volumen, pp. 157-199.

testimonios que se cuentan al narrador (el relato, entonces, puede transformarse en eso: cómo los informantes dicen lo que ocurrió o vieron, como en *Para una tumba sin nombre*). Pero otra parodia viene a superponerse a la primera, y el médico Díaz Grey, vaciado de saber, no solo resulta un detective que no alcanza la verdad; lo que se vacía ahora es el acontecimiento: finalmente el médico o sus sustitutos “notables” inquieran sobre nada, sobre una serie de pasos en los que quedan como restos del género policial ciertas muertes, cada vez más mutadas en suicidios, ciertos robos que son cada vez más engaños: en *El astillero* se persigue narrativamente a Larsen como si fuera culpable (él, que solo es culpable de ficción, de confundir realidad y ficción) en una acción absolutamente deceptiva.

2. *La figura de la prostituta* –afirmativa frente a la negación del postulado naturalista encarnado en el médico– exhibe el núcleo romántico-symbolista que cristaliza en ella la rebelión social, moral, económica y artística: postulado ideológico clásico desde el romanticismo, la hermandad escritor-prostituta culmina en Baudelaire (cfr. el soneto “La musa venal”) y Lautréamont (*Cantos de Maldoror*): este vínculo se afirma con la bohemia (protesta contra el orden, la honradez, la familia, la reproducción capitalista) y se liga con los conspiradores profesionales, el anarquismo, las máquinas destructoras y las invenciones: la prostituta puede leerse, en Onetti, como una *cita de Arlt*. Y a la vez como la descripción del lugar social del escritor: del mismo modo que ella, el que escribe debe salir al mercado para encontrar comprador y debe prostituirse transformando su producto en mercancía; el escritor vende “sueños”, la prostituta “placer”; el escritor se interna en el espacio de la aventura opuesta al orden y es ella la que reina en ese espacio. La prostituta es la figura típica de las “vanguardias” de fin y de principios de siglo y eso representa en

Onetti: un impulso de negatividad, ruptura lógica y social, zona libertaria, antifamiliarista y antirreproductora.

El momento anarquista –uno de los tantos elementos antiburgueses del individualismo burgués– aparece en Onetti como paso necesario en la práctica de la escritura, como su instrumento de negatividad; habría que preguntarse si ese momento no es constitutivo de cierta literatura que reflexiona sobre el *lugar social del escritor en el modo de producción capitalista*. La ideología burguesa considera trabajo productivo solo al que rinde plusvalía; la literatura, en el interior de este postulado, aparece como un trabajo improductivo y debe relegárselo a una zona específica: la de los ancianos, niños, locos, marginales. Ellos detentan cierto rasgo “inefable”, cierto misterio “espiritual”, cierta “verdad” que la ideología les atribuye para justificar su existencia; como solo es racional, en el interior de este sistema, lo productivo de plusvalía, a ellos, “los otros”, corresponde el campo y la verdad de lo “irracional”, indecible: el arte por excelencia, tal como lo piensa la ideología dominante. Se sabe que en Marx el arte es tan productivo como cualquier otro trabajo en la medida en que el parámetro no es la producción de plusvalía<sup>52</sup>. La hermandad escritor-prostituta (loca) y, más

<sup>52</sup> Cfr. Z. J. Zolover, “Trabajo artístico y economía capitalista en Karl Marx”, en *Literatura y sociedad*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974. En los *Grundrisse* Marx marca la contradicción de la producción artística con el mundo burgués; el trabajo artístico no puede crear plusvalía, no puede convivir con el trabajo asalariado (que produce la separación del trabajador de las condiciones del trabajo) y no puede reducirse al trabajo abstracto (definido por el tiempo socialmente necesario para producir la mercancía). Para el vínculo que la ideología dominante crea entre el escritor, el loco, el marginado, el niño, cfr. la intervención de Ricardo Piglia en el debate “Intelectuales y revolución, ¿conciencia crítica o conciencia culpable”, publicado en *Nuevos Aires*, No 6, Buenos Aires, 1972, p. 13.

adelante en Onetti, la hermandad macro-escritor, define la conciencia de que no hay lugar para ellos en el sistema económico-social, de que la práctica de la escritura los condena necesariamente a ese espacio de improducción. Pero, por un mecanismo típico de la ideología, no solo se trata de situarse donde el sistema lo sitúa, sino de asumir esa situación como requisito para su práctica (como si un hombre, maltratado en su infancia, postulara la sevicia como elemento fundamental de la educación). Esta es la ambigüedad ideológica que rodea la figura de la loca en Onetti en relación con el que escribe: por un lado niega el sistema, por el otro lo afirma y asume; esa es, en realidad, la ambigüedad de toda negación ideológica alternativa: un modo de pensamiento erigido para negar otro, para levantar en cada zona el opuesto, requiere el otro para su existencia y lo apuntala cada vez que lo impugna. Realización complementaria que la ley nunca deja de desear.

3. Si ahora proponemos un cambio de registro —la lectura esquemática de un texto externo a la obra de Onetti— no es con el fin de postular comparatismos ni influencias, ni siquiera para definir este por el otro, sino para leer algo que se muestra como “lo mismo” en las primeras lecturas y que, por este hecho, induce a preguntarse si un universo ideológico hermano acarrea semejantes representaciones, juegos de sustituciones, recorte de elementos. Es el cuento “El otro cielo” de Julio Cortázar<sup>53</sup>, un buen condensador de sus procedimientos e ideología; allí son visibles como armaduras del relato el pasaje, la iniciación, el doble, el otro lado y la anti-legalidad encarnada en la prostituta.

<sup>53</sup> Incluido en *Todos los fuegos el fuego*, Buenos Aires, Sudamericana, 1966.

*Pasajes 1.* El texto transcurre entre la exploración de la duplicidad semántica fundada en la homonimia, y la alternativa lógica fundada en el principio del tercero excluido, estos, entre dos operaciones que parecen contrarias: una, la de los dos posibilidades que puede proveer una palabra (extraer dos de uno); la otra, la de una u otra posibilidad de dos términos (elegir uno de dos); de hecho, son complementarias y operan simultáneamente.

El relato se asienta en la contraposición alternante y alternativa de dos espacios, Buenos Aires y París, que son “la realidad” y “el sueño” respectivamente; cada lugar tiene dos caras y está datado en dos momentos: Buenos Aires en 1928 y entre 1940 y 1946; París en 1867 y 1870. El puente entre los dos espacios (el camino, la vía, lo que posibilita el deslizamiento y encubre el salto) son *los pasajes* (galerías cubiertas: pasaje y *passage* en cada una de las lenguas): en Buenos Aires el pasaje Güemes y en París la Galerie Vivienne. La misma palabra en uno y otro lado sostiene el tema central del cuento: el doble —la posibilidad de otra vida—, y produce un sistema narrativo donde está *doblemente duplicado*: el “cielo” (recho) de los pasajes es “el otro cielo”, no el del paisaje sino el artificial, el del arte: entre esos dos cielos se elige uno. Pero hay dos cielos (paraísos) artificiales, uno aquí y el otro allá, que no pueden coexistir, y en cada lugar hay, entonces, dos tiempos (épocas). El texto se divide en dos partes y el epígrafe que abre la primera alude al doble en el espejo; hay, además, una guerra vivida desde Buenos Aires —la segunda— y otra desde París —la francoprusiana de 1870—; el narrador se transforma en “otro” en París y, como “éste”, trabaja en la Bolsa. Pero allí hay “otro” sudamericano, doble del narrador ya duplicado; un asesino estrangulador que amenaza el barrio de la Bolsa aparece como doble del “otro” sudamericano; finalmente emerge otro asesino —envenenador—, cuya muerte observa el que narra.

Este vértigo, en el que cada elemento se duplica y un re-  
tomo de la duplicación se dobla a su vez, está tejido en forma  
de guinalda, es decir surturado mediante los pasajes que alu-  
den a la travesía, la transición, lo que sustrae y trasladada; todo  
es "uno" y "el otro" a la vez, en una notable musicalización  
del sentido.

*Pasajes 2.* Porque se trata en realidad de un incesante des-  
doblamiento verbal: en "pasaje" se levanta la voz del rito "de  
passage" y con él el deseo y la otra legalidad, condición del  
pasaje al pasaje de París. La aventura de París emerge, para  
quien quiera aplicar el psicoanálisis, como un relato armado  
en forma de sueño y tiene sus restos diurnos precisos en el  
momento de la iniciación del adolescente (1928), cuando  
recorrió el pasaje Güemes y ya era capaz de suponer la  
transgresión y el misterio —el deseo y su prohibición que lo  
descadena—; en esa "realidad" el joven no puede acceder a  
las prostitutas por falta de dinero<sup>54</sup> y admira el falso cielo del  
pasaje, las revistas y "películas realistas" mientras oye vocear  
los diarios con crímenes y supone las verdes bebidas que liga  
con las "mujeres de la vida". Cada uno de estos datos se des-  
plaza, amplifica, vuelve realidad y colma en la galería Vivien-  
ne de París: se trata de fundar "la ficción", como en Onetti, en  
un gran desplazamiento de espacio y tiempo que aparece  
como la contrapartida fantástica de la triste realidad. Y el  
tema del cuento (la potencia y la impotencia de soñar-escri-  
bir: de hacerse otro; la posibilidad o no de ese pasaje), basado  
en la iniciación sexual del adolescente, se vincula, como en  
Onetti, con la otra ley: no una entrada al mundo adulto y fa-  
miliar, sino el intento de fuga a la "patría secreta": el pasaje  
es la escapatoria al otro continente, cielo, tiempo y palabra

<sup>54</sup> Hay, además, un doble del padre del narrador: el padrastro, que lo ame-  
naza paródicamente con la ceguera si no deja de fumar.

(literatura). La posibilidad del traslado solo es realizable a  
partir de lo mismo, la misma palabra: pasaje (galería) - pasaje  
(iniciación), que se condensan en el pasaje (viaje) al otro lado.  
(Y es coherente que se niegue la posibilidad del traslado paga-  
do, o sea la de un tercer "pasaje" [el boleto], que se dice en el  
cuento "billete de ferrocarril" en la típica lengua internacio-  
nal de [traductor] Cortázar: se niega, entonces, el viaje real,  
"normal": se alude únicamente al imaginario).

*La bolsa o la vida 1.* Aquí la alternativa. El "sueño", la fic-  
ción, el otro mundo, no solamente colman los deseos adoles-  
centes de aventura y pecado<sup>55</sup>; todo el cuento expande, re-  
presenta y se apoya en el sintagma "la bolsa o la vida": el  
que narra es corredor de Bolsa en Buenos Aires y en París.  
La Bolsa, lugar por excelencia de las finanzas, efecto del  
modo de producción capitalista, es y equivale a la muerte  
(trabajo, familia, novia, responsabilidad, opresión, ahogo,  
castración: imposibilidad de desear y soñar-narrar); el na-  
rrador "revive" pasando a las galerías de París, donde tiene  
una relación libre y feliz con la prostituta Josiane: una mu-  
jer "de la vida" en el pasaje Vivienne (el texto trabaja las dos  
series y sus variaciones: bolsa, boa, boca, bola, y vida, vivir,  
Vivienne). La "vida" es alegría, libertad, deriva y traslado a

<sup>55</sup> Ese espacio de la aventura opuesta al orden se lee en el surrealismo:  
en el *Primer manifiesto* (1924), Breton apelaba a la imaginación como órgano  
de la aventura, y específicamente a la imaginación infantil, alternativa nos-  
tálgica de la "imperiosa necesidad práctica" del orden social. Breton situaba  
la rendición y el sometimiento alrededor de los 20 años. Este motivo román-  
tico y bugués reaparece en Cortázar y en Onetti (sobre todo en "Bienvenido  
Bob" y *Para una tumba sin nombre*; en *El pozo* "la aventura" aparece dotada  
de una fundamental validez regresiva). De allí el acento en la iniciación (en  
la literatura y la imaginación) no como entrada al orden sino al desorden y  
la aventura. "El otro cielo" remite, además, al surrealismo no solo por el peso  
de Lautréamont en ese movimiento, sino por la referencia al Aragón de *Par-  
sage des Panoramas*.

otro tiempo: es exactamente *la vida breve*. La prostituta y su mundo, como en Onetti, abren “la salvación”.

*La bolsa o la vida 2*. Pero esta es la voz del robo: el sueño-vida-ficción, que colma el deseo de la adolescencia y el impulso de liberación familiar, social y económico de los lazos reproductores del sistema capitalista, se funda en *otro deseo* que alude a *la otra iniciación* y otorga al cuento su espesor (uno de los mejores textos de Cortázar): el sueño está tejido con datos de la vida (biográficos) y la obra (los *Cantos de Maldoror*) del conde de Lautréamont, a quien pertenecen los epígrafes que encabezan cada una de las dos partes del relato; el deseo es el de la literatura y la iniciación la de la escritura. La economía del texto, construida alrededor de la duplicidad y la alternativa, la negatividad y la exaltación de una comunidad no productiva y transfamiliar, encuentra su eje en Lautréamont, que encarna como nadie esta ideología: y no solo su literatura, sino el mito de su oscura vida y muerte. Se trata entonces de un “robo” literario (el texto está saturado de elementos de los *Cantos*) donde se funden “literatura transgresiva”, realización del deseo adolescente, y “vida”. Lautréamont sostiene el juego de los dobles del texto, que ahora se muestra como el juego *entre el homónimo y el seudónimo*: el “otro” sudamericano en París es Lautréamont, seudónimo de Isidore Ducasse; el estrangulador de mujeres temido por las prostitutas (que produce una extraña alegría al narrador porque cumple otro deseo: eliminar a las mujeres –de su familia, novia y madre– o, por lo menos, callarlas) es conocido como Laurent, ni nombre “verdadero” ni seudónimo, sino un nombre que la gente le atribuye: Laurent es parte –fonética– de Lautréamont, una sinécdoque, y representa el mal; es, en realidad, Maldoror (*mal d'aurore* según Pleynet), el doble literario –personaie– de los *Cantos* (recuérdese que el canevá de los *Cantos de Maldoror* es la novela negra, de crímenes y terror). Las guirnaldas, motivo que escande el cuento, remiten directamente

a los *Cantos* y a la vez son las que tejen y ofrecen las Musas (es decir, Lautréamont) en el “cielo” del pasaje. Lautréamont cumplió sin concesiones su pasaje y se salió totalmente; el narrador no puede acercársele y hablar.

Pero “la bolsa o la vida” está allí, no dicha sino representada, porque el único “delito” que puede cometer el que escribe es el “robo” de un texto (doble: biografía y obra), apropiación específica que el relato no confiesa pero exhibe: no se nombra a Lautréamont (que puede leerse como “la otra palabra”: *l'autre mot*) y los epígrafes no consignan título, ni autor. Así, en medio de esta paródica orgía anarquista, de este universo negativo y de la exaltación de los salidos, se encuentra el robo: *la expropiación*, único rasgo revolucionario de esta ideología en la medida en que niega y ataca la propiedad privada en literatura: ¿cómo es posible, si el lenguaje es social, propiedad de todos, que la literatura y lo escrito, hecho de ese lenguaje, se vuelva repentinamente propiedad privada? Recuérdese: el robo intertextual cubre prácticamente todo el texto de las *Poesías* de Ducasse.

Como en Onetti, el momento libertario nunca acarrea el típico discurso espiritualista y humanista del anarquismo<sup>56</sup>, como en Onetti, el narrador “yo” no comete delito manifiesto, son los otros (personajes “ellos”) quienes lo hacen: como en Onetti, el sistema que construye el “sueño” (la metáfora) es fundamentalmente metonímico (elipsis, desplazamientos, sinécdoques); como en Onetti, se explora la homonimia y la

<sup>56</sup> Una cosa es la recuperación romántica del anarquista (por parte de ciertos escritores) como el revolucionario total y poético, y otra la experiencia política del movimiento anarquista en la Argentina, más allá de sus limitaciones ideológicas: trató de crear una alternativa política independiente para la clase obrera y luchó por su organización. El discurso espiritualista y humanista del anarquista es visible en Ernesto Sabato, nuestro escritor kitsch por excelencia.

seudonimia, se niega la vida "responsable" y la ley reproductora del sistema; como en Onetti, "pasaje" es una palabra clave y la iniciación sexual se funde con la literatura y la entrada simultánea en la legalidad otra; como en Onetti, hay que desdoblarse para narrar, oscilando entre uno y otro lado. "El otro cielo", como *La vida breve*, representa una teoría de lo imaginario.

Pero aquí se definen las decisivas distancias: lo que separa al Onetti de *La vida breve* del Cortázar de "El otro cielo" es la sintaxis, la posición de la prostituta y su mundo en el discurso de la ficción, que le asigna *funciones* diferentes (se sabe que es en la sintaxis donde se define el lugar del sujeto). En Onetti son tres espacios y en Cortázar dos (o cuatro, su duplicación); Onetti sitúa la prostituta y la zona de negativización en "la realidad", como momento y condición de la ficción; en Cortázar la prostituta encarna la ficción misma y se funde con la literatura erigiendo solo dos leyes enfrentadas: "muerte"/"vida", insatisfacción/satisfacción, afirmación/negación; ese enfrentamiento es letal y el narrador sucumbe: regresa definitivamente a su familia donde ya arrojó la semilla de la reproducción y deja de soñar-contar. Onetti vincula la producción literaria con el desorden y la negatividad; la loca es un factor de inversión, un *transformador* que alimenta la escritura; debe negársela finalmente (matarla) para acceder al otro lado.

Se ve que no es suficiente la mera presencia de la prostituta y su mundo de marginados, y que hay que situar exactamente su lugar (función) en el proceso de la literatura; el sistema dual y alternativo de Cortázar, su salto directo y excluyente al otro cielo—disimulado por el tejido de guirnaldas y la continuidad de los pasajes—: la relación identificatoria entre ficción y reino de lo improductivo, la doble legalidad como sistema único (en una palabra: la posición Lautréamont), explican su éxito entre la juventud: Cortázar es el

típico escritor que apuntala las rebeldías adolescentes—oposiciones alternativas, enfrentamientos sí/no—. El lugar de la negatividad—la prostituta— en Onetti, su función mediadora e instrumental para la ficción (la contradicción como motor), la sitúa en una instancia compleja, donde "la bolsa o la vida" engendra, finalmente, "otra vida más".

## V. EL RELATO: CARTA

Dos pilares sostienen *La vida breve*: el corte, tachadura, escisión, muerte (lo que hemos llamado negación y negatividad) y el salto representativo, el efecto de relato. Lo que se corta, calla o niega aparece como desencadenante y condición de la escritura; el salto representativo es el conjunto de operaciones de transformación que sufre lo que se niega y la asignación de un "lugar" a los elementos transformados: aquí se lee el modo de producción de la ficción. Entre los dos principios, sosteniéndolos y articulándolos, está el sujeto de la escritura: el sujeto de la negación y la representación<sup>57</sup>.

La operación desencadenante del relato es el corte-negación de la mamá: la unidad, hecha de un par de iguales (ma-ma) deja caer un miembro y lo sustituye por su opuesto: ma-pa; Gertrudis queda convertida, en su parte superior, en medio hombre-medio mujer. Idéntica operación trabaja al sujeto Brausen, que escindido en dos instancias antagónicas ocupa lugares contradictorios, y al relato en su conjunto, hecho de dos universos: realidad y ficción. Síntesis de múltiples

<sup>57</sup> Diferente del sujeto de la palabra Brausen, representación del escritor en el texto.

determinaciones, unidad de lo diverso, el signifiante *mapa* marca la ideología de la escritura que preside *La vida breve*, "creación" mitad femenina (ser fecundado, gestar y dar a luz) y mitad masculina (simbólica y signifiante: mental), y a la vez surge como representación del texto en su conjunto, como su efecto de lectura: el relato, en su culminación, se dice un mapa.

"Mapa" no es una palabra ausente de la novela; Brausen, en su viaje-huida final, compra un mapa del Automóvil Club y estudia (lee) allí *los modos de llegar a Santa María*; el mapa reproduce en un espacio plano la geografía – topografía – y las vías que conducen al lugar de la ficción. El escritor Brausen es un pobre lector; a lo largo del relato solo lee una carta de Gertrudis, el sobre de una carta para Queca, los billetes que deja Ernesto a Queca y a él mismo, y una Invocación en inglés que le entrega Raquel. Brausen sólo lee, en síntesis, mapa y carta; Brausen sólo escribe, en el texto, un plano de Santa María y una carta a Stein. Mapa, el representante de "creación" y de unión de opuestos, se realiza entonces en dos tipos de textos: Brausen dibuja el plano de Santa María después de muerta Queca, cuando se refugia con Ernesto en el hotel y mientras este duerme a sus espaldas (y con él duerme la muerte de Queca; esta escena se liga con la primera en que Brausen, con la ampolla de morfina en la mano, descadena su actividad imaginaria y la entrada en su ficción: allí Gertrudis cortada dormía a sus espaldas). Brausen traza las calles, río, paseos, plazas, estatua y avenidas de la ciudad y a todas atribuye el nombre de Díaz Grey; firma el plano y *lo rompe*, para escribir después la carta a Stein<sup>58</sup> que aparece

como inducida y hecha posible por ese plano final, marca de apropiación y síntesis de su universo ficticio.

