

LA FUGA Y LA MENTIRA: EL PRIMER JUAN CARLOS ONETTI

Juan M. Berdeja
El Colegio de México

Resumen

Para estudiar al primer J. C. Onetti se analizaron dos de los cuentos de su primera etapa: "Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo" y "El posible Baldi"; narraciones cortas que se agrupan porque en ambas el paisaje de la modernidad es usado para configurar a los protagonistas y provocar operaciones mentales en éstos. El análisis de cada una de las narraciones destaca los varios nexos entre ellas y, con base en aquél, se sugieren conclusiones que definen al primer Onetti: lo exterior y lo interior conviven tanto que se eliminan sus respectivas fronteras, todo es objeto y todo es mente, y es en su relación donde ocurren los hechos más importantes. El primer Onetti se ocupa de registrar ese estado de crisis de no saber si la realidad moderna es agradable o aleja al ser humano del apacible homo ludens: un hombre que poco o nada quiere tener en contacto con la modernidad y lo tecnológico, que gusta del campo y deja descansar la parte cartesiana del cerebro. Onetti también apuesta por la mentira, que tiene tanto en común con la literatura como la búsqueda de verosimilitud y la puesta en práctica de la imaginación. La literatura es mentira y la mentira, para Onetti, pudo ser literatura. Como todo se da a partir del paseo y de la vista al paisaje urbano, en ambos cuentos los objetos modernos definen a los personajes, a la narración e incluso el punto de vista del narrador.

Palabras clave: fuga, mentira, modernidad, narrativa, imperio de los objetos.

Abstract

In order to study the first J. C. Onetti, I have analyzed two short stories: "Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo" and "El posible Baldi", those were studied together because in both the landscape of modernity is used to configure the protagonists and cause mental operations. The analysis of each one of the stories highlights the various links between them. The conclusion that define Onetti's first short stories is this: the outer and the inner world removes their boundaries. Everything is an object and everything is mind, and is in that closeness where the most important events occur. The first Onetti deals with that state of crisis of not know if the modern reality is pleasant or

relieves from the peaceful homo ludens: a man who wish have a little or no contact at all with modernity and technology, who love the countryside and let rest its Cartesian brain. Onetti also bet for falsehood, which has much in common with the literature as search of likelihood and use of imagination. Literature is lying. And lying, to Onetti, could be literature. As everything comes from the promenade and overlooking the cityscape, in both stories the modern objects define the characters, the story and even the point of view of the narrator.

Keywords: *getaway, lying, modern, narrative, empire of objects.*

Una obsesión no sería otra cosa que la turbulenta imagen de un comportamiento en y hacia otros. Por esto, ese método de investigación, sobre este dinosaurio rabioso que llamamos la realidad, me parece fundamentalmente lícito.

Félix Grande, "Juan Carlos Onetti y su escenografía de obsesiones"
(VERANI, 1987: pp. 154-168)

COMUNIÓN CON ONETTI: BREVE INTRODUCCIÓN

¿Qué es lo que hoy tenemos en común con la obra de Juan Carlos Onetti? Desde el punto de vista crítico, mucho; por eso lo leemos con entusiasmo, con gusto, con interés. Tenemos en común la ocasional (o perenne) exasperación de la vida, la necesidad de mentir, el temor a las calles, la soledad entre la muchedumbre. Las narraciones con que se dio a conocer Juan Carlos Onetti muestran la actitud crítica que siempre caracterizó su narrativa y provocan esa identificación del lector moderno en la obra del uruguayo que, hasta el momento, no deja de existir. Tenemos mucho en común con sus personajes, con el punto de vista que se asoma en sus primeras narraciones.

Para estudiar al primer Onetti, quien muestra ya esa comunión con el público moderno, realicé el análisis de dos cuentos: "Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo" y "El posible Baldi"¹; narraciones cortas que estudio en conjunto porque en ambas el paisaje de la modernidad es

¹ Estos cuentos fueron publicados, por primera vez respectivamente, en *La Prensa*, Buenos Aires, primero de enero, 1933, octava sección, p. 4 y en *La Nación*, Buenos Aires, 20 de septiembre, 1936, quinta sección, p. 2. La información sobre las primeras publicaciones la obtengo de *Onetti: el ritual de la impostura* de (Verani, 1981). En adelante, los cuentos analizados se denominan "Avenida" y "Baldi". La edición que cito es: "Avenida", (Onetti, 1994 [año de la muerte del escritor uruguayo]: pp. 27-34); "Baldi", (Onetti, 1994: pp. 47-54). Sobre estos cuentos, en particular, HUGO J. VERANI, en "Juan Carlos Onetti: la aventura de la escritura" (Verani, 1995: pp. 125-

usado para configurar a los protagonistas y provocar operaciones mentales; nexos que aparecerá después en algunas novelas del autor de *El pozo* (ejemplos son la primera novela, *Tierra de nadie*, y *Una tumba sin nombre*²): lo exterior y lo interior conviven tanto que se eliminan sus respectivas fronteras, todo es objeto y todo es mente, y es en su relación donde ocurren los hechos más importantes de los cuentos analizados.

