

biblioteca critica hachette



Juan Carlos Onetti

**LA VIDA
BREVE**



Roberto
Ferro

4

ÍNDICE

La Vida Breve

1. INTRODUCCION

2. CRONOLOGIA DEL AUTOR

3. CONTEXTO HISTORICO-SOCIAL
EL AUTOR Y SU OBRA

4. ANÁLISIS DE LA OBRA:
UNA LECTURA DE LA VIDA BREVE

5. CONCLUSIONES

6. BIBLIOGRAFÍA

Notas

JUAN CARLOS ONETTI:

LA VIDA BREVE

POR ROBERTO
FERRO

EDICIAL

Edición Impresa

Diseño de Tapa: Carlos Boccardo
© 2001 by Editorial Edicial
Rivadavia 739 - Buenos Aires, Argentina
Queda hecho el depósito de Ley 11.723
I.S.B.N. 950-506-120-X

Edición Digital

Construcción y diseño a cargo de
Libronauta

© 2001 by Editorial Edicial
Rivadavia 739 - Buenos Aires, Argentina
Queda hecho el depósito de Ley 11.723
I.S.B.N. 950-506-354-7

Reservados todos los derechos.
Queda rigurosamente prohibida sin la autorización por escrito de Edicial y Libronauta Argentina S.A., la reproducción total o parcial de esta obra, por cualquier medio o procedimiento incluidos la reprografía y el tratamiento informático.

INTRODUCCION

Durante el espacio de tiempo en que se extiende la producción literaria de Juan Carlos Onetti, sus obras fueron leídas desde distintas perspectivas. Hubo épocas en las que pasaron inadvertidas para buena parte de la crítica, relegadas a puestos de segundo orden en los concursos en las que participaban, sin alcanzar a agotar una primera edición en muchos años.

A partir de la mitad de la década del 60 se revierte paulatinamente esta situación, comienzan a aparecer trabajos críticos dedicados a su narrativa, sus novelas y cuentos son traducidos a varios idiomas y el lugar que ocupa en la atención de los lectores va en continuo aumento. Proceso que alcanza su culminación cuando en 1980 es distinguido con el Premio Cervantes.

"La Vida Breve" cuya primera edición es de 1950, inicia la saga de Santa María que se va a ir desplegando en gran parte de la narrativa del escritor uruguayo y ocupa un lugar de inflexión en ella.

Esta lectura que presentamos se genera teniendo como marco de relación intertextual inmediato la obra de Onetti y la producción literaria contemporánea de Latinoamérica.

Hemos tratado de señalar la vinculación que el recorrido de esta lectura tiene con los discursos teóricos desde los que pensamos nuestro ingreso al texto.

La información presentada en la "Cronología" y el "Contexto político-social" privilegia las referencias bibliográficas de las ediciones de las obras de Onetti y aquellos datos que consideramos puedan servir para comprender el momento histórico de su producción.

CRONOLOGÍA DEL AUTOR

1909 - El 1° de julio nace en Montevideo Juan Carlos Onetti, hijo de Carlos Onetti y de Honoria Borges. Tiene un hermano mayor, Raúl, y dos años después nace su hermana Raquel. Su padre es funcionario de Aduanas. Onetti afirma que su apellido es de origen británico irlandés, y que originalmente se había escrito O'Nety; la italianización la atribuye a las necesidades políticas de un bisabuelo suyo, Pedro O'Nety, quien se unió como secretario privado al General Rivera, en una de las incontables luchas civiles del siglo XIX en el Uruguay. "Yo fui un niño conversador, lector y organizador de guerrillas a pedradas entre mi barrio y otros. Recuerdo que mis padres estaban enamorados. El era un caballero y ella una dama esclavista del sur de Brasil" (Cuadernos de Crisis N° 6; 1974).

Vive los primeros años de su infancia en diferentes domicilios en Montevideo, luego la familia se muda a la ciudad de Colón. Desde su niñez manifestó

una gran pasión por la lectura. Se encerraba en un armario, acompañado de un gato y un libro, para ocultarse de sus padres y poder leer con tranquilidad. Visitaba a un pariente lejano que tenía la colección completa de las aventuras de Fantomas, un folletín por entregas de la época, hacía 5 km a pie para conseguir que le prestara un tomo por visita.

"A este vicio mío por la lectura le debo varias cosas, entre ellas mi miopía. Yo me hacía la rabona... y me encerraba en el museo Pedagógico que tenía una iluminación pésima. Y me tragué todas las obras de Julio Verne... Claro, mi familia creía que yo estaba en la escuela o en el Liceo. Después largué el Liceo, sí, porque nunca pude aprobar dibujo..." (Por culpa de Fantomas; 1973).

En su adolescencia trabaja en empleos diversos, es portero, empleado de la empresa Guerín, representante de los neumáticos Michelin, mozo en la cantina del Ministerio de Salud Pública, vendedor de entradas en el Estadio Centenario, vigilante de la tolva en el Servicio Oficial de Semillas.

1923 - Refiriéndose a sus primeros intentos de escribir dice: "Por lo que recuerdo —el recuerdo más

íntimo— a los trece o catorce años, a raíz de un ataque de Knut Hamsun que me dio. Escribí muchos cuentos a la Knut Hamsun. Lo había descubierto por entonces" (Crisis N° 6 lb).

1928 - En Villa Colón, una localidad cercana a Montevideo, funda una revista, "La tijera de Colón", en colaboración con Juan Andrés Carril y Luis Antonio Urta, de la que publicaron siete números desde marzo de 1928 hasta febrero de 1929. Onetti reconoce la autoría de cinco narraciones: "La derrota de Don Juan", N° 1, marzo 28, pág. 6; "Crónica de unos amores románticos" (Cuento para niñas sentimentales), N° 2, abril, pág. 4; "David el platónico", N° 3, mayo, pág. 8; "Una tragedia de amor", N° 4, junio, pág. 6; y "El hombre del tren", N° 5, agosto, pág. 11.

1929 - Onetti piensa en viajar a la URSS porque quiere asistir personalmente al hecho de un país construyendo el socialismo.

1930 - Contrae matrimonio con María Amelia Onetti, prima hermana suya; la situación económica

del Uruguay lo obliga a emigrar a Buenos Aires con su mujer, en marzo.

Trabaja en los más diversos empleos, entre ellos vendedor de máquinas de calcular marca "Victor". Conrado Nalé Roxlo le publica algunas crónicas de cinc en "Crítica".

1931 - Nace su hijo Jorge.

1932 - "En aquel tiempo fue cuando empecé a escribir. Trabajaba en una oficina ubicada en un sótano. Dos veces por semana venía a darnos clases de inglés un viejito cansado y consumido. Lo veía bajar y subir las escaleras. Me horrorizaba pensar que mi vida podía terminar en eso. La verdad es que el tabaco fue la causa de todo. O mejor dicho su ausencia. Habían prohibido la venta de cigarrillos los sábados y domingos. Todo el mundo hacía su acopio de cigarrillos los viernes, yo entre todo el mundo. Un viernes me olvidé. Entonces la desesperación de no tener tabaco se tradujo en un cuento de 32 páginas, que escribí una tarde sentado ante la máquina y de un tirón. Era una forma de desahogarme. Fue la primera versión de "El pozo" que nunca se publicó. Porque la

perdí en uno de mis numerosos viajes de Montevideo a Buenos Aires y de Buenos Aires a Montevideo" (Por culpa de Fantomas, lb.).

1933 - Se publica el cuento "Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo", en "La Prensa", Buenos Aires, el 1 ° de enero, sección 8°, pág. 4.

Primer premio del concurso de cuentos de "La Prensa" compartido con otros nueve autores. Onetti posteriormente refiriéndose a este cuento diría: "James Joyce a pesar de que todavía no había descubierto el monólogo interior".

1934 - Un amigo común, Castia, lo lleva a la redacción del diario "El Mundo" a ver a Roberto Arlt, con la intención de que éste le facilite la publicación de su novela "*Tiempo de Abrazar*".

Regresa a Montevideo. Contrae matrimonio por segunda vez con María Julia Onetti, prima hermana suya.

El 14 de abril se publica en el diario "Crítica", Buenos Aires, "La total liberación", fragmento de "*Tiempo de Abrazar*".

1935 - Se publica el cuento "El Obstáculo", en "La Nación", Buenos Aires, el 6 de octubre, en la sección literaria que dirigía por aquel entonces, Eduardo Mallea.

1936 - En abril escribe "Los niños del bosque" un extenso relato, probablemente proyecto de una novela que no publicará.

Se publica el cuento "El posible Baldi", en "La Nación", el 20 de setiembre, 5° sección, pág. 2. Intenta, sin lograrlo, viajar a España como voluntario en la guerra civil española.

1939 - El 23 de junio se funda el Semanario "Marcha" y Carlos Quijano, su director, llama a Onetti para ocupar el cargo de secretario de redacción; "...es algo así como una perífrasis decir 28 horas por día, pero en realidad yo seguía hasta el día siguiente, y casi todas las noches me iba a uno de esos lugares donde te alquilan una cama..." (Crisis, febrero, 1974). En "Marcha" Onetti se encarga de la sección literaria que firmaba como Periquito el Aguador. "A Quijano se le ocurrió haciendo numeritos, que yo destinara el tiempo de holganza a pergeñar una columna de

alacraneo literario, nacionalista y antimperialista, claro. Recuerdo haberle dicho, como tímida excusa, desconocer la existencia de la literatura nacional, a lo cual contestóme palabra más o palabra menos que lo mismo le sucedía a él con la política y no obstante, sin embargo y a pesar podía escribir un macizo y matemático editorial por semana sobre la nada. Así nació Periquito el Aguador, empeñado en arrojar su piedra semanal en la desolación de un charco vacío". (Ruffinelli; 1973). Publica además algunos artículos de humor que firma Grouncho Marx. Otros los firma Uno y algunos van sin firma.

En diciembre se publica la novela *El Pozo*, Ediciones Signo, que es de dos amigos suyos, Canel y Cunha, en una tirada de 500 ejemplares, pág. 99.

1940 - Se publica el cuento "Convalecencia" en "Marcha" N° 34 el 10 de febrero en el suplemento literario. Primer premio del concurso de cuentos de "Marcha" compartido con otros dos autores. Su participación en el concurso es provocada por las necesidades económicas de una prima; como es secretario de redacción, su presencia aparece disimulada bajo el seudónimo de H.C. Ramos. El

secreto de la autoría de Onetti se mantiene hasta 30 años más tarde.

En noviembre presenta su novela *Tiempo de Abrazar* al jurado uruguayo encargado de la preselección de la obra, para competir en un concurso internacional organizado por la editorial Rinhart y Farrar, de New York. Concurso que ganó *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría. La representación uruguaya la logra Diego Nollare (seudónimo de José Idogaya de Olarte) por *Iyaris*, pero el jurado distingue otras seis, entre ellas la novela de Onetti, que se publica 34 años después. Traduce "Todos los aviadores muertos", "All the dead Pilots" de William Faulkner, "Marcha" N° 52 y N° 53 de junio; los trabajos aparecen sin firma.

1941 - Comienza a trabajar en la agencia noticiosa Reuter de Montevideo como secretario de redacción y poco después se traslada a Buenos Aires para ocupar el mismo puesto en la agencia argentina. Reside hasta 1955 en Buenos Aires, período durante el cual es secretario de redacción —después de dejar Reuter— de las revistas "Vea y Lea" e "Impetu", período publicitario.

El 27 de junio se publica la novela *Tierra de Nadie*, Ed. Losada, 253 pág., dedicada a Julio E. Payró. La novela obtuvo el segundo premio en el concurso Ricardo Güiraldes instituido por esa editorial. El jurado estaba integrado por Jorge L. Borges, Norah Lange y Guillermo de Torre, y otorgó el 1er premio a Bernardo Verbitsky por *Es difícil empezar a vivir*.

Se publica el cuento "Un sueño realizado", en "La Nación" el 6 de julio, págs. 3 y 4.

1943 - Se publica el cuento "Mascarada" en la revista "Apex", Montevideo, N° 2 en febrero. Reproducido en "La Nación", el 4 de abril, 2' Secc. pág. 2. En noviembre se termina de imprimir la novela *Para esta noche*, Ed. Poseidón, Buenos Aires, 211 pág., dedicada a Eduardo Mallea.

1944 - Se publica el cuento "La larga historia", en la revista "Alfar", Montevideo, año XXII N° 84. Luego Onetti va a reelaborar este cuento y lo transforma en una novela corta, *La cara de la desgracia* de 1960. Se publica el cuento "Bienvenido, Bob", en "La Nación", 2' Secc., págs. 2 y 4, el 12 de noviembre. Onetti entrevista al General Perón.

1945 - El 12 de abril Onetti contrae matrimonio por tercera vez, con Elizabeth Pekelharing. Se publica "9 de Julio", fragmento de *La cara de la desgracia*, luego no incluido; en "Marcha", N° 314, el 28 de diciembre, pág. 14.

1946 - Se publica el cuento "Regreso al sur" en "La Nación", el 28 de abril, 2° Secc. pág. 2, y "Esbjerg, en la costa", en el mismo diario, 2° Secc. pág. 2, el 17 de noviembre.

Traduce el libro *The capo Cod Mystery* (El misterio de Cabo Cod), de Atwood Taylor, Phoebe, en colaboración con E. Pekelharing, sin que figure el nombre de Onetti.

1949 - Se publica el cuento "La casa de Arena", en "La Nación", el 3 de abril, 2° Secc. pág. 4.

1950 - En noviembre se publica, la novela *La Vida Breve*, en Editorial Sudamericana de Buenos Aires, pág. 389, dedicada a Norah Lange y a Oliverio Girondo.

1951 - Nace su hija Isabel María, "Litti". Por primera vez, en diciembre, se publican algunos de sus cuentos en un volumen titulado *Un sueño realizado*, en la Editorial Número, Montevideo, pág. 66, con prólogo de Mario Benedetti.

1953 - Se publica el cuento "El Album" en la Revista Sur, Buenos Aires, N° 219/220, enero-febrero, pág. 66/70.

En junio se publica la novela corta Los *Adioses* en la Editorial Sur, pág. 88, dedicada a Idea Villarino.

1954 - Traduce una novela de Erskine Caldwell, *This very Earth* (La verdadera Tierra), Editorial Schapire, Buenos Aires.