#### *La representación condensada*

La "Carta a Stein", el único capítulo (14 de la segunda parte) que se dice totalmente escrito<sup>59</sup>, lo único que efectivamente escribe Brausen en *La vida breve*, constituye la autorrepresentación del relato en su conjunto: una duplicación vertical – historia en la historia – que puede leerse como su núcleo concentrado, matriz productiva, punto de partida, y a la vez como su efecto final, consecuencia, lectura. Este es el momento más claramente representativo del texto porque la reflexión sobre las condiciones, mecanismos y objetivos del relato es simultáneamente una síntesis de lo que narra *La vida breve*: el escritor Brausen cuenta allí dos viajes, uno "real", el otro "ficticio"; el primero es a Montevideo (al lado, cruzando el río) y narra el encuentro con Raquel y la huida final de Brausen; el segundo es a otro lado, lejano, y cuenta una búsqueda que culmina en encuentro. Cada uno aparece

inmóvil junto a la ventana del consultorio; como ideas, como deseos cuyo seguro cumplimiento despojará de vehemencia, tracé las manzanas, los contornos arbolados, las calles" (p. 243). El plano permite ver: "veía la estatua de Díaz Grey (...); veía las parejas en el atardecer del domingo y en la plaza, las muchachas que llegaban con muchachas por la avenida Díaz Grey (...); veía los hombres" (p. 244). Y ver es poseer: "pensando que la ciudad y el infinito número de personas, muertes, atardeceres, consumaciones y semanas que podía contener eran tan míos como mi esqueleto, inseparables, ajenos a la adversidad y a las circunstancias" (p. 244).

<sup>59</sup> Este dato lo opone al capítulo "Los desesperados" (7 de la segunda parte) que "nunca fue escrito"; los opone, en realidad, los diversos caminos de la salvación. En el "nunca escrito" se cuenta la visita al Obispo – y allí la salvación es la predicada por el cristianismo –; en la carta la salvación se encuentra al fin del viaje "ficticio", en la casa de troncos que es "la literatura" para Onetti. *La vida breve* postula una teoría de la salvación por la escritura.

<sup>58</sup> En el plano Brausen materializa "visualmente" su mundo ficticio y pone el sello de su apropiación final: "levanté el plano de la ciudad que había ido construyendo alrededor del médico, alimentado con su pequeño cuerpo

como la negación, inversión y complemento del otro: el viaje de "la ficción" es un "sueño" desencadenado por la observación de un cuadro<sup>60</sup> que está en la segunda sala de un bar junto a otro en el puerto de Montevideo, y cuando se ha avanzado en la segunda bodega de vino. Es, pues, un viaje en la inmovilidad, guiado por la visión (una lectura); se dirige al "tú" de Stein, pero se narra desde una posición impersonal (es, en realidad, receta y guía: "se empiece a comprender"; "se cruza un puente"; "se descubre"); cuenta un desplazamiento por todos los accidentes geográficos imaginables: costa, bahía, montaña, ciénaga, y utilizando múltiples medios de transporte: barco, yegua, bote; atraviesa poblados diversos hasta que un negro guía a *la casa de troncos* —una cita de *El pozo*—, la estación final: allí hay *alguien* que tiende los brazos en bienvenida, mientras "sueñan metales y conchas" (pp. 249-50). Esta travesía por el cuadro, "en dirección al *ángulo superior izquierdo*", es "la historia del viaje, la leyenda del hombre que volvió para rescatar su pasado, escrita por el mismo hombre que aspira a protegerla del olvido" (p. 249). En realidad es una parodia exasperada del típico viaje de la literatura de aventuras, modelo de la ficción en Onetti: en un clima exótico y anacrónico, la suma de accidentes geográficos y medios de transporte configuran *una guía y un mapa*; todo está visto por una mirada blanca, de conquistador; los arquetipos son conocidos: Verne, Kipling, Conrad.

Así se inscribe *La vida breve* como viaje y búsqueda en la larga tradición del relato; contar es contar un viaje desde *la Odisea* pasando por *Huck Finn* y el *Quijote* hasta el *Viaje de Céline*; se escribe desde donde se leyó: Brausen, lector de cartas y mapas, traduce un *plano-mapa* en una *carta* hecha

<sup>60</sup> Brausen se inspiró en el retrato de Gertrudis joven para abrir su ficción de Santa María, y en la "naturalaleza muerta" para pasar a una nueva organización de su relato.

de desplazamientos, persecuciones, traslados; la exasperación verbal del movimiento y del espacio remite a una literatura de encierro e inmovilidad, anhelo nómada de desligamiento y búsqueda: el descubrimiento de la verdad solo es posible al término de este oscuro viaje-metamorfosis, metáfora de la iniciación guiada por el deseo. Al fin de esta mitad de carta el sujeto que escribe se afirma como tal: "Es Brausen quien escribe, no podría simular la letra durante tantas frases" (p. 250), situándose entre las dos partes, en el eje que articula "realidad" y "ficción".

Porque la otra mitad de la carta alude a lo duramente real, cotidiano y sórdido; se abandona la inflexión impersonal y Brausen dice "yo": cuenta cómo encontró a la joven Raquel en Montevideo; cuenta además la desilusión: la casa, el hotel, el café, Raquel enferma y la huida; se eliden los desplazamientos por la ciudad y la pareja "salta" de un lugar al otro. Este encuentro al lado, donde en verdad "no pasa nada", es la condición del pasaje al otro lado que, sin embargo, se narra antes, en una inversión característica. Las dos mitades reproducen las dos partes del texto en su conjunto: narración impersonal/personal; lugar al lado/en otro lado; el sujeto busca y encuentra/encuentra y huye. En el diagrama geográfico se viaja hacia "lo otro": un nativo/a, "salvaje"; en Montevideo Brausen busca a Europa en Raquel: los gringos inmigrantes, los inviernos con nieve<sup>61</sup>. La irrealidad, que

<sup>61</sup> En *La vida breve* abunda la marca de lo extranjero: Mami es judía francesa; Stein, judío descendiente de austríacos; Gertrudis y Raquel, hijas de europeos (quizás alemanes o nórdicos); el mismo Brausen descendiente de europeos. En "la ficción" se trata sobre todo de los ingleses jóvenes Oscar Owen y Annie Glaeson; el nombre de Díaz Grey es medio inglés. El relato está precedido por versos (en inglés) de Walt Whitman; se habla de *Machbeth*; el capítulo titulado "Thalassa" alude a Jenofonte y su *Retirada de los diez mil (Anábasis)*; Raquel deja a Brausen *The New Invocation*. Y obsérvese: el

“da vuelta” y desplaza la vida cotidiana (el lenguaje cotidiano), es aventura y búsqueda de la salvación mediante una *cartografía* hecha de pasajes a otros territorios, registros de la lengua y la ficción, donde el sujeto que escribe aparece como otro (personaje) en busca de lo otro: *La vida breve* traza un recorrido que dice ejemplarmente el *Retrato del artista adolescente* y que puede predicarse de toda literatura de iniciación (en la escritura): silencio-exilio-astucia.

#### Los destinatarios

El destinatario de esta carta-guía, representación y metáfora del texto en su conjunto, es Stein: él pidió a Brausen el relato en forma de argumento (*guión*) de cine. Pero ese destinatario, fin del circuito, conduce al origen: la primera visita “cronológica” que Brausen hizo a Gerrudis en Montevideo, llevado por Stein; ese momento es el que duplica la carta, ahora desplazado a la joven hermana de Gerrudis, su doble con dos pechos. La Gerrudis “originaria” era la mujer de Stein: Brausen se “la quita”. Pero la literatura –se sabe– es el único espacio donde todas las deudas se saldan: Brausen, con su carta, no sólo cumple con la demanda de relato por parte de Stein, sino que le retribuye la mujer que le expropió. Y todos los personajes masculinos de *La vida breve* corren la suerte de Stein, puesto que a todos Brausen-Arce y Díaz Grey, los que pueden decir “yo”, quitan mujer: Brausen toma a Gerrudis de Stein y a Queca de Ernesto; Díaz Grey a Elena Sala, de Horacio Lagos y del Inglés, y a la joven violinista, otra vez, del viudo de Elena Sala: partes de Stein, todos los “ellos” son destinatarios del relato.

nombre de Gerrudis y el apellido de Stein –mitad y mitad– dibujan Gerrudis de Stein. Otra vez: títulos, nombres, personajes, citas, representan lenguas y literaturas; en la irrealidad el deseo está ligado con la búsqueda del/lo inglés.

Pero quien lee efectivamente un plano, mapa y carta (mapa = *carte* también en francés) en el texto es Mami, en la única escena de lectura de *La vida breve*: ella sigue con la aguja de tejer el plano de París, una peregrinación sentimental que la lleva al pasado, la juventud y el amor de Stein; otra excursión –ahora visual– como la que antes hizo con la voz, mientras cantaba e “inspiraba” el título de la novela: *La vie est brève*. La voz de Queca irrumpió abriendo el relato; la joven violinista, productora de sonido, aparece como destinataria de la narración final de Díaz Grey: el texto, destinado a las “ellas” que ofrecen inspiración y salvación –las “otras” jóvenes o prostitutas, distantes de la maternidad– se cambia ahora por la voz y el sonido. *La vida breve* representa de este modo sus destinatarios y su valor de cambio.

Lo que Miriam: Mami lee y recorre con la aguja de tejer en el plano de París son los bordes del SENA (*la Seine = le sein = el pecho*).

La lectura se cierra donde se abrió. Algunas de las estaciones fueron estas:

- el corte con la maternidad, condición de la escritura, está representado por el corte del pecho;
- la palabra “reta” por el nombre Queca;
- la tachadura de esa palabra por el asesinato de Queca;
- los mecanismos de la metonimia y desplazamientos estilísticos por los motivos y acciones de pasar al lado/al otro lado;
- la explotación estilística y narrativa de la homonimia por el motivo de la “sala de espera”;
- Brausen como personaje “él”, anterior a su estatuto de narrador, por el nombre de personaje y título de capítulo “Elena Sala”;

• el proceso y condiciones de Brausen para constituirse en narrador por el proceso de Díaz Grey hasta su asunción final del “yo”;

## CONTAR EL CUENTO\*

- Las exigencias para escribir por la aventura de Brausen: salirse, negar y borrar todo lo "normal" y cotidiano, trabajo y familia;
- el lugar social de escritor (lo otro, la otra ley: la no producción) por el lugar de los personajes "ellos" y los "ellos" que alucina Queca en el departamento contigo;
- la duplicidad, la otra cara, la inversión general, el mundo al revés: la ficción, lo imaginario y sus mecanismos, por el carnaval y los disfraces;
- la relación con otras ideologías literarias por los personajes de la prostituta y el médico;
- la "creación" por los significantes mapa y Santa María (inmaculada concepción);
- la inspiración en el mito de la fecundación por la voz;
- el "estilo" y sus mecanismos por la intriga y los movimientos del relato;
- la "lengua de la realidad" por la triste realidad y esta por el nombre Díaz Grey;
- el texto en su conjunto por la carta a Stein y su lectura por el recorrido del plano de París.

Este análisis, didáctico, fue escrito para indicar en un texto privilegiado y en las categorías del relato clásico sus *representaciones de producción*: desencadenantes, condiciones, materiales, recursos, modos y medios. *No debe confundirse representación y significado*: el Sena/o del plano representa el pecho del ma-pa (y la carta el mapa-carre), pero no lo significa. A partir de las representaciones de producción se abre el camino para el análisis de la producción de la representación, que se inscribe a su vez en un campo más amplio: el sistema de las formulaciones ideológicas en literatura.

1975

\* Estudio preliminar a *Para una tumba sin nombre*, Buenos Aires, Librería del Colegio, 1975. Las citas remiten a esa edición.

*A Fernando*

I. *Para una tumba sin nombre* es el texto más multivalente de Juan Carlos Onetti<sup>1</sup>; susceptible de tantas interpretaciones y sentidos como la historia misma, susceptible “de ser contada de manera distinta otras mil veces”. Desconcierta toda actitud interpretativa: la exégesis (¿qué quiere decir?, ¿qué significa?, ¿cómo puede ser interpretado?) se presenta como un modo, entre muchos otros, de operar la lectura. El texto no tiene un desenlace definitivo, no cierra los sentidos, no concluye; no establece ninguna “verdad” o “falsedad” de lo contado; desecha los hechos, lo que ocurrió “realmente”; se maneja solo con la parte, el deseo, la reversión, la mentira. Niega el discurso narrativo como un todo cerrado y centrado; subvierte la economía del relato clásico, basada en el enigma y el develamiento; se sustrae a la antinomia “realidad”-“ficción”; está hecho de equívocos, de respuestas parciales; bloquea constantemente toda

<sup>1</sup> Esta fórmula tiene validez hasta la aparición de *La muerte y la niña* (Buenos Aires, Corregidor, 1973), donde se extreman los mecanismos de vaciamiento del texto.

reconstrucción: un gesto arbitrario cierra la serie indefinida de versiones y réplicas.

Es un texto vacío que solo cuenta y escribe que cuenta; emerge, en Onetti, como el relato mudo por excelencia: no habla, no comunica nada claro ni traducible de un modo directo; como toda escritura, desencadena (y es desencadenado por) una afasia generalizada: debe ser producido, usado, manipulado, roto, hablado y preguntado por la actividad de la lectura?

II. *Para una tumba* aparece, en el sistema narrativo de Onetti, como la "caja vacía, de madera sin barniz" que transportan Jorge y el médico hacia la tumba sin nombre: el casillero vacío que reorganiza toda lectura posible del corpus.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Tal vez habría que aprender a leer en Latinoamérica, y no solo "literatura". Aprender, además, a escribir las lecturas; a poder (abierto el vértigo de la significación) pensar ese vértigo: constituirlo sin que nos enmudezca: ser capaces de contarlo; entregarnos pero sobreponernos; trascenderlo. Esta es la contradicción mayor: toda lectura fijada (escrita, cerrada, erigida en "crítica") es inevitablemente represiva: frena el flujo indefinido de "las lecturas", las *ordena*. Entonces habría, además, que aprender a escribir y a pensar la significación de otro modo; sumergidos en esa contradicción —la de la escritura de la lectura— producir un orden dialéctico que no solo no inhiba sino que postule, a su vez, otro vértigo susceptible de ordenamiento. Como se ve, la crítica es inmediatamente política. Interminable.

<sup>3</sup> El hilo que liga este relato (1959) con *El pozo* (1939), la primera *nouvelle* publicada de Onetti, es quizá demasiado evidente. No solo porque en *El pozo* está escrito: "Podría hablar de Gregorio, del ruso que apareció muerto en el arroyo, de María Rita y el verano en Colonia" (p. 50, en Juan Carlos Onetti, *Obras completas*, México, Aguilar, 1970, Nosotros subyramos), sino porque allí se trata de instalarse en una crisis (la de Linacero, la de la literatura) y de vincularla con la muerte fecunda de Ana María, con la prostitución, la ruptura de la pareja, la poesía; se trataba como aquí, en *Para una tumba*, de reconstruir una escena (Cecilia caminando hacia la

A primera vista es un relato anómalo, extraño: un apén-dice, una nota al pie; en realidad se constituye como un análisis (en sentido etimológico: una disolución) del contar. Todos los mecanismos de la escritura de Onetti se encuentran allí pero al desnudo, sin relleno, en otro registro; "sin nombre": sin referente. Puede abstenerse de la nominación en la medida en que su ley se sitúa en el plano de la operación textual (en la producción de la significación) y no en el de sus relaciones con el referente (en la reproducción "realista").

III. Del mismo modo que hay bio-grafías —sueños, gestos, discursos— cuya estrategia tiende a inscribir en el universo una frase, una escena de palabras ("me castiga porque me quiere", "no soy lo que parezco sino todo lo contrario", "me robaron", "el tercero es el mejor") de la que el sujeto, en el mejor de los casos, solo sabe fragmentos, restos, grupos fonéticos, imágenes, y toda la serie de analogías, metátesis, metáforas, inversiones, asociaciones metonímicas, hay textos que inscriben en la escritura, sin escribirlo nunca en lo literal, una frase, un núcleo primitivo de relato, una serie articulada de palabras, una escena. Sin saberlo... como los sujetos, pero reite-rándolo una y otra vez, como el cuento de Rita; ese núcleo

rambla, vestida de blanco). Pero *La vida breve* (1950) emerge como el "an-tecesor" más nítido de *Para una tumba*: *La vida breve* es una teoría sobre las posiciones, trabajo, condiciones de posibilidad y límites del narrar y de la escritura; allí nace el médico y Santa María. *Para una tumba* contiene, además, los núcleos y escenas narrativas básicas de *El astillero* (1961): "Vea lo que llegó a hacer Petrus", dice Tito (p. 114), y de *Juntaadveres* (1964): "En aquel tiempo estaba casi todas las noches en mi dormitorio, en el piso alto, escribiendo poemas, pensando en el prostíbulo, en Julia y la muerte de mi hermano", dice Jorge (p. 78).

genera y sobredetermina el texto, pero al mismo tiempo es generado y sobredeterminado por él; de él emanan y convienen, por transformaciones diversas, todos los elementos que constituyen el texto.

IV. Ese núcleo-scena es, en *Para una tumba sin nombre*, el siguiente:

Una mujer de Santa María, en Buenos Aires, en la entrada de una estación, sobre una plaza, cuenta un cuento a los viajeros: viene de, va a alguna parte y necesita dinero para el pasaje. Para que le crean, lleva consigo un chivo.

Parece el resumen de una situación del relato; es la condensación de *la escena central de "contar un cuento"*: Rita, la que "cuenta el cuento" a los viajeros en Constitución, se constituye, a todo lo largo del texto, en la narradora por excelencia: narra, a los que acepten escucharla, el mismo cuento (no inventado por ella; ella es, simplemente, *emisaria*); cambia, con los que acepten la transacción, ese relato por dinero. Pero esta escena es, además, *la escena inicial del relato desde el punto de vista cronológico*; la primera vez que Jorge Malabia se entera de la presencia de Rita, con el chivo, en Constitución; de allí parte la historia. Y, por encima de todo, es *la escena que circula*: Godoy la cuenta ante un grupo (p. 73), un muchacho la repite ante Jorge y Tito (p. 79), Jorge la reitera ante el médico (p. 74) que, finalmente, la escribe.

Y lo que cuenta Godoy es lo que Rita le "contó". Esta "escena primitiva", reiterada de boca en boca, leída (el centro de la producción, de la repetición y la circulación), es la base del núcleo matriz; sin embargo, tal como la reconstruimos, no está escrita ni presente en ninguna parte del relato: no es exactamente el cuento de Godoy ni el de Jorge. Está hecha, aquí, *con otras palabras*: el discurso teórico "cuenta el cuento" en otro registro.

V. La reconstrucción de la escena de Rita en la estación, contando el cuento, es un núcleo productor o matriz del relato. Pero no *la* matriz: la posibilidad de establecer núcleos productores de un texto es, teóricamente, infinita. En un relato pueden aislarse matrices situadas en el código de la lengua con la cual está escrito (en una zona-subcódigo-, en un aspecto de la historia de la lengua, en un grupo de letras, en una organización lingüística específica, en unidades lexicales determinadas: es decir, matrices fonemáticas, gramaticales, históricas, monemáticas, sintácticas), en el código del relato (en uno o varios de los diversos tipos de relatos en el interior de la historia de la literatura), pero además matrices numéricas, simbólicas, histórico-sociales, míticas, ideológicas. Las matrices productoras pueden ser, pues, diversas e indefinidas; están entrelazadas y forman nudos; quizás los únicos rasgos que las distinguen sean su impersonalidad (parecen emitidas por nadie) y su carácter acrónico. Son, en síntesis, figuras abstractas, tejidas de relaciones simbólicas, que en cada caso se actualizan con tiempos, modos, pronombres, sintagmas, situaciones narrativas determinadas.

VI. Lo que se lee no manifiesta, de por sí, las relaciones estructurales significantes: las matrices productoras del texto no coinciden con lo dado ni se captan de un modo inmediato: hay que reconstruirlas y asignarles funciones. Pero el texto no esconde nada: todo es legible, todo está allí, en el espacio aparentemente lineal de la escritura. La matriz no ocupa una zona "profunda"; ni siquiera se sitúa en una región "mental" previa (idea, sentimiento, intención) que preexistiría como causa del texto; no es tampoco su origen, su centro ni la clave-llave para descifrarlo. Es un efecto de la pluridimensionalidad del texto; está redistribuida en toda su superficie; cada elemento (y la matriz en su conjunto)

resuena, diseminado, en registros múltiples: insiste a todo lo largo del relato. Ese efecto (en realidad: ese sistema de efectos) es, simultáneamente, causa: una determinación (una sobredeterminación) que surge como sobredeterminante. El relato rompe y germina cada uno de los elementos que constituyen la matriz, los reitera y desdobra: se muestra como la expansión dilatada-relatada (todo relato es dilación) de las funciones significantes del núcleo. Pero ese núcleo-matriz no es una referencia absoluta, un texto originario del cual el otro, el que se lee, sería la traducción: el relato visible produce el núcleo, y este, leído en su reconstrucción, aparece como productor; genera sin cesar esa escena (la de contar un cuento), que es la escena de su propia producción y, atrapado por ella, la repite y la hace circular. Y esa escena del contar, la escena primitiva del relato, es, radicalmente, una pura escena de palabras: lo que interesa en el núcleo no es la cosa, el referente, el lugar "estación Constitución", sino la palabra "estación", el significante indeciso entre un "lugar" y un "tiempo" (entre la estación de trenes y esa otra estación, el verano). El relato desdobra y explora (explora) las palabras de la matriz, las palabras maternas; las transporta, en sentido musical: el texto es, entonces, un *emisario* de las palabras de la escena, del acto simbólico de contar un cuento.