Se debe notar que hay muchos puntos en común entre ambas narraciones; algunos se recuperan a lo largo de la comparación, pero conviene mostrarlos para sustentar la elección de estos cuentos como corpus de estudio: en las dos hay un espectáculo de luces, un paseo, dos mujeres (María Eugenia y Crawford en "Avenida"; la pelirroja y Nené en "Baldi"), ametralladoras como símbolo de la modernidad, la evocación al paisaje nevado, experimentación del plano urbano mediante los sentidos y, por último, ambos personajes adquieren un conocimiento y esto cambia su manera de ver y estar en el mundo³. El análisis de cada una de las narraciones destaca los varios nexos entre ellas y, con base en aquél, se sugieren conclusiones que definen al primer Onetti, germen del autor que cambiaría (y renovarí) la novela hispanoamericana moderna.

LA FUGA: UNA POÉTICA DEL VAIVÉN⁴

Si bien "Avenida" cuenta con varios rasgos interesantes para la crítica, concentro mi análisis en los aspectos que toma de la modernidad (tanto empírica cuanto estética), la experiencia del mundo a partir de los sentidos y su asimilación interior, mismas que provocan una actitud de fuga del personaje principal, y el consecuente conocimiento que dicha experiencia y asimilación comportan⁵.

144), dice que en ellos Onetti busca "transformar una experiencia concreta en una actividad subjetiva, inventarse identidades posibles [...], implantar simulacros o refugiarse en autoengaños, son modos de representar una existencia que tiende a volverse ensoñación, como si vida y literatura fueran mundos intercambiables" (Verani, 1995: p. 127).

² En *Onetti: el ritual de la impostura* (Verani, 1995: p. 171) se explica que la novela *Una tumba sin nombre* recibe el título con el que hoy la conocemos (*Para una tumba sin nombre*) hasta la reedición de Arca, en Montevideo (1967); la primera edición de *Tierra de nadie*, expone Verani, fue publicada por Losada, en Buenos Aires (1941).

³ ALONSO CUETO en *La ley de la vejez y de la ciudad en Onetti*, nos dice al respecto: "La ciudad es el lugar de la multitud, en el que los interlocutores no conocen la verdad sobre el otro" (Cueto, 1984: p. 146); y parece que pensara tanto en Baldi cuanto en Suaid.

⁴ He citado el título original del cuento, pero en la edición que cito, la narración se intitula "Avenida de Mayo-Diagonal Norte-Avenida de Mayo". Se desconoce cuándo es que se cambió el título del relato así como las razones para ello. Cuando se incluyen citas de este cuento, únicamente se escribe el número de página entre paréntesis.

⁵ Un dato, al margen del análisis, sobre este cuento: "En 1962, el profesor Guido Castillo transcribe palabras de Onetti que no han sido usufructuadas por los críticos de su obra; Castillo nos

En “Avenida”, el protagonista –Víctor Suaid– pasea por la ciudad (específicamente por la calle Florida) y mientras encuentra algunos objetos típicos de la modernidad (automóviles, anuncios espectaculares, cinematógrafos y escaparates), se niega a estar en su mundo (actitud del modernista que tiene su génesis literario en la obra de Charles Baudelaire [Baudelaire, 2000: p. 141 y ss.] y que estudia Matei Calinescu [Calinescu, 2002: p. 12])⁶: imagina diversas aventuras que van desde estar en Alaska, como en una novela de John Dos Passos, a ser Alejandro Iván –Zar de Bulgaria de 1331 a 1371– marchando entre sus soldados, pasando por estar presente en una carrera de Fórmula 1. Parece que disfruta de estas evasiones, de estas fugas, pero en su discurrir mental le lleva al recuerdo de María Eugenia, una mujer que afecta tanto su mundo que no puede dejar de evocarla y que acrecienta la descolocación que le provoca el paisaje urbano.

Desde el inicio asoma lo agreste del ambiente por medio del clima, pero el protagonista presenta un fuerte deseo de fortaleza, un valiente espíritu aventurero: “Le sacudió los hombros un estremecimiento de frío, y de inmediato la resolución de ser más fuerte que el aire viajero quitó las manos del refugio de los bolsillos [...]. Podría desafiar cualquier temperatura” (p. 27). Ese viento provoca el primer ensueño⁷:

Luego: Alazka –Jack London–, las pieles espesas escamoteaban la anatomía de los hombres barbudos; las altas botas los hacían muñecos incaíbles a pesar del humo azul de los largos revólveres

indica la existencia de un cuento anterior a *El Pozo*. Cuya fecha no conoce con exactitud: “Hacia 1930 interviene en un concurso para toda América del Sur, organizado por La Prensa, en el cual se premiaban con la publicación... los diez mejores cuentos. ‘Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo’ fue uno de esos diez” (Verani, 2011).