1955 - En noviembre rompe por segunda vez su voluntario exilio en Buenos Aires y regresa a Montevideo. Durante un breve lapso de tiempo trabaja en "Bastarrica Propaganda", una agencia de publicidad, y luego en el diario "Acción", de Luis Battle Beres, donde publica una columna que no lleva su firma, y colaboraciones literarias con su nombre.

En noviembre se casa por cuarta vez. Su esposa es Dorotea Mur.

1956- Es invitado a viajar a Bolivia para presenciar las elecciones. Durante su estadía participa en un confuso episodio con fuerzas antigubernamentales y una bala atraviesa su sombrero.

Traduce la novela de Paul Wellman *The Co-* (Los Comancheros), Editorial Acmé, Buenos Aires.

Se publica el cuento "Historia del Caballero de la Rosa y de la Virgen encinta que vino de Liliput", en la revista "Entregas de la Licorne", Montevideo, N° 8, págs. 45/63.

1957 - Se publica el cuento "El infierno tan temido", en la revista "Ficción", Buenos Aires, N° 5, enero-febrero, págs. 60/71.

En mayo es nombrado director de Bibliotecas de Montevideo.

Traduce la novela de Burgess Drake, *Children of the Wind* (Hijas del viento), Editorial Acmé.

Integra, por nombramiento oficial, la Directiva de la Comedia Nacional por 4 años.

1959 - En agosto se publica la novela *Una tumba sin Nombre*, Ediciones Marcha, pág. 82, dedicada a Litti.

En la segunda edición modifica el título; *Para una tumba sin Nombre*, Arca, Montevideo, 1967.

1960 - Se publica la novela *La cara de la desgracia*, Editorial Alfa, Montevideo, pág. 49, dedicada a Dorotea Mur.

1961 - Se publica el cuento "Jacob y el otro" en el volumen colectivo *Ceremonia secreta y otros cuentos de América Latina*, Editorial Doubleday, New York, pág. 349/389. Este cuento recibió una mención en el concurso de "Life en Español", convocado en 1960.

En mayo aparece la novela *El Astillero*, Compañía Fabril Editora, Buenos Aires, pág. 218, dedicada a Luis Batlle Beres. Esta obra fue seleccionada por el jurado del Concurso Fabril de 1960 (Norah Lange, Marco Denevi, Roberto Ledesma, Jacobo Muchnik y Aldo Pellegrini).

1962 - En enero se lo distingue con el Premio Nacional de Literatura por la obra publicada en 1955/60.

Se publica un volumen de cuentos; "El infierno tan temido", Ediciones Asir, Montevideo.

1963 - La Fundación William Faulkner da a conocer la lista de novelas notables de Hispanoamérica no traducidas al inglés. Se distingue a *El Astillero por Uruguay*; el premio máximo fue otorgado a *Cumboto* del escritor venezolano, Ramón Díaz Sánchez.

Se publica la novela *Tan triste como ella*, Editorial Alfa, Montevideo, pág. 92, dedicada a Martha Canfield.

1964 - Se publica el cuento "Justo el treintaiuno" en "Marcha", N° 1220, el 28 de agosto, 2a Secc. págs. 23/24.

En la novela *Dejemos Hablar al Viento*, publicada en 1979, se transcribe íntegramente este cuento, incluso el título en el capítulo VIII de la primera parte. Sólo se cambia un nombre para articularlo con el relato en el que se incluye.

Se publica la novela *Juntacadáveres*, Ed. Alfa, Montevideo, pág. 275, dedicada a Susana Soca.

1965 - Onetti asiste en New York al congreso del Pen Club.

1967- En agosto la novela *Juntacadáveres* es elegida finalista para el premio Rómulo Gallegos que distingue a la mejor novela hispanoamericana publicada en el quinquenio. El premio es para *La Casa Verde* de Mario Vargas Llosa.

Se traduce *E! Astillero* al francés, *Le Chantier*, Editorial Stock, París, pág. 209, traducción de Laure Guille Bataillon, prefacio de Max-Pol Fouchet.

Se edita el disco "Juan Carlos Onetti" en la colección Voz viva de América, en México, UNAM, con presentación de José Emilio Pacheco. Es designado para integrar la directiva de la Comedia Nacional. Se publica *Cuentos Completos*, CEDAM, Buenos Aires, que no recoge la totalidad de los cuentos publicados a la fecha de la edición.

1968 - Se publica el cuento "La novia robada" en "Papeles", Revista del Ateneo de Caracas, N° 6, pág. 7/23.

El mismo cuento encabeza una antología de cuentos; *La Novia robada v otros cuentos*, CEDAM, Buenos Aires, pág. 136.

Se traduce *El Astillero al inglés*, *The Shipyard*, Scribner's Sons, New York. pág. 190, traducción de Rachel Caffyn.

Se traduce *Juntacadáveres* al portugués *Junta-Cadáveres*, Civilizacao brasileira, pág. 238, traducción de Flávio Moreira da Costa.

Se publica *Novelas Cortas Completas*, Monte Avila, Caracas, pág. 235.

1969 - En junio viaja a Chile invitado a participar en el Encuentro Latinoamericano de Escritores que organiza la Sociedad de Escritores Chilenos.

Se traduce *Juntacadáveres* al italiano, *Raccattacadaveri, averi*, Feltrinelli Editore, Milano, pág. 274, traducción de Enrico Cicogna.

1970 - Se publican las *Obras Completas*, Aguilar, pág. 1431, con prólogo de Emir Rodríguez Monegal. Recoge la totalidad de las novelas publicadas a la fecha de la edición, pero no así los cuentos.

Se traduce *La Vida Breve* al italiano, *La Vita Breve*, Feltinelli Editore, Milano, pág. 298, traducción Enrico Cicogna.

Se traduce *Juntacadáveres* al francés, *Trousse-* Editorial Stock, París, pág. 290, traducción de Jean-Jacques Villard.

1971 - Es uno de los dos candidatos al Gran Premio de Literatura del Uruguay, concedido luego a Fernán Silva Valdés.

Se traduce *La Vida Breve* al francés, *La Vie Brève*, Editorial Stock, París, pág. 347, traducción de Atice (rascar, con prólogo de Laure Guille-Bataillon.

Prologa la edición italiana de *Los sigile locos* de Roberto Arlt, *I sette Pacci*, Bompiani Editore, Milano.

Se publica el cuento "Matías el telegrafista" en "Marcha", N° 1560, 1° de setiembre, págs. 30/31.

1971 - Onetti resulta elegido como el mejor narrador de los últimos cincuenta años en una encuesta organizada por la revista "Marcha" y en la que participan 35 narradores y poetas de distintas generaciones.

Se traduce *E! Astillero* al italiano, *Il cantiere*, Feltrinelli Editore, Milano, traducción de Enrico Cicogna.

1973 - Se publica la novela *La muerte y la niña*, Ediciones Corregidor, Buenos Aires, pág. 135, dedicada a María Rosa Olivier.

Se publica el cuento "Las Mellizas", en la revista "Crisis", año I, N° 2, junio; incluye un comentario de Onetti sobre el cuento.

Se filma la película "Onetti, un escritor". Documental en colores, mediometraje de 70 minutos. Dirección de Julio Jaimes, reportaje de Julio Jaimes y Jorge Ruffinelli.

Onetti viaja a España invitado por el Instituto de Cultura Hispánica para dar una serie de conferencias.

1974 - Se traducen al polaco *Los Adioses*, *Pozegnania*, Wydawnictwo Literackie Kraków, Kraków, traducción de Zolia Chadzyska, seguido de una nota de Anna Jasinska, y *El Astillero*, *Sucky Dok*, en la misma editorial; traducción de Edward Stachura.

Se traduce al italiano *Para Esta Noche, Per Questa notte*, Feltrinelli Editore, Milano, pág. 226, traducción de Enrico Cicogna.

Se publica *Tiempo de abrazar y los cuentos de 1933 a 1950*, Arca, Montevideo, pág. 247. Recoge 13 capítulos de *Tiempo de Abrazar*, el relato inédito "Los niños del bosque" (fragmento de una novela inconclusa) y toda la producción de cuentos hasta 1950.

Se publica *Cuentos Completos*, Editorial Corregidor, Buenos Aires, pág. 384, con prólogo de Jorge Ruffinelli. Recoge todos los cuentos publicados hasta 1971.

Se publica el poema "Y el pan nuestro", en el volumen de Cuadernos Hispanoamericanos N° 292294 de oct/dic., dedicado íntegramente a Juan Carlos Onetti, pág. 750.

En febrero Onetti es detenido e internado en un Sanatorio Psiquiátrico durante tres meses, por integrar junto a Mercedes Rein y Jorge Ruffinelli el jurado del premio anual de "Marcha", publicación ésta que será clausurada por el gobierno uruguayo, ya convertido en una férrea dictadura represora.

1975 - Realiza en Buenos Aires la supervisión del libreto cinematográfico de la película "El Muerto", sobre un cuento de Jorge L. Borges, dirigida por Héctor Olivera.

Viaja a Madrid para asistir al Congreso de Escritores Hispanoamericanos.

1976 - Se traduce al inglés *La Vida Breve, A Brief Life*, Grossman Publishers, New York, pág. 292, traducción de Hortense Carpentier.

Se traduce al alemán *El Astillero, Die Werft*, Suhkamp, Frankfurt am Main, traducción de Curt Meyer Clason.

Se traduce al polaco *Juntacadáveres, Kolekcjoner*, Wydawnicto Literachie Kraków, Kraków, pág. 232, traducción de Anna Marzyska, seguida de nota de Andrzej Novak.

Se publica *Tan triste como ella y otros Cuentos*, Lumen, Barcelona, pág. 336, incluye "El perro tendrá su día", inédito. Introducción de Joaquín de Marco, "Lectura de las narraciones de Juan Carlos Onetti; algunos recursos".

Viaja a Madrid invitado por el Instituto de Cultura Hispánica para asistir a un Congreso sobre barroco. Vive en España desde entonces.

Se publica *Requiem por Faulkner y otros artículos*, Arca Calicanto, pág. 325. Consta de cuatro partes: 1 La piedra en el charco, 2 Grouncho Marx, 3 Artículos, 4 Entrevistas (Conversaciones con María Esther Giglio, Eduardo Galeano, Guido Cantillo y Alfonso Calderón).

Se publica el poema "Balada del ausente" en la "Revista de la Casa de las Américas". Año 17, junio-agosto, pág. 57/58.

1977 - Onetti, que ha vivido toda su vida entre las dos orillas del Río de la Plata, forzado por la situación política tanto de su país como de la Argentina, vive los primeros tiempos en España con nostalgia y desaliento. "Cuando llegué tenía la novela avanzada (*Dejemos Hablar al Viento*), creí que podría terminarla en Madrid, pero durante dos años no pude escribir. Ni siquiera una línea. No sé lo que me pasaba. El desarraigo, quizás los amigos, Montevideo, el café..." La Nación (1712-80).

1979 - En octubre se publica la novela *Dejemos Hablar al Viento*, Editorial Bruguera, Barcelona, pág. 254. Premiada como la mejor novela publicada en el año por la Crítica Española.

1980 - En Buenos Aires se estrena la película "El infierno tan temido", dirigida por Raúl de la Torre, basada en el cuento de Onetti, con guión de Oscar Viale y Raúl de la Torre.

En diciembre se le otorga el Premio Cervantes; la lista de candidatos incluía a Ernesto Sábato, Juan Rulfo, Octavio Paz.

1981 - El 23 de abril Juan Carlos Onetti recibe el premio Miguel de Cervantes, que tiene la estatura de un Nobel para la literatura de habla hispana. El galardón incluye una recompensa de diez millones de pesetas.

"Estaba acostumbrado a ser un perdedor sistemático, un permanente segundón que sólo había pagado a placé"... "Llegué a España con la idea de que lo había perdido todo, de que sólo había cosas que había dejado atrás y nada que me pudiera aguardar en el futuro. De hecho ya no me interesaba

mi vida como escritor. Sin embargo aquí estoy unas años después sobreviviendo. Esta sobrevida es lo primero que debo a los españoles. Estos años de regalo en los cuales he vuelto a escribir con ganas", dijo en su discurso, durante la ceremonia de entrega del premio en el Aula Magna de la Universidad de Alcalá de Henares, la antigua Complutum Romana y posteriormente Al-Kal'a na-har castillo de Henares árabe, a la que asistió el Rey de España. "Uli libertas, ili patria" fueron las palabras con que Onetti cerró su discurso.

Posteriormente en declaraciones, dijo que estaba trabajando en un libro de cien pequeños relatos de los que tiene hechos 39. Sobre su país no quiere hablar mucho, cree que ya no tendrá tiempo de volver y resume su idea: "Uruguay está en el capítulo XX del Quijote".

1984 - Sigue residiendo en Madrid. Publica periódicamente artículos que distribuye la agencia EFE.

CONTEXTO HISTÓRICO SOCIAL DEL AUTOR Y SU OBRA

1930–1935. En la Argentina en setiembre de 1930 un golpe militar encabezado por el general Uriburu derroca a Hipólito Yrigoyen. Los intereses ligados a los capitales internacionales y la oligarquía terrateniente interrumpen así un ciclo de gobiernos elegidos democráticamente, que se había iniciado en 1916.

En el Uruguay en marzo de 1933, Gabriel Terra da un golpe de estado asumiendo la totalidad del poder. Reprime un pronunciamiento de izquierda y silencia cualquier intento de oposición. Baltazar Brum se suicida buscando sacudir a los uruguayos.

Onetti ha emigrado a Buenos Aires empujado por la difícil situación económica de su país. Va a trabajar en los más diversos oficios para poder subsistir y a pesar de ello pasa apremios. Es a partir de esos espacios y de la gente que se mueve en ellos

que Onetti va a ir recogiendo los materiales para los personajes de sus ficciones. "Al primer Larsen que conocí... yo tendría 21 años y trabajaba en una empresa que fabricaba silos para cooperativas agrarias, lo llamaré Ramonsiño porque era el nombre que le dábamos. Él trabajaba de ayudante de tenedor de libros, era el antifaz que usaba para evadir la ley Palacios de deportación de los proxenetes. Y él tenía dos mujeres en los prostíbulos." (Crisis; Feb. 1974)

1936-1940. En 1936, Franco se levanta en Marruecos contra el gobierno constitucional de España, se inicia la Guerra Civil Española.

"...yo no tengo actitud ante la guerra de España, porque creo que no caben actitudes. El individuo que no está a favor de la República Española es un hijo de perra." (Crisis; ib.)