#### LA MATRIZ

1. Una mujer de Santa María, en Buenos Aires,
2. en la entrada de una estación, sobre una plaza,
3. cuenta un cuento
4. a los viajeros; viene de, va a alguna parte
5. y necesita dinero para el pasaje.
6. Para que le crean, lleva consigo un chivo.

Cada una de las unidades en que se segmenta la matriz (*cada verso*<sup>4</sup>) indica una operación de la escritura<sup>5</sup> en cualquier número de sus niveles: desde la simple inversión de género y número (en la primera unidad: mujer/hombres), pasando por el juego con la homonimia (en las palabras "estación" y "pasaje"), por la dilatación de la polisemia (en el caso de "contar

<sup>4</sup> Es posible hacer poesía en la crítica, con el trabajo crítico. Estos versos, el punto de partida del funcionamiento productivo del texto son, simultáneamente, otro texto: el texto de otro. Como en un sistema interminable de palimpsestos, este "pequeño poema" aparece, a su vez, ya leído, sometido a la crítica: la numeración de sus unidades (de los versos) es una operación de lectura, común en el estudio de la poesía. En el proceso de descongelamiento de los géneros, en la abolición de las barreras separatas (que establecían "reinos" enfrentados), debe incluirse el discurso crítico, que puede poner en escena un relato, un drama y un trabajo poético que son (y no al mismo tiempo) los de su texto objeto. Leer es un trabajo poético, un trabajo sobre y con la palabra; escribir una lectura puede llegar a ser, meramente, escribir. Por eso las "malas críticas", los discursos anodinos y sin resplandor, equivalen a la "mala" literatura: son ofensivos; olvidan (reprimen) que también ellos están escritos. En el proceso de anulación de los géneros el momento esencial es el de la desjerarquización: ninguno "por encima", de otro: ningún imperalismo. Se trata de un campo común de conexiones mutuas: el discurso crítico no es un apéndice (una colonia), sino otro texto que se sitúa en uno de los tantos cortes intertextuales que erige la escritura: narra un drama, poetiza. Y, sobre todo, reescribe: ese es su sello; exhibe sin culpas la marca fundamental de la literatura: toda escritura, todo trabajo y proceso de escritura, es a la vez lectura y reescritura (corrección, tachadura, armádo, cambio de lugar, inserción). Es investigación crítica.

<sup>5</sup> La constitución y determinación de las "unidades" de un texto es uno de los momentos decisivos del trabajo crítico: entre las grandes secuencias (funciones) de Propp y las figuras, a veces infinitesimales, de ciertos trabajos basados en la estilística o el psicoanálisis, se abre un campo de elaboración teórica que no puede ignorarse: la orientación exclusiva (muchas veces ideológica) hacia la "palabra", el significante, el detalle, o, a la inversa, hacia la "escena", la "parte", la secuencia, determina lecturas que restituyen la anacronística escisión de los géneros literarios: lecturas fundadas en la "poeticidad" o en la "narratividad", como si se tratara de campos contradictorios.

un cuento”), hasta la variación fonética (crear/crear). El texto trabaja sobre este núcleo primitivo de relato y lo escribe una y otra vez desplazándolo, variándolo, transformándolo.

#### 1. UNA MUJER DE SANTA MARÍA EN BUENOS AIRES

##### *El trabajo de la inversión*

La primera fórmula señala el trabajo de la inversión, de la vuelta en su contrario: en la matriz el “cuento” es contado por una mujer proveniente de Santa María que se encuentra en Buenos Aires; *Para una tumba* está armada sobre los “cuentos” (relatos, narraciones) de una serie de hombres (fundamentalmente dos: Jorge y Tito) provenientes de Buenos Aires, que se encuentran en Santa María. Es evidente, pues, que el relato en su conjunto invierte la fórmula de la matriz, no solo en cuanto al lugar en que se narra y al lugar de procedencia de los narradores; sino en cuanto al género (al sexo: femenino en la matriz, masculino en el relato) y al número (singular/plural) de los que cuentan. Este es solo un indicio del trabajo de inversión que preside todo el texto.

*Para una tumba* contiene dos “prólogos”: el capítulo primero, en el que el médico, después del relato de Caseros, *ve personalmente* el entierro insólito (pp. 62-63), y el capítulo segundo, en el que Jorge cuenta al médico cómo *vio personalmente*<sup>6</sup>, por primera vez, a la mujer con el chivo en

6 “Está bien —le dije—. He visto al chivo y seguiré viéndolo. (...) Tenemos al chivo y deduzco que es lo más importante” (p. 86). “En todo caso, es usted quien acaba de ver, personalmente, a la mujer manejando al chivo” (p. 87). “La había visto, ¿entiende? Era mía” (p. 84). El ver personalmente no solo es, en la totalidad del corpus, el primer momento de la producción: el momento de la apropiación de la “materia” de la escritura, sino que implica siempre el problema de la creencia, esencial en los relatos de Onetti;

Constitución. Ambas escenas son, respectivamente, desde el punto de vista cronológico, la final (la del entierro de la mujer) y la inicial de la historia (la “aparición” de la mujer con el chivo); entre ambas transcurren ocho o nueve meses (p. 87). Los capítulos IV y V tienden a cubrir ese lapso: narran qué ocurrió entre la primera vez que Jorge y Tito vieron a la mujer con el chivo en Buenos Aires y su muerte. El capítulo III cuenta cómo, en nueve meses de meditación, Ambrosio “inventó” el chivo (p. 93).

El relato se abre, entonces, con el final de la historia: invierte el orden: lo último, el cierre de la aventura de Jorge con Rita y el chivo (la muerte de ambos) se narra primero, al principio; *el después es, en realidad, el antes*; el después (la palabra “después”) precede al antes: “Es mejor, más armonioso, que la cosa empiece de noche, después y antes del sol” (p. 57). Lo que en el plano estilístico es una variante del *hísteron próteron* es armadura (una histerología: se coloca en último término lo que debería ir primero) en el plano del relato. Y a la inversa: el antes es después: la *última* pregunta del médico a Jorge, su

presupone un “ver para creer”. Cuando Caseros cuenta al médico la visita de Jorge Malabia para contratar el entierro, el párrafo que se abre con “Empecé a saberlo” (pág. 59) teje un trabajo de anafonías basado en las sílabas *ve/ver/vi*: acumula “Unizarsal”, “Vesícula”, “Ventana”, “Verano”, “Ydrinos”, “intrar” (“saberlo”, “nubes”, “habilitado”, “bigotes”); por un lado, y el conjunto “mirar” por otro: “Miramonte”, “miré”, “mirando”. El ver es ya gran parte del “saber”. Se sabe que todos estos sentidos del ver (apropiación, creencia, saber) constituyen al mismo tiempo el fundamento de la lectura.

7 La distinción entre “relato” (el modo en que se cuentan los acontecimientos: la forma de contarlos) e “historia” (el modo en que “ocurrieron”) reintroduce la escisión entre “forma” y “contenido” y presupone la existencia de un orden independiente del narrado, un más allá: cierta “normalidad” o “realidad natural” que el contar distorsionaría. Lo único coherente, en el plano textual, es superponer series (o redes o constelaciones o “árboles”) de diferentes órdenes: en este caso la serie del orden cronológico y la serie del orden narrativo.

interés por saber qué ocurrió en el velorio (“Eso es lo único que me importa”, p. 123), es un interés por el *antes*: el médico quiere, *al final* del relato, en su cierre mismo, por el acontecimiento *anterior a lo primero* que vio y narró: el entierro que, cronológicamente, es el después, el final, el cierre de la aventura.

Pero el texto trabaja la inversión no solamente en el paisaje de la matriz al relato (lugar, género y número), en la traspuesta del principio y del final, del antes y del después: lo hace en la producción misma de los dos “protólogos” (capítulos I y II): el encuentro del médico con la pareja formada por Jorge y el chivo en el cementerio, por una parte (capítulo I) y, por la otra, el relato de Godoy (transmitido por Jorge al médico) sobre su encuentro con Rita y el chivo en Constitución (capítulo II). Ambos capítulos están contruidos del mismo modo: un relato previo, a cargo de un informante, sobre el hecho insólito (el “enterarse”), y luego una escena en la que el personaje “ve personalmente” (“sabe” porque ve) el hecho insólito: en el capítulo I el conjunto está formado por el relato de Caseros al médico y la visión directa del médico (entierro); en el capítulo II por el relato de Godoy y la visión directa, por parte de Tito y Jorge (en la plaza Constitución). El par información-visión directa (“personal”) se reitera en los dos primeros capítulos; pero el trabajo de inversión no solo consiste en trastocar el orden de esos conjuntos, de modo que el “después” (la muerte, el entierro) se narre “antes”; lo que se invierte es un *elemento de ambos pares*: la secuencia “visión directa” del capítulo I (escena del cementerio) es inversa en relación con la secuencia “información” (previa a la visión directa) del capítulo II (el relato de Godoy).

Lo que Jorge cuenta al médico que Godoy contó ante un grupo (y que un muchacho repitió) es el “cuento” que Rita hizo a Godoy (capítulo II): lo que el médico cuenta es lo que él mismo vio en el cementerio; ambas escenas, en cada uno

de los elementos que las constituyen, se niegan mutuamente; en el plano semántico aparecen como inversos (y opuestos) “ser informado” (enterarse) y “ver” (saber):

a) En el cementerio, en Santa María, el médico *espera* y Jorge y el chivo *llegan* (p. 61). “... desde el sábado en que fui a esperarlos al cementerio” (p. 83).

En Buenos Aires, en Constitución, Godoy *llega* y Rita y el chivo *están allí, esperando*: “... examinando a los que pasaban y eligiendo” (p. 74). Godoy cuenta: Rita *dijo* que la tía o cuñada *no la fueron a esperar* a la estación (p. 74).

Aquí la oposición-inversión consiste en “llegar el tercero” (Godoy) y estar allí, a la espera, la pareja Rita-chivo (y el hecho de que Rita diga que no la fueron a esperar), frente a “llegar la pareja” Jorge-chivo y estar allí, esperando, el tercero (el médico en el cementerio).

b) En el cementerio el cochero se niega a ayudar a transportar el ataúd hasta la tumba; el médico se ofrece: “*Puedo ayudar*” (p. 65).

En Constitución, dice Godoy: “... se me acercó la mujer arrastrando al chivito y me pide *si puedo ayudarla* con algo”. Se enfrentan, pues, “pedir ayuda” (Rita) “ofrecer ayuda” (el médico, el tercero).

c) Jorge dice al médico cuando regresan del cementerio: “¿Por qué *no me hace preguntas?*” (p. 67). El médico no formula preguntas.

Godoy dice: “*Le hago algunas preguntas* y contesta bien; se las sabe de memoria” (p. 74).

La inversión se aplica a los sintagmas “no formular preguntas” (o mejor: “preguntar por qué no se formulan preguntas”)/“formular preguntas”. En el primer caso el que pregunta por qué no le formulan preguntas es Jorge, en el segundo, Godoy (el tercero).

d) El médico los *lleva en su auto*, al regreso: “Podemos meter al animal en el asiento de atrás” (p. 67).

Godoy dice a Rita que *tome un mateo*, pues "cualquier chofer de taxi va a defender el tapizado de la suciedad del chivo" (p. 74).

Aquí la oposición se centra en "llevar en auto sin temer por el tapizado"/"enviar en mateo" (se supone que el chofer defenderá el tapizado). En resumen: Rita cambia su relato (información o "cuento") por dinero, el médico ayuda sin recibir nada a cambio.

e) En el cementerio hay un *coche* fúnebre que lleva a Rita muerta y la deja en su "destino".

En la estación, el *cochero* "da la vuelta" y deja a Rita y al chivo en su punto de partida.

Se oponen los trayectos en coche con caballos: en el cementerio Rita llega efectivamente a donde era dirigida, en la estación su "destino" era falso.

f) El relato del cementerio es narrado por el médico. Jorge narra el relato de Godoy al médico.

La inversión consiste en que el médico es emisor en un caso y destinatario en el otro.

El trabajo de encaje de la inversión, su bordado, opera en *Para una tumba* en la constitución de "escenas" narrativas (opera sobre el valor de los significantes de las escenas), en el orden narrativo mismo, en ciertos juegos estilísticos, en la contraposición y trastrocamiento de las parejas Rita-chivo/Jorge-chivo/Jorge-médico/ser informado-ver/enterarse-saber/antes-después/masculino-femenino/singular-plural/hombre maduro-joven/ser humano-animal... Pero reitera el mecanismo desde el punto de vista del funcionamiento posicional del texto en relación con el corpus en su conjunto: la secuencia "muerte de la mujer-constitución de la pareja masculina" (un hombre maduro y un joven), visible en *La vida breve* (después del asesinato de Queca, Brausen y Ernesto se unen y emprenden viajes; después del suicidio de Elena Sala, Díaz Grey se une a la pareja formada por el Inglés y Horacio Sala),

y en *Junta cadáveres* (el suicidio de Julita coincide, hacia el final, con la formación de la pareja Marcos-Jorge y su instalación en el prostíbulo). En *Para una tumba* esta secuencia abre el relato. El primer verso de la matriz y su transformación en el texto señala, pues, un mecanismo productivo de *Para una tumba sin nombre*.

## 2. EN LA ENTRADA DE UNA ESTACIÓN SOBRE UNA PLAZA

### *Homónimas: traslaciones*

La estación de la matriz (Construcción), en cuya entrada la mujer cuenta el cuento, es en el relato otra "estación": el verano. Rita se encuentra situada en la *entrada* de la estación; el relato se abre con la *llegada* del verano<sup>8</sup> y transcurre no a lo largo de un verano, sino en el principio (la entrada) *del* verano de *dos* años consecutivos. "Pasó casi un año, empecé a consolarme con el principio de otro verano" (p. 99). Son dos estaciones diferentes (dos veranos) pero la misma estación: la misma palabra en dos momentos, como "la estación" de la matriz y la "estación" del relato. Pero Rita, además, había "contado el cuento" antes, sin el chivo, en Retiro; el texto se encarga de vincular los homónimos jugando, esta vez, con el *dos* y el *tres*: "El truco invertido demostró ser eficaz en las tres estaciones de Retiro, trabajadas sucesivamente cada jornada, durante un invierno, una primavera y un verano" (p. 90). El texto se narra en una estación y no "cada jornada": el único día de la semana mencionado es el sábado: el entierro

<sup>8</sup> "... a través de la ventana enjabonada, miré con entusiasmo el verano en la plaza" (p. 59). "Y aquel verano se mostraba, atenuado por la confusión de la nube blanqueza en el vidrio de la ventana, encima de la plaza, en la plaza misma" (p. 60).

(capítulo I) ocurre un sábado; en el capítulo II la noche del sábado siguiente (y, en su interior, Jorge narra que un sábado oyó en el club la reproducción del relato de Godoy); en el capítulo IV Tito menciona que fue a visitar a Jorge en la habitación de Rita un día sábado<sup>9</sup>.

La homonimia es el punto de partida de uno de los fundamentos de *Para una tumba*: el juego de "lo mismo" y "lo otro", el juego *mismo* de la *diferencia*: el mecanismo básico del lenguaje. Una misma palabra que significa dos veces (como la misma estación, el verano, pero en dos momentos); una palabra que alude a la vez a un espacio (un lugar) y a un "tiempo" (a la temperatura); una palabra que, de por sí, es todo *un sistema de lugares de tránsito* (las estaciones: el lugar de los pasajes, de las migraciones, el punto de partida o de llegada, el retorno o el exilio; las tierras de nadie, las zonas fronterizas; el sitio de los sin residencia, de los no establecidos: todos motivos privilegiados de la escritura de Onetti) y *un sistema en el que se organiza el transcurso*, el otro tránsito (el "buen" o "mal" tiempo, el aire, la "época" del año, las grandes divisiones, las "etapas" de la vida, los instrumentos para medir, las fechas; los relatos de Onetti transitan siempre por una o dos

<sup>9</sup> Verano, vacaciones y solo sábados: *Para una tumba afirma* que el hecho de "contar un cuento" se produce en medio del ocio: durante las vacaciones del universitario o el día de descanso del médico; es un trabajo inconciliable con el "otro" trabajo: un trabajo "improductivo": "Contar el cuento" es, por otra parte, el trabajo "productivo" de Rita. En *La vida breve* Brausen progresa en la elaboración imaginaria (en su proceso de escribir sobre Santa María) los días sábados y domingos (cfr. capítulos IV, XII de la primera parte, y XI, XII y XIII de la segunda), y solo puede llevarla a cabo completamente cuando lo despiden de su trabajo. Es en los momentos en que el corpus Onetti dramatiza con más énfasis la producción de la escritura cuando surge, inseparable de ese proceso, el día feriado, vacío, el único en el cual se puede realizar ese trabajo, fruto del ocio. Es evidente que la producción se sitúa, en Onetti, en los antípodas de una concepción aristocrática.

estaciones: es común que se abran con el fin de una estación o con el comienzo de otra)<sup>10</sup>. Las estaciones meteorológicas son siempre "estaciones" en el otro sentido: extensiones, superficies, lugares de pasaje y transcurso del discurso.

*La entrada de la estación se encuentra sobre una plaza*; el relato traslada la plaza de la matriz; ya no se habla de Constitución sino de la plaza de Santa María, vista a través de una ventana. El verano está sobre la plaza<sup>11</sup>; el verano es *nada* en el relato: "cargado de aire lento, de nada" (p. 60); el verano es la nada del relato: en un texto hecho de nada, narrado con nada, el verano duplica el vacío; en medio del gesto anodante de "contar un cuento", el verano, la atmósfera, el aire, el perfume, el murmullo, son las nada de la escritura (lo imposible de "sentir" en la escritura), pero al mismo tiempo su fundamento: un texto decepcionante, hecho de insignificancias, de movimientos ínfimos, intensidades, impulsos, matices (como las homonimias, las inversiones, los pasajes, intercambios, transformaciones, traslados: eso es lo que importa: la nada de los movimientos del trabajo de la escritura). Esa nada del clima, ese despojamiento ocioso es el verano en *Para una tumba*: es, en realidad, *Para una tumba*: "Y, más o menos, esto era todo lo que yo tenía después de las vacaciones. Es decir, nada" (p. 125).

Pero la plaza se ve siempre, en el texto, "a través"; se ve por la ventana<sup>12</sup>: la ventana, el vidrio, es un *topos* privilegiado en

<sup>10</sup> Casi todos los relatos de Onetti pueden leerse según la estación en que transcurren: como relatos de verano (*Unatacadáveres*, *El pozo*, *Para una tumba sin nombre*), de primavera-verano (*La vida breve*), de primavera-verano-otoño (*Los adioses*), de primavera (*Jacob y el otro*), de otoño (*La cara de la desgracia*), de otoño-invierno (*El asillero*).

<sup>11</sup> Véase la nota 9.

<sup>12</sup> Y no solo por la del médico, es decir, la plaza de Santa María, sino por la ventana de la pensión de Jorge en Buenos Aires, es decir la plaza Constitución:

la escritura de Onetti. La plaza aparece a través de la ventana como lo no perfectamente visible, lo susceptible de oler y de oír. El vidrio está opaco: "mirando el torbellino blanco que habían dejado en el vidrio de la ventana el jabón y el estropajo" (p. 59); "Y aquel verano se me mostraba, atenuado por la confusión de la nube blancuzca en el vidrio de la ventana, encima de la plaza" (p. 60). Hay un vidrio sucio (de jabón, sucio de limpieza) entre el relato y el afuera, ese afuera que aparece cada vez más vacío en la escritura de Onetti. El tema del vidrio, de la transparencia: *del realismo*, insiste en Onetti, opacándose cada vez más, a medida que los textos bajan, desnudos, pura escritura, hacia una realidad mayor. En el realismo-naturalismo el vidrio no existe: es transparencia, limpieza perfectas; por un lado la mirada, por otro "la realidad": no hay filtros; el lenguaje dice directamente el afuera; el lenguaje es el vidrio: un mediador neutro tan "limpio" y "natural" como "la sociedad", "el hombre"; el realismo naturaliza inevitablemente el lenguaje: cree que existe "el lenguaje", que hay un lenguaje normal, "claro", susceptible de "expresar", "reflejar" y "comunicar" de un modo "directo", "comprensible", "la realidad"<sup>13</sup>.

En la escritura de Onetti puede seguirse paso a paso su relación con la ideología realista-naturalista, centrada en la ventana "a través" de la cual se ve, o no, el afuera: desde *El Pozo*: "Después me puse a mirar por la ventana (...). Las gentes

"Entonces me puse en la ventana; desde allí no podía ver a Rita (...). Pero dominaba la calle y la plaza frente a la pensión" (p. 84). Como se ve, son dos plazas, dos estaciones, dos veces la misma estación: dos hombres que dialogan.