⁶ En *Tierra de nadie*, ROCÍO ANTÚNEZ encuentra también esta actitud y distancia críticas de Juan Carlos Onetti ante la ciudad moderna: “Onetti propone la novela como vislumbre de un tipo humano que se había originado en la Europa de entreguerras y comenzaba a reproducirse en territorio rioplatense. El panorama de ciudades simultáneas avizorado en otro texto de esta etapa, “Avenida de Mayo/Diagonal/Avenida de Mayo”, se disloca: entre la temporalidad europea y la del «país más importante de Sudamérica, de la joven América» media una brecha de veinte años y la necesidad de explicar el universo novelesco a un público que probablemente no se reconocería en él, como tampoco lo hacía el novelista” (Antúnez, 2012: p. 171).

⁷ Los sentidos juegan un papel primordial en el registro del vaivén ‘frío urbano-frío polar’: “Los labios estaban afinándose en el mismo propósito que empuñaba los ojos” (p. 27). El sentido del gusto aparece representado por los labios en esta cita y los demás sentidos irán apareciendo a medida en que va amplificándose la oscilación entre los planos imaginario y real. El ensueño es una manera de enfrentar la realidad; al respecto dice MARIO BENEDETTI en “Juan Carlos Onetti y la aventura del hombre”: “Ya no se trata de una intrusión del sueño en la vigilia, ni de la vulgar pesadilla premonitory, sino más bien de forzar la realidad a seguir los pasos del sueño” (Verani, 1987: p. 53).

del capitán de Policía Montada y, al agacharse en un instintivo agazapamiento, el vapor de su respiración falsificaba una aureola para el sombrero hirsuto y las sucias barbas castañas Tanga's hacía exposición de su dentadura a orillas del Yukón; su mirada se extendía como un brazo fuerte para sostener los troncos que viajaban río abajo. La espuma repetía: Tanga's es de Sitka, bella como un nombre de cortesana (p. 27)⁸.

En el párrafo citado se provoca un símil entre lo exótico de Alaska y el paisaje urbano, todo es provocado por el frío viento que, al personaje, le evoca un paisaje polar y una actitud temeraria. Lo literario juega un papel principal: el viento azota a Suaid y de inmediato se da la referencia a la obra del escritor estadounidense, quien por lo general situaba sus novelas en Alaska⁹.

Luego de plantearse ese vaivén mental entre el plano exótico y el urbano en la mente de Suaid, se registra lo que los sentidos del personaje van aprehendiendo: “De manera que en mitad de la cuadra no tuvo mayor trabajo para eludir el ambiente cálido que sostenían en el afiche los hombros potentes de Clark Gable y las caderas de la Crawford; apenas si tuvo un impulso de subir al entrecejo las rosas que mostraba la estrella de los ojos grandes en el pecho” (p. 27). Los ojos del paseante miran un afiche cinematográfico que, por el abrazo que se nota en él, contrasta con el frío tanto en el plano real-diegético cuanto en el imaginario (nótese el “ambiente cálido”), con lo que incluso las sensaciones climáticas muestran esa oscilación que está en todo el relato.

Recuérdese que este texto se publica en 1933 y que las vanguardias, con su fascinación por las máquinas, no han abandonado la literatura en lo absoluto. La obra de Onetti, aunque no puede calificarse como vanguardista, sí muestra rasgos heredados de las vanguardias¹⁰. En este tenor, se nota un rasgo característico de la modernidad: los actos se

⁸ Sobre esta negación de la realidad, ÁNGEL RAMA en “El narrador ingresa al baile de máscaras de la modernidad”, dice: “El universo de Onetti es la antítesis del de Balzac: si en el novelista francés «todos los registros de lo humano y de lo inhumano se juntan en el sentimiento de una gran unidad energética», en Onetti, por el contrario, se desarrolla el lado patético del abandono y del renunciamiento, templado por frecuentes apelaciones de lo imaginario” (Verani, 1987: p. 150).

⁹ Como ejemplo de su obra se tiene *Colmillo blanco*, novela que trata de un muchacho y su relación con un lobo en las montañas nevadas del noroeste de América del Norte. Existe una adaptación al cine hecha por los estudios Walt Disney (no es de dibujos animados).

¹⁰ Según Hugo J. Verani en *Narrativa vanguardista hispanoamericana*, hubo un periodo vanguardista muy experimental entre 1922 y 1932; el cuento de Onetti pudo estar contagiado del futurismo de Filippo Tommaso Marinetti y por eso se muestra esa mecanización (Verani, 1996: p. 74).

mecanizan; aparece la impresión de un vértigo automático, un ritmo veloz contra el que no se puede hacer nada (como ante la gravedad, es inútil la resistencia y por eso, la voz narrativa hace uso del verbo ‘caer’): “Pero el recuerdo del sueño fue apenas un relámpago para su razón; el recuerdo resbaló rápido, con un esbozo de vuelo, *como la hoja que acaba de parir la rotativa*, y se acomodó quieto debajo de las otras imágenes que siguieron *cayendo*” (p. 28; las cursivas son mías); nótese que la oscilación se complejiza cuando conviven en la narración el ambiente polar (el ensueño de Alaska) y lo mecánico (la rotativa)¹¹.

