

ESPACIOS DE CONFINAMIENTO Y LIBERACIÓN EN
LA VIDA BREVE DE ONETTI

CONFINEMENT AND LIBERATION SPACES IN ONETTI'S
A BRIEF LIFE

AARÓN LUBELSKI

Universidad Hebrea de Jerusalén

RESUMEN:

La narrativa de Onetti se desarrolla primordialmente dentro del entorno urbano que remite a la zona del Río de la Plata. Allí, las habitaciones, los espacios sociales y laborales de la ciudad, son testigos de las frustraciones y de la falta de fe de sus personajes, en oposición a los espacios externos que sugieren una eventual liberación y el logro de una efímera felicidad. Este artículo analiza la configuración de dichos espacios y su interacción con el drama humano de sus personajes, en una de las obras más logradas del autor: *La vida breve*.

PALABRAS CLAVE:

Onetti, temática urbana, espacio interno, poética de la contigüidad, Santa María.

ABSTRACT:

Onetti's narrative is set primarily within an urban environment that refers to the Río de la Plata area. The city's living, social and work spaces are witnesses of their frustrations and lack of faith, in opposition to the external environment that suggests an eventual liberation and the achievement of an ephemeral happiness. This article analyzes the configuration of these spaces and their interaction with the characters' human drama, in one of the author's most accomplished novel: *A brief life*.

KEY WORDS:

Onetti, urban thematic, inner space, poetics of contiguity, Santa María.

1. Introducción

Brausen, protagonista de *La vida breve* (1950), quien está atravesando una crisis existencial, busca liberarse de la opresión infligida por sus conflictos: uno de ellos, originado por la repulsión del cuerpo mutilado de su compañera; otro, por su necesidad de encontrar una alternativa económica al inminente despido de la agencia de publicidad, su única fuente de ingresos. Ello ocurre dentro de un sofocante cuarto bonaerense situado en la calle “Chile al 600” (Onetti, 1980: 80); sin embargo, es allí donde también comienza su liberación, vehiculizada a través de la creación de la ciudad Santa María.

Ahora bien, el drama humano de los personajes que conforman la obra de Juan Carlos Onetti (Montevideo, 1909-Madrid, 1994), se desenvuelve principalmente en un área geográfica que remite a la zona del Río de la Plata. Ello conduce a una obra caracterizada por una predominante *temática urbana*, influenciada por las vivencias del autor en las ciudades de Montevideo y Buenos Aires, donde alternó su residencia, hasta su exilio en Madrid, a partir del 1975. El escenario del mundo onettiano está conformado principalmente por las plazas, las avenidas, los bares, los hoteles, los prostíbulos y los restaurantes, los espacios laborales y el perímetro costero de la ciudad. Sin embargo, es en los recintos habitacionales donde el drama humano de sus protagonistas cobra su mayor intensidad. Allí, y a veces encerrados dentro de cuatro paredes, los personajes experimentan el máximo grado de angustia, frustración y soledad, espíritu este característico de la obra de Onetti.

La estrechez del recinto habitable, ya sea física o subjetiva, crea en el individuo un sentido de opresión que lo lleva a la necesidad de buscar alternativas en el espacio exterior. Al respecto afirma Bollnow: “man perceives restricting space as a pressure which torments him; he seeks to break through it and to press forward into the liberating distance” (2001: 87). Dicha afirmación sugiere la existencia de un espacio exterior liberador, lo que nos conduce a reconocer una dialéctica, que según Aínsa, establece una comunicación entre el adentro y el afuera: “El espacio más cerrado de una habitación o una casa se «comunica» con el exterior, forjando redes e inevitables relaciones individuales y sociales” (2002: 64).

Entre los personajes y el espacio de la narrativa de Onetti se establece un diálogo, en el cual los primeros intentan apropiarse del entorno que los rodea. El denso ambiente que los envuelve se refleja en su forma de ser y se ajusta al espíritu de frustración, desamparo y falta de fe, siempre en busca desesperada de un escape, que quizás se materialice en el mundo de la obra. Esta dialéctica entre espacio y personaje, nos dice Verani, se traduce en la narrativa de Onetti adecuando las descripciones en función de la relación personaje-espacio: “Onetti establece una profunda correlación

entre el estado anímico del hombre y el medio ambiente, sin valerse del encadenamiento lógico de ideas propio de la descripción psicológica tradicional; la asociación es lírica y no conceptual” (1981: 174).

2. El departamento de Brausen

La casa de Brausen, el lugar donde arranca la narración, apenas cumple con su función de hogar: “cuando el hogar existe es presentado en su faz de *descomposición*” (1970: 156), sostiene Aínsa. Este ambiente, que en un principio es compartido con su compañera convaleciente, Gertrudis, dejará de funcionar como tal después de la separación que no tardará en llegar. No existe pasado conyugal en el departamento de Brausen, solo el retorno de Gertrudis de su reciente intervención quirúrgica marca el presente. La única relación que lleva a configurar una breve vida hogareña es la añoranza por el cuerpo saludable de su mujer y su actual sufrimiento: “Mi mujer, corpulenta, maternal, con las anchas caderas que dan ganas de hundirse entre ellas” (Onetti, 1980: 23).

Brausen encausa la posible resolución de sus conflictos —en un principio— hacia la prostituta recientemente mudada al departamento contiguo, la Queca. La opresión vivida por Brausen se ve incrementada por el ambiente sofocante que reina en la habitación durante ese fin de invierno y por la ansiedad creada en espera de algún efecto redentor, en este caso el temporal de Santa Rosa.¹ Dicho fenómeno atmosférico, que aporta el título al primer capítulo, se convertirá en temática recurrente de la narrativa de Onetti: “¿me quiere decir cuándo va a llegar la tormenta de Santa Rosa? [...] Entonces descubrí que yo había estado pensando lo mismo desde una semana atrás, recordé mi esperanza de un milagro impreciso que haría para mí la primavera” (Onetti, 1980: 13).