En 1939 asume en el Uruguay la presidencia Alfredo Baldomir, y con ello se pretende un retorno a la democracia. Caen Barcelona y Madrid, es el fin de la Guerra Civil con el triunfo de las fuerzas falangistas que se autodenominan nacionales. Hitler invade Polonia; comienza la Segunda Guerra Mundial.

Onetti ha publicado en estos años cuentos y artículos periodísticos y su primera novela El pozo,

pero su nombre es apenas conocido en Buenos Aires. "Sin embargo, ya circulaban por Montevideo, algunos muchachos que habían descubierto por sí solos a Onetti... estos primeros descubridores de la enorme tierra incógnita que era y sigue siendo Onetti, ya andaban por la principal avenida de Montevideo, entraban en los cafés de estudiantes y de intelectuales, se paseaban por los claustros de la sección Preparatorios o por la Facultad de Derecho, con un ejemplar de *El pozo abajo del brazo*." (W Rodríguez Monegal; 1974).

1941-1945. Se desarrolla la Segunda Guerra Mundial clac termina con la derrota del eje Alemania-Italia-Japón.

En la Argentina los acontecimientos político sociales van encumbrando la figura de Juan Domingo Perón. En la segunda edición de *Para esta Noche*, Arca, 1966 dice: "Esta novela tiene su pequeño e insistente destino. Fue bautizada *El perro tendrá su día*, y el perro lo tuvo. Pero en 1943 en Buenos Aires el editor hizo un balance y juzgó preferible quedarse sin novela y no sin editorial. El título de una sección de "Crítica" proveyó el nuevo

nombre". Lo que sitúa a Onetti y su posición frente al contexto político que lo rodea.

Onetti inicia en 1941 una residencia, que se prolongará durante 15 años, en Buenos Aires. Se presenta en distintos concursos literarios sin obtener más que distinciones de segundo orden. Su producción no coincidía con los discursos literarios de mayor predicamento, que los jurados privilegiaban; el realismo indigenista de Ciro Alegría o el realismo ingenuo de Bernardo Verbitsky.

Pero en esa insistencia de Onetti en los certámenes literarios también debemos ver la búsqueda de respiro económico. Hoy mismo podemos leer en sus artículos de los últimos años cómo destaca ese aspecto de los concursos; "Al hablar de éxitos literarios me atrevo a decir que los mayores, en España, son los premiados con más dinero... en Francia se disputa anualmente el premio fundado por los hermanos Goncourt, o por el entonces sobreviviente; este premio consagra al libro favorecido y a su autor que se convierte automáticamente en un nuevo rico..." (La crítica contaminada, Clarín, 13-8-81)

1946-1950. En la Argentina Juan D. Perón llena a la presidencia tras triunfar en las elecciones de

1946. En 1949, Luis Batlle Berres sucede a Berreta en el gobierno uruguayo.

No es común que Onetti hable mucho sobre sus relaciones con los círculos intelectuales; es más, generalmente y cuando lo hace su tono es de reserva, cuando no de condena. En las dedicatorias de sus novelas es posible leer, entonces, cuáles son las relaciones que privilegia.

En los años 1948/1949, Emir Rodríguez Monegal fecha un encuentro entre Onetti y Borges, "al que me tocó asistir de moderador". La actitud del escritor uruguayo puede sintetizarse en una pregunta que les dirigió a los dos: "Y ahora que están juntos, díganme, explíquenme: ¿Qué le ven a Henry James, qué le ven al coso ése"? (R. Monegal; ib).

1951-1955. En 1952, Perón es reelecto para un segundo período presidencial. En 1955 es derrocado por un golpe militar. La guerra de Corea produce un proceso de crecimiento en la economía uruguaya que se prolonga hasta 1954, en que vuelven a caer los precios de las materias primas.

La publicación del cuento "El Albúr" en 1953 y posteriormente la novela Los Adioses en la Editorial

Sur, marcan el grado de relación de Onetti con Victoria Ocampo y el grupo de la Revista Sur.

En noviembre de 1955 regresa a su país; "La verdad es que hice todo lo posible por venirme a Montevideo, por razones económicas también. Yo estaba viviendo en Buenos Aires, en la época de Perón, y estaba escribiendo mucho, y lo que pasaba allí, políticamente, no me tocaba para nada; quiero decir: yo no era argentino. No me resultaba, hasta tenía el orgullo de pensar: esas cosas no pasan en mi país, en el Uruguay. Un orgullo estúpido, pero yo sufría, sufría espiritualmente por estar allá. Por eso me vine. Fue la vorágine de la vuelta, propuesta en el orden de lo personal por viejos amigos de la juventud: Maneco Flores, Michelini, Luis Batlle. Después del triunfo de 1954, querían que me viniera a Montevideo" (Entrevista de R. Monegal en Ruffinelli; 1973).

1956-1960. Alrededor de 1957 la crisis uruguaya se torna crítica, se cierran las importaciones, se clausuran los frigoríficos Swift y Amigas, se producen huelgas de bancarios, metalúrgicos y textiles. Las fuerzas policiales se militarizan en Montevideo. En enero de 1959 triunfa la revolución cubana que lidera

Fidel Castro. Las elecciones de ese año son ganadas por el partido Blanco, después de casi cincuenta años de gobiernos colorados en el Uruguay. Luis Alberto He-rre-ra, que encabeza el partido triunfante, fallece, pasando a ocupar su lugar el líder ruralista Benito Nardone.

Onetti continúa siendo un escritor relativamente conocido, sus novelas no tienen repercusión editorial, a tal punto que alguna vez ha dicho que cambiaba de editor a cada obra para repartir mejor las pérdidas.

1961-1965. En 1961 se lleva a cabo la confe-rencia de la OEA en Punta del Este. Se expulsa a Cuba de la organización y se instituye el plan del pre-sidente Kennedy: La Alianza para el Progreso.

En 1962 los blancos vuelven a ganar las elecciones en el Uruguay.

En la Argentina el presidente Frondizi es de-puesto. En 1963 se llevan a cabo elecciones, con la proscripción del peronismo, y triunfa el candidato radical Arturo Illia.

Estos son los años de auge del llamado "Boom" de la literatura latinoamericana.

"Creo que en esto tuvieron más que ver los editores que los escritores. Dentro de ese estallido, hay grandes escritores, y hay asimismo, de los otros. Existen dos o tres grandes nombres, por ejemplo: Cortázar, García Márquez." (La Nación, 14-6-81, Secc. 4, pág. 1, entrevista de Almada Roche.)

"Ante todo juro por lo más sagrado ser tan inocente del éxito relativo como del despertar explosivo. Aventuro como explicación que cuando comencé a publicar éramos tan pobres que no teníamos ni siquiera boom". (Cuadernos de Crisis N° 6; 1974)

"...según mi amigo Lord Keynes -uno de los estilistas que más admiro- un boom se caracteriza por su breve duración relativa". (ib)

Onetti no perteneció al grupo de escritores que fueron promocionados por ese fenómeno editorial, pero por esta época comienza a trascender el ámbito rioplatense.

1966-1970. En 1966 Oscar Gestido triunfa en las elecciones del Uruguay, que marcan el retorno al sistema presidencial de gobierno. A1 años siguiente fallece, y lo sucede el vicepresidente José Pacheco Areco. El Movimiento de Liberación Nacional, Tupamaros, establece sus líneas de acción. La represión

política y policial va recrudeciendo, mientras los tupamaros fortalecen la guerrilla urbana. En 1969 Pacheco Areco desata una escalada represiva hasta constituirse en un dictador legal, se suspenden las garantías constitucionales y se instituyen por decreto las medidas prontas de seguridad.

En 1966, Arturo Illia es derrocado por el General Onganía. Un año después muere en Bolivia el Che Guevara. En 1970 Salvador Allende gana las elecciones en Chile.

En 1967, la novela de Onetti *Juntacadáveres* resulta finalista en el Premio Rómulo Gallegos; Mario Vargas Llosa, en definitiva el ganador, dice en el discurso de aceptación: "...otros escritores latinoamericanos, con más obra y méritos que yo, hubieran debido ocupar mi lugar; pienso en el gran Onetti, por ejemplo, a quien América Latina no ha dado el reconocimiento que merece". Estas palabras son más que un gesto de cortesía; ya en esta época la figura de Onetti está en constante crecimiento. Sus obras han comenzado a traducirse al francés, al italiano, al portugués. En 1970 se publican sus obras completas en Aguilar. Y es ya frecuente la publicación de volúmenes dedicados al estudio de su narrativa, como la

reco-pilación de Reinaldo García Ramos, o *Las Trampas de Onetti* de Fernando Ainsa.

1971-1980. En Uruguay Juan María Bordaberry triunfa en las elecciones de 1971, pero progresivamente la fachada democrática que quieren mantener los grupos de poder se convierte en una parodia. A pesar de la derrota de la guerrilla urbana, la represión debe seguir para apagar las protestas populares. El sistema mantiene a Bordaberry en la presidencia hasta 1976, luego lo suceden Alberto Demichelis y Aparicio Méndez hasta 1981. En Chile en 1973, un golpe militar encabezado por el general Pinochet termina con el derrocamiento y la muerte de Salvador Allende. En la Argentina se produce el retorno de Perón, quien ocupa la presidencia tras un proceso marcado por los enfrentamientos entre las fracciones opuestas de su movimiento. A su muerte, en 1974, ocupa su lugar María Estela de Perón, que es derrocada por las fuerzas armadas que eligen presidente al general Jorge R. Videla.

Desde 1976 Onetti reside permanentemente en Madrid. Su país ha dejado de ser un lugar seguro para vivir; en 1974 estuvo detenido por pertenecer a un jurado literario de "Marcha", y Buenos Aires se ha

convertido en una trampa mortal, donde las bandas represoras actúan impunemente. Su amigo el ex senador uruguayo Zelmar Michelini y Héctor Gutiérrez Ruíz son secuestrados y posteriormente asesinados.

Junto con los miles de argentinos secuestrados y desaparecidos, las organizaciones de los Derechos Humanos reclaman 30.000, los extranjeros son per-seguidos y asesinados. No existen fronteras para los defensores de la Doctrina de la Seguridad Nacional, único aspecto en el que practican la integridad latinoamericana. Se han denunciado la desaparición de 130 uruguayos, entre ellos 6 niños, en la Argentina durante el gobierno militar. Onetti refugiado en Madrid, asiste a la desarticulación del aparato franquista y a la progresiva democratización de la sociedad española. El reconocimiento de la Crítica española por su última novela, *Dejemos Hablar a! Viento* y el premio Cervantes otorgado por su obra parecen reflejar algunos de sus juegos narrativos; el final es el principio.

ANÁLISIS DE LA OBRA UNA LECTURA DE: “LA VIDA BREVE”

1. En *La Vida Breve* se cuenta el proceso de generación de un relato desde otro relato. Esto instala en el texto una escisión que juega a dividir la representación en dos planos diferentes: uno, el que inscribe la posición de enunciación de un narrador — Brausen— y el otro, Santa María, escenario donde Brausen decide ubicar la acción de un argumento de cine que debe escribir por encargo.

En particular en los primeros capítulos, se lee un metatexto en el que se da una poética de la ficción, que exhibe qué elementos del relato generador son transformados como relato de ficción, cuáles son los dispositivos que el texto despliega con el recorrido narrativo, la relación de Brausen con el discurso que va produciendo y la problemática dialéctica que se da entre la situación co-textual generativa —el lugar del texto que se dice como la "realidad"— y la ficción generada.

La Vida Breve puede ser leída como la ficción de los orígenes de una ficción, como un texto que constituye el lugar de la invención jugando a establecer y borrar las diferencias entre la posición de enunciación y los enunciados producidos.

"Mundo loco" (pág 11), el primer capítulo de *"La Vida Breve"*, se abre con un fragmento de una conversación en el departamento contiguo de Brausen;

"...dijo una vez más la mujer, como remedando, como si lo tradujese." (pág. 11)

Pero ese fragmento de una conversación despojada de su situación, separado de su contexto, es instalado a partir de un soporte que controla la apertura al proceso de narrar lo que falta; la frase se integra a partir de que se la modaliza, se la describe desde un modo de decir que es ya una transfiguración, "como si la tradujese", y la palabra transcripta como índice de la realidad, como concesión fugaz a la verosimilitud, queda articulada con el gesto de reconstrucción que se propone cercar el resto, avanzar sobre lo no dicho y conferirle significación.

El espacio contiguo al corte que se produce tras la fragmentación es la aparición de la voz de un

narrador en primera persona —Brausen— (ruda narración es en primera persona, en el curso de este trabajo, vamos a utilizar la convención: narrador en primera o en tercera persona señalando que esa oposición marcha al agente del enunciado y no al de la enunciación) una voz que interfiere en el caos de ruidos y voces a los que debe segmentar integrándolas a su relato; una voz que es el lugar de conversión que ocupa el vacío de la ruptura, donde el diálogo se convierte en material de la imaginación como lo que sustituye, lo que ocupa, lo que invade el resto.

La serie de verbos que describen la acción marcan las distintas instancias de generación de ese espacio;

"Ya la oía..." / "Imaginé..." / "...que debía estar..." (pág. 11). El uso de los pretéritos informa que el proceso del enunciado es anterior al de la enunciación. Tanto el pretérito imperfecto como el indefinido son tiempos narrativos, aunque se puede establecer una diferencia: mientras que el indefinido es puntual, el imperfecto tiene además una significación durativa, refiere a un continuo en el locos, de movimiento.

Al presentar las aniones jugando a decirlas entre dos pretéritos, el texto establece desde la apertura ciertas condiciones: uno, la incorporación de sucesos del pasado tiene en el curso del relato un carácter legalista, de prueba; y la otra, escribir la relación entre el pretérito indefinido como momento terminado del acontecimiento y el imperfecto como la recurrencia de la continuidad, de la serie.

Las acciones narradas pasan sucesivamente de la comprobación de los sonidos, a la imaginación y a la puesta en marcha de una escena donde personajes conjeturales, "El hombre debía de estar en mangas de camisa, corpulento y jetudo;..." (pág. 11) a los que se les atribuye el diálogo, se transforman en agentes de acciones que se dan en el plano de la suposición imaginativa, ...ella muelleaba nerviosa, desconsolándose por el sudor que le corría en el labio y el pecho." (pág. 11)

"Debía de estar, agachada frente a la heladera..." (pág. 12) gestada a partir de datos que recoge y ordena el narrador;

"No diga eso- dijo el hombre. Había caminado, supongo, sin ruido hasta la puerta de la cocina..." (pág. 12)

"Tenían que estar en la cocina porque escuché golpear el hielo en la pileta." (pág. 12)

Así se va constituyendo el tercer ámbito que se va a representar en el relato, el departamento de la Queca, en el que Brausen va a componer su otra figura, la de Arce, dividiendo la posición de enunciación del relato de Santa María.