Ese efecto vertiginoso de vaivén tiene su origen en los sentidos: Suaid ve, escucha, siente, huele, y esas experiencias son las que detonan su imaginación, jamás ocurre el deseo de aventura por sí mismo; éste, antes bien, tiene su origen en sensaciones del mundo “real”, del ambiente urbano, pero, en el caso siguiente, ocurre un proceso inverso (se va de lo imaginario a lo real), y el movimiento oscilatorio se deja notar de nuevo: “Cuando Brughtton se agachó, cubriendo con su cuerpo la enorme fogata, y él, Víctor Suaid, se irguió con el Coroner listo para disparar, una mujer hizo brillar sus ojos y un crucifijo entre la piel de su abrigo, tan cerca suyo que sus codos intimaron” (p. 28). Vemos que la evocación a lo femenino siempre arranca la mente de Suaid de lo imaginario y lo obliga a pensar y experimentar lo real. En este caso es la mujer, con su crucifijo brillante, pero el caso más importante es el de María Eugenia (se revisa adelante).

Siguiendo con la aprehensión sensitiva del mundo, léase el siguiente párrafo, donde el olfato juega un papel primordial:

Quiso incrustarse en el cerebro el perfume de la mujer [...]. Entre las dos corrientes de personas que transitaban, la mujer fue pronto una mancha [...]. Pero quedó el perfume en Suaid, aventando suave y definitivamente el paisaje de los hombres; y de la costa del Yukón no quedó más que la nieve, una tira de nieve del ancho de la calzada (p. 28).

La mente del protagonista se niega a lo imaginario para disfrutar el perfume del personaje femenino, y la oscilación por medio de los sentidos se completa

¹¹ Lo mecánico aparece, también en “Baldi”; sólo que si en “Avenida” se da en el interior de Suaid, en Baldi pertenece a la mujer a la que miente: “El perfil animado y todas las luces espejeándose en los ojos. Pero el secreto de la pequeña figura estaba en los tacones demasiado altos, que la obligaban a caminar como lenta majestad, hiriendo el suelo en un ritmo invariable de relojería” (p. 48).

cuando los codos se tocan: el tacto y el olfato se convierten en puntos de encuentro con la realidad, en la que, por el momento, Suaid se siente bien y por ello decide permanecer en ella y no oscilar hacia lo imaginario (de ahí que “aviente suave y definitivamente el paisaje de los hombres”)¹².

En una primera lectura, podría pensarse que la fuga de lo real-diegético de Suaid ocurre provocada por la mencionada sensación de descolocación, y lo cierto es que la crítica así ha leído este cuento para verlo como el punto germinal de varias novelas del uruguayo. Disiento: la oscilación de Suaid obedece antes a una intención de hacer ver lo compleja que es la relación ‘mundo real-mundo imaginario’ antes que sólo una negación del primero. Este pasaje es ejemplo de ello, con lo que se puede decir que el primer Onetti se ocupa de registrar ese estado de crisis de no saber si la realidad moderna es agradable “con sus ritmos vertiginosos y sus adelantos tecnológicos” o aleja al ser humano del que he decidido nombrar un apacible *homo ludens*, un hombre que poco o nada quiere tener en contacto con la modernidad y lo tecnológico: que gusta del campo y deja descansar la parte cartesiana del cerebro (ese estado de crisis es destacado por Marshal Bermann y ocupa el estudio citado de Calinescu¹³).

Volvamos al relato. La mujer y su agradable perfume se pierden entre la multitud; éste es un rasgo esencial para entender la relación que establece el cuento con el mundo urbano: se nota aquí que, en la multitud, el hombre está solo. Suaid es arrancado de la realidad y del perfume de la mujer por medio de lo que sus ojos captan: “Norteamérica compró Alaska a Rusia en siete millones de dólares [...]. Fue un pretexto para un nuevo ensueño¹⁴. Hizo crecer, a los lados de la tira de nieve, dos filas de soldados a caballo. Él, Alejandro Iván, Gran Duque, marchaba entre los soldados” (p. 28). Nótese que se usa el término ‘pretexto’, como si se esperara un motivo para la alienación, ahora lo polar establece nexos con Rusia, y Suaid se transfigura en un Zar. Ello puede interpretarse como una negación de identidad (ese caso es el de Baldi), pero es más bien un asunto lúdico

¹² En orden de aparición, el oído también juega un rol importante; nótese cómo el claxon de un automóvil participa tanto en el plano imaginario como en el real y el medio por el que se aprehende a dicho claxon, por supuesto, es auditivo: “La marca inglesa del coche hizo resonar el aire seco de la noche nórdica con enérgicos *What* que no estaban encerrados en la cámara con sordina, sino que estallaron como tiros en el azul frío” (p. 28).

¹³ MARSHAL BERMANN falleció muy recientemente; el 12 de septiembre de 2013, a sus setenta y dos años.