Bachelard sostiene que “Para aceptar la imagen, hay que oír la imagen” (1993: 266), y a este ambiente asfixiante se adhieren más visiones que amplifican la sensación de ahogo vehiculizadas por descripciones tórridas que pueden casi *escucharse* en el silencio de la soledad: “estaba desnudo, de pie, cubierto de gotas de agua, sintiéndolas evaporarse, sin resolverme a agarrar la toalla” (Onetti, 1980: 12), insiste el narrador homodiegético. Estas imágenes se complementan con la presencia de un insecto mortificador, que llenará el reducido volumen de la habitación con su murmullo molesto y atormentador: “Hacia horas que un insecto zumbaba, des-

¹ “Popularmente se le llama temporal de Santa Rosa a la tormenta o lluvias fuertes que se desarrollan en el hemisferio sur entre 5 días antes y 5 días después del 30 de agosto, día de Santa Rosa de Lima, patrona de las Américas”. *El País*, agosto 26, 2016. <http://www.elpais.com.uy/informacion/temporal-santa-rosa-creencia-explicacion.html> (consultado el 5 de septiembre, 2017).

concertado y furioso entre el agua de la ducha y la última claridad del ventanuco” (Onetti, 1980: 13).

Las dimensiones del espacio habitacional de Brausen son descritas en función del drama humano que ocurre dentro de él. El espacio *es leído* por el lector quien “lee un cuarto” (Bachelard, 1993: 44) y reconstruye así el entorno, en este caso, a partir de la resonancia de los conflictos y de las emociones que ocurren dentro del mismo. La habitación “iba a resultar demasiado pequeña para contenernos a los dos” (Onetti, 1980, 33) –nos dice Brausen–, imaginando la convivencia con Gertrudis y evaluando a su vez las dimensiones del recinto, a partir de sus “largos pasos”, comparados con el tamaño de su sufrimiento: “Demasiado pequeña la habitación para sus largos pasos lentos, para los sollozos con que sacudía tímidamente un borde de la cama, en las horas del amanecer en que suponía que yo estaba dormido” (Onetti, 1980: 33).

Dentro de esta estrechez, no hay lugar para objetos innecesarios, apenas una cama con “sábana limpia” (Onetti, 1980: 12), una silla, una mesa, una lámpara, el retrato de Gertrudis y un “plato con el hueso donde la grasa se estaba endureciendo” (Onetti, 1980: 33), imágenes que apoyan el ambiente reducido y sofocante de la misma. Aínsa relaciona esta precariedad con el espíritu del protagonista, estableciendo una conexión entre la interioridad del mismo y el ambiente que lo rodea: “La sensación de desamparo y marginalidad puede estar dada por la *«ausencia de objetos»*. La falta de apoyatura de objetos, en la medida en que estos son significativos para el protagonista, se convierte en el elemento definitivo de un desamparo o una soledad” (Aínsa, 1970: 155).

Esta habitación también opera como un *muro psicológico* que media entre el drama del protagonista Brausen, encerrado dentro de las cuatro paredes, y el mundo que lo rodea. Este espacio, simboliza, según Ludmer, el mundo de la vida cotidiana, la estructura familiar, el orden diario, “el sistema de la racionalidad y la reproducción: el organismo social y la estructura familiar que traduce las presiones del modo de producción” (2009: 66). Este primer entorno colinda con el mundo desordenado de su vecina que, por oposición, “«representa» el sexo, el secreto, la locura, el desorden y la segunda lógica, la de los impulsos fundamentales, lo otro reprimido y renegado” (2009: 66), y por último, en contraste con los dos anteriores, el mundo externo, imaginario de Santa María, como ya veremos más adelante, “habitado por «otros» personajes, distintos y distantes” (2009: 66). Este último surge a razón de los desplazamientos producidos por los dos primeros, los cuales pertenecen a los escenarios narrativos de la realidad de la obra, mientras que este funciona como el mundo de la ficción de la misma.

3. El espacio de la creación

La habitación de Brausen es también el espacio físico donde el protagonista comienza a escribir un libreto cinematográfico que conducirá a la creación de Santa María y sus personajes. Si bien este impulso de demiurgo nace como respuesta a una necesidad económica, el ambiente asfixiante y, especialmente, la presencia de su compañera convaleciente, inflaman el proceso creativo: “Había sentido crecer contra mi mano la humedad de su frente, mientras pensaba en el argumento para cine” (Onetti, 1980: 17).

Es este sufrimiento el que da a luz al doctor Díaz Grey, un posible *alter ego* de Brausen, y a Elena Sala, una paciente que lo visita en su consultorio, escena desde donde arranca la narración de Santa María. No en vano la descripción de la paciente parte de la imagen añorada de Gertrudis, quien esgrime sus pechos “excesivamente blancos” frente al médico del libreto: “El torso y los pequeños pechos, inmóviles en la marcha, que la mujer mostró a Díaz Grey eran excesivamente blancos; solo en relación a ellos y a su recuerdo de leche y papel satinado resultaba chillona la corbata del médico” (Onetti, 1980: 20).

Fredman, al analizar la prosa de Paul Auster, distingue tres espacios distintos de la creatividad del autor: la habitación real donde se efectúa el acto escritural, el espacio de la ficción creada por el escritor y el del texto –vacío en un principio–, que el autor va rellenando con palabras.² Siguiendo este orden, estos tres espacios se entremezclan durante el proceso creador de Brausen. Los *sonidos alegres* que se renuevan en la habitación contigua y que se oponen al sufrimiento de Gertrudis, al hacer eco dentro de su recinto habitacional, impregnarán las nuevas páginas, aún blancas, del texto en creación: “La mujer canturreaba, más audible ahora, e iba pisando el parquet con unos tacones brillantes y altos. [...] La mujer caminó hacia el centro de la habitación y comenzó a reír en el teléfono. Gertrudis murmuró una pregunta y volvió a roncar” (Onetti, 1980: 21).