<sup>13</sup> Se trata de la ideología burguesa del lenguaje, que no solamente dice el tema de la transparencia, sino también el del significado, el sentido fijo, coagulado (y obsesivamente busca en la literatura "qué quiere decir", "qué significa", "qué sentido tiene"). Es evidente que desplaza su pasión por las rentas fijas y las "cuentas claras" al campo de los lenguajes y la escritura.

del patio me resultaron más repugnantes que nunca" (en *Obras completas*, ob. cit., p. 49), donde el afuera, "la realidad", está presente, es visible pero despreciada; la repugnancia insinúa un distanciamiento helado. En *La vida breve* Díaz Grey ve a través del vidrio de su ventana, duplicado por los vidrios de sus anteojos: "Díaz Grey estaría mirando, a través de los vidrios de la ventana y de sus anteojos, un mediodía de sol poderoso, disuelto en las calles sinuosas de Santa María" (*Obras completas*, p. 446). Los vidrios de los anteojos son deformantes: el afuera aparece distorsionado por esos vidrios dobles, por el lenguaje. En *Para una tumba* el vidrio opaco por el jabón es un vidrio transaccional; el acento se pone en la "nube" del vidrio, pero lo que le quita transparencia y limpieza es un limpiador. El punto más antinaturalista (menos referencial) de la escritura de Onetti se encuentra en *La muerte y la niña*: "Bergner fue separándose de la opacidad gris de la ventana" (ob. cit., p. 41): "Después miró la ventana ciega por la lluvia" (p. 45); "mirando la ventana negra" (p. 49). Solo se ve la ventana; no hay nada "más allá"; el vidrio -el lenguaje y la escritura- es ya la única realidad *contra* "la realidad".

Pero en *Para una tumba sin nombre* hay un momento, cuando el médico se asoma por la ventana, en que no se ve la plaza sino *el* Plaza: "...me llegó el turno de caminar hasta la ventana. Vi la noche muerta, alumbrada por cuatro faroles desleídos, el resplandor velado de la marquesina del Plaza" (p. 87). El cambio de género, que acompaña el cambio de personaje en su desplazamiento hacia la ventana, insinúa un cambio mayor (mayúsculo): *el* Plaza es "otro" lugar de tránsito, adonde van los viajeros: la estación posterior a la estación: hay que *des-leer*, *velar* el resplandor de lo manifiesto, releer a la luz del signifiante, del cambio, del *des-plazamiento*, de la homonimia, de la "otra" posibilidad. En *el* Plaza (donde es posible *tener una plaza*) se come y se bebe: "Todos nosotros,

Los notables, los que tenemos derecho a jugar al póker en el Club Progreso y a dibujar *iniciales* con entumecida vanidad al pie de las *cuentas* por copas o comidas en *el Plaza*" (p. 57, nosotros subrayamos). Así se abre el texto: aquí las *cuentas* con *las iniciales* (un nombre sin nombre, sin el nombre del médico, que *no se sabe*) son *cuentas del Plaza*. Lo que importa, en este vértigo generalizado de la traslación, de la polisemia, de "lo otro" que introduce la hononimia, son *las cuentas del contar* (los cuentos) que *inician*, con *las iniciales* de la ausencia del nombre de la tumba, un relato *sobre una plaza*: un lugar de tránsito, lleno de silencio.

### 3. CUENTA UN CUENTO

#### *La polisemia*

Rita cuenta un cuento; se trata del engaño, de la mentira: del cuento del río. Pero el relato se abre con la muerte de Rita; la cuentista ya "no cuenta el cuento". A partir de allí, *Para una tumba* cuenta indefinidamente cuentos; reitera cuentos (mentiras, versiones) que intentan conjurar el vacío inicial. La última escena cronológica, la muerte de Rita, adquiere, desde esta perspectiva, otro sentido como escena inicial, como apertura del relato. Si Rita "no cuenta más el cuento", si la muerte consiste en "no contar", hay que desencadenar –por inversión, por negación– un mecanismo que, como el de Scherezada, postergue la condena. La única defensa contra la muerte reside en la economía de la muerte: la repetición del contar, la producción iterativa de versiones diversas o complementarias, el hecho de que todos los personajes cuentan, de que se pueda seguir narrando indefinidamente, convierte a *Para una tumba* en una máquina de cuentos; no es casual que esta *nouvelle* esté dedicada a Litry, la hija del escritor (como si dijera: Yo, J. C. O., cuento un cuento para mi hija); no

es casual que, de entrada, el texto escriba el nombre Grimm. Hay que "contar un cuento" como el de Rita, un cuento-mentira como lo fueron los cuentos de Grimm para una hija; hay que poner en escena el gesto polisémico del contar. Hay que explorar todas las posibilidades del "contar", *de la palabra "contar"*, hay que construir una máquina "Contar"; jugar-conjurar un verbo; todas las personas (gramaticales) lo deben conjugar contra la amenaza que pende<sup>14</sup> siempre sobre "el contar el cuento": la re-versión, el no, la muerte.

El relato se aplica, entonces, a diseminar la fórmula de la matriz en todas sus significaciones posibles: yo cuento, yo te cuento, tú cuentas, tus cuentas, eso es lo que cuenta, ella hace un cuento, nosotros dos contamos, él inventó el cuento... Aparecen así, en el texto:

"Sacó un dinero del bolsillo y lo puso, contándolo, arriba del mostrador" (p. 60).

"... no a insistir en pagar al contado" (p. 61).

"... no buscaba orientarme ni tampoco incitarlo a que contara" (p. 70).

"... es posible que su participación concluya, de verdad, cuando haya terminado de contar" (p. 70).

"Sin contar el chivo, claro" (p. 71).

"Me dice –y me huelo desde el principio que es cuento..." (p. 74).

<sup>14</sup> La escritura es un trabajo, absolutamente motivado, contra el azar; la literatura instituye un islole donde lo arbitrario no tiene acceso: los nombres propios son indicios siempre privilegiados. Grimm por un lado (y su reino de lo maravilloso), Miramonte (y la catexis que pesa sobre el "ver"), y ahora Pende: el capítulo en que Jorge comienza a contar (capítulo II) se abre con el médico "leyendo con trabajo las fantasías de Pende" (p. 69). El autor de *Umanesimo biológico*, uno de los fundadores de la endocrinología, se levanta, esgrimiendo sus glándulas de secreción interna, para colaborar en la conjuración.

“... haciéndole el cuento a un cura” (p. 76).

“... desde que se enteró del cuento de Godoy” (p. 80).

“Sería desleal, se me ocurre, contarle ahora qué pienso de Tito” (p. 81).

“... había venido a contarme la historia” (p. 81).

“... estiró, sin contarlo, el dinero” (p. 94).

“Después contaron el dinero” (p. 96).

“El cabrón, que es lo que cuenta” (p. 99).

“Hubo un hombre que inventó el cuento para viajeros” (p. 103).

“... la historia que empecé a contarle” (p. 108).

“Jorge la debe haber contado y vaya a saber cómo” (p. 115).

“... el chivo y el cuento del viaje no eran más que un pretexto” (p. 117).

“... lo más importante de la historia, de la verdadera, de esta que le estoy contando” (p. 120).

“Tito y yo inventamos el cuento” (p. 123).

“Lo único que cuenta es que...” (p. 125).

El trabajo de la escritura es una exploración de las posibilidades de la lengua: *Para una tumba* utiliza, combina y multiplica las significaciones del contar: desde la etimológica, *computare* (calcular), pasando por el contar como decir, impartar, considerar, informar, mentir, numerar, narrar. Hacer un cuento, pero también hacer cuentas; lo que se cuenta pero también lo que cuenta; contar una historia pero también inventar un cuento; contar al chivo pero también el dinero... La exploración de la fórmula “contar un cuento”, la expansión de la polisemia del contar, se funda en un enunciado cuyo verbo y cuyo acusativo (el objeto, el complemento directo) tienen la misma raíz; del mismo modo que “vivir la vida”, nos encontramos, en “contar un cuento”, ante una *figura etimológica* que, de inmediato, produce algo que se vuelve sobre sí mismo, algo que no trasciende la simple acción desnuda; finalmente no se trata de contar algo sino de contar el cuento

(de vivir la vida), del narrar puro y simple (de vivir): *Para una tumba* es la narración del narrar: el texto *se* cuenta, discurre sobre sus fundamentos y sus efectos (su “producción” y su “uso”, su verosimilitud, el saber que aporta, las creencias que suscita); los pronombres narradores cuentan su propio hecho de narrar y las condiciones de posibilidad de su narración. Nunca como en *Para una tumba* el materialismo de Onetti es tan radical<sup>15</sup>: nunca identificó hasta tal punto la máquina literaria con lo maquinado, la escritura con lo escrito, lo que mueve con lo movido. El texto puede leerse como una suerte de gesto teórico que ilumina toda la producción de Onetti en la medida en que pone el acento en la invención, el narrar, la ficción, el computar, calcular, numerar acontecimientos, y donde estalla este simple hecho verbal: lo que cuenta es el contar. Por eso todos los personajes del texto cuentan algún cuento, alguna versión menos Ambrosio y el chivo, pero Ambrosio cuenta dinero (p. 94) y el chivo es “lo que cuenta” (p. 99): a todos corresponde conjurar la conjuración. El origen de la máquina de la escritura es su relación con la muerte.

<sup>15</sup> Es asombroso: Rubén Coleto habla, a propósito de *Para una tumba sin nombre*, del idealismo de Onetti: “Todo su desesperado subjetivismo, su filosofía idealista que se confunde con el solipsismo”, en “Realidad y creación (*Para una tumba sin nombre*)”, incluido en Jorge Ruffinelli (compil.), *Onetti, Montevideo. Biblioteca de Marcha*, 1973, p. 52. Fernando Ainsa, por su parte (*Las trampas de Onetti*, Montevideo, Alfa, 1970, p. 36) reitera la fórmula: “Ya se ha visto cómo la falta de una postura precisa, en el orden filosófico, lo conduce a ser un autor débil ideológicamente, lo que no le impide ser un autor típicamente idealista”. Ambos críticos extraen el rótulo ideológico del hecho de que, en la literatura de Onetti, la verdad no existe y la realidad puede adoptar muchas variantes. Lo que tratamos de señalar es precisamente lo contrario: en el campo de la escritura es donde la verdad y la realidad oscilan. Es obvio que *la lectura de Para una tumba* desmiente el anacronismo ideológico: no hay análisis ideológico posible de la escritura sin una lectura que trascienda lo manifiesto y trabaje, simultáneamente, en todos los niveles (estructurales).

### Narrar en Onetti

*Para una tumba* exhibe al desnudo el molde de la narración que sostiene la mayoría de los relatos de Onetti: el código a partir del cual se constituyen; la armadura que, combinada, variada y traspuesta, se reitera en la casi totalidad del corpus a partir de *La vida breve*. Ese código —una serie estructurada de situaciones narrativas, “escenas”, pasajes, actores; un conjunto de secuencias más o menos constantes; ciertos motivos— pone en escena una ideología de la literatura y teje la conexión más fuerte del corpus: Arlt por un lado, la novela policial clásica por el otro. La armadura de la narración se articula en tres momentos fundamentales: 1) la llegada de lo insólito; 2) la investigación; 3) el cierre.

1) *La llegada de lo insólito: apertura del relato*. La mayoría de los relatos posteriores a *La vida breve* se abren con la irrupción de un elemento extraño-extranjero, “otro” y transgresivo en el espacio del narrador; lo insólito (la diferencia), que casi siempre proviene de “otra” parte, rompe la estabilidad rutinaria del mundo cotidiano y familiar. La apertura del relato como narración de la llegada de uno o varios personajes extraños se reitera en *El álbum* (el encuentro con la extraña mujer, la viajera), *La casa en la arena* (el viaje y la llegada de Díaz Grey a la casa de la playa), *El caballero de la rosa* (la llegada de la extraña pareja a Santa María), *La novia robada* (el regreso-llegada de Moncha a Santa María), *Los adioses* (la llegada-entrada del hombre enfermo al almacén), *La vida breve* (la llegada de Queca, la nueva vecina), *El asillero* (la llegada-regreso de Larsen a Santa María) y *Juntacadaveres* (la llegada de Larsen y sus prostitutas a Santa María).

El relato se constituye, entonces, por la violencia de lo “otro” (y sus figuras: la prostitución, la locura, la enfermedad, el crimen) en un espacio donde se ausenta la consecuencia lógic-gica, donde hay una irrupción salvaje: la perturbación del

discurso abre el diálogo con el discurso del perturbador y desencadena el relato: de ahora en adelante hay que investigar, conocer y narrar las vicisitudes de la diferencia introducida en el mundo cotidiano. De la alteración surge *la espera del discurso*. La entrada del perturbador equivale al planteo del *enigma* en la novela policial clásica<sup>16</sup>, equivale, al mismo tiempo, a la ruptura, la transgresión de la norma y la carencia como aperturas características de los relatos populares.

El comienzo de *Para una tumba* es paradigmático: el mundo ruinarlo, la presencia del plural narrador (“nosotros”, que es una inflexión ideológica gregaria típica en el corpus), la erección de dos clases sociales (las familias antiguas y “los otros”) y, por lo tanto, de los dos tipos de empresas fúnebres que sobreañaden la connotación racial. El mundo aparece como “lo conocido” en la medida en que está clasificado en dos grupos congelados; el trabajo estilístico solo puede consistir, entonces, en una variación sobre *el dos*: la antítesis (Grimm-Miramonte), la disyunción y la alternativa (“a las diez o a las cuatro”, p. 58), la inversión del orden (“después y antes del sol”, p. 57), el quiasmo:

Grimm boستزا, se pone los anteojos y abre un libro enorme.  
—¿Qué es lo que quieren? —pregunto. Lo digo sabiéndolo o calculando.

<sup>16</sup> Y no solo en la novela policial sino en todo relato clásico: el enigma es una variante de la carencia, de la necesidad de conquistar un objeto mágico, de la urgencia por cubrir la grieta abierta en (por) la ficción. El código del relato clásico coincide, en gran medida, con el de la novela policial clásica: el enigma o la carencia (o el desequilibrio, la necesidad), abren el relato; la solución, la verdad, la satisfacción, el equilibrio lo cierran. La novela es el espacio cultural privilegiado para el análisis de la *forma* edípica y, al mismo tiempo, de la *ideología burguesa*: el discurso clínico y el discurso crítico se anudan, indisolubles.

—Qué desgracia; tan joven. Por fin descansa, tan viejo—dice Miramonte (p. 58).

Los sujetos de los enunciados (Grimm-Miramonte, que son polos opuestos) se sitúan en los extremos (sujeto-predicado, predicado-sujeto) y constituyen un quiasmo; la alter-nativa (sabiéndolo o calculando) y la antítesis (joven-viejo) acentúan la figura del dual. El saber, su reiteración (“Todos nosotros sabemos”, “Sabemos también, todos nosotros”, “Sabemos”, “También sabemos”, “Sabemos también”, “Todo eso sabemos”, pp. 57, 58 y 59), el saber *por* reiteración, por acumulación de experiencia, se rompe abruptamente: “Pero esto no lo sabíamos; este entierro, esta manera de enterrar” (p. 59).

Caseros informa al médico sobre diversos tipos de quiebra: por un lado estalla la unidad de un cuerpo (en la referencia a la vesícula de la suegra) y, por otro, se anula un par<sup>17</sup>: los hijos de Malabia eran dos, pero uno de ellos ha muerto. La información consiste, sobre todo, en la puesta en evidencia de la transgresión, por parte de Jorge Malabia, del código socioracial de Santa María: porque perecece a una de las familias viejas, le hubiera correspondido Grimm y no Miramonte; no debía haber pedido un servicio barato; la muerta es una mujer “de los ranchos de la costa”, mayor que él (quien, por otra parte, no es un “veterano” sino un adolescente). A esta serie de rupturas se añade una mayor; hay un chivo: una pareja formada por la mujer y un animal, el “otro” por excelencia.

2) *La investigación*. La espera del discurso abierta por la ruptura de la lógica gregaria y conocida, se colma con la puesta en

<sup>17</sup> Las rupturas de pares al comienzo de las novelas del corpus Onetti son evidentes, sobre todo, en *La vida breve* (extirpación de un pecho de Gertrudis) y en *Los adioses* (el narrador solo tiene un pulmón).

marcha de la investigación; se trata de conocer lo extraño, de saber qué es, quién es, de seguir sus “pistas”: sus desplazamientos. El narrador es el eje de la investigación (el investigador): colaboran con él los informantes (por lo general dos en el corpus)<sup>18</sup> que le refieren datos sobre el (o los) personaje a investigar. Los informantes extraen sus datos de un modo directo (de primera mano); son intermediarios, filtros entre los hechos de “la realidad” y el narrador, que los organiza<sup>19</sup>. La investigación consiste en conocer la identidad de “lo otro”: en el corpus el problema de la identidad se confunde casi ab-solutamente con el problema del desplazamiento del personaje insólito *entre dos espacios*. El primer espacio es el del narrador: “lo otro” lo visita<sup>20</sup>; Jorge va a casa del médico y le

<sup>18</sup> El esquema puro de la investigación en el corpus se encuentra en *Los adioses*: un narrador, dos informantes (el enfermero y la mucama), el transgresor a investigar (y las dos mujeres, cuyas relaciones con el transgresor y cuyas identidades se desconocen); son dos triángulos enfrentados. *Para una nuncia* combina de un modo diferente: Jorge y Tiro son los informantes del médico narrador, pero sus funciones —las de Jorge— coinciden con las de lo insólito, de lo extraño que irrumpió en el espacio del narrador y desencadenó el relato. Jorge es, además, un narrador ante el médico (y, por otra parte, su lector); condensa funciones que en otros relatos del corpus aparecen encarnadas en un solo personaje.

<sup>19</sup> El rasgo que caracteriza a la mayor parte de los informantes en Onetti es su desvalorización, por parte del narrador: Caseros es “avaro y remero”, despierta “antipatía”; Godoy es el de “las puercas manos, la puerca voz”. Es como si el primer contacto directo con “la realidad” degradara al personaje; el narrador se sitúa, de inmediato, en otro plano: más allá del dato bruto, más allá de los hechos (en el capítulo II Jorge reitera el esquema: Godoy fue el primero que vio a Rita, Tiro fue el primero en tomar contacto con ella). En *La vida breve* Brausen, al llegar a Santa María, destaca a Ernesto a tomar el primer contacto con la ciudad (capítulo XVI, de la Segunda parte: Thalassa).

<sup>20</sup> La visita es un nudo esencial en los relatos de Onetti: un demarcador de la narración. Jorge visita al médico en el capítulo II; reitera la visita en el capítulo IV; en el capítulo V el médico visita a una enferma y luego encuentra, como por azar, a Tiro y a Jorge. Es evidente que este capítulo invierte el

cuenta que estaba en Santa María y se enteró, allí, de que Rita se había instalado en Buenos Aires, al lado de su pensión; le narra que, al terminar las vacaciones, él y Tito regresaron a Buenos Aires, a su pensión, en un tercer piso sobre la plaza.

esquema (en muchos sentidos: la visita es solo un indicio): la visita del médico abre el capítulo dedicado a la improducción: Tito, informante desvalorizado, narra una historia "verdadera"; Jorge ya ha salido de la adolescencia.

Pero las visitas al médico no son "visitas al médico". El punto de partida del sistema de visitas se encuentra en *La vida breve*: la visita al médico (la de Elena Sala a Díaz Grey, que duplica la de Gertrudis a su médico) no solamente es el comienzo que Brausen piensa para su historia, sino la secuencia reiterada a todo lo largo del relato, que alterna con las visitas de Brausen a Queca, la prostituta. *Visitar al médico y visitar a la prostituta*: dos escenas, dos personajes fundamentales en el corpus. Son "visitas pagadas": hay que dar dinero por "visitar", por entrar en ese espacio: el cuerpo es el motivo y el centro de esas visitas. La medicina excluye al cuerpo como órgano de goce: la prostitución lo asume; esas "entradas" implican desnudez y restauración de los cuerpos (se visita al médico huyendo del dolor, a la prostituta buscando el placer). Pero en Onetti las visitas al médico no son "verdaderas" visitas: no se pagan, los que las hacen no son meros enfermos (Elena Sala en *La vida breve* solo pide recetas de morfina; tampoco es un enfermo Larsen en *Juntaadictores* y en *El astillero*, cuando visita a Díaz Grey; no son enfermos Jorge y Goedel en *La muerte y la niña*). El médico no ejerce su profesión (no es un "auténtico" médico) con los personajes de los relatos. Si las visitas al médico no son "auténticas" ni pagadas, tampoco lo son las visitas a la prostituta (desde *El pozo*, el personaje central se niega a pagar a la prostituta). Ocurre absolutamente lo contrario: la prostituta es quien debe "alimentar" al protagonista, ella debe pagarle: en este nudo de la constitución de la escritura de Onetti surge la figura del macró, del rufián, absolutamente homólogo a la figura del "creador" o escritor en el conjunto del corpus. Pero la homología entre médico y prostituta (que constituyen como los dos polos de la armadura de algunos relatos) se acentúa cuando es evidente que los "lugares" del médico y de la prostituta son sitios de intercambios relativos al cuerpo: el consultorio del médico es el espacio del saber sobre el cuerpo, sobre la diferencia de los sexos y la reproducción; el lugar de la prostituta es, por excelencia, el espacio del intercambio sexual. Todo *Para una rumba* trabaja este nivel: en "el médico" (en su lugar, su espacio, su discurso) intercambian alternativamente Jorge y Tito, del mismo modo que "en Rita".