¹⁴ El motivo del sueño es una constante en la obra de Onetti y la crítica no ha dejado de notarlo, como ejemplo, tenemos esta frase que bien se puede aplicar al corpus de estudio: “Pero el soñador no es solo [*sic.*] alguien que sueña; también evoca, rememora, recorre una y otra vez sus sueños” (COSSE, 1989: p. 10).

(por eso utilizo el término *homo ludens*): un juego de rol que funciona para hacer apacible el contacto con lo urbano; una práctica juguetona en la que, como en la infancia, la aventura proporciona emoción.

Esa actitud de nostalgia por el juego infantil se sostiene al leer sobre los “soldados de pasta”: “Dulcemente, recordó a Franck, el último de los soldados de pasta que rompiera; en el recuerdo, el muñeco sólo tenía una pierna y la renegrida U de los bigotes destacaba bajo la mirada lejana” (p. 31). La mención del *último* de los muñecos es ya una manifestación del umbral niño-adulto, mismo que por medio de la evocación lúdica a la aventura y por los constantes saltos ‘realidad-imaginación’, se atraviesa una y otra vez. Suaid siente nostalgia por la infancia y desde esa arista es que hay que leer el relato. Pero, si bien puede apreciarse esa práctica nostálgica de la infancia del juego de rol, al detenerse en la calle Diagonal, llega un recuerdo que devuelve la psique de Suaid al plano adulto y al real-diegético: María Eugenia.

Naturalmente, María Eugenia se puso en primer plano con el vuelo de sus faldas blancas. Sólo una vez la había visto de blanco; hacía años. Tan bien disfrazada de colegiala que los dos puñetazos simultáneos que daban los senos en la tela, al chocar con la pureza de la gran moña, hacía de la niña una mujer madura, escéptica y cansada. Tuvo miedo. La angustia comenzó a subir en su pecho” (p. 29).

De nuevo ese “primer plano” refiere a lo que ocurre en la mente de Suaid: hay muchas cosas pasando por su cabeza; ése es otro rasgo de la modernidad: la multiplicidad que si bien se nota en el vaivén entre lo polar y lo urbano, también aparece en los “contenidos mentales” del personaje: si hay un *primer* plano, es que existen otros (caso ejemplar es *Ulises* de James Joyce). En esa diversidad de planos, María Eugenia es protagonista y su recuerdo elimina el juego y la evasión; en el asunto amoroso (o erótico, pues por la descripción citada, no queda clara su índole). El uso de la palabra ‘naturalmente’ refiere a que 1) la evocación de esta mujer es un hecho frecuente o 2) a que la calle Diagonal provoca en Suaid recuerdos de esa relación.

Es en ese pasaje del monólogo interior indirecto, donde el vaivén ocurre involuntariamente, e incluso la negación lúdica de la realidad nada puede hacer: luego de la evocación del piloto Mc Kormick y su

triunfo al imponer un nuevo récord mundial en una carrera de Fórmula 1 (a causa de *ver* la noticia en una pizarra informativa), Suaid se da cuenta de que es imposible mantener el ensueño y es arrastrado a la realidad urbana una vez más: “La inutilidad de este esfuerzo se patentizó, cierta, sin subterfugios posibles. La fuga se apagó como bajo un golpe de agua y Suaid quedó con la cara semihundida en el suelo [...] –Esconderme...–” (p. 31). Ahí, se da cuenta de que la imaginación no siempre funciona para la alienación. María Eugenia es inevitable.

Ese acoso mental del recuerdo de María Eugenia provoca el mismo movimiento circular que describe Suaid en su recorrido por las calles de la ciudad: la fuga lo devuelve al punto de partida en dos sentidos: físicamente (es decir se devuelve al espacio del que parte la narración: la avenida de Mayo) y mentalmente (porque la intención de fuga lo devuelve a la infancia y a lecturas que bien pudieron ser infantiles por su carácter aventurero¹⁵):

Sin necesidad de pensarlo, inició el retroceso por Florida. La calle, desierta de ensueños, había perdido la dentadura de Tanga's y la barba rubia de su Majestad Imperial. *La claridad de los escaparates y las grandes luces colgadas en las esquinas daban ambiente de intimidad a la estrecha calzada. Se le antojó un salón del siglo anterior, tan exquisito que los hombres no necesitaban quitarse el sombrero. Apuró el paso y quiso borrar un sentimiento indefinido, con algo de debilidad y ternura, que sentía insinuarse. Con una ametralladora en cada bocacalle se barría toda esa morralla. Era la hora del anochecer en todo el mundo. En la Puerta del Sol, en Regent Street, en el Boulevard Montmartre, en Broadway, en Unter den Linden, en todos los sitios más concurridos de todas las ciudades, las multitudes se apretaban, iguales a las de ayer y a las de mañana. ¡Mañana! Suaid sonrió con aire de misterio. Las ametralladoras se*