El esfuerzo escritural de Brausen se vuelca hacia las blancas páginas de un texto en construcción, hasta que su mundo, confinado en principio dentro de su espacio habitacional, se extiende hacia los espacios sociales, y a pesar de que en más de una oportunidad desiste de la escritura, su fuero interior le indica que en ello radica su posibilidad de salvación: “Cualquier cosa repentina y simple iba a suceder y yo podría salvarme escribiendo” (Onetti, 1980: 34).

² Afirma Fredman refiriéndose a la obra de Paul Auster, *White Spaces* (1980): “In this work of poet’s prose, Auster insists over and over again on the physicality of writing. He makes this physicality graphic by welding together three distinct spaces: the room, the space in which writing is enacted; the interior space where writing happens in the writer; and the space on the page the words occupy” (Fredman, 1996).

La creación dentro del espacio reducido de una habitación, sofocante también, nos recuerda a Eladio Linacero, el protagonista de *El pozo* (1939), primera novela de Onetti. En la precariedad de un cuarto de conventillo, Eladio Linacero comienza a escribir su biografía, quizás también con fines liberadores: “Esto que escribo son mis memorias. Porque un hombre debe escribir la historia de su vida al llegar a los cuarenta años, sobre todo si le sucedieron cosas interesantes. Lo leí no sé dónde” (Onetti, 2010: 6). El proceso escritural se revela también aquí, como caracterizador del espacio que rodea al protagonista, quien intenta llenar los espacios blancos de un supuesto texto biográfico: “Encontré un lápiz y un montón de proclamas abajo de la cama de Lázaro, y ahora se me importa poco de todo, de la mugre y el calor y los infelices del patio” (Onetti, 2010: 6). Desde su confinamiento, Eladio Linacero reconstruye el mundo exterior con su geografía y los habitantes que lo integran, “La ventana es el único puente de apertura entre el espacio de la escritura y el territorial. En este sentido, los territorios de las historias convergen en este cuarto y en la página en blanco, como haces en un receptáculo opaco que los refracta” (1990: 44), afirma Mattalia, sin embargo y a diferencia del protagonista de *El pozo*, Brausen construye un mundo aún no existente.

4. La habitación de la Queca

La atracción de Brausen por los sucesos que ocurren en la vivienda contigua, habitada por su nueva vecina, la Queca, crea la posibilidad de ampliar el espacio limitado y sofocante de su habitación. Para Bachelard la casa puede ser imaginada como un ente vertical donde el sótano sería la residencia de los sentimientos profundos del alma, y la guardilla, el lugar de los sueños: “La casa es imaginada como un ser vertical. Se eleva. Se diferencia en el sentido de su verticalidad. Es uno de los llamamientos a nuestra conciencia de verticalidad” (Bachelard, 1993: 48). Sin embargo, al tener en cuenta las limitaciones físicas de un edificio de departamentos, sugerimos modificar la metáfora de Bachelard, la *casa vertical*, por un modelo horizontal, donde la habitación de Brausen, representante de la realidad, encierra su espíritu, sus sentimientos y, por supuesto, sus frustraciones, mientras que la residencia contigua de la Queca podría considerarse como la extensión de sus sueños, tal como lo describe Ludmer, y una etapa en la senda de su salvación: “Me convencí de que sólo disponía, para salvarme, de aquella noche que estaba empezando más allá del balcón, excitante, con sus espaciadas ráfagas de viento cálido” (Onetti, 1980: 33). El mundo de su vecina irrumpe en la realidad de Brausen a través del ejercicio

de lo que llamaremos *poética de la contigüidad*,³ que permite reconstruir el espacio y las vivencias del mundo adyacente a partir del diálogo y los sonidos de los objetos que llegan *del otro lado*, sin ocuparlo físicamente. “Y yo, al otro lado de la delgada pared” (Onetti, 1980: 12) –nos dice el narrador homodiegético– quien accede al mundo de su vecina, en principio, gracias a los mensajes audibles que emanan de la habitación contigua y de las imágenes recreadas en su imaginación. “La imaginación de lo real” (Aínsa, 1970: 132) le posibilita complementar las visiones parciales de la escena, conjeturando los elementos escenográficos, que los sentidos no son capaces de reproducir:

Yo la oía a través de la pared. Imaginé su boca en movimiento frente al hálito de hielo y fermentación de la heladera o la cortina de varillas tostadas que debía estar rígida entre la tarde y el dormitorio, ensombreciendo el desorden de los muebles recién llegados. Escuché, distraído, las frases intermitentes de la mujer, sin creer en lo que decía. (Onetti, 1980: 11)

El ambiente de la habitación vecina no se diferencia del espacio sofocante donde reside Brausen; sin embargo, el diálogo entre la Queca y su interlocutor masculino, que se mezcla con el tintineo de los cubos de hielo dentro de los vasos supuestamente cristalinos, le confiere un aire apenas algo más fresco que el de su cuarto asfixiante: “Escuché por un rato el silencio del departamento en cuyo centro repiqueteaban ahora pedazos de hielo remolineados en los vasos” (Onetti, 1980: 11–12). No obstante, aun así, la sensación de calor que surge de los diálogos contiguos, le despierta a Brausen un espíritu de solidaridad, no solo con ellos, sino con todos los habitantes de la ciudad, con quienes comparte –aunque sea temporalmente– un destino común, la espera del temporal refrescante: “Y todos, en el día de Santa Rosa, la desconocida mujerzuela que acababa de mudarse al departamento vecino, el insecto que giraba en el aire perfumado por el jabón de afeitar, todos los que vivían en Buenos Aires estaban condenados a esperar conmigo” (Onetti, 1980: 13).