Esta es como toda escena originaria, generadora de múltiples desarrollos y transformaciones, y específicamente marcada por procedimientos narrativos.

El tono conjetura) es modalizado por el enunciado de acciones en el modo potencial, "...miraría desde arriba el cuerpo acuclillado de la mujer..." (pág. 12) o en el modo subjuntivo, "Si Ricardo viniera a pedirle..." (pág. 12)

"Tal vez estuviera tirado en la cama..." (pág. 14); que se mediatizan y articulan con frases verbales en imperfecto

"Debía de estar en la cocina..." / "Tenían que estar..." (pág. 12)

Las secuencias iniciales de la novela reiteran el gesto narrativo que consiste en transcribir fragmentos de diálogos, modalizados con la composición de un

resto como lugar de. encuentros de las vivencias del narrador y los segmentos de voces que le llegan;

"Cuando volvió la vos de la mujer pensé en la tarea de mirar sin disgusto la nueva cicatriz que iba a tener Gertrudis en el pecho..." (pág., 12)

Todo el primer capítulo es una muestra privilegiada de cómo la trama narrativa de "La Vida Breve" se articula a partir de un ensamble de rupturas y engarces entre secuencias que pertenecen a distintos planos.

La sintaxis narrativa de la novela está armada a partir de un montaje en el que las rupturas establecen un modelo que integra materiales dispersos y exhibe las grietas producidas por el ajuste del acoplamiento.

Este montaje es substancialmente el ensamble de tres series distintas: la serie Brausen, la serie que corresponde a la escisión de su figura en Arce, — ambas componen la representación de "la realidad"— y la serie de Santa María, que funciona como el locus ficticio.

Cada una de ellas tiene un ámbito distinto y el texto marca las separaciones en lo literal, "...del otro lado de una pared que parece de papel..." (pág. 15), la pared que separa el departamento de Brausen del de

la Queca, donde se va a desplegar su otro —Arce— se inscribe desde un símil explícito "de papel";

"Todo tiene que partir de él..." (pág. 17) las primeras frases de la serie de Santa María repiten el gesto de separación: "partir" dividir en partes.

El recorrido narrativo se da a leer entonces como una selección de momentos y un sistema de modos de interrupción y de inclusión; la discontinuidad es sometida a procedimientos de transformación para provocar la óptica de un discurso continuo y uniforme.

El montaje no se apoya en el desarrollo narrativo de cada una de las series articuladas, sino sobre el lugar de la narración que establece el ritmo y las condiciones del ensamble. La historia se da en la función sintética; la sintaxis es el relato en el relato. El texto como un todo es el juego de encastre de una multiplicación de superficies.

En *La Vida Breve* narrar es ordenar en el tiempo. El tejido textual se desarrolla en la confluencia de distintas cadenas temporales y los espacios en los que se originan.

Constituyendo un orden de "la ficción" separado del orden de "la realidad", integrados a partir de la manipulación que el narrador decida. Como un

poder de seleccionar y silenciar el recuerdo; como una casuística de la descomposición del tiempo histórico y la generación de lo imaginario.

El orden temporal funda la retórica del texto, pues a partir de él se organiza el eje del progreso de las rupturas, los ingresos y las exclusiones. Brausen, mientras es el narrador en *La Vida Breve*, es quien dispone de los intervalos y se mueve en las diferentes espacios desde los que se generan las cadenas narrativas, sin instalarse en ninguna.

Como narrador impone la lógica del desarrollo temporal de las acciones como casuística de la historia que relata.

La escritura es el lugar de conflicto entre el pasado causal y el presente. El que narra es quien reelabora el pasado como una exhibición de pruebas, lo organiza en relato como un sistema de dependencias, desglosando espacios e instituyendo la intensidad de las acciones.

El narrador es la presencia dominante en el texto, es quien llena los huecos, quien funde las suturas, convierte los silencios en encuentros significativos. Lo ocurrido en el pasado es integrado en

un orden de simultaneidades; efecto privilegiado del montaje que agrupa causas y consecuencias.

La representación del desenvolvimiento temporal en *La Vida Breve* no es únicamente el almacén donde el desarrollo de las acciones tiene un soporte para la sucesión de inferencias lógicas en relación a lo narrado; supone fundamentalmente el lugar donde escribe el corte.

La novela consta de dos partes, la primera tiene 24 capítulos y la segunda 17. Todos los capítulos menos el último, están narrados en pasado y estructurados de acuerdo a una sintaxis fundada en el montaje de escenas que corresponden a series diferentes.

En cambio, "El Señor Albano", se enuncia en presente y se despliega como un continuo en el que no se da montaje de acciones, ni escisión de espacios, ni casuística de la memoria. Díaz Grey asume la narración en primera persona trastocando los límites vacilantes de la verosimilitud primaria generada desde la representación de "la realidad". El final de la serie que en el relato se escribe en pasado hace legible la inversión que se produce en el último capítulo. La inversión que dice que el final es el principio.

El corte, topos privilegiado de la novela, es trabajado en todos los niveles del texto, pero este corte que estamos considerando es fundante; el texto lo inscribe en la escritura sin exhibirlo en la letra: el pasado como causa, el pasado como un régimen jurídico del origen, de la consecuencia, es el espacio del texto que aparece instalado en orden a una lógica de base que articula una economía de intercambio en la que todas las relaciones se mensuran a partir de la aceptación de un valor que funcione como equivalente general, como mediador, como la ley que borra y anula todas las diferencias. Cuando se corta con esa lógica de base mercantil, se da la autonomía de la ficción, el presente que instala la permanencia indefinida.

En el texto, el conflicto entre pasado-presente puede ser leído como el corte, la representación, el exemplum, de la imposibilidad de toda escritura literaria generada en el orden de una economía de intercambio fundada en un valor que sea común denominador: el dinero.

El relato del pasado descifra la escena presente, habla del origen desde un discurso que se articula hacia el presente de la ficción, que hace legible una economía diferente de la escritura.

Quando Brausen ha roto su contrato de dependencia con Stein, que es el dador de su competencia textual y el intermediario en todas las instancias del relato, desaparece como voz narradora y la ficción se da sin dependencia a un pasado casuístico.

2. El montaje es una técnica que se apoya específicamente en el corte y la sutura.

Las primeras reminiscencias de Brausen están referidas a una operación en la que a su mujer, Gertrudis, se le ha amputado un pecho, y el texto comienza trabajando el corte como cicatriz;

"...Gertrudis con una cicatriz vieja y blancuzca en el vientre;..." (pág. 12)

"...la nueva cicatriz que iba a tener Gertrudis..." (pág. 12); o sea, se dice el corte desde la cicatriz, lo que supone escisión y sutura, y esa sutura como marca, jugando con dos cortes en el tiempo y sus signos.

Hay además una cadena de significación entre: corte/cicatriz/firma/lengua, la firma es lo que cierra un escrito, lo cancela, en el texto se escribe la firma al

principio o sea se invierta el orden y se lo vincula con la lengua que es lo que permite hablar —en sus dos acepciones—: "...delgada y sin relieve, ágil como una firma..." (pág. 12)

"...y que yo había reconocido tantas veces con la punta de la lengua." (pág. 12); "...junto con un trazo retador en los extremos de la loca." (pág. 14).

El corte fundamento de toda segmentación posible es el lugar de confluencia, de articulación que organiza las lecturas, es en el corte donde se da el trabajo de conversión: habla/escritura, realidad/ ficción, pasado/presente. El texto va a exhibir las mares de las primeras suturas-cicatrices que se dan en el mecanismo de montaje. "Me puse dos pastillas de menta en la boca y me tiré en la camaAblación de mama. Una cicatriz puede ser imaginada..." (pág. 13; en todos los casos el subrayado es nuestro).

El relato salta de una serie a otra y ese salto aparece señalado por esos tres puntos suspensivos y también porque se marca un corte y a continuación, en lo literal; su consecuencia la cicatriz.

"Que con el calor, y todo encerrado, parecía de veras un velorioY aquí va a estar Gertrudis medio muerta..." (pág. 15)

Se articula la voz de la Queca, la mujer del departamento de al lado, que ha desencadenado la primera escena imaginativa, con las vivencias de Brausen acerca de la situación de Grrtrudis recién operada. Después del corte se dice "medio muerta" anticipando que ludo lo que pertenece al pasado, a la lógica de la causa y el intercambio irá desapareciendo. Late fragmento en el que se muestra el lugar del montaje se da como corte y sutura estableciendo nexos entre las instancias ensambladas a partir de cadenas que surgen en el cruce de "velorio-medio muerta".

"Me dejé caer, suavemente, loma arriba .

...El torso y los pequeños pechos..." (pág. 19)

"Estaba dormida, la cara siempre hacia el balcón, hermética, mostrando solo el filo de un diente entre los labios. ...Además del médico, Díaz Grey, y de la mujer..." (pág. 20)

Aquí se dan otra vez las comillas, el fundido que señala, el aviso del pasaje y que escribe el corte en la letra, ya sea en "los pequeños pechos" que es lo cortado, ya sea "en el filo del diente" que es lo que corta. El montaje en esta secuencia es entre la serie Brausen y la ficción en Santa María.

Los puntos suspensivos como índice de corte no aparecerán más en el texto cumplida su función de advertencia del mecanismo, pero sí hay otros dispositivos para marcarlo.

—Por favor, un minuto. Puede sentarse —dije sin mirarla. Me incliné sobre el escritorio para anotar en la libreta un nombre y una suma de dinero, después el médico Díaz Grey, se acercó con frialdad a la mujer que no había querido sentarse". (pág. 38)

El capítulo 5, "Elena Sala", el primero que se desarrolla totalmente en Santa María, es la puesta en acción de la escena originaria de la serie y que el texto escribe en lo literal: el cambio de mano del narrador; todo el sistema de índices de ostensión aparece invertido de manera explícita.

Brausen antes de decirse Díaz Grey escribe en una libreta; libreta es una forma derivada de libro, como el argumento (libreto) de cine es una forma degradada, suplementaria y derivada de la literatura; "un nombre y una suma de dinero", lo que está entre el plano de la realidad y el de la ficción.

El nombre (nombre es no-ombre) como identidad, como marca de unidad y la suma de dinero, el signo universal que organiza la lógica económica, de

los valores de intercambio mercantil. Orden paradigmático y que es referencia analógica constante y obligada en el relato.

Además Brausen/Díaz Grey escribe en una libreta: libro y teta condensación entre lo que falta y lo que ocupa su lugar. Lectura ésta que se apoya en otros dispositivos análogos que el texto reitera: en el capítulo 15 de la primera parte "Pequeñas muertes y resurrecciones" Gertrudis llama a Brausen; Juanicho, —el nombre completo del narrador es Juan María—, que puede ser leído como Juan más nicho. La situación narrativa gira en torno a la separación de ambos y es mediatizada por referencias constantes a la muerte. En todo el capítulo se lo repite 6 veces, y en la pág. 173 "El hombre llamado Juanicho te quiso, fue feliz y sufrió. Pero ahora está muerto." (Cap. 2 de la Segunda Parte) Procedimiento similar se da en el siguiente fragmento: "...te propuse instalar la Steinsen Limitada..." una agencia de publicidad que se iba a llamar Stein más Brausen.

La sintaxis narrativa de la novela está armada a partir del montaje de secuencias que pertenecen a series distintas, pero además dentro de cada secuencia se presentan otro tipo de operaciones que no

tienen que ver directamente con el montaje y que podemos describir como cambios de plano, para adoptar una coherencia descriptiva.

El monólogo interior es manejado en *La Vida Breve* como un juego escénico, como un aparte teatral:

"Oí llorar a Gertrudis, seguro de que continuaba dormida. «Mi mujer, corpulenta, maternal, con anchas caderas que dan ganas de hundirse en ella...»". (pág. 22)

"Escuchó el roce de las ropas que ella volvía a ponerse mientras trataba de recordar, lealmente, si había mirado o no con deseo el busto de la mujer. «No va a pagarme los diez pesos, tarifa de los pasajeros del hotel, o va a pagármelos con insolencia...»". (Pág. 40);y que el texto marca encerrándolo entre comillas.

El discurso del monólogo interior en "La Vida Breve" respeta el orden de inferencia lógica, no se acerca nunca al fluir de la conciencia, aunque se dan como pensamientos que enmarcan y condicionan la secuencia de descripción o de diálogo en el que aparece así la reflexibilidad como un volverse sobre sí mismo, se da como una fragmentación en el sujeto del enunciado que se autojustifica ante el contexto.

Otra forma de corte que la disposición textual también señala con el uso de comillas se da cuando un personaje repite palabras dichas en otra ocasión;

"...porque ya había repetido, exactamente tantas veces como me era posible en el curso de un día: uno importa. No llores»" (pág. 17).

La frase entrecomillada es un habla que se restablece, que se incluye a partir de la segmentación en el continuo del discurso y que la marca de las comillas distingue como una huella arqueológica, estableciendo el desacople temporal de un resto que se recupera. Es asimismo una forma analógica del manejo que en el relato hace el narrador, disponiendo el orden de continuidad en el desarrollo de la trama a partir del uso del habla de los otros, las comillas anuncian un uso del uso.

Las comillas son la forma que dispone el texto para inscribir privilegiando algunos procedimientos que en todos los casos suponen la integración de materiales diversos;

"Borracho, el hombre repetía para sí los versos del tango, con las manos en la cintura, tratando de adivinar si podría tomar otra copa sin

descomponerse. "Que no se diga que tenés miedo", gritó la mujer (pág. 73).

Tanto en este fragmento como el anterior, las palabras salen del contexto lingüístico y extralingüístico en el que se emitieron, y son introducidas en otro, lo que es en definitiva entrar en una nueva relación diálogica (seguimos aquí los conceptos de Bachtin) con las palabras que las rodean y generan otras significaciones. Este es un procedimiento marcado, pues los diálogos directos aparecen señalados entre líneas, como es usual convencionalmente; se genera así la introducción de la palabra de otro a la que se confiere una parte de la voz del narrador que es el que está produciendo el discurso, estableciendo una serie de niveles de apropiación y extrañamiento. Las comillas escriben el corte y se leen como el lugar de la sutura, de encuentro entre dos voces.