¹⁵ Aunque esto hay que tomarlo con cuidado, porque si bien en la narrativa de JACK LONDON (autor mencionado en el cuento como referente literario o intertextual) hay una esencia de aventura y un paisaje polar muy atractivo para los espíritus temerarios, al tiempo narra suicidios, se habla de la soledad y de la locura (lo mismo que ocurre con JOHN DOS PASSOS y sus discursos interiores). Como ejemplo de lo dicho, está el relato “The god of his fathers” de London, donde el protagonista se cuestiona sobre la fe y sus relaciones de familia, poco hay de infantil en ello; por otro lado está *Colmillo blanco*. Parece que la complejidad de Suaid está también en la intertextualidad de “Avenida”, cosa que no sorprende viniendo de un escritor tan consciente de la duplicidad (y complejidad) entre la opinión y el pensamiento como Onetti.

disimulaban en las terrazas, en los puestos de periódicos, en las canastas de flores, en las azoteas. Las había de todos tamaños *y todas estaban limpias, con una raya de luz fría y alegre en los cañones pulidos* (p. 32; las cursivas son mías).

Léase con atención las cursivas, se ha marcado un fenómeno que complejiza aún más el punto de vista del cuento frente a la modernidad. ¿Por qué la utilización de adjetivos e imágenes agradables si se describe ese plano del cual el personaje busca fugarse? ¿Por qué Suaid ve como un espectáculo ese cúmulo de luces, sonríe misteriosamente e imagina con cierto placer que varias ametralladoras se disimulan limpias, con una luz alegre?

Por su actitud lúdica, porque su paseo, lleno de vaivenes, colmado de intentos de fuga, le ha enseñado que es imposible la evasión. Porque el ritmo vertiginoso entre la mente y lo experimentado con los sentidos lo ha vencido y no queda más que aceptar la derrota y contemplar el espectáculo ciudadano; ya habrá más evocaciones para viajar a Alaska, para ir a la batalla, hombro a hombro, con sus soldados de juguete: Suaid, luego de la cruenta batalla con la modernidad y con el recuerdo de María Eugenia, se ha dado por vencido y abraza ese plano del que en un principio huía¹⁶.

Suaid caminaba, estremecido de alegría nerviosa. *Nadie sabía en Florida lo extrañamente literaria* que era su emoción. Las altas mujeres y el portero del Grand ignoraban igualmente la *polifurcación* que tomaba en su cerebro el «Ya» de Owen. Porque «Ya» podía ser en español o en alemán; y de aquí surgían caminos impensados, caminos donde la incomprensible figura de Owen se partía en mil formas distintas [...] ¹⁷. Ante el tráfico de la avenida, quiso que las ametralladoras cantaran velozmente, entre pelotas de humo, su rosario de cuentas alargadas. Pero no lo consiguió y *volvióse a contemplar Florida. Se encontraba cansado y calmo, como si hubiera llorado mucho tiempo. Mansamente, con una sonrisa agradecida para María Eugenia, se fue hacia los cristales y las luces policromas que techaban la calle con su pulsar rítmico* (p. 33; las cursivas son mías).

¹⁶ Léase, con respecto a esta reflexión, el siguiente pasaje de JOSÉ PEDRO DÍAZ: "Lo que importa es contemplar, detenerse [...]. ¿Para qué? Para saber que algo existe, además de ese mundo donde lo puro se deteriora, algo existe aunque no tenga sentido, algo existe aunque sea incomprensible como un escrito cifrado cuya clave se hubiera perdido" (Díaz, 1986: p. 45).

Lo interesante es la ‘emoción literaria’: en el relato se apuesta por la imaginación para la fuga y no hay un producto imaginativo más importante que la literatura; si Suaid se reconcilia con su mundo es a partir de esa emoción de sentirse “dentro y fuera”: dentro de un relato de aventuras, lejos de lo cotidiano (la necesidad lúdica opera de nuevo) y fuera del plano real-diegético. El «Ya» mencionado en lo imaginario, como bien señala el narrador en tercera persona, refiere a que algo se ha detenido, o a que algo está listo. Es casi imposible saber a qué se refiere Onetti en este pasaje, pero podría leerse como la enunciación de que algo ha terminado: el sufrimiento de Suaid en lo urbano; o a que «Ya» se dio la esperada reconciliación con el mundo... es tarea del lector responder a ese pasaje abierto y abstracto que intencionalmente está ahí para nosotros los lectores.

La importancia de la lectura sí fue reconocida por Onetti; véase el nexa con los ensueños de “Avenida”: “Hace poco, Matilde Urrutia me confirmó que cada vez que Neruda salía de viaje ella le preparaba una maleta con novelas policiales. Éstos son ejemplos que me permiten no avergonzarme de mi vicio público: leer en todo momento de inactividad, leer hasta que mis ojos protestan, allá por la madrugada y es necesario tomar una pastilla y *esperar otras «lecturas», otras formas de soñar*” (Onetti, 1935: p. 33; las cursivas son mías).