Entre ambos vecinos, se establece una extraña comunicación, el diálogo proveniente del cuarto de la Queca se sigue filtrando dentro del mundo de Brausen, estableciendo una comunicación unilateral, donde este último, en un principio, es apenas un oyente pasivo. Se trata de un diálogo que le despierta la tentación y el deseo de ser también partícipe de esa realidad.

³ La contigüidad de los espacios habitacionales, resultante –por ejemplo– de una densa geometría arquitectónica, suele permitir ocasionalmente un vínculo insólito entre dos mundos desconocidos. La adyacencia creada por una pared, un tabique, una ventana –debido a una estructura endeble– permite translucir la cotidianidad de dos mundos que, si bien vecinos, suelen ser hasta cierto momento de la narración absolutamente extraños. Las imágenes creadas por estos entornos vecinos, son recurrentes en la narrativa, lo que nos permite sugerir la existencia de una *poética de la contigüidad*.

5. La puerta entre dos mundos

“Toda cerradura es una llamada al ladrón” (1993: 115), nos dice Bachelard, y al salir al pasillo del edificio —el laberinto que comunica los mundos de su realidad y de su ensueño— y al enfrentarse casualmente con la puerta entreabierta que comunica entre ellos, Brausen se excita con la oportunidad de poseer el espacio que hasta ahora le es conocido, solamente por los sonidos que se filtran a través de la delgada pared: “El departamento de la Queca estaba abierto, el manojito de llaves colgaba en la cerradura, la luz del corredor entraba y moría contra las patas de una butaca y sobre el dibujo de la pequeña alfombra” (Onetti, 1980: 56). Mientras que la puerta representa la frontera que media entre el mundo *ordenado*, representado por la realidad mundana vivida en su cuarto, y el *desordenado*, sugerido por el comportamiento pecaminoso de su vecina que constituye, además, “la tentación de abrir el ser en su trasfondo, el deseo de conquistar a todos los seres reticentes” (Bachelard, 1993: 261), la escalera funciona como el objeto mediador con el mundo externo. La ausencia de ruidos provenientes de la planta baja y que podrían filtrarse a través de la escalera le permiten al protagonista irrumpir en el mundo del deseo, asegurándole en su intento de conquista de la habitación vecina, la ausencia de todo riesgo: “Estaba seguro de que no había nadie en el departamento, pero continué inmóvil, esperando. Nadie en las escaleras, ningún ruido en la planta baja. Volví a tocar el timbre y a esperar” (Onetti, 1980: 56). La tentación y el deseo, que al principio lo sumergen en un estado de ansiedad, se transforman, una vez dentro de la habitación de su vecina, en gozo y serenidad. La familiaridad, previamente adquirida, lo llena de calma y de placer, motivado por el beneficio de extender su entorno al casi conocido cuarto de la Queca:

Apoyado en la pared, entorné los ojos y estuve oliendo, a través de la abertura de la puerta, el aire de la habitación indefinible. Aspiré el aire hasta que sentí que se me cerraba la garganta y que mi cuerpo entero quería abandonarse a los sollozos que había estado postergando en las últimas semanas. Esperé hasta serenarme y entonces el aire del departamento vacío me dio una sensación de calma, me llenó con un particular, amistoso cansancio, me indujo a recostar un hombro en la puerta y entrar, lento y en silencio. (Onetti, 1980: 56)

Brausen se embarca en una incursión a la intimidad de una habitación que, si bien ya pertenece a su espacio imaginado, no le había sido físicamente accesible hasta ahora. Su incursión en este nuevo-viejo espacio se transforma, para él, en una especie de conquista. El monólogo interior del narrador homodiegético nos revela los detalles de este nuevo entorno. Objeto por objeto es revisado, descrito, palpado

desde la perspectiva de este narrador-protagonista, como si estuviese apropiándose de un terreno aun virgen:

El cuarto de baño, al fondo, estaba abierto y el color verdoso de los azulejos brillaba suave y líquido. Miré la celosía cerrada y descubrí en seguida que allí se iniciaba el desorden. [...] Había una caja caída y arrugada entre la puerta del balcón y la mesa; alguna ropa de mujer colgaba en las sillas; [...] paquetes de cigarrillos llenos o aplastados, se alzaba oblicuo un gran marco de retrato, viejo y macizo, vacío, con el vidrio roto que aun parecía temblar. (Onetti, 1980: 56-57)

La descripción casi pictórica continúa hasta el final del capítulo y el ojo del narrador se posa en todos los detalles de la vivienda como si estuviera pintando un cuadro. No en vano el capítulo es titulado *Naturaleza muerta*, bosquejo que revela el espacio conquistado de la Queca. Resulta substancial enfatizar la vinculación de Onetti con el arte pictórico, el cual se manifiesta en la descripción de las habitaciones donde se desenvuelve su protagonista, como si estuviera deambulando dentro del espacio de una pintura. La influencia del mundo pictórico se revela en la capacidad del autor de *dibujar* la escena donde transcurre la narración; ello agrega una dimensión adicional a la descripción del espacio físico, característica ya notada por Verani (2009) y reconocida por el autor mismo: “Siempre he sacado poca o ninguna utilidad de mis lecturas sobre técnicas y problemas literarios: casi todo lo que he aprendido de la divina habilidad de combinar frases y palabras ha sido en críticas de pintura. Y un poco en las de música” (Onetti, 2009: 41).

Esta incursión no deja huellas, no modifica el espacio, todo se mantiene en su forma original, su fin es familiarizarse con la prolongación de su entorno, extensión que hasta ahora solo fue imaginada y por ello el narrador-protagonista se asegura de mantenerla intacta, puesto que el mismo es aún un intruso, no un invitado: “Me separé de la pared y comprendí sin esfuerzo que me estaba prohibido tocar ningún objeto, mover ninguna silla” (Onetti, 1980: 57).