3. El relato de Santa María no surge completo, se narran los pasos de su generación, y con ellos se da a leer un metatexto que exhibe una poética de la ficción.

Hay en *La Vida Breve* un código de empleos de la memoria:

"No me sería posible escribir el argumento para cine de que me había hablado Stein mientras no lograra olvidar aquel pecho cortado, sin forma ahora..." (pág. 13)

"El médico vive en Santa María, junto al río. Sólo una vez estuve allí, un día apenas, en verano; pero recuerdo el aire..." (pág. 18)

"...Santa María porque yo había sido feliz, años antes, durante veinticuatro horas y sin motivo." (pág. 18)

Los párrafos transcritos dicen cómo el lugar del pasado es alternativamente un depósito con contenidos a olvidar y a recordar. Esos usos del tiempo articulan una casuística legalista; es necesario olvidar para escribir y se escribe a partir del recuerdo. Dispositivo que repite la sintaxis general del texto: un montaje de momentos que desarrollan el recorrido narrativo en un continuo en el que se acoplan representaciones y silencios.

La ficción que se va generando va a privilegiar sus elementos estableciendo un orden de jerarquía de acuerdo a una prioridad de aparición:

"hay un viejo, un médico, que vende morfina. Todo tiene que partir de él." (pág. 17)

el personaje es el principio fundante, la función primero; "El médico vive en Santa María, junto al río." (pág. 18) luego se da el espacio, el escenario:

"El médico vive allí, y de golpe entra una mujer en el consultorio." (pág. 18), y recién entonces la acción.

El metatexto de la ficción que se puede leer en el texto es explícito con relación a sus elementos y a su importancia para el relato; 1. personaje, 2. escenario, 3. acción. "Porque yo necesitaba encontrar el marido exacto, insustituible para escribir de un tirón, en una sola noche, el argumento de cine..." (pág. 63), para poder desplegar la acción se debe escribir primero la función personaje.

"El médico vive allí y de golpe entra una mujer en el consultorio. Como entraste tú y fuiste detrás de un biombo para quitarte la blusa y sostener la cruz de oro que oscilaba colgando de la cadena..." (pág. 18).

Acción en la que se juega a desplazar en la representación la situación anterior al corte del pecho de Gertrudis; o sea, Elena Sala entrará en el consultorio de la ficción a partir de una semejanza, pero esa ceremonia primaria de identidad irá siendo trastornada por la textualización.

La marca del proceso generativo de la ficción de Santa María se puede leer en las vacilaciones que en la narración se producen con la representación de los pechos de Elena Sala;

"La vi avanzar en el consultorio, seria, haciendo oscilar apenas, un medallón con una fotografía, entre los *dos pechos demasiado pequeños* para su corpulencia..." (pág. 19)

"En algún momento de la noche Gertrudis tendría que saltar del marco plateado del retrato para aguardar turno en la antesala de Díaz Grey, entrar en el consultorio, hacer temblar el medallón entre los *dos pechos, demasiado grandes* para su reconquistado cuerpo de muchacha." (pág. 34)

"La mujer avanzó con sencillez hasta recuperar su sitio en la alfombra; estaba seria sin severidad y, aunque no miraba, tampoco escondía los ojos. Tenía el torso desnudo y los *grandes pechos* continuaban alzados, casi rígidos..." (pág. 40)

En estos fragmentos se lee el trabajo que en el texto se produce con los elementos que pasan de una serie a otra generando transformaciones que producen sentido no por la conversión de la serie

"realidad" a la serie "ficción", sino por la significancia dada en la correlación de secuencias.

El concepto de intertextualidad (Kristeva) asume que todo texto está situado en el encuentro de otros textos. La intertextualidad es relectura, movimiento de cruce entre textos. Textos que ponen en escena su productividad, dan a leer la escena de su generación.

En *La Vida Breve* la constitución de series que se ensambla produce una relación de cada una de esas instancias con todo el texto que se va generando.

Los intercambios, las escenas que son reformuladas en otro plano, la multiplicación de superficies, cada operación en la que un elemento pasa de una serie a otra, constituyen movimientos que junto a la instalación en el texto presuponen la lectura y relectura de ese elemento. Pero no sería pertinente considerar esta característica como intertextualidad, ya que los cruces, las transferencias se dan dentro de un mismo texto. En cambio, puede encuadrarse este procedimiento como una íter-cotextualidad; entendiendo co-texto como una categoría de la teoría textual que hace referencia a los entornos discursivos en los que se dan las realizaciones de determinados

sintagmas, en este trabajo lo hacemos extensivo a otros componentes de la narrativa.

"Sólo pensaba en sacarme la *faja*..." (pág. 21) dice la Queca;

"Le miró la cintura, estrecha, oprimida por la *faja*..." (pág. 39) de Díaz Grey refiriéndose a Elena Sala;

"...una pequeña *faja* de seda roja..." (pág. 57) en la descripción del departamento de la Queca que hace Brausen;

"Se balanceaba pesada en la marcha, iba estirándose la *faja*..." (pág. 144) gesto de Mami, la amante de Stein.

"...y avanzar sonriendo dentro del pesado *camisón que parecía un traje de fiesta*..." (pág. 93) prenda que usa Elena Sala al recibir a Díaz Grey y a su marido en el hotel de Santa María;

"...y coquetear por costumbre con un *camisón que parece un traje de fiesta*." (pág. 170) de Gertrudis.

"Quiero decirle que es una perra inmunda" (pág. 168) de Díaz Grey a Elena Sala.

"Soy una perra borracha." (Pág. 208) de la Queca;

"Nunca conocí perra tan perra" de Stein por Mami;

"fascinado por las uñas de los pies, pintadas de rojo..." (pág. 14) en la descripción imaginaria que Brausen atribuye a un personaje conjetural en el departamento de la Queca;

"El medallón tiene diminutas uñas en forma de hoja que sujetan el vidrio..." (pág. 23) referencia a una joya de Elena Sala que además juega con la referencia al vidrio; "y que esperaba examinándose las uñas..." (pág. 36) Elena Sala en la sala de espera del consultorio de Díaz Grey; "...arrastrar las uñas sobre la placa de vidrio rugoso y dejarse sorprender por el médico una sonrisa nostálgica y maliciosa; como si ella adivinara que yo, en Montevideo, había reiterado incontables veces el mismo ademán, el mismo breve, desesperanzado sonido, años atrás en zaguanes de prostíbulos..." (pág. 66)

En este fragmento se dan varios trastocamientos entre los elementos que constituyen las series y los límites entre ellas se desarticulan. La que rasga los vidrios es Elena Sala —también subrayamos anteriormente la relación uña/vidrio—, a la que se atribuye un saber sobre el pasado de su narrador y

generador, Brausen; aquí el juego de escritura y relecturas aparece inscripto en lo literal.

"Con una uña me tocó el pelo, la nuca..." (pág. 83) de Queca a Brausen;

"Quisiera seducirte —dijo, cuando dejó de mirarme se observaba las uñas... (pág. 119) de Gertrudis a Brausen; "...Stein en mangas de camisa, hacía chocar las uñas contra el vidrio" (pág. 132) repitiendo el encuentro de las uñas y el vidrio. La intertextualidad produce articulaciones que a su vez son confluencia de connotaciones y repeticiones que generan cadenas de significación.

El relato de Santa María repite y transforma los topos del relato que lo genera.

La escena originaria de la serie de Santa María es un juego de deslizamiento y conversión de la situación vivida por Brausen y Gertrudis;

"El médico vive allí y de golpe entra una mujer en el consultorio. Como entraste tú..." (pág. 18);

"Este médico debía poseer un pasado tal vez decisivo y explicatorio,... tener un cuerpo pequeño como el mío..." (pág. 18)

"Hay un viejo, un médico, que vende morfina... Tal vez no sea viejo, pero está cansado, seco." (pág. 17)

Así, a partir de identidades que se trastornan se va generando el relato; Díaz Grey es médico y estará inicialmente armado a partir del médico que operó a Gertrudis y de Brausen. O sea un cruce en el corte y la morfina.

El médico que operó a Gertrudis es el que con un bisturí cortó el pecho que Brausen debe olvidar para poder escribir;

"...según decía el médico, hecho de roscas de grasa, con voz y maneras de *eunuco*..." (pág. 22);

"Cuento de Oriente. Allí Díaz Grey, el *eunuco*." (pág. 108);

"Nadie podría, por ejemplo, decir que no a una campaña inteligente acerca del deber social, higiénico y patriótico de *abrirse el escroto* cada primavera con los *famosos bisturíes Unforgettable*..." (pág. 151); lo que se predica del médico que operó a Gertrudis se atribuye paródicamente al personaje Díaz Grey, y es posible establecer una cadena de significación entre el hecho de cortarse el escroto hacerse eunuco-con un bisturí que se llama inolvidable-unforgettable-y que es el que cortó lo que hay que olvidar para poder escribir.

"—Diez pesos por la consulta —dijo al fin—. No fue culpa mía. Y veinte pesos por receta. Por cada dos ampollas. No pienso darle ninguna inyección." (pág. 44)

"Veinte —repitió Díaz Grey y escribió rápidamente la receta..." (pág. 44);

"para escribir de un lirón, en una sola noche, el argumento de cine y colmar dinero entre mí y mis preocupaciones." (pág. 61)

"Pero sí un argumento no demasiado bueno. Lo suficiente para darles la oportunidad da estropearlo." (pág. 20) de Stein a Brausen:

"...algo que se pueda usar, que interesa a los idiotas y a los inteligentes, pero no a loa demasiado inteligentes."(pág. 22) ídem;

Díaz Grey escribe recetas que permiten comprar morfina, cobra por ello y no aplica inyecciones.

Brausen debe escribir un argumento de cine para poder poner dinero entre él y sus problemas. Él aplica inyecciones de morfina a su mujer. La morfina sirve para adormecer y producir una falsa sensación de goce, el argumento que Stein le pide a Brausen cumple en otro circuito el mismo objetivo.

"La ampolla se movía entre mi índice y mi pulgar y yo imaginaba para el líquido una cualidad

perversa, insinuada en su color, en su capacidad de movimiento, en su facilidad para inmovilizarse, apenas se sosegaba mi mano, y refulgir sereno en la luz, fingiendo no haber sido agitado nunca." (pág. 18);

La ampolla y la lapicera pueden ser consideradas semejantes; por su forma, por su contenido líquido, por su remate en una punta aguda; "imaginaba para el líquido una cualidad perversa", la tinta tiene la cualidad de materializar el soporte que ha de producir versiones; todo escrito leído es un trabajo de producir significación en una per-versión (lo significado lo es a partir del recorrido de lectura, de un topos que, por-versión); "el color, el movimiento y la capacidad de inmovilizarse", son tanto cualidades de la morfina como de la tinta; "refulgir sereno a la luz", es necesaria la luz para leer, "fingiendo no haber sido agitado nunca", ocultamiento del trabajo de escritura en la apariencia de serena inmovilidad de la hoja que se da a leer.

Es posible leer la constitución del texto en el movimiento de encuentro de las series que producen un tráfico de elementos que se desplazan (se escriben, se releen, se reescriben) de un plano a otro del relato, sobredeterminando toda la producción de

significaciones en una constelación de procedimientos que abarca todos los niveles que el texto dispone para escribir la narración.

Si solamente se aceptara una lectura lineal, es posible postular entonces, que hay un deslizamiento de elementos del relato Brausen/Arce, al de Santa María, estableciendo la aparición como norma de causalidad, pero si nos desembarazamos de una lógica del relato que sólo responda a las inferencias de la historia, es posible desarrollar una lectura que juegue los infinitos recorridos por los que el texto anuda y desanuda la significancia.

4. Brausen, en tanto narrador, va a ir construyendo la trama del relato y se va a ir construyendo a sí mismo. A Brausen se lo lee por los modos con que el texto le atribuye las representaciones y responsabilidades de un conjunto de operaciones que corresponden a su recorrido narrativo.

Las acciones de Brausen se dan en el relato desde su competencia, que no es analizable en categorías psicológicas, ni sociológicas, sino categorías textuales.

De acuerdo a una lógica de presuposiciones el hacer del sujeto implica una competencia. La lingüística generativa chomsckiana opone el concepto de competencia, que ya aparece en el siglo **XVIII** dentro del paradigma de la psicología de las facultades, como capacidad de actuar lingüísticamente a performace como la actualización, la puesta en acto de esa capacidad.

La competencia es un a-priori del hacer, lo que hace ser, la competencia supone los presupuestos y capacidades que hacen posible la actuación.

En *La Vida Breve* la competencia de Brausen, su saber y las posibilidades de hacer están constituidas desde otro personaje, Julio Stein. Entre ambos se establece un eje de relaciones en las que Stein es el dador. Stein como dador no es el amo, es el mediador del discurso del amo, que es el que articula la lógica de intercambio asentada en el dinero como común denominador, como equivalente universal, no sólo de todo tipo de transacciones económicas, sino de la vida y el mundo en su conjunto.

"Desde el fondo de la vasta sala, ocupada escasamente por escritorios y mesas de dibujo, desde la luz blanca en los vidrios de las puertas bambo-

leantes con las inscripciones Gerente, Subgerente, Jefe de Medios, vino Julio Stein alzando los brazos." (pág. 24).

Esta es la presentación de Stein, nunca se menciona su cargo en la agencia de publicidad, pero se lo instala en el texto a continuación del sintagma Jefe de Medios, literalmente su función en relación a Brausen, mediador.

La publicidad es en la sociedad capitalista una actividad que apunta a exacerbar las necesidades, una instancia ficticia que crea interés y desencadena conductas, un espacio desde el que se orienta el flujo de consumidores, más que de usuarios; sus mecanismos aparecen como la puesta en escena de ficciones que actúan como motivaciones imperativas.

El texto juega con las reiteraciones, en una economía de intercambio la publicidad es una economía de intercambio la publicidad es una actividad que mueve los cambios y Stein es Jefe de Medios, la función se da saturada.

"Estropeado por las imperfecciones de la traducción, el discurso era así..." (pág. 49).

Si se piensa el lenguaje como un conjunto de signos de cambio (concepción que no compartimos), la

elección de determinados criterios de traducción pone el signo en la misma posición que un elemento de una transacción comercial, considerando el significado como el valor que queda tras el cambio de significantes, el traductor es el que posee el saber que impone las equivalencias.

A esta analogía de la traducción como la deformación de la historia por el discurso, Stein agrega el saber traducir como el dar el habla:

"...porque yo trato de enseñar español a los alemanes recién desembarcados" (pág. 34).