Jorge abre, pues, un *segundo espacio*: ya no el del narrador, Santa María, sino otro, el de la otra residencia, la pensión. Pero Rita estaba allí, en su espacio, que es *contiguo*, y allí mismo, contaba el cuento, ejercía la prostitución, tenía el chivo. La investigación consiste en saber qué relaciones existen entre los espacios rutinarios, "normales", de trabajo (el de Santa María, el del narrador, pero también el de la pensión) y ese espacio "de al lado", el espacio transgresivo que ocupa Rita (que, a su vez, se había desplazado desde Santa María a Buenos Aires), contiguo pero antitético (el espacio de la estación; la habitación de Rita es su sustituto, igualmente extraño). Casi de un modo invariable el esquema de la investigación se abre, en el corpus, cuando el personaje a investigar se traslada de un espacio "normal" al espacio contiguo y "no familiar" (en realidad: antifamiliar)<sup>21</sup>; la investigación de esos desplazamientos (*de los pasajes*) es, en realidad, una investigación de las relaciones entre el "mundo cotidiano" ("la realidad", el "saber" del narrador) y el mundo "otro", desconocido: el de la locura, la prostitución, la mentira. Ese mundo "diferente", el mundo de la diferencia, es, en Onetti, al mismo tiempo, *el tema* constante de su escritura y su escritura

<sup>21</sup> *El espacio contiguo* es, en *La vida breve*, el departamento de Queca, separado del de Brausen por una pared; en *Juntaadictores* la casa de Julia, separada de la de Jorge por el jardín; en *Los adioses*, el sanatorio-hotel y la casa alquilada; en *El astillero*, el sistema constituido por los sucesivos desplazamientos entre el astillero, la gloria y la casilla. En el espacio contiguo habita "la loca", "la prostituta", "la embarazada"; hay allí siempre un clima entrecorrido, de "vida breve", extrañeza y violencia.

La topografía de Onetti es, quizá, el punto clave de su escritura. No por lo obvio: la invención de un espacio inédito -Santa María-, sino por el sistema de espacios y de desplazamientos que instituye; por el mecanismo de sustituciones, todas espacializadas; por el juego de lo contiguo (antitético) y de lo lejano (analógico); por el hecho de centrar los problemas de la estructura en una serie de lugares, zonas insólitas, "otras" plazas.

*misma*. Narrar es investigar “el otro espacio”, que es el espacio de la literatura; narrar es investigar (en) la literatura.

3) *El cierre*. Los relatos concluyen con la muerte o la desaparición, huida o partida del elemento transgresivo que arribó, abriendo la narración<sup>22</sup>. La investigación fracasa o logra un resultado ambiguo; no se asimila con la investigación policial; el no saber final difiere, sin embargo, de la ignorancia que inauguró el relato. Se trata de otra cosa, *de saber otra cosa*: de otro saber; no “lo que ocurrió realmente”, “los hechos”, “la verdad”, sino en qué consistía la diferencia, cuál era ese espacio “otro” (ese otro mundo) y, sobre todo, cómo podía conocerse. El único saber posible lo produce la narración (la escritura): se cuenta para conocer: “... y todavía no sabemos, por eso contamos”<sup>23</sup>. Desde este punto de vista, el esquema de la novela policial clásica se revierte en decepción: no se develó el enigma, ni siquiera se pudo saber “el nombre”<sup>24</sup> (de la tumba); esa “verdad” se nubla porque no se

<sup>22</sup> La partida de lo insólito es evidente, entre otros, en *Historia del Caballero de la Rosa y de la Virgen encinta que vino de Liliput*, en *Jacob y el otro. La casa en la arena, Juntacadáveres, La muerte y la niña, El álbum, Para una tumba sin nombre*; la muerte es evidente en *Los adioses, El astillero, La novia robada*.

<sup>23</sup> *La novia robada*, en *Obras completas*, ob. cit., p. 1406.

<sup>24</sup> Son diversos los testimonios del gusto de Onetti por la novela policial, su pasión por Hammett, Chandler y otros; uno de ellos es el de Félix Grande, “Con Onetti”, en *Plural*, n.º 2, noviembre de 1971, pp. 13-16. La presencia de elementos del sistema de la novela policial en sus relatos va desde la apertura misma (como irrupción del no saber, como enigma), pasa por la función del narrador como “investigador”, por la presencia, en la última parte de muchos relatos de la policía (*Juntacadáveres, La vida breve, Los adioses*), por la proliferación de marginados, hombres y mujeres “fuera de la ley”. Sin embargo, el modelo edípico de la novela policial clásica (su estructura basada en el enigma –la pregunta– y la solución –la respuesta y el proceso de la respuesta–) resulta siempre, en Onetti, como soslayado, desmentido:

la perseguía allí sino en otra parte: la sola verdad es la del escribir, la de “contar un cuento”, porque ese contar funda el ejercicio de la diferencia, de “lo otro”, la antifamilia, el desplazamiento y la prostitución: el reino de la escritura es el espacio donde toda transgresión es posible, donde toda antinaturalidad es ley.

#### 4. A LOS VIAJEROS: VIENE DE, VA A ALGUNA PARTE

*Narradores y narrados: lo mismo y lo otro*

Una mujer de Santa María... cuenta un cuento de viaje a los viajeros: acaba de llegar; no la esperan; debe trasladarse nuevamente; se encuentra en la estación, entre dos desplazamientos, y se dirige a aquellos que están en una situación idéntica. La narradora apela a sus pares, a sus cómplices de viaje, y les cuenta un cuento de viaje. Si en la figura etimológica “contar un cuento” el acusativo tenía la misma raíz que el verbo, si allí se identificaban lo que mueve y lo movido, en la fórmula “un cuento de viaje a los viajeros” el genitivo tiene “la misma raíz” que el dativo. No solamente se conjuga un verbo, el contar, sino que se *declina* algo: lo mismo narra a lo mismo: el emisor (el sujeto del enunciado coincide con el de la enunciación en el cuento de Rita: yo llego de viaje y debo viajar) y el destinatario se anudan en el “viajar”; mejor dicho: en el “estar por partir” y en el “recién llegado”, o, mejor aún: en el *alto* –en la estación, en el “entre” dos desplazamientos–. Y lo que se cuenta, el “tema” del cuento, es también un viaje, una situación de viaje... El que enuncia, lo que se enuncia y

ironizado. La decepción que cierra muchos relatos en los que no se llega a “saber” nada (como en *Para una tumba*) puede leerse, al mismo tiempo, como el gesto de la parodia de ese mito edípico, clásico, familiar y policial.

a quien se enuncia son "lo mismo": Rita narra a los viajeros, como ella, y su relato se refiere a un viaje.

Pero, de golpe, irrumpe la diferencia: lo que dice Rita, en su cuento de viaje, es que no puede seguir viajando como los otros viajeros porque no tiene dinero, y ellos, a quienes se dirige, sí lo tienen. Rita anuncia, a sus iguales, su diferencia: habla de la diferencia introducida en el corazón de lo mismo: se exhibe, innumera en lo mismo, como "otra".

Esta fórmula se traspone, sin variaciones, al texto en su conjunto: solo se narra a los pares, y el tema de lo narrado es, precisamente, lo que los constituye en pares: una situación común: "... pude ver, superpuestos y confundíendose, dos respetos: el que él [Jorge] me tuvo siempre, a pesar de todo, de tantos pequeños todos, porque sabe que pertenecemos a la misma raza (...). Podría ser su padre y no solo por la edad" (p. 82). El "hijo" de su misma raza, el "escritor" Jorge (que escribía poemas: p. 78), cuenta al padre, al médico-escritor, se dirige a él; si *Para una tumba* dibuja el gesto de "contar un cuento" para la hija, aquí opera, una vez más, otra figura de inversión: el hijo "cuenta un cuento" para el padre. Pero le cuenta "lo mismo" que él, el médico, contó: en el capítulo II Jorge reitera lo que el médico narró en el capítulo I, pero invertido: la información sobre lo insólito, "lo otro", y su "ver personalmente" la diferencia, lo no familiar.<sup>25</sup> El médico recibe

<sup>25</sup> El hecho de que Rita haya sido sirvienta en casa de los padres de Jorge añade un dato más al tema de lo familiar: Rita es la diferencia en la familia, "lo otro" que habita su propia casa, la otra raza. Y uno de los temas del relato es, precisamente, la introducción de "lo otro" (y la enorme carexis puesta allí) en el mundo rutinario, cotidiano, familiar. Las relaciones sexuales, las elecciones (los asomos del deseo) son siempre, en un relato, relaciones sociales, raciales, históricas. La diferencia entre Jorge y Rita se marca, una vez más, en Onetti, en la relación espacial: en Santa María, cuando Rita trabajaba en casa de los padres de Jorge, este "bajaba al jardín" y "la espiaba" (p. 78); la pensión

un relato estructurado del mismo modo que el que él mismo emitió, pero narrado por quien antes fue "lo narrado", su personaje. La situación del que narra y de su destinatario es, pues, idéntica: por eso pueden intercambiar sus funciones<sup>26</sup>, pueden revertirse (y contarse, alternativamente, uno al otro). Si en el capítulo II Jorge cuenta "lo mismo" que el médico, su par, contó en el capítulo I, en el capítulo IV Jorge, después de leer lo escrito por el médico, le narra "lo mismo" que el médico escribió, pero en otro registro, cambiando (otra vez) de sujeto: Jorge dice cómo él mismo (y no ya Ambrosio) estuvo en la cama de Rita, "tirado"; convertido en "otro". Ambos,

de Jorge, en Buenos Aires, está en un tercer piso y Rita se encuentra *abajo*, en la estación. *El astillero* reitera el esquema: Larsen nunca pudo "ascender" a la casa, donde reside, impenetrable, Angélica Inés; sólo se introdujo al cuarto de la sirvienta, abajo: la dicotomía espacial arriba/abajo es siempre, en Onetti, una dicotomía social. Pero Rita es, además, "lo otro" en lo familiar porque (y sobre todo) en *Para una tumba* solo hablan hombres entre sí: la mujer es la diferencia, el "otro" sexo, la "otra" raza: la antifamilia de los hombres que dialogan y constituyen el texto.

<sup>26</sup> Los narradores de Onetti (y sus escritores) instauran, a partir de *La vida breve*, una cadena de pares dependientes –o encajados– unos de otros, una suerte de escalera plotínica de la narración. *La vida breve* es ejemplar al respecto: Brausen inventa a Díaz Grey, su "personaje", y lo narra; pero Díaz Grey pasa por un proceso de desterritorialización absolutamente análogo al del mismo Brausen, y, en el último capítulo, asume la primera persona, narra y se narra. En Onetti narran y escriben los pares de Brausen, los "de su misma raza": es como si el corpus repitiera indefinidamente, *y para sí mismo*, *La vida breve*. Pero, por otra parte, los narradores de Onetti se encuentran siempre en una situación análoga a lo narrado: en *Los adioses*, el tuberculoso narra al tuberculoso (sobre el personaje tuberculoso), en *La muerte y la niña* son todos "padres" ("el padre" Bergner, el médico, Goedel). Es cierto que el hecho de narrar a sus semejantes, y narrar sobre una situación común, es uno de los elementos que hacen a la relativamente escasa popularidad de Onetti en relación con algunos de sus "pares" latinoamericanos: Onetti escribe, a escritores, sobre la escritura. Lleva a la práctica –y a la verdad– el *dictum* de Walter Benjamin: un escritor que no enseña nada a los escritores no enseña nada a nadie.

Jorge y el médico, de la misma raza, se cuentan lo mismo variando los sujetos del enunciado y de la enunciación, pero lo que cuentan es, precisamente, su visión, su experiencia, su saber de "lo otro", del pasaje por la diferencia: de "otra cosa" introducida en el corazón de lo mismo.

## 5. Y NECESITA DINERO PARA EL PASAJE

### *La diferencia mayor: la de los sexos*

Rita pide, en su cuento de viaje a los viajeros, dinero para un "pasaje": el texto narra el "pasaje" de Jorge de la adolescencia a la vida adulta. Otro caso de homonimia y de polisemia en el traslado de la matriz al texto. En el capítulo IV Jorge narra su pasaje –y estaba– por la habitación de Rita (y su identificación con un rufián, su querer ser Ambrosio), pero en contrapunto, simultáneamente, el médico cuenta el pasaje de Jorge, ya no por un espacio sino por una época, una "etapa de la vida". Ya lo había previsto en el capítulo II: "adiviné que si lograba contarme la historia iría gastando al decirlo lo que le quedaba aún de adolescente" (p. 72); en el capítulo IV enumera: "aprendió a tomarse en serio" (p. 103), "se le ha muerto la pasión de rebeldía" (p. 104); comete "el pecado adulto de crear *a posteriori* que los actos sin remedio necesitan nuestro permiso" (p. 109)<sup>27</sup>.

Los personajes de Onetti: prostitutas, macrós, inmigrantes, extranjeros (*los apellidos de los personajes de Onetti*), locas, drogadictos, enfermos, ex campeones, son los que *han pasado de un espacio* (material en los extranjeros, figurado

<sup>27</sup> "Había pasado un año y él tenía veinticinco. Desde la última vez que nos vimos, pensé, estuvo aprendiendo a juzgar, a no querer a nadie, y éste es un duro aprendizaje" (p. 100).

en los demás casos) *a otro*: son los que "se salieron" del mundo "normal", congelado, "adulto", responsable, familiar, son los desterritorializados, los marginados (y *aquí el mundo de Art entra con toda su violencia en Onetti*). Los adolescentes, a la inversa, "todavía no entraron" al mundo adulto; por eso un adolescente como Jorge puede identificarse con un rufián que medita, puede encontrarse en el mismo espacio y, mediante Rita, el lugar de los intercambios, *ser él*. Por eso *Para una tumba* reitera el esquema de *Bienvenido Bob*<sup>28</sup>: la melancolía de ese pasaje que siempre es degradante: el dejar de ser adolescente (el "entrar"): por eso Jorge, después del capítulo IV, ya no es adolescente y no puede contar: sirve meramente de contrapunto a Tito<sup>29</sup>, el ya degradado desde siempre, el que *es* su padre, está en "la realidad", en los negocios y los hechos, y que posiblemente anuncie ese tipo de verdad que el texto rechaza ("... o lo más importante de la historia, de la verdadera, de esta que le estroy contando" dice Tito, p. 120), y que es la más simple degradación de la "verdad" del relato. En este momento adquiere su sentido cabal la fórmula de la matriz: Rita, la que "se salió" del espacio normal y familiar, se dirige a sus pares, los que dejaron sus espacios: los simples viajeros, transeúntes.

<sup>28</sup> En *Obras completas* ob. cit., p. 1221.

<sup>29</sup> Tito como agente de la aniproducción, informante "de hechos", el no adolescente desde siempre, es el contrapunto de Jorge adolescente en varios sentidos, pero específicamente en su actividad perversa: frente al voyeurismo de Jorge (que "espía" a Rita), Tito practica otro tipo de *capturar*: con la mano, con el cebo de los caramelos, atrapa chiquilinas (p. 111). El texto donde se leen con más nitidez los dos polos de la actividad perversa en Onetti (una actividad que siempre implica apropiación y se vincula directamente con la escritura) es *Los adioses*: la mujer con *antegios oscuros* y la joven con *guantes blancos* hacen estallar, con una fuerza brutal, toda la potencia transgresiva de la "antinaturalidad" en la literatura.

Y por eso el médico escritor – *escribir es salirse*<sup>30</sup> – y el adolescente – que no entró – son “de la misma raza”: escritores, adolescentes, rufianes por una parte, y prostitutas, “locas”, adolescentes por la otra: la única diferencia es el *sexo, la diferencia mayor*: el reverso, la inversión. En el texto (y aquí la operación de la inversión adquiere una fuerza excepcional) es Rita quien paga el “pasaje” de Ambrosio y de Jorge<sup>31</sup>; mantiene al adolescente, al rufián, al “inventor”; los alimenta en la travesía que realizan por el espacio “otro”, clandestino, de su habitación: por su espacio de mujer igualmente “salida” como ellos (de su misma raza), pero “otra” en segundo grado: Rita les paga el pasaje por su cuerpo femenino.

Pero la diferencia entre “información” y “saber” también “pasa” por el “dinero para el pasaje”: Rita lo pide y se lo dan quienes *le crean*, como Godoy, es decir, quienes toman su relato por una información y *no saben* que es “un cuento”, los que no saben “contar un cuento”; los que creen en la noticia, en los “hechos” tal como se enuncian, son siempre “los que pagan”, la otra raza, los informantes del relato, los que tienen el “primer contacto” con “la realidad”: Caseros (“lo

<sup>30</sup> El escritor de Onetti es, por excelencia, Brausen (*La vida breve*), el “fundador” de Santa María. Brausen “se salió”: pasó “al lado”, al mundo contiguo de Queca – locura, prostitución, más tarde crimen – y se hizo “otro”, arrancándose de la familia, del trabajo y la responsabilidad. Jorge Malabia (*Intacadañaves*), el adolescente que “no entró”, es su réplica menor: escribe poemas y se trasladaba diariamente a lo de Julia, el mundo contiguo de la locura, donde es “otro” su hermano muerto.

<sup>31</sup> Jorge dona su dinero a los “comunistas o a los anarquistas” (p. 120); “por puro juego [dice Tito], se dedicó a vivir de ella, de lo que ganaban (...) Rita y el chivo” (p. 118). Pero la mujer “otra”, la que alimenta ese pasaje por su espacio, es la que *debe morir*: desaparece, una vez cumplida su función de “alimento” de la escritura, para dar lugar a la constitución de la pareja masculina (siempre un hombre maduro y un joven). Ya desde *El pozo*, Linacero, el escritor, se niega a pagar los servicios de la prostituta (en *Obras completas*, ob. cit., p. 62).

dejé pagar” dice el médico, p. 61), Godoy (que pagó “el pasaje” de Rita) y Tito (“Saqué dinero para pagar, pero Tito me sujetó la mano”, p. 122). En cambio, los que solo creen que “el cuento es un cuento”, los que saben contar un cuento, se someten a otro tipo de intercambios: son los narradores, el médico y Jorge, que revierten sus funciones y se “ayudan” de otro modo: el médico lleva con Jorge el atadú en el cementerio y lo traslada en auto (capítulo I); Jorge le retribuye (“–Se lo debía y vine”, p. 69, capítulo II) con su relato; el médico escribe, Jorge lee lo escrito y le retribuye con su narración; el médico, a su vez, narra sobre Jorge, cuenta su pasaje (capítulo IV). Entre los de la misma raza solo se intercambia cuento por cuento.

La transformación, de la matriz al texto, es, pues, múltiple: consiste en el “pasaje”, en el tipo de pasaje (un desplazamiento espacial o temporal, “vital”); consiste en *quién* paga ese pasaje, y aquí se abre la diferencia mayor: pagan los que creen el “cuento” de Rita, los confiados en “los hechos” (los informantes, de otra raza) pero, por otra parte, en el interior de los capaces de “contar un cuento”, de *los que saben* que el cuento es “cuento” porque lo inventaron, *paga la mujer* el pasaje de Ambrosio y de Jorge por su espacio de “otra”: por su cuerpo femenino que atraviesan y “pasan” “los que se salieron”.

#### 6. PARA QUE LE CREAN, LLEVA CONSIGO UN CHIVO

*En la diferencia (fonética) se funda toda escritura*

Para “añadir verosimilitud”<sup>32</sup>, para que le crean el cuento (“¿Quién puede dejar de creer si ve el chivo?”, p. 96), para que no

<sup>32</sup> Pero “la presencia del animal sólo podía añadir verosimilitud en Retiro” (p. 80). Es evidente la ironía en que está envuelto, “en la realidad”, el problema de la creencia y de la verosimilitud en Onetti.

sepan que es un "cuento" y paguen el pasaje, Rita lleva consigo un chivo: un chivo *creado* (inventado, concebido, pensado) para que le *crean*: crear/crear: en la diferencia fonética, de la matriz al relato, se funda el trabajo de la escritura. Ambrosio, el personaje inventado por el médico en el único capítulo "escrito" en el interior del texto, dramatiza lo que puede denominarse, en el corpus Onetti, la escena de la gestación: Ambrosio es, como Brausen (*La vida breve*), como Jorge (*Junta cadáveres*) uno de los "representantes representativos" del "creador"<sup>33</sup>; pasa al espacio de la cuentista-prostituta, se arroja en la cama, se transforma en "otro" y concibe, en un "ensueño de nueve meses" y alimentado por el dinero de la mujer, el chivo, el hijo, el tercero.

El texto reitera: chivo/cabrón: "Un chivo no nacido de un cabrón sino de una inteligencia humana, de una voluntad artística" (p. 85). Debe leerse "cabrón" en los dos sentidos: como "padre" del chivo (en el reino animal; ¿y qué otra cosa que chivo puede ser el hijo de un cabrón?) y como rufián (en el reino humano). De modo que ese enunciado puesto en Jorge equivale a: "Un chivo no nacido de (no gestado por) un mero rufián (cabrón) como Ambrosio, sino de un artista"; un cabrón (rufián) que artísticamente gesta (pro-crea) un futuro cabrón: esa variante de "lo mismo", de "la misma raza" se reitera en el tema de la gestación.

<sup>33</sup> "Creador" entre comillas; no se trata de la mítica "creación" sino de la producción. Los procesos de Brausen (*La vida breve*) y de Jorge (*Junta cadáveres*) están narrados en la denominada "primera persona" (el sujeto del enunciado coincide con el de la enunciación; narra su propio "pasaje"); en el sitio de la mujer hay, en ambos casos, un embarazo supuesto (falso; Julia se alucina embarazada en *Junta cadáveres*, y Brausen cree que Queca está embarazada en *La vida breve*); en ambos casos el personaje cambia de identidad: Brausen se hace llamar Arce y Jorge es nombrado Federico por Julia; en ambos casos la mujer muere: Queca es asesinada y Julia se suicida. Son evidentes las analogías con Rita y Ambrosio y su proceso de "creación" en *Para una tumba*.