Brausen, impulsado por el deseo y la curiosidad provocados por el mundo lujurioso de su vecina, retornará más adelante a la habitación de la Queca, esta vez como Arce, adoptando una nueva personalidad, necesaria para proteger los lazos que lo unen a Gertrudis: “sentía que lo más importante estaba a salvo si yo me seguía llamando Arce” (Onetti, 1980: 102). Mientras que Brausen crea a Díaz Grey, para materializar su futura transformación, coincidimos con Rodríguez Monegal, necesita ahora a Arce para enfrentarse al mundo marginal representado por su vecina,⁴

⁴ “Los dos mundos que separa la débil, facilitadora pared del departamento, nunca llegarán a confundirse. Para saltar de uno a otro será necesario que Juan María Brausen asuma un nuevo nombre; que deje de ser Brausen y empiece a ser Juan María Arce” (Rodríguez Monegal, 1968-1969: 435).

mundo que le es extraño pero al mismo tiempo fascinante, donde no hay lugar para un “hombre prudente, responsable” (Onetti, 1980: 196). Si bien “hay dos «seres» en la puerta” (1993: 263) –insiste Bachelard–, solo la nueva personalidad puede establecer un diálogo entre proxeneta y prostituta. Ahora puede visitar la habitación como invitado, el espacio ha cambiado y el entorno recordado de su visita inicial le resulta desconocido, resultado de una previa idealización y de las debilidades de la memoria: “Más allá de sus espaldas la habitación era irreconocible: la cama estaba escondida, sobre la mesa sólo había la carpeta de felpa azul y la frutera, el estante de los libros era más alto y angosto que el que yo había examinado” (Onetti, 1980: 82). Sin embargo, como en su visita inicial, Brausen intenta familiarizarse con el espacio habitacional, y llevado por el mismo instinto de apropiación, comienza a *anotar* mentalmente y a reconocer el entorno conquistado durante la primera vez: “Moví la cabeza, fui anotando cada cambio de la habitación, recordé mi primera visita al departamento, la fisonomía del desorden, de la acumulada experiencia” (Onetti, 1982: 82-83).

La curiosidad y la incertidumbre del encuentro inicial entre Brausen, desdoblado en Arce, y la Queca, facilitado en un principio por los interminables tragos amistosos, son perturbadas por un aparente temor a una visita imprevista. El ascensor, funcionando como vehículo de premonición, en su vaivén entre los diferentes niveles del edificio, amplifica la ya existente tensión de este primer encuentro, al sugerir tanto una inesperada amenaza como, luego, la confirmación de una *falsa alarma*:

La Queca se levantó de un salto y retrocedió hasta tocar la mesa. Oímos juntos el ruido del ascensor, un rumor de llaves, una puerta cerrada. Ella había vigilado los sonidos con la boca abierta como una tercera oreja; después la cerró con un golpe seco, apartó los labios para sonreírme y vino a instalarse en el brazo del sillón. (Onetti, 1980: 86)

Tanto el ascensor como la escalera, anteriormente mencionada, son los elementos arquitectónicos que fuera de cumplir con sus funciones simbólicas, aportan la visión tridimensional del bloque habitacional. Dichos elementos dan la pauta de verticalidad, complementando las imágenes horizontales de la planta baja y de los pasillos, para configurar el volumen ocupado por el bloque habitacional y adjudicar un lugar específico a cada uno de los recintos dentro del mismo. La habitación de la Queca funciona como negativo del espacio habitacional de Brausen, lo que le permite reconstruir ahora un entorno compuesto por ambos ambientes, pero separados apenas por un delgado tabique. Desde este nuevo entorno, el protagonista reproduce la visión de su propio ambiente que, visto ahora desde el espacio adyacente de su vecina, amplifica el espíritu de desolación reinante en el mismo:

... aplastando mi sombrero contra la pared, con el cuerpo torcido, apoyé la oreja en el muro y busqué el silencio, con los ojos cerrados; dejé de respirar un momento hasta estar seguro de que había oído a Gertrudis suspirar y moverse, para obtener la visión de mi departamento en sombras, de las distancias entre los muebles, la forma del cuerpo solitario en la cama. (Onetti, 1980: 57)

El escenario de sus vivencias se desdobra así en dos espacios de significación simbólica opuesta: su entorno habitacional, donde es enfrentado por la realidad de la inseguridad económica y la inestabilidad hogareña, y el *antro* de la Queca, caracterizado por el deseo y el libertinaje, como ya lo ha apuntado Ludmer. No en vano el primero es parcamente descrito y lo aprisiona dentro de un estado de angustia existencial, mientras que el segundo goza de una representación casi pictórica que lo sumerge en un estado de ansiedad, motivado por las fantasías eróticas que le despierta su vecina y que no pueden materializarse en su mujer convaleciente. Esta alternancia emocional, que lo arroja dentro de un vaivén existencial de situaciones casi imposibles, se apoya temporalmente en el desdoblamiento Brausen-Arce, como ya lo hemos notado.