También Stein ocupa la función de predicador;

" ...comprobaré que nada que importe ha sucedido desde que alguno escribió las palabras del predicador que recitaba el finado Julio Stein..." (pág. 206); este fragmento se da en el relato cuando el contrato de manipulación de Brausen por Stein está prácticamente desmontado, pero es interesante leer qué se dice de Stein: predicador, el que dice la palabra de Dios, el que intermedia con el ser supremo, el que dice antes, además los versículos que recita los escribió otro, exacerbando su posición de intermediario.

Predicador remite a un paradigma religioso, que el texto trabaja profusamente. En el capítulo 23 de la primera parte, "Los Macleod" se presenta una operación explícita de analogía y desplazamiento con ese paradigma; "—El arte. La música, la pintura, los libros. En la Edad Media todo estaba al servicio de la iglesia.. —Gozó con mi admiración, sacudió la cabeza para confirmar lo que había dicho. —Era así. Ahora, no todavía, pero vamos en ese camino, el arte está al servicio de la propaganda. Música para la radio, pinturas para los avisos, los afiches, literatura para los textos, los booklets." (pág. 152).

Esa condensación en Stein, publicista-predicador, lo marca el texto como un deslizamiento de una formulación ideológica del poder a otra, pero conservando la misma estructura de mediación.

En la palabra predicador se lee también un lugar de la representación del corte entre Brausen-Stein.

"Ahora el predicador es Brausen..." (pág. 236), dice Stein haciendo explícito el cambio.

Stein ocupa todas las posiciones de intermediación: es publicista, como traductor enseña a hablar y cuenta, es predicador y ejerce "el celestinaje de

Stein..." (pág. 205); Julio Stein es quien presenta a Brausen en el relato; "Mami. Este es Brausen." (pág. 24).

Hasta el capítulo 3 el narrador va configurando la trama narrativa sin hacer ninguna referencia a su nombre. Si bien algunas líneas antes y en la misma secuencia, Mami lo había mencionado;

"Brausen no tendría ganas de hablar, Julio." (pág. 24); es como consecuencia de lo que sabe a través de Stein.

Y comienza a poner en la letra del texto la competencia de Brausen;

"y con slogans y textos, que estarnos seguros, no redacto Brausen el asceta, aquel que no puede abrir su corazón a los amigos de verdad." (pág. 26)

"Brausen el sin confianza". (pág. 26);

"El Brausen piénselo dos veces antes de decirlo..." (pág. 26);

"Todos mis choques con Brausen se producen en el grosero terreno de la práctica". (pág. 27)

"Él no sabe nada. Es un asceta, mucho peor, aspira a serlo." (pág. 27)

La competencia de Brausen se dice desde la repetición de su nombre y la predicación literal de sus cualidades, remarcando la de ser o aspirar a ser asceta. El ascetismo es un dogma moral que impone al hombre contrariar voluntariamente y hasta el límite a sus necesidades y fuerzas. El sentido negativo del ascetismo es más amplio pues lleva a contrariar también las convenciones sociales honrosas, a la familia, a la cultura.

La formulación de la competencia de Brausen en esos términos inscribe el gesto de dualidad que se plantea en su recorrido. Dualidad que juega en el relato con su escisión en Arce que va a cumplir los mandatos textuales de Stein, mientras Brausen se va separando de quien lo constituye.

Predicar además la imposibilidad para la escritura, la falta de seguridad al hablar, los problemas para moverse en el mundo de las obligaciones burguesas, son condensaciones que se van expandiendo con el relato.

El dispositivo de dar la competencia, no es exclusivo de Stein en *La Vida Breve*; Brausen constituye a su vez la competencia de Díaz Grey;

"Este médico debía poseer un pasado tal vez decisivo y explicatorio, que a mí no me interesaba, la resolución fanática, no basada en moral ni dogma, de cortarse la mano antes de provocar un aborto, debía usar anteojos gruesos, tener un cuerpo pequeño como el mío, el pelo escaso..." (pág. 18);

"...y allí comenzaba la estantería con un millar de libros sobre medicina, psicología, marxismo y filatelia." (pág. 19).

En *Dejemos hablar al viento*, la novela de Onetti que cierra, hasta ahora, la saga de Santa María, el comisario Medina hace explícito el mecanismo;

"No debe olvidarse que Brausen me puso en Santa María con unos cuarenta años de edad y ya Comisario, ya jefe del Destacamento. Hubo un antecedente. Cuando tenía unos diez años y al Príncipe Orloff como maestro, desaparecí, estuve en el limbo hasta los cuarenta. Hablo de años según ocurren en ciertos lugares..." (pág. 34);

"Yo, escuchando tantas imbecilidades que me hacían pensar en por qué Brausen repartió sin discriminar el uso de la palabra..." (pág. 236) ("*Dejemos Hablar al Viento*", Barcelona, 1979, ed. Bruguera, 1ª Ed.) Stein apoya la manipulación en su

saber, dando a Brausen una idea negativa de su capacidad cómo paso previo al manejo del querer hacer de la seducción; instalarlo en el orden de la lógica del intercambio mercantil;

"...mientras pensaba en el argumento para cine de que me había hablado Julio Stein, evocaba a Julio sonriéndome y golpeándome un brazo, asegurándome que muy pronto me alejaría de la pobreza como de una amante envejecida, *convenciéndome de que yo de-seaba hacerlo.*"

El gesto de seducción provocando a Brausen para producir de un determinado modo aparece inscripto junto con una metáfora generativa del recorrido narrativo; "pobreza" igual "amante envejecida" que condensa su problemática; Gertrudis, recién operada, comienza a mostrar los signos de la pérdida de la juventud, de lo que el tiempo amputa, la huella del corte.

"No quiero algo decididamente malo —me había dicho Julio—; no una historia para revista de mujeres. Pero sí un argumento no demasiado bueno. Lo suficiente para darles la oportunidad de estropearlo." (pág. 20);

"Un argumento vamos —había dicho Stein—, algo que se pueda usar, que interese a los idiotas y a

los inteligentes, pero no a los demasiado inteligentes." (pág. 22); la escritura concebida como un valor de cambio, descrita como producto para ser manipulado desde la óptica de un publicitario que apunta a la transacción que es más rentable; cantidad de consumidores.

Una escritura que adormezca, que cause un placer ficticio, el texto inscribe en la escritura casi paralelamente esta concención con el manejo de la morfina.

"Trece mil pesos, por lo menos por el primer argumento". (pág. 18): esa es la lógica que trasmite Stein, y ese es el lugar de corte: para que haya ficción, para que haya literatura se debe romper con el intercambio basado en el dinero.

Stein es también dador de Gertrudis, la mujer de Brausen;

"Le vas a ver la cara de dulzura pensativa y te vas a engañar. Está sola porque la familia salió de Montevideo. Podemos llamarla por teléfono. Le hablé de vos, *inventé un Brausen inmejorable*." (pág. 34);

"...mientras envidiaba a Stein por haber penetrado en Gertrudis sin quedar prisionero". (pág. 72)

"Es muy fácil. El que se ha casado puede *tradu-cirse por el que tuvo que pagar el precio*" (pág. 237).

Junto con Getrudis, Brausen es destinatario de todas las preocupaciones de la vida burguesa; el empleo, las cuentas a pagar y la vida en común en la que es inevitable la percepción del paso del tiempo instalándose en el otro.

Stein genera una figura "Brausen inmejorable", lo pone en una red de relaciones a partir de un conjunto de reglas que programan su actuación.

"Stein estaba cabizbajo, el dedo rabioso en el timbre del ascensor. Saludamos al muchacho, yo entré segundo." (pág. 112)

Si eran dos obviamente el texto escribe otra significación además de la que surge como inferencia lógica del relato, el ascensor es una metáfora de Gertrudis, lectura que es coherente con la actitud de Brausen, escindido en Arce, que cuando está en el departamento de la Queca, atiende al ruido del ascensor como señal metonímica de la llegada de su mujer.

La función de Gertrudis no es solamente la de ser el lugar donde se representa el corte y la huella, o

la pesada carga de preocupaciones y rutina del matrimonio, es además fuente generadora para la ficción, "o tal vez la salvación bajaría el retrato que se había hecho Gertrudis en Montevideo." (pág. 33);

"Gertrudis bajaría del retrato... vendría a guiarme la mano para escribir un nuevo principio." (pág. 75) ;

Gertrudis fue una mujer compartida, que luego se convierte en esposa de Brausen, junto a quien va a estar en el cruce de la escena originaria de la ficción de Santa María con la escena previa a la operación, otra manera de decir el corte que se da en el texto entre Brausen y Stein. "Entraría sonriente en el consultorio de Díaz Grey-Brausen esta Gertrudis-Elena Sala, la que conocí aquella noche... Para hacer *vivir a Díaz Gray, esta muchacha despidió a Stein y cuando* estuvo sola conmigo se acercó para tocarme, cerrando los ojos." (pág. 34)

El texto da a leer que Gertrudis y Stein son los provocadores de la escritura, los nombres son lugares privilegiados para trabajar los cruces entre textos: Gertrude (dis) Stein;

Gertrude Stein (1874 - 1946) descendiente de una rica familia israelita de origen austríaco, nació en

Pensylvania (EE.UU.). Su lugar dentro de la narrativa norteamericana de las primeras décadas tiene que ver con su interés por las formas narrativas y sus exposiciones teóricas en las que plantea sus preocupaciones. La importancia de sus especulaciones es todavía objeto de controversias pero sus ideas acerca de las palabras y el estilo interesaron a Ezra Pound, T.S. Eliot, Scott Fitzgerald y Ernest Hemingway entre otros. En 1909, año del nacimiento de Onetti, publica su primera novela: *Tres Vidas*.

Asimismo el texto refuerza este recorrido de lectura con otra marca: "...y sobre todo, ante algunos cadáveres que podría imaginar yaciendo más severos que la muerte, bajo algún cementerio en *alguna aldea austríaca*." (pág. 31), Stein es como los escritores norteamericanos, judío y de ascendencia austríaca.

En el nombre Julio Stein es posible leer otras significaciones. La novela se abre con un capítulo denominado "Santa Rosa"; Brausen está esperando la tormenta así llamada que generalmente se da a fines de agosto; Stein es el dador, el que entró primero en Gertrudis y en el ascensor, se llama Julio; que viene antes de agosto.

El texto escribe y destaca la lengua inglesa; "you are my friend". (pág. 149)

"los famosos bisturíes Unforgettable" (pág. 151); son varios los personajes cuyos apellidos tiene origen inglés: Macleod, Glaeson, Owen, que además es llamado el inglés y así se titula el capítulo 15 de la segunda parte.

Se transcribe un mensaje religioso de varias líneas con una especialización destacada: The New Invocation, en el que Raquel, la hermana de Gertrudis, escribe una nota, motivo repetido del texto, las cartas, los billetes, y aquí se da como suplemento de un impreso en inglés.

La novela tiene como epígrafe un fragmento de un poema de Walt Whitman en el idioma original.

A partir de esas marcas que el texto exhibe podemos leer Stein como la transcripción fonética del verbo inglés "Stain" que significa como primera acepción: machange de colour of; make coloured patches or dirty marks on. Cambiar de color o hacer manchas.

Estos recorridos de lectura desde los intertextos juegan con las estrategias discursivas que inscribe el texto, actualizándolas no a partir de un itinerario

lineal, sino estableciendo encadenamientos paradigmáticos.

Al iniciarse el relato Gertrudis ha sido operada y se le ha amputado un pecho, Brausen sólo en su departamento piensa;

"...yo no tendré nada más verdadero que decirle, nada más importante que la noticia que alguien se mudó al departamento de al lado, el *H*. Allí vive la Queca que tiene lo que ya no tiene Gertrudis, los dos pechos y además la *h* que junto a la ablación de Gertrudis, genera hablación, la acción de hablar, que va a producir el espacio de la ficción que es lo que va a ocupar el lugar de la falta, lo que va a invadir el resto.

Hay dos motivos que el texto inscribe en todos los niveles: el corte y la mediación de Stein:

"¿No estoy yo acaso con vales en una mano y días francos en la otra?" (pág. 26) los vales son comprobantes de pago que son utilizados para autorizar adelantos de sueldos; lo que vale, lo que escribe alguna forma de valor, el dinero y los días francos; las dos preocupaciones de Brausen en la mano de Stein.

"...a la pérdida del empleo confusamente anunciado por Stein..." (pág. 67)

"Porque Stein me había insinuado la posibilidad de que me echaran a fin de mes..." (pág. 70)

"...recordando que según Stein el viejo había decidido echarme..." (pág. 120),

"El viejo Macleod se comprometió a mantener tu puesto por dos meses. Y después de los dos meses habrá un cheque que lo estarnos discutiendo." (pág. 128), de Stein a Brausen;

"Chupando una pipa el viejo Macleod había susurrado que me echaría a la calle a fin de mes, había transado con un cheque de 5.000.-" (pág. 143)

El relato progresivamente va desplegando la sucesión de situaciones que culminan con el despido de Brausen. En ninguna instancia participa él, es Stein quien discute, quien lo tiene al tanto. El pago finalmente se hace a través de un cheque, una forma suplementaria del dinero, cuya materialidad, como en el caso del vale, es un papel al que se confiere a partir de la articulación social que descifra su escritura. Cuando Brausen ha sido despedido se encuentra con el responsable de la agencia que le dice:

"...y usted sabrá por Stein..." (pág. 152);

"¿Le dio Stein el cheque?" (pág. 152).

Hay en el texto un artificio privilegiado por las cadenas de significación que se abren a partir de su inscripción como mandatos condensados, desde los que se pueden hacer distintos itinerarios de lectura:

"Yo esperaba de pie en la penumbra y miraba un dibujo a medio hacer en una de las mesas: una bañista sobre un sillón de playa, en una azotea, bebiendo una botella. El traje iba a ser verde, el sol amarillo, el asiento tenía ya un hermoso color rojizo. No era asunto mío: desde un par de meses atrás casi no redactaba avisos. Debía ser una campaña de Stein; y Stein habría aconsejado *"Veranee sin billete"* o *"Lleve el verano a su casa"* o *"Enero en la azotea"* o *"Sin valijas Usted puede"*. (pág. 24)

El cartel publicitario que recurre Brausen con la mirada es la conjunción de dos series distintas: la de la imagen y la de los textos. El hecho de que la imagen esté a medio terminar da preponderancia a la imaginación de los textos, a la palabra como pieza fundamental, como dispositivo a partir del cual se desatan los mitos y las necesidades. Y los slogans funcionan en el relato como condensaciones, reglas e instrucciones para utilizar.