Volviendo a “Avenida”, esa actitud contemplativa, ese estado calmo casi poscatártico y de desahogo, con la gratitud hacia María Eugenia y la imagen del hombre perdiéndose entre las luces y los cristales en Suaid, expresa una reconciliación con el mundo moderno: no es posible la fuga, pero sí la aceptación, sí la evasión por instantes, sí el recuerdo infantil que, al cabo, es provocado por ese paisaje citadino. El vaivén es lo que opera en esas evasiones y es lo que, quizá, Onetti buscaba: un relato pendular entre lo interior y lo exterior, entre la aventura y lo urbano.

“EL POSIBLE BALDI”: LA PRIMERA MENTIRA

En “Baldi” se narra por medio del imperio de los objetos¹⁸. En ambos cuentos (que son monólogos interiores indirectos narrados prioritariamente con una secuencia convencional, aunque las mentes de

¹⁷ Owen es el personaje principal del texto ya citado de London: “The god of his fathers”.

¹⁸ Agradezco a la doctora ROSE CORRAL el útil término ‘imperio de los objetos’ para denominar el acto narrativo en que los objetos diegéticos supeditan los actos de los personajes; al escuchar esta denominación sobre la narrativa de vanguardia, tuve la idea de observar los cuentos de Onetti desde esa óptica; el resultado es este análisis.

ambos protagonistas hacen importantes saltos de tiempo y de espacio, como se ha visto), los objetos dominan los pensamientos de los personajes.

Ya se mostró que en “Avenida” las evocaciones al plano exótico son causadas por el contacto con los objetos: “En Rivadavia un automóvil quiso detenerlo; pero una maniobra enérgica lo dejó atrás, junto con un ciclista cómplice. Como trofeos del fácil triunfo, llevó dos luces del coche al desolado horizonte de Alaska” (p. 27). Por otro lado, está el protagonista en “El posible Baldi”; quien al dar un paseo por la ciudad preparándose para ir a la peluquería a rasurar su barba, y luego ver a su novia Nené e ir al cinematógrafo, conoce a una linda pelirroja (a quien rescata de un hombre que la sigue). Esta mujer tiene una especie de enamoramiento fugaz de Baldi, a quien cree un hombre fuerte y valiente cuando éste, en realidad, es un abogado que no es, para nada, temerario¹⁹. La pareja se acomoda en unos banquillos y platica; ahí, debido a la admiración del personaje femenino (nótese que en ambos relatos éstos configuran el interior de los protagonistas), Baldi comienza a inventar; sus mentiras tienen su génesis en los objetos que encuentra en su entorno urbano²⁰:

Hasta que él, ya sentado en un banco de la plazoleta, renunció a la noche y le tomó gusto al juego. Rápidamente, con un estilo nervioso e intenso, siguió creando al Baldi de las mil caras feroces que la admiración de la mujer hacía posible. De la mansa atención de ella, estremecida contra su cuerpo, extrajo el Baldi que gastaba en aguardiente, en una taberna de marinos en tricota –Marsella o El Havre– el dinero de amantes flacas y pintarrajeadas. Del oleaje que fingían las nubes en el cielo gris, el Baldi que se embarcó un mediodía en el Santa Cecilia, con diez dólares y un revólver. Del breve viento que hacía brillar el polvo de una casa en construcción, el gran aire arenoso del desierto, el Baldi enrolado en la Legión Extranjera que regresaba a las poblaciones con una trágica cabeza de moro ensartada en la bayoneta (p. 53).

Si los procesos mentales de los protagonistas son causados por la

¹⁹ Esa admiración se demuestra claramente en la siguiente cita: “Desde que lo vi esperando para cruzar la calle, comprendí que usted no era un hombre como todos. Hay algo raro en usted, tanta fuerza, algo quemante... Y esa barba que lo hace tan orgulloso...” (p. 49).

²⁰ La mención del plano ciudadano, como en “Avenida” es un *leitmotiv*: “Se habían hecho escasos los automóviles y los paseantes. Llegaban los ruidos de la avenida, los gritos aislados, y ya sin convicción, de los vendedores de diarios” (p. 49).

experiencia de los objetos, ¿cuál es la postura, en esta narración, acerca de la realidad moderna? En un principio, Baldi está a gusto con su realidad urbana²¹. Pero veremos que esta felicidad es efímera en tanto entra en contacto con el discurso interior; así, la mencionada relación con la modernidad se afirma crítica y por ende compleja.

En ambos textos al descripción del paisaje urbano no es amable (aunque, ya se vio que en “Avenida” hay una posible reconciliación), de ahí que los personajes, cada uno con un método diferente, busquen huir de lo que Marshall Berman define como “una vorágine, un encuentro del ser con él mismo y con “un mundo en perpetua desintegración y renovación, conflictos y angustia, ambigüedad y contradicción: formar parte de un universo en el que «todo lo sólido se desvanece en el aire»” (Berman, 1994: p. 365). Tómese en cuenta esta cita: “Se necesita un cierto adiestramiento para *envasar* la felicidad” (p. 48; las cursivas son mías); pareciera que, al inicio del relato, Baldi sabe algo de cómo ser feliz en esos agrestes tiempos (*mecanizados*, de ahí el *embotellamiento* de la felicidad), pero esto dura poco al reflexionar sobre sus mentiras.