6. Los espacios sociales-laborales

Las vivencias de Brausen y su compañera Gertrudis, que en principio ocurren dentro del sofocante espacio habitacional, tienden a extenderse hacia el exterior –así como lo ha indicado Bollnow– y van acercando al protagonista, sin saberlo, hacia su destino en Santa María. La estrechez experimentada en su casa se torna en una ansiedad que le obliga a ampliar el campo de acción, perdiendo voluntariamente su privacidad y facilitando las relaciones con otros personajes de su círculo social. Por su parte, Gertrudis también abandonará el frágil hogar buscando el refugio en su casa maternal. Brausen, en su senda hacia la salvación se apropia de otros espacios como parte del proceso de *territorialización*.⁵ De esta forma, el mundo del texto se expande, ofreciendo al lector una geografía más amplia que se presta a una mayor gama de posibilidades interpretativas. Varios de estos lugares funcionan como una extensión del recinto habitacional, como por ejemplo los bares y restaurantes que sirven de lugar de encuentro, mientras que otros, como la oficina que inventará el protagonista, operan como reemplazo del medio laboral, pero todos ellos pertenecientes aún al ámbito de la realidad del texto. Sin embargo, y a pesar de que dentro de su casa se experimenta un hogar en descomposición, Brausen suele retornar a ella, a su punto

⁵ “Por último, la dominación del entorno próximo a la casa es el proceso de territorialización sobre el espacio exterior, que parte de la casa como centro” (Cuervo Calle, 2010: 87).

cero, a su *rincón del mundo*, hasta el instante en que se fuga a Santa María. Los espacios sociales funcionan para Brausen como recintos que le permiten “ser visto y oído por los demás” (Arendt, 2009: 87) y le posibilitan, de esta forma, compartir sus problemas existenciales con un círculo más amplio, integrado por su compañero de trabajo y su pareja. No obstante, ellos también funcionan como lugares temporales que contribuyen a postergar su enfrentamiento con la vida real contenida dentro de la habitación, donde reina el sufrimiento: “No quiero soportar la imagen de Gertrudis tendida de espaldas” (Onetti, 1980: 49), insiste Brausen. En este intento el protagonista alterna de un espacio social a otro, compartiendo experiencias con su círculo amistoso y sumergiéndose en el alcohol para mitigar las imágenes conflictivas que emanan de su mujer convaleciente: “Invité a Stein a tomar una copa en el mostrador de un bar, y vacié la mía de un trago, sintiéndome repentinamente en paz, mientras empezaba a evocar con deseo a Gertrudis dormida” (Onetti, 1980: 51). Más adelante recurrirá al refugio temporal de otro bar del vecindario, el *Petit Electra*, “en la hora en que los muchachos volvían del fútbol y las carreras, del paseo con la novia, y se agrupaban en el café, lacónicos” (Onetti, 1980: 80). El ambiente ruidoso y familiar que este espacio le ofrece le permite seguir lamentándose de su triste realidad de la cual busca desesperadamente un posible escape: “Me alejaba –loco, despavorido, guiado– del refugio y de la conservación, de la maniática tarea de construir eternidades con elementos hechos de fugacidad, tránsito y olvido” (Onetti, 1980: 81).

Distinto es el rol del bar donde Macleod –el dueño de la agencia de publicidad– le comunica a Brausen las razones de su despido. Este espacio social, que pertenece a un círculo ajeno al protagonista, a la clase de los *macleods*, y también alcohol mediante, le facilita al empresario endulzar la amarga decisión: “No me era agradable hablarle en la oficina” (Onetti, 1980: 157), insiste Macleod durante su monólogo compuesto de falsas excusas. Inconscientemente dicha cesantía le aportará a Brausen otro motivo más que lo conducirá a Santa María. Estos espacios guardan entre sí un aire de neutralidad, por estar desprovistos del peso sofocante de los recintos habitacionales o de las convenciones de los espacios laborales, y permiten experimentar, a través de la bebida alcohólica, un cierto grado de resguardo y libertad. Mientras que dentro de una casa o de un espacio laboral los lazos interpersonales obligan a los individuos a conducirse según normas preconcebidas, los espacios sociales, fácilmente reemplazables, permiten en cierta forma la transgresión de las normas sociales ofreciendo un temporal espíritu de liberación y esparcimiento.

La avidez de escapismo y la necesidad de crear una realidad alternativa a su desvanecido mundo laboral lo llevan más allá de su departamento. Brausen, temiendo que el desdoblamiento en su nueva personalidad, Arce, se apodere de él, busca su individualidad y decide extender su entorno hacia un despacho que alquila: “Yo, el

puente entre Brausen y Arce, necesitaba estar solo, comprendía que el aislamiento me era imprescindible para volver a nacer, que únicamente a solas, sin voluntad ni paciencia, podría llegar a ser y a reconocermé” (Onetti, 1980: 194). El protagonista monta una farsa, la *Brausen Publicidad*, en un despacho compartido con un tal Onetti, un “hombre de cara aburrida” (Onetti, 1980: 198), con el cual se establece una irónica y fría relación de vecindad. Este espacio le permite escapar, aunque temporalmente, del ambiente sofocante de su habitación, que linda con el de su vecina la Queca, creando así un reemplazo a la falta de espacio laboral:

inventé la “Brausen Publicidad”, alquilé la mitad de una oficina en la calle Victoria, encargué tarjetas y papel de cartas, le robé a la Queca una fotografía donde trataban de sonreír con gracia tres sobrinos cordobeses. [...] Conseguí que Stein, Mami y Gerturdis me llamaran por teléfono cada día y ocupé mi puesto con energía y sana ambición desde las diez de la mañana, dispuesto a luchar sin descanso, a conseguir un lugar al sol. (Onetti, 1980: 197)

Brausen intenta adjudicar a la oficina algún aire de familiaridad por medio de una fotografía prestada u otros objetos de afiliación supuestamente personal, construyendo de tal forma un puente que se extiende entre su espacio habitacional y las plazas, las avenidas y el bullicio humano procurado por el escenario urbano exterior. Esta farsa le permite establecer una especie de orden dentro de su vida alterada, un espacio intermedio de placer temporal, para cumplir la rutina de un horario y la justificación del ocio en los espacios abiertos de la ciudad, que apoyan su estado de ánimo. Así Brausen consume los meses de verano, hasta que los dos protagonistas que penetraron inicialmente en la imaginaria Santa María, Elena Sala y el doctor Díaz Grey (con el cual comienza a encariñarse, apodándolo *Degé*) –después de una pausa escritural– irrumpen nuevamente en su imaginación para obligarlo a continuar su actividad demiúrgica. Dicho retorno, que es posibilitado por este nuevo ambiente desconectado del sufrimiento hogareño, se transforma así, no solo en una alternativa a su espacio laboral perdido, sino que se convierte también en el entorno que le permite desarrollar su nueva vocación, la creación de su propio futuro. Otro hito más en el camino a Santa María.