El discurso publicitario va más allá del valor de uso, es una forma de atribución de significados, una forma de ficción instalada desde el objetivo de acelerar el intercambio con fines de lucro, y el texto inscribe en la escritura el discurso ideológico que se apoya en la imagen y la palabra como herramientas que apuntan al manejo de la comunicación como pulsiones de conductas consumistas, pero lo escribe para desmontarlo, para invertirlo.

Los slogans están articulados como órdenes, como exhortaciones, como consejos ineludibles, se apoyan en la gramática de un saber que trasmite una necesidad, pone un lugar y uno solo para la lectura, marca la información que modele la conducta.

Cada una de las frases publicitarias, que el texto remarca entre comillas, puede ser leída como un conjunto de reglas que van a generar expansiones a través de todo el relato, y los componentes semánticos van a establecer espacios privilegiados de sentido en los cuales se va a articular el desarrollo de las acciones.

La historia que se narra en *La Vida Breve* transcurre en lo que va de fines de Agosto en vísperas

de la tormenta de Santa Rosa, hasta el fin del carnaval; el período primavera-verano.

El imperativo "veranee" se conecta con viaje, con salida, con traslado. En todo el relato hay permanente movilidad espacial; en todas las series los personajes viajan, se mueven cambiando de escenario. En este artificio del cartel se lee tanto la posición de mediador de Stein como la lógica que sostiene la función de la publicidad en la sociedad capitalista, en la que el intercambio fundado en el moneda juega y se articula con el lugar que se otorga a la escritura y la imagen.

Pero son esos puntos donde el texto genera la disyunción, de la misma forma como se opone la escritura literaria a la que se produce a partir de un esquema mercantil; hay en *La Vida Breve* un rico tratamiento de la imagen como generadora de la escritura, así se pueden establecer cadenas de oposiciones entre los carteles publicitarios y el retrato de Gertrudis, desde el que Brausen imagina la voluntad de escribir y el cuadro del Dick's "un boliche junto al puerto", desde el que se inicia el viaje que relata la carta de Stein en el Capítulo 14 de la segunda parte.

"Veranee" tiene un complemento "sin billete" a partir del que se pueden ordenar varias isotopías narrativas.

El trabajo de la escritura es la generación de significación a partir de las posibilidades que ofrece la lengua. Entre las acepciones de "billete" tenemos: 1 Carta breve por lo común, 2 Tarjeta o cédula que da derecho para entrar u ocupar asiento en alguna parte o para viajar en un tren o vehículo cualquiera, 3 Cédula que representa cantidades de numerario.

La estructura semántica de un término contiene virtualmente todos sus desarrollos o expansiones posibles. La actualización por la lectura de "billete" se genera a partir de los co-textos con los que realiza los procesos de amalgama semántica.

Las distintas posibilidades de significación de billete dan ambigüedad al slogan, y toda actualización de lectura que seleccione y desambigüe el término genera distintas isotopías de lectura, (seguimos a Greimas que genéricamente define isotopía como coherencia de un trayecto de lectura a partir de categorías semánticas redundantes). Las distintas posibilidades de recorridos de lectura que genera "billete" se presentan como isotopías discursivas

oracionales con disyunción paradigmática, o sea, que las lecturas se articulan a partir de las presiones contextuales que establecen en el sintagma la elección paradigmática.

"Veranee sin billete" juega en *La Vida Breve* a desatar varias cadenas de significación a partir de la actualización que se haga del término "billete". En el capítulo 16 de la primera parte "El hotel en la Playa", Díaz Grey y Elena Sala buscan al inglés, y su viaje es sin *billete* ya que se mueven en un bote a remo o a pie, o sea se trasladan sin pagar pasaje.

Stein le ha contado a Brausen cómo en su juventud, cuándo conoció a Mami, pasaron una semana en un hotel del Tigre;

"Siete días que terminaron un sábado, el atardecer que Stein pidió la cuenta, se tiró, riendo, desnudo, en la cama y preguntó entre hipos: «Pero vos sabés querida, que no tengo ni un centavo»." (pág. 30); ese veraneo fue también sin billete, la actualización es por la acepción dinero.

En el capítulo 24 de la primera parte, "El Viaje", Brausen descubre al entrar al departamento de la Queca un papel, una nota de Ernesto, otro de los amantes de la mujer que lo ha golpeado y echado de

allí una vez. Brausen finge no haberlo visto y la Queca a su vez hace su farsa y busca ocultarse para leerlo;

"buscaba el encierro del baño para leer el billete..." (pág. 155);

Posteriormente Ernesto matará a la Queca y Brausen lo va a acompañar en su huida, aunque dejará el billete en el departamento como rastro para que la policía los pueda perseguir;

"Así como había dejado un billete a la Queca —«te voy a telefonar o venir a las nueve»— y así como yo coloqué el billete en la habitación en que estaba la Queca muerta..." (pág. 275).

Brausen y Ernesto también veranean sin billete, aquí en la acepción de carta breve;

"Me inclinaría sobre los *billetes* sin avaricia, como sobre un espejo que habría de reflejar mi cara, alguna vez, impensadamente. Pero no confiaba sólo en mis ojos; los cerraba antes de bajar la tapa y movía los dedos entre los papeles y los objetos acumulados, trataba de reconocer el *billete* de Ernesto..." (pág. 178); en este pasaje es posible advertir el juego que el texto genera con las distintas posibilidades de significación del término; además el billete dice "Te voy a telefonar o venir a las nueve" o sea un avino,

palabra que también se utiliza para designar las formas de la propaganda; un aviso publicitario.

El relato pone en el habla de Stcin una frase en la que se condensan las acepciones de billete;

"Mucho más fácil mando hago llegar a una mujer en el cabaret, la mitad de un billete de cien con un número de teléfono." (pág. 50)

Billete como dinero y como nota, además un billete de cien pesos como el que le pide Brausen en el capítulo 3 en su primer encuentro en el relato;

"¿Podés prestarme cien pesos por unos días?" (pág. 28); y como el último que le queda a Brausen en su huida con Ernesto;

"...pensaba en el único billete de cien pesos, suponía la reacción de Ernesto cuando le dijera que la retirada, el juego, había concluido." (pág. 266).

Y la mitad, es decir cortar una de dos, como a los pechos de Gertrudis desde un corte por dos se busca a una mujer en una carta que materialmente es dinero; y "con un número de teléfono", forma de comunicación que Ernesto plantea como prioridad en su "billete".

Billete en su acepción de carta breve tiene un sinónimo; esquela, que el texto inscribe también;

"...probaré sustituirlos con frases que aludan a las *esqueletas* de defunción..." (pág. 206).

En el Río de la Plata se utilizan comúnmente el término boleto para referirse al comprobante que se expide como pase para viajar; así es usado en "Juntacadáveres".

"Pero el sobrino existía; aquel muchachito que había decidido fugarse en algún tiempo de fecha imprecisa con nada más que la ropa indispensable, *el boleto del tren...* (pág. 204 — Juntacadáveres, Madrid, Alianza Editorial, 1981).

O sea, que la elección de la estrategia discursiva que se apoya en la ambigüedad generada por la homonimia es una característica distintiva de la escritura de "La Vida Breve".

En la significación de dinero circulante "billete" y sus equivalentes, aparecen sobredeterminando todas las relaciones. El billete como dinero es la representación de la mediación, del tercer sujeto como intermediario universal de todas las posibilidades de cambio, borra y anula las diferencias y establece la ley. Podemos repetir la fórmula marxiana de que la forma dinero no es más que el reflejo vinculado a una

mercancía especial, de las relaciones de todas las otras mercancías.

El texto exaspera esa condición del dinero como representante del valor de equivalencia y trabaja el conjunto de todas las relaciones en orden al paradigma de la lógica de base en la que se apoya la economía general de intercambio mercantil.

Durante el desenvolvimiento de las acciones del relato enunciado en pasado, el relato de la prueba, el discurso del exemplum, todo se da medido a partir del dinero, la plata, los pesos, los billetes;

"13.000 pesos por lo menos por el primer argumento..." (pág. 18);

"El judío Stein sólo sabe de *ganar plata...*" (pág. 25);

"Me incliné sobre el escritorio para anotar un nombre y *una suma de dinero...*" (pág. 38);

"Ahora sé que tuve miedo desde el primer momento, comprendo que voy a necesitarla y que estaré dispuesto a *pagar cualquier precio...*" (pág. 40);

"Si alguien supiera lo que tengo que soportar, el precio de torturas que me cuestan..." (pág. 48);

"Estaré dispuesto a *pagar 100 Gertrudis adolescentes y con dos senos como precio...*" (pág. 104);

"Yo había aceptado la muerte del argumento de cine, me burlaba de la posibilidad de conseguir *dinero* escribiéndolo... (pág. 119)

"Pero, a pesar del fracaso, no me era posible desinteresarme de Elena Sala y el Médico; mil veces *hubiera pagado cualquier precio* para poder abandonarme..." (pág. 119).

Stein cumple con su función de publicitario, de dador e intermediario; el texto inscribe su slogan como un mandato condensado que se expande en múltiples recorridos de lecturas. Cada actualización de billete activa una parte de los componentes de su estructura semántica que entran en amalgama con los co-textos, pero no anula la parte restante, sólo afirma explícitamente lo que la isotopía narrativa exige, pero no niega lo demás. Todas sus acepciones poseen una base de coincidencia, un espacio que es común a todas: tanto billete como moneda, o como comprobante de viaje, o como carta corta, tienen su materialidad en el papel y en la inscripción que les da curso.

"Billete" condensa el encuentro, la confluencia de la mediación de valores heterogéneos a partir de una convención, que es la que certifica el pago que permite realizar un viaje y como comunicación diferida

que supone la correspondencia escrita; además de la materialidad y la escritura, siempre desencadena y despliega la representación del cambio.

La Vida Breve puede ser leída como el relato de un corte que genera un cambio, que además de ser ruptura con la lógica del intercambio, es una migración sin *billete*, como lo cuenta la carta a Stein. Los otros slogans son a su vez condensaciones de itinerarios narrativos;

"Enero en la Azotea";

Díaz Grey llega a un hotel en el viaje en que acompaña a Elena Sala en su búsqueda de Owen, el inglés;

"Elena había llegado al nivel de la galería y estaba detenida, enderezando el cuerpo, cuando el médico recordó asombrado el viejo sueño, una fantasía tantas veces repetida, única cosa que lo unía al futuro. Un sueño en el que se veía sentado en la terraza de un hotel de decrepita madera..." (pág. 110)

Terraza y azotea son sinónimos, y si aceptamos el desarrollo cronológico de las acciones representadas en el relato, ese viaje se hace en Enero.

"Sin valijas usted puede";

en ese mismo viaje Elena Sala dice:

"—Las cosas se complican porque el dueño no ha vuelto todavía. Estará recién para el almuerzo. Y yo voy a morirme de calor, no traje ropa para cambiarme." (pág. 140); está veraneando sin valija.

"Estuvimos hablando y yo cada vez más curioso; sobre todo porque *no traía equipaje*. " (pág. 166) del patrón del hotel refiriéndose a Owen; Ernesto, que ha matado a la Queca y Brausen/Arce van a huir de la policía y tras el intento de cumplir con la receta Stein, una fórmula infalible para no dejar rastros, terminan por irse sin valija. En el último encuentro entre Brausen y Stein, éste percibe los cambios y marca la valija como lo que simboliza el acontecimiento;

"Mi amigo sujeta entre las piernas una valija llena de biblias negras..." (pág. 237);

"Ahora el predicador es Brausen..." (pág. 238). El que tiene el libro con la palabra para predicar es Brausen, Stein ya no es predicador, no tiene valija.

El texto genera la condensación de las funciones de Stein, en lo que hace a las cargas semánticas que privilegia el relato, a partir de la inscripción polisémica de "billete" que produce la isotopía central del texto constituida por las significaciones que representan los espacios del cambio, la migración y la carta.

Procedimiento similar al que se da con el término contar en sus múltiples formas y acepciones con que la escritura lo articula. Contar procede del latín *computare* que tiene una instancia numérica en el significado, que se conserva en el paso al romance.

El que cuenta, como acción narrativa, pone en primer lugar la serie de hechos, la relación de inferencia que va de uno a otro como sucesión.

El que cuenta, como actividad de enumerar determinando cantidades, establece unidades discretas y homogéneas como base del cálculo. Es éste el componente de la significación donde las dos acepciones producen una coincidencia; para cortar en los dos sentidos hay que discriminar en unidades.

En el curso narrativo de *La Vida Breve*, casi todos los personajes cuentan, y ese contar coincide con la actividad textual de Brausen, referenciar el pasado como *exemplum*; todos *loa* que montan instrumentan el saber desde el discurso jurídico de la prueba como *rendición de cuentas*. Y para ello se organiza lo que se cuenta en representaciones de hechos que se refieren una tras otra. Brausen, el narrador, y todos los que narran en *La Vida Breve*,

ensamblan unidades discretas en secuencias que se articulan en series.

"Yo te voy a contar..." (pág. 210), de Stein, gesto de relator que es reiterado en todas las secuencias del texto; "La *cuenta* del antisudoral..." (pág. 25); aquí se hace referencia a un término del discurso técnico de la contabilidad, que significa el registro en el que se asientan las operaciones que realiza una empresa con otra;

"Les voy a *contar un cuento*..." (pág. 29);

"...yo te *conté* que ella trabajaba..." (pág. 28), "Stein pidió la *cuenta*..." (pág. 30), referencia al comprobante que en las casas de comida refleja el gasto de los clientes;

"...ella terminó de vestirse y pronunció sin mirarlo, *sin tenerlo* en cuenta..." (pág. 30) frase verbal que significa tener presente, tomar en consideración;

"Tal vez un juego indecente de mi parte, *sin darme cuenta* del todo." frase verbal con el sentido de advertir, tomar conciencia.

El texto inscribe en la escritura la repetición del juego de la polisemia de contar, generando significación a partir del deslizamiento que algunas actua-

lizaciones producen entre las distintas series del relato;

"...montaba una pierna, chupeteaba sin avidez *la cuenta* más gruesa del collar..." (pág. 67),

"...tocar con los dientes *las cuentas* de su collar..." (pág. 66);

de acuerdo con los co-textos la actualización de *cuentas* en estos fragmentos es: cada una de las bolitas ensartadas que forman el rosario con que se lleva la cuenta de las oraciones que se van rezando.