Ambrosio "crea" el chivo en el espacio de Rita; esa habitación es un sustituto del sitio contiguo y antitérico de la pensión; en el interior de ese espacio existe un lugar privilegiado (una plaza): la cama. *Perinde ac cadaver*: la cadaverización de Ambrosio, su mutismo, su actitud gestatoria<sup>34</sup> son manifestaciones: después de "nueve meses" (p. 93) da a luz el producto de su invención: el "hijo chivo" que crían "con mamadera" (p. 95). El proceso de *invención*<sup>35</sup> en el corpus mima (re-produce) siempre una *couvade*, una figura de *inversión*: el hombre concibe, gesta su obra. La horizontalidad de Ambrosio, su feminización, son, quizás, el momento más importante del trabajo de inversión que constantemente opera el texto; el proceso de constitución de "la obra", en realidad el concebir "el cuento", el perfeccionar el relato de la mujer, es un hecho "de hombres"... pero en actitud femenina. Cadáver y mujer es, además, la misma Rita, el sujeto de la matriz, cuando se abre el "contar" de *Para una tumba*.

Procrear es producir: la gestación implica un trabajo que consume, que debe ser "alimentado", que excluye todo trabajo: la prostituta (o "la loca": se sabe, de todos modos, que prostituta y loca, para el lenguaje popular, son lo mismo) es, en Onetti, la que suministra el alimento. Toda producción supone un cuerpo y un gasto; toda producción consume, es inmediatamente consumo. De allí la figura de Ambrosio como un rufián, réplica del escritor-"creador"<sup>36</sup>, mantenido

<sup>34</sup> "Dice" Rita, en el único momento en que el texto le otorga la palabra "directa": "Creo que no dijo esa palabra ni ninguna otra"... "Como si acabara de morirse"... "boca arriba"... "pensando sin remedio" (pp. 91-92).

<sup>35</sup> El chivo es tan inventado y tan "de mentira" ("un chivo de mentira", p. 85) como la historia y el texto ("Todo es mentira. Tito y yo inventamos el cuento", p. 123).

<sup>36</sup> Larsen, el rufián de Onetti, aparece siempre como "artista" y "creador": concibe el protobulbo perfecto en *Junta cadáveres*, y entra en el juego-mentira

no solo por el "cuento" sino por el "cuerpo" de la prostituta. Y si el nombre del hijo es "el nombre del padre", si es el padre quien pone el nombre, Rita es el padre del chivo (del texto) *en Para una tumba sin nombre*:

Se llama Juan.

—Jerónimo —corrigió Rita— (p. 95).

Sin embargo, a lo largo del relato, cada uno de los personajes que narra *pone un nombre*: Rita, la cuentista, el nombre de Jerónimo, de la "invención"; el médico pone nombre a Ambrosio (y es el médico quien inventó al inventor); Caseros a Rita, Jorge a Godoy; Tito a Higinia (Jorge habla de una prima "sin nombre": "Sólo le dije que no tenía nombre", p. 106). El único que no narra y no pone nombre es Ambrosio, el "creador": el texto mismo se titula "sin nombre"; se trata de un texto materno, de un texto materialista<sup>37</sup>. Pero el problema del nombre se duplica en la medida en que el médico, el narrador central, carece de nombre, como el título del texto.

El acento puesto en el nombre acompaña al motivo de la identidad, del cambio de identidad de los personajes que en el corpus Onetti escriben o producen: Ambrosio se hace otro cuando procrea: está "poseído" (p. 92); una vez que da a luz puede despertar: "Parecía más delgado, un poco ojeroso, con un aire de liberación y amansado orgullo" (p. 94); el "hombre" se transforma en "el muchacho" (pp. 94-95); adquiere una "cara vulgar de un joven buen mozo (...)" el rostro nunca

---

perfecto en *El astillero*. Pero Larsen fracasa sistemáticamente: aparece, en realidad, como "el escritor fracasado". Por eso surge como uno de los centros más fuertes de la melancolía en los textos de Onetti.

<sup>37</sup> *Materias-ei* y *Materia-ae*: sustancia de la que está hecha la *mater*, es decir, el tronco del árbol en tanto productor de retoños.

visto..." (p. 95). Lo que se pone en escena son, básicamente, todos los problemas de subversión del sujeto: redoblamiento, escisión, desterritorialización, inversión del sexo, descentramiento, "muerte", y los problemas de identidad que implica el trabajo de la escritura: la muerte del yo, la aparición del "otro", alguien que se hace "otro". Y si el narrar consiste en investigar quién es "el otro" (el perturbador, el diferente) que advino al espacio del narrador y sus desplazamientos por un sistema de lugares ("normales" y "otros"), narrar es, entonces, explorar —investigar— la producción de la escritura: reproducir el proceso de hacerse "otro", reiterar el pasaje por la diferencia, narrar ese pasaje: conocerlo.

El motivo de la identidad se duplica<sup>38</sup> en el texto, en Jorge quería ser Ambrosio, se identificó con él, reprodujo su gesto de la gestación. Dice Tito: "Tirado en la cama" (p. 118), "se dedicó a vivir de ella" (p. 118), "creía ser Ambrosio" (p. 119). Y Jorge produce, a su vez, otra duplicación: construye un doble de Rita. Hay "otra" Rita, del mismo modo que hay "otro" Ambrosio (que no solamente es "otro" Ambrosio en actitud

<sup>38</sup> El texto trabaja, fundamentalmente, dos planos: lo mismo y lo otro por una parte, y la producción y la repetición por la otra. Produce y reproduce el núcleo matriz y ese núcleo produce el texto, reiterándose. En el capítulo III, después de la narración de la "creación" (producción), cuando Ambrosio se va, dejando al chivo, el texto repite: no solamente alude de un modo directo a la repetición ("su vida no fue otra cosa que la repetición de actos tan idénticos", p. 97; "el exceso de repeticiones quitó convicción al monólogo portidosero", p. 98), sino que se constituye, hasta el fin del capítulo, *reiterando la preposición "entre", quizás el núcleo lexical más importante del texto* (pp. 97-8-9).

Basta leer *Lo siniestro*, de S. Freud, para aplicarlo al texto: el tema del doble (del otro yo, de "lo mismo") se vincula con el temor ante la muerte; el constante retorno y la repetición de lo mismo, de lo familiar y conocido (que se ha tornado extraño, *Unheimlich*, por el proceso de represión) es una medida conjuratoria contra la destrucción. En una fase psíquica posterior, el doble es un mensajero de la muerte.

de procreación, sino él mismo, Jorge); lo que hay es, fundamentalmente, “otro” Jorge: mientras narra, en el capítulo IV, el médico se encarga de señalar su verdadero “pasaje”: ya entró en el espacio adulto, “normal”, en el cual no hay posibilidad de producción; ya no puede contar más el cuento. Es como si se hubiese muerto, como Rita.

En el corpus Onetti la “gestación” (la escritura) está narrada en primera persona: es un proceso que el primer pronombre se narra: un desarrollo reflexivo. Brausen (*La vida breve*) y Jorge (*Juntacáñeres*) asumen esa primera persona, mientras relatan sus pasajes “al lado”, al espacio de la mujer, su cambio de identidad y su escritura. Pero en *Para una tumba* es el médico quien, en el capítulo III, cuenta el proceso de Ambrosio: hay una falla en el sistema reflexivo. Sin embargo se puede significar “lo mismo” en cualquier instancia del texto: los modos de significar exceden en mucho a los significados. Si en los otros relatos el plano pronominal es el significativo de una práctica que siempre aparece como reflexiva, en *Para una tumba* se desplaza la reflexividad: de golpe, en medio del relato, aparece un capítulo “escrito”, no emitido por nadie, “anónimo”: un escritor (“otro”) escribe sobre el proceso de la escritura. La posibilidad de escribir “lo mismo” desplazando el pronombre “yo” se realiza, pues, en otro campo, en el cual reina eso mismo y eso otro: lo escrito en lo escrito y lo escrito sobre la invención, el proceso de la escritura: el proceso del proceso.

Lo escrito por el médico, lo manifestamente inventado, “creado”, es lo que, en el vértigo de las versiones y los “cuentos”, persiste como “verdad”: tanto Jorge como Tito adoptan de inmediato la versión de la existencia de Ambrosio y su “creación” del chivo y no la cuestionan<sup>39</sup>. El hecho de que

<sup>39</sup> La verdad es el texto, lo escrito, la verdad se encuentra siempre, en Onetti, en el papel escrito o impreso (en cartas o fotos); las cartas de *Los adioses*,

ese capítulo “escrito” aparezca como verdad ilumina al texto en su conjunto: *la única historia susceptible de ser creada es la creada*, inventada: la verdad reside solo en la escritura. El capítulo escrito, por otra parte, “rellena” los “ocho o nueve meses” (p. 87) que separaban los dos “ver personalmente”: el de Jorge en la plaza (capítulo II) y el del médico en el cementerio (capítulo I): la gestación de Ambrosio se extiende a lo largo de nueve meses. Solo el “ver personalmente” puede compararse, en su estatuto de verdad (“ver para creer”), con la invención, con lo creado (crear/crear), con lo escrito: leer es el modo privilegiado de “ver personalmente”. El hecho de que ese capítulo, el “escrito”, sea un capítulo sobre la escritura (la invención, la creación) y el único “creíble”, reitera la reflexividad del texto en su conjunto: así como el centro de la matriz lo constituía el “contar un cuento”, así como a la figura etimológica se añadía la identidad de situación del emisor y del receptor (del nominativo y el dativo), la tematización de la escritura solo puede aparecer escrita: el objeto, la materia (lo que se mienta/e), está producido con *lo mismo* que mienta/e. *Para una tumba sin nombre* es, quizás, el texto en el que Onetti lleva más lejos el problema de lo mismo y de lo otro, de lo insólito, lo diferente, perturbador, transgresivo (el que “salio” o aún “no entró” en el espacio “normal”, “familiar”), “el otro” por excelencia, y simultáneamente “el mismo”, el de “la misma raza”, el hijo/a que cuenta y a quien se cuenta el cuento (la madre/padre). Pero, en virtud de la exploración de ese problema, el texto irrumpe como un saber en el campo de la *diferencia*: entre crear/crear, entre las dos plazas, las dos estaciones, los dos pasajes, los dos “cabrones”, entre femenino/

el testamento en *Historia del Caballero de la Rosa*, las fotos de *El álbum*, de *El infierno tan temido*, las fotos y cartas en *La muerte y la niña*.

masculino, entre moneda e intercambio, entre deuda y culpa, en el centro de la polisemia del "contar": en ese "entre".

Esse "entre" es, entre otras cosas, la literatura.<sup>40</sup>

<sup>40</sup> *Para una tumba* no solo explora la lengua, el contar, las posibilidades de "contar un cuento", la producción, la invención, la repetición, lo mismo, la diferencia: explora, además, un símbolo. El chivo es el texto, el producto, el relato, el "otro", el animal, lo gestado por Ambrosio, el hijo del cabrón, su obra. Pero es "un símbolo de algo que moriré sin comprender", dice Jorge; una "idea-chivo", un "chivo de mentira" (p. 85), "rígido, falso", de "tamaño gigantesco", con "una placidez de ídolo", que exhibe un "desdén que no podría expresar aunque hablara, frente a los tributos ofrecidos a su condición divina" (p. 99). Ese "símbolo", "idea", cuya condición es "divina", el texto no lo nombra: lo dramatiza.

El chivo es un animal sagrado y fálico atestiguado en el culto preindoeuropeo (cfr. Mario Untersteinen, *Le origini della tragedia e del tragico. Dalla preistoria a Eschilo*, Einaudi, 1955), junto con el toro y el caballo (Jorge lleva un caballo). En una etapa primitiva de la religión, Baco (Dioniso) es un chivo; más tarde el animal lo acompaña (y lo simboliza); los sacerdotes del culto dionisiaco, en el Peloponeso, toman forma de chivos. Se sabe que los *trágoi* (chivos, cabrones) son el núcleo originario, etimológico, de la palabra *tragedia* (tragedia); que los cabrones aparecen asociados con diversas diosas (Hera, Artemisa, Atenea) y, en muchas oportunidades, *de la mano de la diosa*. Heródoto y Píndaro atestiguan las relaciones entre la mujer y el cabrón en los cultos primitivos. Rita lleva al chivo, se expone con él y eso, quizá, sea el "cuento" que se quiere contar, la metáfora central del texto: una mujer con un fallo, con el símbolo mítico y religioso del signifiante fallo; Rita-diosa con la representación de Dioniso y, sobre todo, la irrupción contranatural (reiterada en el coche con caballos, en la pareja Jorge y su caballo), la diáda persona-animal (Edipo acoplado a la esfinge), otro "otro": bestialismo.

Pero los dioses paganos, en la Edad Media, son transformados en diablos que presiden los rituales orgiásticos de los aquelarres. El chivo (el *falo* que Ambrosio dejó a Rita, el *ídolo*) es, además, el demonio con patas, cuernos y barba de chivo: el cabrón que el guardián no deja entrar al cementerio (al camposanto, p. 65). El diablo como enemigo de la reproducción natural y como agente de la producción cultural y artística. Y el chivo es, sobre todo, el *chivo emisario*: aquel a quien se le transfieren las culpas—deudas—y se arroja al abismo para que las lleve al dios. *Para una tumba* dramatiza con más énfasis este aspecto del mito símbolo en el tema de la piedad, enunciado por Jorge:

"... todos nosotros, usted, yo y los demás, éramos responsables de aquello "...  
"Todos nosotros, culpables"... "culpables, todos los habitantes del mundo, por haber nacido y ser contemporáneos de aquella monstruosidad, aquella tris-teza" (p. 107). El chivo es el emisario del texto; el que lo soporta. Lo sostiene y lo retransmite; pero todo el texto es el emisario del cuento de Rita, del núcleo productor, y Rita misma es emisaria del cuento no inventado por ella: Jorge emisario de Godoy; Godoy de Rita, el médico de Jorge.

El texto: ídolo, dios, tragedia, sacerdote, demonio, fallo, chivo emisario, hijo, producto, tercero...

*LA NOVIA (CARTA)*  
*ROBADA (A FAULKNER)*

En la selva de *La novia robada*, donde se confunden el goce del reconocimiento (leer una vez más a Onetti) y el terror de lo ilegible (un delirio que penetra de insensatez el relato) es posible pensar, por lo menos, en tres lógicas madres de la literatura: la del otro texto, la de las cadenas verbales y la del sueño-deseo.

### *I. Bisinidem*

El relato se dice una carta dirigida a la novia muerta-robada: "La carta planeada en una isla que no se llama Santa María, que tiene un nombre que se pronuncia con una efe de la garranta, aunque tal vez solo se llame Bisinidem"<sup>1</sup>.

La carta –la forma epistolar– exhibe ciertos elementos que fundan la escritura. Es, ante todo, un diálogo escrito con lo que queda del otro (su palabra-voz, resonando) cuando se ausenta; en verdad exige del otro la desaparición elocutoria –el silencio: esa forma de la muerte– para incluirlo como destinatario y lector. Si toda escritura implica un público interno contradictorio, una figura a la cual se dedica: otro yo, modelo plagiado, padre, que se trata de seducir y destruir a

<sup>1</sup> Juan Carlos Onetti, *La novia robada*, en *Obras completas*, México, Aguilar, 1970, p. 1405. Las citas de *Junacadáveres* remiten a esta misma edición.

la vez, la carta manifiesta en su forma misma este conocido juego del dual: supone la muerte de ese público y la suscita, pero requiere su resurrección en el momento de la lectura, que acarreará la muerte correlativa de su autor. Toda carta es una cita alternada con la muerte (de los pronombres en la correlación de subjetividad); como en el duelo, como en el juego, lleva al extremo la inversión permanente de las funciones de los participantes. Pero toda carta forma parte de una cadena que puede extenderse indefinidamente hacia ambos lados: siempre es posible responder-escribir, ser lector-autor; el juego y el duelo (el desafío: la muerte del otro y su resurrección) pueden proseguirse sin que nada cambie, en un intercambio repetitivo y circulatorio; sin represalias. En realidad, la carta es el modelo del discurso bivocal: se orienta no solo hacia lo que dice sino hacia otro relato, incluye la palabra del otro y hace presente la cita –elíptica o tácita– del discurso de su destinatario: la otra palabra escinde y desposee al que escribe, que resulta yo (y su palabra) y otro que yo (la palabra del otro). La oscilación entre texto propio y texto (discurso, voz) del otro que produce el propio, la posibilidad de reversiones constantes en el campo de los pronombres personales, la necesidad de absorber el relato del otro para poder replicar y de suponer siempre otra carta (anterior o futura) para poder escribir, hacen de la forma epistolar un depósito de las propiedades de la escritura en el campo de la propiedad: no se sabe de quién es la carta, si de aquel que la escribió, dijo yo y citó al otro, o de quien la recibe y la exhibe, de quien lee yo. *La novia robada* cuenta esa variante del despojo, constitutiva de la palabra bivocal; esa dialéctica de muerte y resurrección, de apropiación-cita del discurso del otro y de voluntaria despropiación: *La novia robada* dice que toda carta –toda escritura– es una carta robada. Como toda novia: el padre la entrega (él, que la engendró y le dio el nombre) a otro, en un pacto de sacrificio y deuda.

Entonces es coherente que la carta –*La novia robada*– disperse los pronombres de la enunciación, suponga la muerte de su destinataria, le cuente su propia historia (no la del que escribe sino la de Moncha, la novia) y se produzca en un diálogo intertextual. Disperse los pronombres: el texto parte de un “yo”, una firma: J. C. O., dirigido al “tú” de Moncha; pasa al “nosotros” (se trata de un “nosotros” exclusivo: “yo más ellos”; los notables, y no de la inclusión “yo más tú”), y se borra para dejar lugar a “él”, el médico (el otro, el doble) que es finalmente quien consuma la carta. Supone la muerte de su destinataria y le cuenta su propia historia, acentuando el hecho de la despropiación: el que escribe desaparece y se dispersa para (y porque) dar al otro lo que es suyo, su propio relato. Y todo el relato se produce en un diálogo intertextual, en un tejido de la palabra “propia” y de la palabra “del otro”, según el modelo de la carta; *La novia robada* se genera en el juego de dos textos: uno propio, *Junta cadáveres*, y un cuento de Faulkner, *Una rosa para Emily*.

El procedimiento es, en los dos casos, casi el mismo: una cita o reminiscencia del otro texto y un trabajo de transformación diseminado en todo el relato. *La novia robada* alude directamente a *Junta cadáveres*<sup>2</sup> y a Lanza, que allí narra la historia del falansterio, la prehistoria de *La novia*: Marcos joven era novio de “la chica de Insurralde, casi compatriota mía. Tengo para mí que el verdadero apellido debe ser Insaurralde”<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> “Para entonces, después del indudable suplicio de meses que se llaman, llamamos los notables para olvidar”, *Junta cadáveres* (p. 1413). La primera edición de *Junta cadáveres* es de 1964; la de *La novia*, de 1968.

<sup>3</sup> *Junta cadáveres*, p. 882. Moncha escapó de la circulación corporal del falansterio en un “caballo robado”, pasó por Santa María y se fue a Europa, según cuenta Lanza a Jorge Malabia en el capítulo XVI de *Junta cadáveres*, p. 882 y ss. En *Junta cadáveres* se encuentran los personajes de *La novia* (Barthé, el manco de la farmacia, el médico Díaz Grey, Marcos y el padre Bergner) y los

Las palabras de Lanza son citadas textualmente en *La novia* a propósito de la descripción de Moncha: "una mirada desafiante, una boca sensual y desdeñosa, la fuerza de la mandíbula"<sup>4</sup>. Pero el centro del robo de *Juntacadáveres* consiste en un personaje, Julia Malabia, que padece la misma demencia que Moncha, la novia robada y, como ella, se suicida<sup>5</sup>. Julia pierde a su marido y enloquece. Moncha a su novio; Julia era hermana de Marcos, el novio muerto de *La novia robada*: Marcos aparece en *La novia* con la misma función de Federico Malabia, su cuñado, en *Juntacadáveres* (los dos son el muerto), así como Moncha aparece con la misma función que Julia (su cuñada si se hubiera casado). *La novia robada* y *Juntacadáveres* son relatos hermanos y complementarios: en *La novia* la muerte de Moncha ya ha ocurrido desde el principio, en *Juntacadáveres* se produce al final del relato; en *La novia* se trata de un novio muerto (y lo que le falta a la novia, eso de lo cual ha sido robada, es la boda, el rito), en *Juntacadáveres* de un marido muerto (y lo que falta a Julia, lo que alucina, es el hijo). Pero en *Juntacadáveres* el muerto tiene un sustituto: su hermano Jorge Malabia, que sostiene en el relato la función de la escritura<sup>6</sup> (es el poeta, el

mismos tipos de narradores: el yo (de Jorge Malabia), el nosotros (de la comunidad) y un yo fáctico que cuenta la historia del prostíbulo, Larsen y las prostitutas.

<sup>4</sup> *La novia robada*, p. 1405, y *Juntacadáveres*, p. 884; en *La novia* se reemplaza "una mirada desafiante, una boca sensual" por "la mirada desafiante, la boca sensual", citando y corrigiendo al mismo tiempo. *La novia* cuenta, además, otro episodio de *Juntacadáveres*, el del desfile de las jóvenes con el cartel que reza "Queremos novios castos y maridos sanos" en la campaña contra el prostíbulo.