7. Los espacios de la muerte

En su afán de salvación, Brausen en cierta forma intuye que la muerte de su vecina lo conducirá a su nueva y liberada identidad, el doctor Díaz Grey. El departamento de la Queca constituye el entorno donde Brausen-Arce tomará conciencia

más adelante que el asesinato de su vecina será el gatillo que le obligue a *disparar* de Buenos Aires, de su mundo real. Brausen llegará a Santa María, si bien encubriendo al asesino real –un delito menor pero justificado– en pos de su felicidad. Pero en principio Brausen está motivado por la imperiosa necesidad de castigar a la mujer de vida licenciosa, “esa asquerosa bestia del otro lado de una pared que parece de papel” (Onetti, 1980: 15), que hiere con su adyacente presencia la imagen de su mujer convaleciente, y comienza a jugar con la idea de su muerte: “Fue entre este período y el siguiente cuando se me ocurrió, vaga, sin ecos, viniendo y yéndose, siempre superficial, como un capricho de primavera, la idea de matarla” (Onetti, 1980: 65).

Al adelantársele Ernesto, el verdadero asesino, encuentra el cadáver de su vecina tendido sobre la cama, único objeto fúnebre imprescindible ahora, en un ambiente en el que por contraste cundía el desorden y el llamativo desfile de *naturalezas muertas*. La descripción del cadáver de la Queca recuerda las imágenes pictóricas referidas anteriormente. Con el mismo estilo usado ya para describir la habitación, el ojo del narrador se posa esta vez sobre los detalles del cuerpo inerte, sin morbosidad, ni lujuria ni erotismo, más bien mostrando la naturalidad de la desnudez humana:

lentamente torcí el cuello hasta distinguir las uñas pintadas de los pies, los dedos encogidos; el pie que se estiraba fuera de la cama, el que descansaba en las arrugas de la sábana. Estaban después las piernas y su vello; una se extendía rígida y horizontal; la otra, con el hueso de la rodilla semejante al cráneo de un niño, se doblaba y descendía hacia el vientre, hacia la doble curva de las nalgas aplastadas, hacia lo que estaba convertido en sombra, depresión y pelo. (Onetti, 1980: 235)

A pesar del inicial deseo de su muerte, Brausen no exhibe satisfacción ni venganza, aunque quizás sí un cierto alivio, por haberse liberado de la ansiedad y la pesadumbre que su vecina le ocasionaba, sentimiento que es exteriorizado por un nuevo aire que reina en la habitación: “Pero el aire de la habitación, la libertad y la inocencia, se alzaban como un vapor en el alba, alegres y silenciosos reconocían la forma de mi rostro” (Onetti, 1980: 235). El espacio de la muerte es vacío, frío y tenue; en él se respira, sorprendentemente, un ambiente calmo, donde la opresión característica de la habitación de Brausen es reemplazada, esta vez, por un espíritu de sosiego y de posible liberación, intuyendo quizás su propio destino: “Y el cuerpo era el de la muerte, intrépido, encendido de fe, manteniendo el obvio escorzo de las revelaciones” (Onetti, 1980: 236).

8. Entre Buenos Aires y Santa María

Después de la muerte de su vecina, Brausen emprende la fuga hacia un lugar lejano, apartado, para comenzar un nuevo capítulo de su vida, señalado en un principio como Bolivia. La senda de escape pasa por un hotel de dudosa categoría, aún en Buenos Aires, que le sirve de resguardo temporal a Brausen y al asesino que encubre. Este hotel, cuya “pieza olía a bodega y a ginebra” (Onetti, 1980: 237), hace eco del ambiente impregnado de alcohol, característico de los bares que solía frecuentar. Después de despedirse de su amigo Stein, por medio de una carta falsamente enviada desde Montevideo, y fechada una semana después, Brausen y Ernesto abandonan la ciudad desde la estación de tren Retiro, otro hito en su fuga de la realidad, para llegar a la próxima estación, Pergamino. La fuga de Buenos Aires y la intención de no dejar rastros se convierten en un juego, que lo lleva inconscientemente de estación en estación, de poblado a poblado, en el área que remite a la zona rioplatense: “que todo el viaje, lo que yo llamaba retirada y pensaba bajo el nombre de fuga, carecía de un propósito explicable, y que él, las carreteras, los caminos transversales, los pueblos, los amaneceres y las detenciones solo eran elementos propicios e indispensables para mi juego” (Onetti, 1980: 274).

Sin embargo, esta senda tortuosa es necesaria para traspasar la frontera entre la realidad del texto y la ficción, para “pasar del ardor a la paz, anonadarme en la felicidad cumplida” (Onetti, 1980: 274), límite señalado por Pergamino, localidad que hasta el momento no había pertenecido al espacio configurado en el texto. Una vez llegados allí, y con la ayuda de un mapa, Brausen localiza a Santa María, que deja de ser un espacio ficticio y se transforma así en la realidad del texto. Brausen concibe una ruta diseñada para desconcertar a quien le estuviese siguiendo la pista, pero especialmente para desconectar todos sus lazos con la realidad abandonada del pasado bonaerense: “establecí el tiempo y el rodeo necesarios para llegar a Santa María a través de lugares aislados, poblachos y caminos de tierra, donde sería imposible que nos cayera en las manos un diario de Buenos Aires” (Onetti, 1980: 276).