Lo que permite leer una condensación entre el espacio semántico determinado por contar como enumeración y representación de acciones que juegan con el paradigma del discurso religioso. Se repite el procedimiento que literalmente explica Macleod a Brausen (pág. 152); un deslizamiento del arte desde la religión al comercio, una gran migración de los productos simbólicos de un orden a otro, en el que el arte conserva su función de intermediario y la estructuración general de la comunicación aparece ensamblada por la fetichización de los valores que se transportan.

Se hace hablar a un discurso, trastornándolo, generando significaciones suplementarias, incorporan-

do otras voces, otros sentidos desde los contextos que invierten las cargas semánticas.

"Ahora nos reiremos todos del excelente cuento del cardenal y la bailarina que acabamos de importar de Buenos Aires..." (pág. 93), propuesta de Horacio Lagos, el marido de Elena Sala, en el primer encuentro que tiene con Díaz Grey en el hotel de Santa María. Lagos, para referirse a que lo que quiere contar lo escuchó en Buenos Aires, utiliza un término que pertenece al vocabulario de las transacciones comerciales. El cuento tiene como objetiva la risa a partir del grotesco y la burla; el tema: un cardenal y una bailarina, arquetipos que representan mecánicamente, la falsa moral del orden eclesiástico y la lujuria. Esta secuencia puede leerse como una puesta en la superficie narrativa de todas las construcciones paródicas a las que se apela en el texto.

Hemos planteado que Stein es el dador de la competencia textual de Brausen, condensa en su función actancial toda una lógica de relaciones que sirve de base a las transacciones en una economía de cambios regida por el valor omnipresente del dinero, y que las estrategias discursivas del texto inscriben desde diferentes procedimientos.

Stein es el que dice y pre-dice, el que ejerce como mediador el saber de esa lógica que define la ideología mercantil, el que presiona y manipula la producción de la escritura como bien de cambio, Stein representa el orden con el que hay que cortar para que la ficción deje de ser prueba, deje de ser exemplum, serie de causalidades ordenada como usos del pasado y se dé como presente. El corte tiene su huella escrita por el texto de todas las maneras, sin escribirlo en lo literal, en la carta a Stein.

Julio Stein es un personaje que no cambia a través de su recorrido en el relato; es posible afirmar que es el único personaje de la novela que no es transformado por las peripecias. En cambio Brausen irá progresivamente diferenciándose del origen, profundizando la escisión de su competencia en los recorridos que despliegan sus dos figuras: Brausen-Arce.

Uno de los procedimientos que propone a la lectura la estrategia narrativa de *La Vida Breve* es la instalación de motivos que se van dando de tanto en tanto en el relato, que aparecen como desgajados de la trama, y que son sometidos a transformaciones que marcan el cambio general de las acciones.

Uno de esos procedimientos es el que marca la actividad de Brausen cuando recoge restos;

"...junto a los pedazos de vidrio y de hierro, los tornillos y muelles que me había acostumbrado a recoger del suelo cuando iba, una vez por semana, a visitar un posible cliente en el puerto." (pág. 100);

"...sabiendo ya por qué una vez a la semana, cerca del puerto, me inclinaba junto a la angosta vía del tren para recoger vidrios, pedacitos de vidrio inútiles y oxidados de maquinarias." (pág. 104);

"No quería disimularme, buscaba mantenerme despierto y tenso, nutrir a Arce con mi voluntad y mi dinero, repartido en muchos billetes, que había escondido en una cajita de acero, en el sótano de un banco, junto al revólver, tornillos, muelles, pedacitos de vidrio." (pág. 177);

"Otras veces, después del almuerzo, bajaba hasta el puerto y recogía tuercas y bulones, deslumbrantes pedazos de botellas que sustituían en la caja de metal del banco al dinero que no tenía más remedio que llevarme." (pág. 188); "Ordené los billetes y los fui guardando en los bolsillos, sin contarlos, cerré la caja y llamé al empleado. «Qué pensarán cuando

venza el trimestre y abran la caja y encuentren los tornillos y los pedazos de vidrio?»." (pág. 10).

Esa actividad de recoger restos (¿acaso Brausen no juntacadáveres?) es como la del narrador; va organizando el relato a partir de restos, de fragmentos de vida, muchos de ellos recuerdos de viajes, que marcan el espacio semántico de la migración, así como esos trastos son recogidos cerca del puerto o de una angosta vía de tren.

Además van a ir ocupando el lugar del dinero que Brausen ha recibido como indemnización. Una forma de cambio en la que no está presente la lógica de Stein y que llamará la atención de quien lo encuentre cuando se abra la caja, como si fuera un hecho ilegible.

"...nutrir a Arce con mi voluntad y mi dinero...". Arce, la escisión del narrador, cumple en la trama narrativa la función de desplegar los itinerarios que propone Stein; así va a compartir la vida con Queca, una prostituta, representación degradada de Mami, la mujer que ha mantenido a Stein. Se hace pagar un viaje al Uruguay, como Stein a Europa. Acepta la receta Stein para huir con Ernesto sin dejar rastros, aunque deja el billete de aquél como huella, gesto de

corte y desaparece del relato en medio de Santa María, el escenario de ficción que ha generado Brausen;

"Usted es el otro —dijo el hombre—. Entonces usted es Brausen." (pág. 277) sin dinero ya no hay Arce, se corta otro vínculo con Stein.

Proceso de corte que está insinuado desde el principio del relato;

"Esperé a que Stein se alejara, seguro de que yo iba a tomar un tranvía y llamé un taxi." (pág. 53) Brausen va a viajar, pero no como lo imagina Stein.

El proceso de ruptura que la narración va desplegando se materializa en la carta que Brausen envía a Stein y que da título al capítulo 14 de la segunda parte. La carta es el último lugar del diálogo, después que Brausen ha dicho; "Ya no tengo nada que hablar con Stein..." (pág. 241).

La carta a Stein puede ser leída confrontándola con la receta que éste propone para fugitivos;

"La verdadera vía de salvación y el crimen perfecto... Es así: el penitente alquila una pieza en un hotel, envía a alguien a comprar ropa. Toda la ropa, incluyendo zapatos, sombreros, pañuelos. Nada se salva cuando sudamos desgracia. Hay que hacer una

fogata con la ropa vieja, es necesario destruirla, no por amor al prójimo, sino porque es seguro que el traje arrastrará al nuevo dueño y nos perseguirá... Destruída la ropa vieja, en nuestro poder el flamante ambo y accesorios, es necesario, con perdón de vuestros oídos y de la ocasión, darse un baño muy cállente y beberse un vaso de sal inglesa... El penitente duerme, despierta con una sonrisa, se engalana y se echa a vivir, tan nuevo como un recién nacido, tan ajeno a su pasado como al montón de cenizas que deja tras de sí. Puedo empeñar mi palabra." (pág. 17'7). Esta es una preceptiva del olvido, lo que hay que hacer para sacudirse una culpa. Con un discurso que no oculta sus referencias al espacio semántico de la religión; "penitente" "salvación", propone una ceremonia de expulsión de los demonios. Una purga como catarsis y la extinción por el fuego de los atavíos; un ritual en el que se logra la reanimación una vez cumplida la retórica.

Hay que destruir el pasado, celebrar el olvido, prescribe Stein. Siguiendo esos pasos ceremoniales el que se supone penitente se va a dar la salvación. Salvación como borradura de toda prueba, salvación resumida en el olvido y la liquidación de toda posi-

bilidad de acusación. La secuencia se cierra con una frase que inscribe a Stein en su lógica: es posible empeñar la palabra, pues es transferible, tiene valor de cambio y se puede mercar con ella, como con todos los demás elementos que constituyen el mundo.

"Ahí va, según promesa, 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*". (pág. 249) Este es el encabezamiento de la carta a Stein, lo único que Brausen escribe en el relato; una afirmación del pasado, la necesidad de mostrarlo como causa, como principio del viaje;

"Hay un boliche en el puerto, junto al Dick's; la segunda sala tiene una enorme mesa redonda y un cuadro de colores oscuros."

La carta es una fórmula de un itinerario a seguir, siempre y cuando se conjugue la voluntad de migración con el trastorno de los delgados límites de la imaginación y la realidad.

El hacer de Brausen ya no responde a la competencia que le imponía Stein. El corte no lo separa sólo de Stein, lo separa de la lógica que articula

el intercambio mercantil, la escritura como valor de cambio.

El texto genera en la escritura el conflicto entre el pasado causal y el presente. Brausen reelaboró el pasado, como la prueba, el exemplum, de los orígenes de la ficción. Y en el cruce de la representación de "la realidad" y "la ficción" —capítulo 16 de la segunda parte, "Thalassa" —va a silenciar su voz.

"El Señor Albano", último capítulo de la novela, es narrado en primera persona por el personaje que Brausen generó, Díaz Grey; se enuncia en presente, no está articulado como un montaje, ya no hay causística del pasado. El final es el principio.

CONCLUSIONES

Hemos llamado a esta exposición sobre *La Vida Breve*, una lectura. Entendemos lectura como una práctica que actualiza las estrategias discursivas del texto.

El texto no se constituye ni se agota en el conjunto de procedimientos que lo actualizan. El lugar de cruce entre la lectura y el texto no remite a un esquema de traducción ni de explicación causal.

Toda lectura supone una actividad en la que se privilegian algunos elementos y se descartan otros. Y los códigos desde los que se generan esas elecciones no son el producto de un sujeto individual, sino que exhiben qué discursos sociales articulan la acción de leer.

En nuestro recorrido de lectura hemos privilegiado algunos puntos que vamos a exponer como síntesis;

—la sintaxis narrativa de la novela está armada a partir de un montaje, en el que las rupturas establecen un modelo que integra materiales dispersos y exhibe las grietas producidas por el ajuste del acoplamiento;

—el que narra es quien reelabora el pasado como una exhibición de pruebas;

—la representación del desenvolvimiento temporal en *La Vida Breve* es el lugar donde se escribe el corte;

—el conflicto entre pasado-presente puede ser leído como el corte;

—la representación, el exemplum, de la imposibilidad de toda escritura literaria generada en el orden de una economía de intercambio fundada en un valor que sea común denominador: el dinero;

cuando Brausen ha roto contrato con Stein, que es el dador de su competencia textual e intermediario en todas las instancias del relato, desaparece como voz narradora y la ficción se da sin dependencia a un pasado casuístico;

—el juego de la ínter-cotextualidad;

—la elección de la estrategia discursiva que se apoya en la ambigüedad generada por la homonimia;

—el texto genera la condensación de las funciones de Stein, en lo que hace a las cargas semánticas que privilegia el relato, a partir de la inscripción polisémica de "billete" que produce la isotopía central del texto, constituida por los significados que representan los espacios del cambio la migración y la carta;

—La vida Breve puede ser leída como el relato de un corte que genera un cambio, que además de ser ruptura aun la lógica del intercambio mercantil, es una migración sin billete.

Roberto Ferro

Diciembre 1984

BIBLIOGRAFÍA

Aínsa, Fernando. *Las Trampas de Onetti*, Alfa, Montevideo, 1970, pág. 194.

Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, N—292 -294, Octubre-Diciembre 1974, pág. 750. Contiene "Páginas de Onetti", 18 poemas para Onetti, 46 artículos inéditos sobre Onetti y su obra.

García Ramos, Reinaldo ed. *Recopilación de textos sobre Juan Carlos Onetti*, Casa de las Américas, La Habana, 1969, pág. 197. Contiene artículos ya publicados anteriormente; Mario Benedetti, José Pedro Díaz, Jacques Fressard, Juan C. Ghiano, María Esther Gilio, Luis Harss, Elisa Lerner, Ricardo Latcham, Carlos Maggi, Nelson Marra, Lucien Mercier, Emir Rodríguez Monegal, Angel Rama, Arturo Sergio Visca.

Giacoman, Helmy F. ed. *Homenaje a Juan Carlos Onetti*, Las Américas Publ. Co., New York. Contiene artículos publicados con anterioridad de Angel Rama, Mario Benedetti, Emir Rodríguez Monegal, Fernando Aínsa, Jaime Concha, Félix Grande, Hugo J. Verani, Wolfgang A. Luchting, Lucien

Mercier, Luis A. Diez, Caracé Hernández y otros inéditos de José Luis Martín, Djelal Kadir, Gary Brower, Octavio Armand y Alvaro Castillo.

Harss, Luis Los *Nuestros*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1966, págs. 214-251, artículo dedicado a Onetti: "Juan Carlos Onetti o las sombras en la pared".

Ludmer, Josefina. *Onetti: los procesos de construcción del relato*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, pág. 213.

Onetti, Juan Carlos "Prólogo a la edición italiana de "Los Siete Locos" de Roberto Arlt, recogido en Lafforge, Jorge., *Nueva Novela Latinoamericana II*, Paidós, Buenos Aires, 1972, págs. 363-377.

"Por Culpa de Fantomas", Conferencia celebrada en el Instituto de Cultura Hispánica, el 19-11-1973, reproducida en *Cuadernos Hispano-americanos N° 284*, Madrid, Febrero 1974.

"Onetti las fuentes de la nostalgia y de la angustia". Entrevista de Jaime Julio y Jorge Ruffinelli, Revista *Crisis*, N° 10, Bs. As. febrero de 1974.

Onetti, Cuaderno N° 6 de Crisis, Buenos Aires, pág. 53, 1974, recoge textos de Onetti, Un asedio

colectivo, fragmento de entrevistas, "Cronología" y "Bibliografía".

Rodríguez Monegal, Emir. "Onetti o el descubrimiento de la ciudad", en *Narradores de Esta América Tomo II*, Ed. Alfa Argentina, Bs. As. 1974, págs. 99-129.

Ruffinelli, Jorge, *Onetti*, Biblioteca de Marcha, Montevideo, 1973, pág. 293, recoge: "Tres textos de Onetti", "Cronología" de Ruffinelli, "Bibliografía" de Verani y artículos publicados con anterioridad de Mario Benedetti, Rubén Cotelo, Jaime Concha, Jorge Ruffinelli, Hugo J. Verani, Wolfgang A. Luchting, John Deredita y Emir Rodríguez Monegal.

Verani, Hugo J. *Onetti: el ritual de la Impostura*, Monte Avila Editores, Caracas, 1981, pág. 339. Contiene trabajos sobre toda la obra de Onetti y una extensa y completa bibliografía págs. 281-333.

NOTAS

1 Las citas de “La Vida Breve” remiten a la edición de Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1976, 5°.