<sup>5</sup> Dice *La novia* (p. 1409): "Otra loca, otra dulce y trágica loquita, otra Julia Malabia".

<sup>6</sup> La función de la escritura en Onetti es siempre la construcción de la prótesis de lo que falta. Jorge Malabia, de *Juntacadáveres*, figura del escritor, es absolutamente análogo (en su estructura y funciones en el interior del relato) al Brausen de *La vida breve*, que debe escribir para fabricar el pecho que falta en Gernudis.

artista adolescente que se encierra a escribir), como si esa función fuera, precisamente, la suplencia de lo que falta. Los sustitutos del muerto, de los muertos, puesto que son dos en *La novia*, parecen ser (como en *Juntacadáveres*) los dos "escritores" del texto: el "yo" de "J. C. O." y el médico Díaz Grey. Pero esos muertos de *La novia* "reaparecen" en la relación productiva que establece el cuento con *Juntacadáveres*: el "robo" a *Juntacadáveres* implica moverse con un texto paterno (anterior, mayor, que narra una prehistoria) respecto de *La novia*, y al mismo tiempo con un texto hermano, propio, del mismo autor: *La novia* y *Juntacadáveres* son dos Onetti, como los muertos que faltan, *dos Bergner, tío y sobrina*. Esa relación de producción entre los dos textos reproduce, en otro registro, la misma relación que une a los ausentes de *La novia*.

La isla de la "efe de la garganta" alude a Faulkner (y a Yoknapatawpha), pero *La novia* no menciona su nombre ni el título de ningún relato de Faulkner: sin embargo, lo cita en una cita que, cuarenta años después, rendiría Moncha con Marcos: "... alguien, alguno puede jurar que vio, cuarenta años después de escrita esta historia, a Moncha Insaurralde en la esquina de Plaza. (...) Mucho más pequeña, con el vestido de novia teñido de luto, con un sombrero, un canotier con cintas opacas (...) apoyada casi en un delgado bastón de ébano, con el forzoso mango de plata" (pp. 1419-1420); ese anacronismo reitera la descripción de Emily en Faulkner: pequeña, de negro, con el bastón de mango de oro<sup>7</sup>. La "cita" (y aquí

<sup>7</sup> William Faulkner, *Una rosa para Emily*, en *Estos trece*. Buenos Aires, Losada, 1956, p. 128: "una mujer baja, gorda, de negro, con una fina cadena de oro que le bajaba hasta el talle y se perdía en la cintura, apoyada en un bastón de ébano con puño de oro opaco" (la variante oro/plata del puño del bastón es, en Onetti, una figura de inversión).

El cuento de Faulkner narra que Emily Grierson negó la muerte de su padre; no quiso pagar impuestos en una ciudad que el paso del tiempo había

Onetti introduce su operación favorita, la asociación por homonimia) preside la relación de producción con el otro texto. Los datos de *Una rosa para Emily*, que se transforman en ejes de *La novia*, siguen dos reglas fundamentales: la inversión y el desplazamiento.

transformado en otra (y para ello apeló a otro muerto, el coronel Sartoris); se encerró, siempre vestida de negro, con un negro sirviente; tuvo un novio yanqui con inclinaciones homosexuales; compró el ajuar para el novio —que un día desapareció del pueblo—; compró veneno; la casa sucia de Emily despedía un olor insoportable y fue necesaria una excursión nocturna de algunos hombres para arrojar cal; Emily fue vista, desde entonces, en contadas ocasiones hasta su muerte. Había llegado a ser obesa y su pelo color gris hierro; una vez sepultada, el pueblo descubre (un pueblo que la juzgó loca, como a una antepasada suya, pero que se apiadó de ella y hasta estaba dispuesto a aceptarle el nefasto novio) que en la habitación del piso superior de la casa, clausurado, se encontraban los restos del novio, a quien Emily había envenenado en el lecho nupcial; en la almohada junto a él había un pelo gris hierro.

En Faulkner el relato se abre y cierra con la muerte de Emily; las mujeres de la ciudad acuden al entierro para ver el interior de la casa. *La novia* está, del mismo modo, enmarcado con la muerte de Moncha; las mujeres concurren, pero no curiosas por la casa sino por la desnudez de Moncha.

Tanto en Faulkner como en Onetti narra un nosotros; en Faulkner esa persona no parece diferenciarse del conjunto del pueblo, ni los muy jóvenes ni demasiado viejos; en Onetti son los notables, los que juegan al póker en el Club, los viejos que conocen los antecedentes y la historia del pueblo.

Tanto Emily como Moncha pertenecen a familias tradicionales; en los dos relatos hay un progreso de la ciudad, que se opone a las anacrónicas historias de las mujeres. Las dos niegan el transcurso del tiempo y se encierran en su casa: a Emily solo la acompaña un negro; Moncha aparece siempre sola, aunque se alude a un chofer, ama de llaves, jardinero, peones y “peonas”. Moncha muere en el sótano y Emily en el piso bajo de la casa.

Emily niega la muerte de su padre y del coronel Sartoris; con su novio realiza otro tipo de negación: consume su boda después de matarlo. Moncha niega la muerte del “padre” (cura) Bergner y de su novio Marcos Bergner.

El olor del cadáver de Homer Barron, en Faulkner, invade el pueblo, que ignora que se trata de un cadáver y lo atribuye a falta de limpieza; en Onetti se alude a los pies amarillos de Moncha, ya muerta, sucios y sin olor, y a “la primera, úmida, casi grata avanzada de tu podredumbre” (pp. 1404-5).

*Inversiones.* Faulkner supone siempre el negro; Emily se viste de negro y es acompañada y servida por un negro. En *La novia* el blanco —lo blanco— aparece amplificado y disperso a lo largo de todo el relato, dominándolo: se dice constantemente de algo blanco que se tiñe de amarillo por suciedad o vejez, de un blanco puro y de la caducidad de lo blanco (en Faulkner el color signo de la caducidad es el pelo gris hierro de Emily). Pero el eje de lo blanco en *La novia* es el vestido de novia, ensuciado, envejecido, arrastrado. Y ese eje se entrelaza con el texto de Faulkner en una segunda inversión: Emily compró un ajuar de hombre para Homer Barron, su novio; en Onetti solo se alude al ajuar —al traje de novia— de la mujer, de Moncha. El dato de color aparece, pues, invertido (y la inversión es polar, una vuelta en su contrario), así como aparece invertido en su contrario el “género” del ajuar, masculino/femenino.

La otra inversión central atañe al asesinato del novio en Faulkner, por envenenamiento, que es suicidio de la novia en Onetti. Emily pretende comprar arsénico en la botica, el veneno más rápido y fuerte; Moncha se “envenena” lentamente, tomando “algunos —pero no bastantes— seconales” (p. 1421); Barthé, a cuya farmacia va Moncha todas las noches a jugar tarot, se queja de que Moncha no haya robado veneno (“por qué no robó veneno, que de ninguna manera hubiera sido robar, y terminó más rápido y con menor desdicha”, p. 1416). Matar al novio/matarse la novia, envenenar/no tomar veneno, son otros modos de la inversión en la relación intertextual.

Emily no cumple con el pueblo, no paga impuestos; Moncha cumple estrictamente con fechas y aniversarios, aun con los que requerían ser olvidados.

En Faulkner los hombres fuerzan la puerta del dormitorio del piso alto, clausurado, cuando muere la mujer; en Onetti el médico, que escribe la carta, se niega a abrir las ventanas ante el cadáver. Es evidente la relación entre los dos relatos: varios datos comunes y muchos otros que aparecen invertidos.

*Desplazamientos*: El novio imposible de Emily tenía inclinaciones homosexuales; en *La novia* la homosexualidad se desplaza hacia la botica, hacia Barthé y el mancebo/manceba, y a un relato de la misma Moncha sobre una noche en Barcelona<sup>8</sup>. El desplazamiento de la homosexualidad, que deja impoluto al novio muerto, a Marcos (digno de ella: como ella, de una de las familias principales de Santa María, y no como el novio de Emily, indigno, yanqui), está enlazado por una cadena fonética: el novio de Emily se llama Homer Barron, el boticario homosexual de *La novia* se llama Barthé, y la noche de los bailarines transcurre en Barcelona; la repetición del significante llega el sentido y su viaje.

Emily es asesina, loca y perversa: consuma su boda con ese a quien mata; se acuesta y duerme a su lado, durante *cuarenta años*, con el cadáver putrefacto. La habitación nupcial, con el ajuar que ella misma compró al novio, está intacta cuando entran los hombres –Emily ya ha sido sepultada– forzando la puerta; esa habitación fuera del tiempo fue para Homer Barron ataúd y sepulcro, para Emily cámara matrimonial (ella había negado la muerte de su padre; lo mismo hizo con la de su novio; lo mató para negar su muerte). En Onetti esa habitación nupcial, dormitorio, ataúd, sepulcro y clausura, se transforma en vestido de novia de Moncha: una coraza, un disfraz que resulta “vestido, salto de cama, camisión y mortaja” (p. 1421): los dos continentes conservan la misma función; los dos sirven para, dentro de

ellos, casarse, dormir, yacer, morir: solo ocurre el desplazamiento de la cobertura, que encierra a sus personajes interponiendo el velo de la ficción<sup>9</sup>.

“La carta planeada en una isla que no se llama Santa María, que tiene un nombre que se pronuncia con una efe en la garganta, aunque tal vez solo se llame Bisinidem”. Quizá Bisinidem, dos veces en lo mismo, sea la palabra clave de *La novia robada*: reunir otros dos textos en el mismo relato; lo mismo propio y lo mismo otro: la novia robada a Faulkner y la loca sustraída a Onetti; la carta robada al “yo” y escrita por “el”, el otro. Y en el interior de ese juego de reiteraciones, otro: a *Junta cadáveres*, el texto propio, se lo repite y cita textualmente, y de Julita se hace otro personaje, una hermana, su reedición: “Otra loca, otra dulce y trágica loquita, otra *Julita Malabia*” (p. 1409), el subrayado es nuestro). Al contrario, de la Emily de Faulkner se hace otra *Moncha*: “Me dijeron, Moncha, que esta historia ya había sido escrita y también, lo que importa menos, vivida por *otra Moncha*, en el sur que liberaron y deshicieron los yanquis” (p. 1403, el subrayado es nuestro). Del mismo modo ocurre con “la visión” de la novia cuarenta años después: una Moncha envejecida, enlutada, deformada y desplazada, otra Moncha pero nunca Emily, a pesar de su descripción (p. 1419). En este juego de reediciones y robos se desposee el relato propio, actual (*La novia robada*) en favor de otro texto hermano, anterior (pero otro Onetti), y se desposee el relato del otro, de Faulkner, en favor del texto actual: como si Emily debiera escribirse después, cuarenta años después, cuando Moncha envejezca y pueda reeditarse en otra Moncha.

<sup>8</sup> “Y después, o fue antes, una noche en Barcelona: el muchacho que bailó,

vestido de torero (...) los dos muchachos bailando juntos, muy apretados (...) y el dueño que me ofrecía una pareja y el susto que tenía, no sabiendo si me ofrecía un hombre o una mujer” (pp. 1412-1413).

<sup>9</sup> La diferencia consiste en que no se sospechó que Emily yaciera allí (la habitación se clausuró y no fue vista por nadie durante cuarenta años); Moncha, en cambio, se desplaza con su vestido ante los ojos del pueblo.

Y si *Juntaadávares* es citado y reiterado, *Una rosa para Emily* es transformado, invertido, desplazado: la novia debe disfrazarse con el traje de novia porque es una novia robada. Como en todo robo, en la relación intertextual se fragmentan, diseminan y perturban los rasgos del objeto sustraído: se disfraza a la novia, se la maquilla como una máscara para hacerla irrecognocible porque es otra, de otro; reducir el otro a mí (a mí) es negarlo como otro... matarlo. La deformación de un texto es como un crimen.

La repetición y la cita "literal" solo puede ser propia (solo puede corresponder a un uso "propio" de la palabra "cita"), y ejercerse en el campo Onetti; el robo abre, en cambio, el uso "figurado" de la "cita" y, a partir de allí, el vértigo de la transformación-desfiguración: abre, en realidad, un discurso segundo, paródico, donde se simula el disimulo del objeto robado, donde se da a creer que la Moncha robada es madre de la Emily del otro, ese padre. El choque y la dialéctica entre texto propio (y su cita y repetición) y texto ajeno (y su robo y transformación) determina en *La novia robada*, texto desposeído, carta, una oscilación básica: las locas se dividen en dos (Moncha y Julita Malabia), las novias se funden en una (solo Moncha). *La novia robada* parodia al mismo tiempo la forma epistolar, la relación de apropiación intertextual y el rito del matrimonio, donde entre dos sujetos, hombres, circula esa forma híbrida, disfrazada, codificada, que es una carta, un relato, una novia<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Pero Bisinidem alude, además, al sistema de repeticiones que saturan el texto: reiteraciones lexicales, sintácticas, juegos etimológicos, paralelismos, variantes verbales y pronominales, anáforas. El juego de la repetición (característico de los textos de Onetti producidos a partir de la figura de la muerte) sigue la misma ley que el del inter-texto: se reitera haciendo de "lo mismo" algo "otro" y viceversa: "me dijeron", "dije", "te lo digo" (p. 1403); "papeles de seda, sedosos" (p. 1403); "nada (...) tiene importancia", "nada importa" (p. 1404);

## II. La lógica del delirio

*La novia robada* corta varias veces el relato e introduce sintagmas, frases, párrafos extraños; esos cortocircuitos del hilo y la lógica narrativa acarrearán un asomo de delirio: es fácil leerlos como arbitrarios, encuentros con el sin sentido, momentos incoherentes. Pero *La novia* sigue rigurosamente otra lógica, la de la escritura y la ficción, la llamada lógica poética: la ley que indiferencia verdadero/falso, que incluye al tercero excluido, que piensa contradictoriamente la contradicción, que obliga a coexistir lo concreto con la universalidad, que repite sin querer decir lo mismo, que identifica realidad y ficción: que afirma la existencia de una no existencia. Esa ley anómala niega constantemente una lógica –la del discurso, la de la lógica– en la cual, sin embargo, se inscribe, y se basa en operaciones significantes (del significant) multívocas, en un sistema que rechaza toda arbitrariedad y todo gesto decorativo. Los "delirios" de *La novia robada* son legibles no desde sus significados sino en su engendramiento, su producción. Es posible aislar en el relato una cadena vertical que lo recorre y enlaza, en su articulación, algunos de esos saltos insensatos dejando leer los puntos donde se constituyen; esa cadena (una de las teóricamente indefinidas que recorren el texto) dice una vez más que la significación puede producirse y leerse más allá de toda fortaleza subjetiva; que las conexiones están culturalizadas, aunque la escritura parezca instituir las; que la imaginación no podría inventar

"Volvió, como volvieron, vuelven todos" (p. 1405); "la primera, tímida, casi grata", "el primer, tímido, casi inocente" (p. 1405); "Sabíamos, se supo" (p. 1407); "cada noche clara", "cada inexorable noche blanca" (p. 1408); "que se llamaron, llamamos los notables" (p. 1415); "Sin embargo, alguien, alguno" (p. 1419). En la "crónica social" de la boda se reitera cuatro veces la descripción del vestido, variando los datos (p. 1411); en el acta de defunción se repite "Santa María" tres veces (p. 1422).

(ni reconocer) metáforas si la lengua y la cultura no le brindaran una red subyacente de contigüidades estipuladas: es allí donde lo imaginario de un escritor, el mito de su imaginario (y el narcisismo que le es correlativo: la gracia de la imaginación de un yo divinizado que se permite la extravagancia espiritual) se anula para transformarse en una pura función productiva (y por lo tanto social) aplicada a las funciones del lenguaje.

A partir del siguiente enunciado se puede leer la producción y el sentido de dos momentos “delirantes” del relato<sup>11</sup>: “(...) tan suave como el Kleenex que llevan y esconden las mujeres en sus carteras, tan suave como el papel, los papeles de seda, sedosos, arrastrándose entre nalgas” (p. 1403).

Papeles (por lo general blancos) que limpian y *se ensucian* tomando el color del otoño, la estación del relato: amarillento, amarronado, de *hojas* caducas. Los pañuelos son usados por las mujeres en el velorio de Moncha: “solo dejaban de hablar para mirarte, Moncha, para ir al baño o sorberse los mocos detrás de un pañuelo” (p. 1404). Esta variante del pañuelo o del “ir al baño” introduce una escisión, fundamental en el texto: las mujeres hablan o miran; acentúa, además, la nariz: el olor es un motivo en el relato. En realidad: las mujeres hablan o miran, hablan o usan pañuelos/papeles higiénicos. El narrador “yo” huele en el velorio los pies amarillos de la muerta, “curiosamente sucios y sin olor” (p. 1404) y, al final,

el médico: “No quiso abrir las ventanas, aceptó respirar el mismo olor a mugre rancia, a final” (p. 1422). El olor y la suculidad abren y cierran el relato, acompañando la escritura; el narrador-que-escibe es el que, ante la muerta, rema de su relato, mira-huele-usa papeles: el que no habla.

Pero el centro de la productividad se encuentra en las nalgas, en el “papel (...) arrastrándose entre nalgas”. Las nalgas son “la cola” en la expresión y uso familiar; la palabra “cola” (la contigüidad por identidad de significados, por sinonimia) no se escribe en el texto en este sentido; “cola” es el término elidido, el término familiar, popular, obsceno, que se debe borrar en la escritura de Onetti para que actúe operando la metonimia que permite el salto a la metáfora (en Onetti lo familiar –en todos sus posibles sentidos, incluido el de “la familia”–, junto con lo obsceno popular, que le son contiguos, constituyen el puente, indispensable pero que debe volarse, para posibilitar la inmersión en el otro mundo de la literatura). La equivalencia familiar nalgas = “cola” y el papel de seda que se arrastra ensuciándose llevan directamente a la cola del vestido de novia (sedas, encajes) que se arrastra y ensucia a lo largo del relato.

Y la cola del vestido de novia arrastrándose (Moncha muestra “la cola”, no la esconde. Y quizás allí resida su demencia) conduce a dos metáforas explícitas como tales en el texto: la del insecto y la de la sirena “puesta sin compasión fuera del agua” (pp. 1415-1416). El insecto, aéreo (como el aire viciado que se huele), con su “caparazón de blancura caduca”, aparece “arrastrando sin prisas y torpe la cola larga”. Y la sirena (sin pies para besar ni oler sino solamente con cola), que produce las dos secuencias donde parecía reinar lo arbitrario y el sin sentido en la primera lectura:

Alrededor del novio muerto se teje una fábula, una mentira que acepta el pueblo: “Siempre estaba Marcos Bergner volviendo con su yate de costas fabulosas, siempre atado al palo mayor en las tormentas ineludibles y cada vez vencidas,

<sup>11</sup> Es nuestro punto de partida porque es el primero que se lee (se encuentra en el segundo párrafo del relato), pero no es necesariamente el punto de partida productivo: se podría llegar a este mismo enunciado desde otro. Es decir, este segmento no es causa ni origen de la cadena –y no se puede decir cuál surgió primero–; se trata de un sistema de producciones mutuas y múltiples, de una relación dialéctica. Por lo general lo primero que se lee fue escrito después, y Onetti lo sabe muy bien cuando trabaja con historiologías.

cada día o noche" (p. 1410). Aquí Marcos se liga con Ulises y el episodio de las sirenas (*Odisea*, canto 12, versos 154-200): para no entregarse al canto-encanto de las sirenas, que prometen la sabiduría y devoran a los que caen en sus redes, Ulises se ata al mástil de la nave y pone, por consejo de Circe, cera en los oídos de sus compañeros (que ven y no oyen)<sup>12</sup>. Pero Marcos = Ulises, el esperado, no solo contrapone aquí otra vez, mediante esa reminiscencia clásica (que lleva a Joyce), el ver y el escuchar (que equivale a hablar), sino que remite nuevamente a *Una rosa para Emily*, donde el novio se llama *Homer Barron*. No debe prestarse oídos al canto de las sirenas, a su "hablar" (como en Homero); en cambio, puede mirarse su cola.

La otra secuencia "arbitraria" engendrada por la sirena es una irrupción: "Santa María tiene un río, tiene barcos (...) Los barcos usan bocinas, sirenas (p. 1417) donde, por homonimia, la sirena es la bocina del barco; aquí las sirenas llaman y este párrafo es, de hecho, un llamado al lector (susceptible de ser encantado): "Con su sombrilla, su bata, su traje de baño, carnasta de alimentos, esposa y niños, *usted*, en un instante enseguida olvidado de imaginación o debilidad, puede, pudo, podría pensar en el tierno y bronco gemido del ballenato llamado a su madre, en el bronco, remeroso llamado de la ballena madre" (pp. 1417-1418, el subrayado es nuestro). Pero esto sucede "cuando la niebla apaga el río", es decir, cuando se enneguece, no se ve (todo se esconde, como los Kleenex "que lleven y esconden las mujeres en sus carteras"); allí emerge el sonido, la audición, cuyo fondo es el *velo*, el "tul de ilusión" del velo de la novia que esconde su rostro a las miradas. Esta secuencia *invierte* la relación ver/oir-hablar que aparecía, tática y como reminiscencia, en la fábula de Marcos:

<sup>12</sup> Toda esta reminiscencia opera, precisamente, elidida: no se escribe en el texto. Pero la palabra "cera" no falta, y se liga con "velas": "Si hay nardos y jazmines, si hay cera o velas" (p. 1420).

allí se trataba de no escuchar el encanto de las sirenas y, sin embargo, de la posibilidad de verlas (ver su cola); aquí se trata de oír las sirenas de los barcos (los dos motivos se enlazan, además, por lo acuático y el tema de la navegación), pero sobre un fondo ciego, de oscurecimiento de la visión; antes se apelaba a las fabulosas sirenas, a la "literatura" y a la mentira; aquí se trata de la familia ("esposa y niños") y de lo familiar; antes el esperado, el que faltaba era el novio (lo que le falta a Moncha es el padre-cura y el novio), aquí es la madre (ballena) y el hijo que se buscan y llaman: no se ven las colas.