Después de casi un mes de *retirada* se detienen en Enduro, localidad ya perteneciente a la geografía de Santa María desde donde se puede percibir el pulso de la ciudad. Brausen, después de haber utilizado a Ernesto a fin de “primero a matar por mí” (Onetti, 1980: 289) se aprovecha una vez más del mismo, enviándolo a descubrir Santa María, situación que recuerda el pasaje bíblico donde *Moisés* destaca a doce emisarios para reconocer la tierra prometida,⁶ “Pero resolví detenerme en Enduro y destacar a Ernesto para que entrara en Santa María y reconociera la ciudad” (Onetti,

⁶ “Envía a hombres para que exploren la tierra de Canaán (*C'náan*) que di a los hijos de Israel” (*La Biblia*, 2007: números 3-2).

1980: 276), insiste Brausen. Pero a diferencia del *Moisés* bíblico, Brausen finalmente sí entra a la ciudad y se enfrenta con la realidad de su creación, con sus habitantes y con su entorno, asombrándose de que todo lo que allí existe es producto de su imaginación, haciéndolo ya sentirse su Dios creador: “todos los hombres que la habitaban habían nacido de mí” (Onetti, 1980: 277), mientras que el asesino Ernesto, una vez cumplido su rol, desaparece sin dejar rastros.

9. A modo de conclusión

A pesar de la fría acogida de la ciudad de provincias, Brausen siente que finalmente puede vivir como un ser libre de las ligaduras que lo atan a su realidad opresora, y cuando le recuerdan otra posibilidad existencial,⁷ este vislumbra que el viejo Brausen ha muerto y que ahora *otro* ha nacido, encarnado en una posible y nueva identidad: el icónico doctor Díaz Grey –producto de su creación–, personaje de vida gris y sin compromisos con el mundo que lo rodea. De esta forma, el espacio de la ficción del texto se transforma así en la realidad del mismo, espacio que apoya las aspiraciones del protagonista y que se eternizará en los próximos textos del ciclo de Santa María: “«Esto era lo que yo buscaba desde el principio, desde la muerte del hombre que vivió cinco años con Gertrudis; ser libre, ser irresponsable ante los demás, conquistarme sin esfuerzo en una verdadera soledad»” (Onetti, 1980: 290).

Para concluir, consideramos necesario hacer hincapié en el posible acercamiento a la felicidad del protagonista, aspiración que lo impulsa a emprender una trayectoria que comienza en su confinamiento dentro de la sofocante habitación bonaerense y culmina, si bien fatigado, liberado en los espacios abiertos de Santa María. La aspiración a la felicidad tiene dos fases, nos dice Freud: “un fin positivo y otro negativo: por un lado, evitar el dolor y el displacer; por el otro, experimentar intensas sensaciones placenteras” (1970: 19). Y así Brausen, el protagonista, en esta trayectoria que lo lleva a evadirse de los factores que le han provocado dolor y malestar, sugiere también un posible logro de sus aspiraciones, “arrastrando un poco los pies, más por felicidad que por cansancio” (Onetti, 1980: 308); sin duda, se trata de una imagen singular en la narrativa de Onetti, lograda por el intento de revivir pasados instantes de felicidad en Santa María: “porque yo había sido feliz allí, años antes, durante veinticuatro horas y sin motivo” (Onetti, 1980: 18).

⁷ “–Usted es el otro –dijo el hombre–. Entonces, usted es Brausen” (Onetti, 1980: 290).

Bibliografía

- Aínsa, Fernando (1970). *Las trampas de Onetti*. Montevideo, Alfa.
- Aínsa, Fernando (2002). “Del *Topos* al *Logos*, «Grafías» del Espacio en Perspectiva”. *Todas as Letras*, 4, 59-67.
- Arendt, Hanna (2009). *La condición humana*. Traducción de Ramón Gil Novales. Buenos Aires, Paidós.
- Bachelard, Gastón (1993). *La poética del espacio*. Traducción de Ernestina de Champourcin. Santiago, Fondo de Cultura Económica Chile.
- Bollnow, Otto Friedrich (2011). *Human space*. Traducción de Christine Shuttleworth. Londres, Hyphen Press.
- Cuervo Calle, Juan José (2010). “¿Vivienda, casa, hogar? La construcción del concepto «hábitat doméstico»”. *IconoFacto*, 6 (7).
- Fredman, Stephan (1996). “«How to Get Out of the Room That Is the Book?». Paul Auster and the Consequences of Confinement”. *Postmodern Culture*, 6 (3).
- Freud, Sigmund (1970). *El malestar en la cultura y otros ensayos*. Traducción de Ramón Rey Ardid y Luis López Ballesteros y de Torres. Madrid, Alianza Editorial.
- La Biblia* (2007). Versión castellana. Conforme a la tradición judía por Moisés Katznelson. Tel Aviv, Editorial Sinai.
- Ludmer, Josefina (2009). *Onetti. Los procesos de construcción del relato*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Mattalia, Sonia. (1990). *La figura en el tapiz. (Teoría y práctica narrativa en Juan Carlos Onetti)*. Londres, Tamesis Books Limited.
- Onetti, Juan Carlos (2009). *Cartas de un joven escritor. Correspondencia con Julio E. Payró*. Edición crítica, estudio preliminar y notas de Hugo J. Verani. Montevideo, Trilce.
- Onetti, Juan Carlos (2010). *El pozo*. Montevideo, Arca.
- Onetti, Juan Carlos (1980). *La vida breve*. Barcelona, Editora y Distribuidora Hispanoamericana.
- Rodríguez Monegal, Emir (1968-1969). “Onetti o el descubrimiento de la ciudad”. *Capítulo Oriental*, 28, 432-448.
- Verani, Hugo (1981). *Onetti: el ritual de la impostura*. Caracas, Monte Ávila Editores.
- Verani, Hugo (2009). “Onetti y la pintura”. *Ínsula, Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 750, 27-29.