El llamado al lector aparece, pues, en una situación de no lectura (la niebla); aparece, entonces, lo oído (y lo hablado) y la familia (del lector y de la ballena); es decir: sobre el fondo de la antiliteratura, de "la realidad" (y del limpio traje de baño que oculta la cola) se pretende irónicamente encantar a un antilector que no tiene nada de fabuloso; el narrador, por antéresis, se encuentra del lado del olor, la suciedad y la visión, en la posición del que ve la cola y usa los papeles higiénicos de hojas caducas (que se tiran) para escribir su carta. El texto se dice, de este modo, un texto anal, ligado con todos los atributos de ese reino: "la cola", la suciedad, el color, el olor, la visión de eso, el robo y el don.

El "delirio", la "imaginación", opera, pues, con: 1) los sentidos idénticos o semejantes que el signifiante puede cubrir (sus homónimos: cola, sirena); 2) los sentidos idénticos o semejantes al significado de ese signifiante (sus sinónimos: nalgas = cola; niebla, velo, esconder, no leer); y 3) la remisión a otros textos o corpus (aquí literarios: Homero y Faulkner)<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Las cadenas pueden seguirse indefinidamente: con Marcos regresando siempre se anuda la historia de los que vuelven a Santa María después de la inevitable estadía en Europa y "hoy vagan, vegetan (...) tan lejos y alejados de

### III. *Un loco deseo...*

Sustraerse al principio de realidad: en esa estrategia de la locura se sostiene la posición del discurso literario<sup>14</sup> erigido (en una aparente paradoja) como defensa contra la locura que lo sita y alimenta; en *otra carta* (de Kafka a Max Brod) se lee: "Un escritor que no escribe es una provocación a la locura." Y los elementos del sistema defensivo que construye la práctica literaria deben buscarse en el campo mismo de eso contra lo cual se defiende: no por azar la rima hermana escrituradora; el que escribe *La novia robada* es hermano de Moncha, *la loca por su palabra*. Si la locura de Moncha consiste en negar dos muertes —la de su novio Marcos y la del cura que debía

---

Europa, que se nombra París, tan lejos del sueño, el gran sueño" (pp. 1405-1406); ese sueño se liga con el sueño de Moncha, la boda, el morir en sueños, etcétera. Por otra parte, la escisión ver/oir (o hablar), rige en el juego de póker de los notables, que pueden decir "veo" pero no hablar (y que no ven a Moncha encerrada —escondida— en la farmacia), en la referencia del primer narrador a su carta dirigida a Moncha: "Muchos serán llamados a leerlas, pero solo tú, y ahora, elegida para escucharlas" (p. 1403), etcétera.

Pero los papeles blancos que se arrastran a lo largo del relato y se ensucian en tanto escritos, impresos o firmados, aparecen en cada una de las secuencias narrativas:

- la carta, las cartas = naipes (póker, tarot); la carta, mediante la cual Moncha convino su boda con Marcos;
- la receta que Moncha pide al médico cuando lo visita;
- las etiquetas de los frascos de la farmacia;
- el contrato que firman Barthé y el maneco por el cual este se apropia de parte de la botica;
- la cuenta que el maître lleva a Moncha en el restaurante;
- el canelón del desfile de las jóvenes en su campaña contra el pros-tribulo;
- las notas sociales de los periódicos;
- el certificado o acta de defunción que escribe finalmente el médico.

<sup>14</sup> Lo cual no quiere decir que lo real no retorne y anide constantemente en él.

casarlos— es porque debe cumplir con lo que *prometiò por carta*; Moncha debe casarse necesariamente porque su palabra es palabra de vasco: allí, en esa palabra (la materia del relato), se encuentra tal vez el nudo productor más importante del texto: "la validez indudable, inconstable de la palabra o promesa de un Insaurralde, palabra vasca o de vasco" (p. 1410)<sup>15</sup>. La boda es inexcusable, más allá de la muerte y de la realidad, porque lo único cierto es la promesa de la prometida: *la otra carta* —el relato— llevará a "realidad" esa palabra; *La novia robada* casa y no casa a Moncha a la vez: en el modo de escribir la contradicción centellea el núcleo de verdad de la escritura de Onetti.

Moncha es la loca de (por) la palabra dicha por carta; el relato enloquece respondiendo con otra carta escrita por dos sujetos: un yo y un él; el texto disocia el intercambio separado a los participantes: responde aquel a quien la carta de Moncha no fue dirigida; se escribe a la que no responderá (y como Moncha, que escribió a un muerto, se escribe a Moncha muerta); se hace concluir por uno el gesto comenzado por otro; en esta cadena abierta donde el mosaico de la enunciación se rompe perpetuamente se realiza la ritual repetición de lo que no ha tenido lugar; el texto dice, en cada momento, la ceremonia de la boda; cumple el deseo y la promesa de Moncha reproduciendo el mismo sistema abierto de la enunciación: se separan los participantes del rito, se diseminan sus funciones, se intercambian los sujetos, se fragmenta, desplaza, disfraza, condensa y combina el sueño, la promesa y el deseo

<sup>15</sup> No solamente el lugar común, "familiar" (como en la mayoría de los relatos de Onetti), de *la palabra de un vasco*, mueve el sistema productivo del texto, sino que este imita muchas veces, en arranques "delirantes", la concordanza vicaína: la práctica de la brujería con el tarot añade otro elemento al tema de lo vasco.

Llevados a la satisfacción mediante dos procedimientos: la realización del rito nupcial en los momentos en que aparece Moncha, y la equivalencia de casarse, dormir, morir.

#### *Los cuatro momentos*

Moncha vuelve de Europa, se encierra y el relato narra la "Leyenda tan remota y blanca": una ceremonia fantástica donde la mujer baja "del coche de cuatro caballos", avanza por el jardín exótico

"colgada siempre y sin peso del brazo del padrino";

este "murmura palabras rituales, insinceras y antiguas para entregarla, sin violencia",

"al novio"; sigue

"cada noche clara, la ceremonia de la mano"

"a la espera del anillo";

en el otro parque, el "real" de Moncha, "solitario y helado, ella, de rodillas",

"escuchando las ingastables palabras en latín"

"Amar y obedecer"

"hasta que la muerte nos separe" (pp. 1407-1408).

Este es el sueño que el texto erige en modelo de la boda, mientras Moncha se pasea cada noche por el jardín. A partir de ese momento del relato, los movimientos de Moncha y de los otros personajes realizarán el rito en cuatro etapas sucesivas: la visita al médico, el relato de su paso por Venecia, los encierros en la botica y la cena en el restaurante.

*La visita al médico.* Es "casi en seguida de su regreso de Europa", antes del vestido y de la "clausura entre los muros" (p. 1408). Moncha fue al médico no por enfermedad sino porque: "Mi padre fue amigo suyo". Díaz Grey es, pues, un sustituto del padre, pero no solamente del padre de Moncha sino del "padre" Bergner, el cura muerto. El médico puede ser padrino y cura a la vez; el médico piensa: "Loca, *sin cura*, sin posibilidad de preguntas" (p. 1409). Pero Moncha paga

para que "me recete, me cure, repita conmigo: me voy a casar, me voy a morir"; el médico *recita* sólo la primera parte: "Usted se va a casar -recita dócil". Díaz Grey receta/recita y "cura"; en esas palabras rituales el sacerdote es Moncha, que las emite, mientras el padrino las recita y repite. Pero la novia está distribuida entre los dos sujetos: Díaz Grey es el que tiene "la túnica, tan blanca, tan almidonada", y Moncha el velo: una máscara de maquillaje que le oculta el rostro; el médico piensa: "Si pudiera lavarle la cara y auscultarla, nada más que eso, tu cara invisible". Puede decirse, entonces, que el médico *no vio* la cara de Moncha.

Y en coche se dirigen, la novia con el padrino, al hotel; allí "Díaz Grey fue y vio como un padre" mientras le roza los codos, acaricia distraído la nuca de Moncha y tropieza con un pecho: ese padrino equívoco (como un novio) ve las telas ("el secreto") sin cortar y acepta la verdad de Moncha, la bendice. "Moncha se puso de rodillas para besar los encajes."

En esta escena se encuentran momentos, elementos, funciones, significantes del rito: una túnica blanca, palabras repetidas, relas y encajes, el coche en el que se trasladan, el contacto de los brazos, la novia arrodillada. El médico no receta sino recita; no cura pero es como un padre; no vio y le roza un pecho; Moncha escucha las palabras repetidas por Díaz Grey, lleva un velo de maquillaje y cae de rodillas.

Después (en el hilo sucesivo del relato) Moncha va a la Capital y Mme. Caron corta las relas del vestido; cuando regresa cuenta algunos episodios de su viaje a Europa.

*La llegada a Venecia.* Moncha narra que llegó al *alba* a Venecia: baja del tren, camina por las calles casi vacías y se encuentra con "el San Marcos"; como una sonámbula. Lloro y: "era como si la soledad, *verlo* tan perfecto como esperaba, *lo convirtiese en parte mía* para siempre" (p. 1412, el subrayado es nuestro). Allí, en esa visita, Moncha se apropia (posee mediante la visión) de Marcos, su novio muerto, en un "sueño

despierto"; por eso debe decir *el* San Marcos y no *la* basílica o *la* Plaza San Marcos. En esta escena onírica, de viaje de bodas y de fusión de cuerpos, de posesión y de éxtasis, un lugar, un santo, una plaza, una iglesia son al mismo tiempo, por el nombre, un novio y un esposo. El blanco reaparece en la forma del alba, de lo albo; los encajes del vestido de novia eran venecianos: "y el amarillo se insinuó en los bordes de los encajes venecianos" (p. 1403).

*Los juegos de cartas y la ceremonia en la farmacia.* Se trata de un rito secreto, en encierro; de una práctica-mágica que implica la creencia en la omnipotencia del pensamiento, realizada "cada noche" como el sueño de la boda, donde los participantes son tres: el boticario Barthé, ya viejo, el mancebo/a semidesnudo y Moncha con su traje de novia. Allí juegan tarot; en el Club los notables juegan a los naipes. Esas dos escenas en contrapunto, ligadas por las cartas, juegan —otra vez— con la palabra y la visión: Moncha se encierra en la farmacia y es imposible ver qué hacen, a qué juegos se entregan; los notables no pueden ver sino solo decir: "Veo", "No veo. Me voy", "Veo y diez más" (p. 1413) y pensar "sin voz: los tres; dos, y uno mira, dos y mira el que dijo estoy servido, me voy, no veo pero siempre mirando" (p. 1414). En la farmacia hay, como en la boda, dos hombres y una mujer; el rito del tras-paso de la propiedad se desplaza a la propiedad de la farmacia: allí se narra cómo el mancebo exigió la firma del contrato y cómo Barthé había pensado que esa sociedad sería un "tardío regalo de bodas" impuesto por el amor y no por la extorsión. Ese robo legal, sin violencia (como el padrino que entrega "sin violencia" la novia) escribe, una vez más, el rito de la boda: el joven toma posesión de la botica, antes propiedad del viejo. En esa escena, en medio de esa escena (puesto que no importa que la firma del contrato haya ocurrido antes, del mismo modo que no importa que el relato de la llegada a Venecia haya ocurrido antes, si en el texto se los narra

y lee después)<sup>16</sup>, Moncha se pasea por la farmacia vestida de novia: no solo se encuentran allí un hombre mayor y un joven, sino además *etiquetas* blancas de los frascos de la farmacia, escritas con palabras "todas o casi incomprensibles" (en el mismo latín, quizá, de las palabras de la iglesia). Y el relato afirma que Moncha es la única viva y actuante, puesto que los otros dos hombres están muertos: "habían dejado de pertenecer a la novela, a la verdad indiscutible"; muertos como los dos Bergner, el cura y el novio. Moncha, encerrada en la farmacia con dos muertos, escucha "las promesas susurradas por el tarot", del mismo modo que los cuatro notables que juegan repiten "con indiferencia voces arrastradas, monótonas y aburridas" (p. 1414); las voces del rito, las palabras ceremoniales y el tarot que legisla los destinos.

La homosexualidad de Barthé lo enlaza con el padre Bergner que se despide eternamente en el Vaticano: "siempre diciendo adíos a cardenales, obispos, sotanas de seda, *una teoría infania de efebos* con ropas de monaguillos" (p. 1410, el subrayado es nuestro), y el timbre violeta de la farmacia ("las luces violetas que anunciaban el servicio nocturno"), junto con el blanco y el amarillo, reiterados en el relato, dibujan lo papal, la curia.

En estos juegos las cartas están sobre la mesa: un robo legal, sin violencia (y la novia es allí la farmacia), un padrino ligado con el sacerdote por los efebos y mancebos que lo acompañan; Moncha y su traje de novia, las etiquetas escritas

<sup>16</sup> Lo que cuenta en este caso es el relato como sucesión: una cadena donde los antes y los después no tienen en cuenta los tiempos ni modos verbales; se borran también, para esta lectura, los "como" ("como un padre") y los "parecía" ("parecía bendecir"), se borran en la identidad del ser; en esa intemporalidad y amodalidad (*como si solo se tratara de nombres*: infinitivos y sustantivos) hay una sucesión ritual: el relato y la ceremonia de la boda, el relato de la ceremonia.

en un idioma incomprensible, las promesas; pero el velo cubre a los tres participantes que se encierran cada noche y es posible decir, otra vez, que quien narra *no vivo*.

*La cena en el restaurante.* Allí todos la ven; el invisible es el novio, Marcos; ahora el velo de la locura hace ver a Moncha lo que no está. Ella llega al hotel del Plaza *en el coche, avanza arrastrando* su traje hasta la mesa de dos cubiertos; habla a la nada; el maître trae el papel blanco, la cuenta, y la deja entre ella y el invisible: el maître "Parecía bendecir y consagrar; parecía habituado. El smoking de verano otoño también pudo ser entendido como una sobrepelliz convencional" (p. 1419). El maître oficia la boda; la consagra de etiqueta. (Y aquí se elide "carta" por menú o carta de vinos; la "carta" está presente en la visita al médico –Moncha cuenta que arregló su boda por carta–, y en los juegos de póker y tarot). El "novio" gira alrededor del "vino" (novio que vino), el vino favorito de Marcos: "vino que ya no existía, que ya no nos llegaba, vino que había sido vendido en botellas alargadas que ofrecían *etiquetas* confusas" (p. 1419, el subrayado es nuestro).

Después de la consagración de la boda y de la cena nupcial solo queda dormir, soñar, morir... pero el relato insiste en la realización imaginaria de la promesa instaurando una cadena de equivalencias: casarse, dormir, morir (parece resonar, por debajo, el juego shakespeariano con *to lie*: mentir, yacer, habitar; morir; tener relaciones sexuales). Casi los idéntica, y en varios niveles los hace intercambiables.

Casarse, morir: los únicos momentos del relato en que aparece otro código, el uso de una palabra convencional, la apelación a la fórmula y la parodia que la acompaña, son la crónica social que describe el traje de novia el día de la boda (p. 1411) –boda reiterada cuatro veces con la repetición, en medio de las variantes del vestido y la iglesia, de

velo de "tul de ilusión" – y el acta de defunción que cierra el relato. Casarse, morir, aparecen como en otro registro, pues en otra palabra, en la escritura de otro... Pero "me voy a casar, me voy a morir" (p. 1409) dice la misma Moncha ante el médico; este sólo repite la primera parte de la fórmula. La segunda la escribe al final, en el acta de defunción (y allí es médico, así como antes fue padre y sacerdote; es médico, tésigo y juez).

Casarse, morir, dormirse: el vestido de novia es "vestido, salto de cama, camión y mortaja" (p. 1421); el texto dice, además, "Y se echó a morir" (p. 1421), utilizando el familiar "echarse a dormir" para operar una sustitución que anuda los dos verbos. En otra parte los compara: "Sabíamos, se supo que dormía como muerta" (p. 1407).

Morir durmiendo, soñando, yaciendo (*lying*); así ocurrió a los dos muertos del texto, el cura y el novio: "El cura había muerto en sueños dos años antes; Marcos había muerto seis meses atrás, después de comida y alcohol, encima de una mujer" (p. 1410). Moncha los condensa: muere en sueños, entregada a su sueño, el de su boda, dormida ("con algunos –pero no bastantes– seconales" (p. 1421), envuelta, debajo de su vestido (que fue de ensueño), debajo de la casa, casada, en el sótano, después de la cena, con alcohol, en el restaurante.

El relato, con esta última equivalencia que llega a los bordes de la identificación, construye una coexistencia contradictoria, una serie de alternativas no excluyentes<sup>17</sup>, del mismo

<sup>17</sup> Todo el relato juega, mediante el uso reiterado de la disyuntiva "o", con la coexistencia de posibilidades excluyentes (es decir, con la disyunción no exclusiva): palabra vasca o de vasco, Insurralde o Insurralde, carta de amor o cariño o respeto o lealtad; este juego está ya escrito en el segundo párrafo del relato: "Sin consonantes, aquel otoño que padeci en Santa María" (p. 1403); "otoño" sin consonantes es o-o-o.

modo que son no excluyentes sino concomitantes la realización reiterada de la boda y la no existencia de boda a lo largo del texto; el relato piensa así, simultáneamente, el deseo. Llegado por el sueño de palabras a la imaginaria satisfacción, y lo real y su imposibilidad radical; piensa el rito y su potencia simbólica, los mecanismos de la ilusión y la creencia: el creio, pero; el veio, sin embargo; el texto piensa con un sistema que trasciende toda lógica lineal y escribe dos relatos a la vez, superpuestos, donde "lo que ocurrió realmente" y "lo que ella deseaba que ocurriera porque lo escribió" se funden en el murmullo del discurso.

Es allí donde el loco y el escritor se alejan y diferencian; contra una ideología que intenta libertariamente fundirlos en la misma empresa transgresiva, es necesario levantar este texto de Onetti, ejemplar, donde el trabajo textual parte de la psicosis y se hunde en ella alucinando lo imposible, pero al mismo tiempo, en tanto trabajo, práctica, *poiesis*, no se identifica con ella sino que se sitúa y narra lo que tuvo lugar "realmente" en el mundo de la ficción; narra y transforma los signos, signa y deja su marca—robo y don— en nuestra lengua.

¿Es necesario escribir que *lo que falta es el anillo*, "la ceremonia de la mano"? ¿Y predicar que el texto tiene una forma anular, cerrada (muerte de Moncha al principio/al final; alusión a la carta al principio/al final); que el uso reiterado de una letra, la "o", es garantía suficiente de su presencia; que la ceremonia de la mano es lo que se arrastra a todo lo largo del relato, la mano en su escritura; que se trata, otra vez y finalmente, de un texto anal, pero que toda sublimación es anal?<sup>18</sup>

<sup>18</sup> El tema del encierro en el interior del vestido, en el sótano para morir, del encierro de Moncha "con llave" en su casa de muros altos, del encierro en la botica, de la fantástica cita con Marcos que se prolongaba hasta que todo quedaba cerrado; la utilización permanente de términos como: llave, clave,

clausura, secreto sellado, hermético, guardián, relacionan el vestido de novia y la ceremonia de la boda con la virginidad, una virginidad que no llegó a romperse. Pero el relato aludió antes a una Moncha diferente: "recuerdo y sé que regimientos te vieron y usaron desnuda. Que te abriste sin otra violencia que la tuya" (p. 1404); se trata del conocido juego onettiano cuyo eje es la palabra "loca": demente y prostituta; este tema adelanta el de la otra locura. La virginidad, no tocada en el texto, es otro núcleo ligado con el robo, el ensuciar-se, cierto placer perverso con la basura, con los olores: compárese esta temática anal de la virginidad y el robo que la acompaña, que acompaña toda temática anal, con otro magnífico relato: *La virginidad* de Witold Gombrowicz.



ETERNA CADENCIA EDITORA

Dirección general Pablo Braun  
Dirección editorial Leonora Diamant  
Edición y coordinación Claudia Arce  
Corrección Equipo Eterna Cadencia  
Diseño de colección Pablo Balestra  
Diseño de tapa Valeria Ferrández  
Diseño y diagramación de interior Daniela Coduro  
Gestión de imprenta Lucía Fontela  
Prensa y comunicación Ana Mazzoni  
Comercialización Lucio Ramirez

Para esta edición de *Onetti* se utilizó

papel ilustración de 270 gr en la tapa y Bookcel de 80 gr en el interior.

El texto se compuso en caracteres Bodoni y Augereau.

Se terminó de imprimir en octubre de 2009 en Talleres Gráficos Color Efe,  
Paso 192, Avellaneda, Provincia de Buenos Aires, Argentina.

Se produjeron 1.300 ejemplares.