Como sea, el instinto de huir algo nos muestra. Si Baldi miente para escapar de su realidad y la mentira es un acto imaginativo también, ¿existe, entonces, tanto en “Avenida” cuanto en “Baldi”, la propuesta de un escape por vía mental –por medio de la imaginación–? Para responder, léase el siguiente pasaje: “–Tan distinto a los otros... Empleados, señores, jefes de las oficinas... –las manos exprimían rápidas mientras agregaba–: Si usted fuera tan bueno de estarse unos minutos. Si quisiera hablarme de su vida... ¡Yo sé que es todo tan extraordinario!” (p. 50). Lo extraordinario es la clave para escapar del mundo urbano, cotidiano, aburrido y sofocante, pero para Baldi nada hay de extraordinario en la vida de un abogado que visita la peluquería, que tiene una novia y que para “vivir” una aventura debe acudir al cinematógrafo.

Charles Baudelaire atribuye a la modernidad una perspectiva crítica: ser moderno, para el escritor francés, significa ser antimoderno, y su agresiva postura ante el gusto popular no se debe tomar sólo como

²¹ “Baldi se detuvo en la isla de cemento que sorteaban veloces los vehículos, esperando la pitada final del agente [...]. Balanceando el cuerpo sobre las piernas abiertas, mirando *plácido* el cielo, los árboles del Congreso, los colores de los colectivos. *Seguro frente al problema de la noche*, ya resuelto por medio de la peluquería, la comida, la función de cinematógrafo con Nené [...]. Y si él quisiera... [...] Una canasta con flores le recordó la verja de Palermo, el beso entre jazmines de la última noche [...]. Y esta noche, también esta noche. *Sintió de improviso que era feliz*; tan claramente, que casi se detuvo, como si su felicidad estuviera pasándole al lado, y él pudiera verla, ágil y fina, cruzando la plaza con veloces pasos” (p.47; las cursivas son mías).

producto del odio, de la tristeza, de la decepción o, si se quiere, de la agorafobia; se trata de buscar el conocimiento en otra parte, de proponer medios alternativos para alcanzar el conocimiento, de buscar la vida donde no se ha buscado y el instrumento por excelencia para eso es el arte: la reflexión y la manifestación de ésta²².

Onetti, en este caso, apuesta por la mentira, misma que tiene tanto en común con la literatura que uno podría sorprenderse, a saber: la búsqueda de verosimilitud y la puesta en práctica de la imaginación; en pocas palabras, la literatura es mentira y la mentira, para Onetti pudo ser literatura. Al respecto, léase una frase de William Faulkner en *Absalom, Absalom!*, donde nos dice que la literatura es: “lo que podía haber sido, que es la única roca a que nos aferramos para estar por encima del remolino de la insoportable realidad”²³.

Esta postura implica la crítica, saber que el exterior urbano, por más ventajas aparentes que muestre en su modernización, algo está dejando del lado. Ser moderno, pues, requiere de esa sensibilidad crítica y de proponer que la vida y el goce estético no sólo están en el exterior, sino también en lo interior.

En pocas palabras, ser moderno es entender que existen procesos mentales y artísticos que, sin dejar del lado la desconfianza y evaluación de los tiempos modernos, buscan el acercamiento a la realidad desde perspectivas no vistas: la novedad en estos menesteres cobra mucha

²² El concepto ‘vida’ lo tomo en el sentido que propone VIRGINIA WOOLF en “El estrecho puente del arte”; me refiero a esa vida que la mimesis previa a la modernidad no representa: la vida interior, la experiencia vital de la mente. En este tenor puede leerse a Gérard Nerval y a uno de sus lectores más importantes en México: XAVIER VILLAUURUTIA, quien en sus ensayos retoma este concepto de ‘vida’ como la *experiencia del interior*, la reflexión y los sentimientos que no siempre se exteriorizan; en este caso se refiere a la lírica mexicana: “Es la *vida profunda* lo que importa en la poesía [...] La poesía mexicana es poesía de sutileza, de ingenio sutil, *reflexiva, meditativa y aguda* [...], es una *meditación* escrita con un lápiz muy fino” (Villaurrutia, 1996: p. 767-769; las cursivas son mías). Aunque el ejemplo es un tanto lejano al corpus de estudio o a los textos en que piensa Woolf, me interesa mostrar que en la modernidad hispanoamericana (y también en la americana y la europea) hay una búsqueda y una conceptualización de ‘vida’ como un proceso *interior*. Ello fue una constante ya no temática, sino estética (postura acerca del arte y su quehacer) y como tal hay que revisar, como lo hacen varios autores teóricos y críticos que en este trabajo se citan, cuál es la perspectiva que existe en las obras de la época respecto a esa vida que se vuelca sobre el pensamiento y los sentimientos y no sobre el exterior.

²³ FERNANDO AÍNSA, a propósito de *Para una tumba sin nombre*, explica: “Comprendí, como si hubiera tenido una revelación, que en la buena literatura la realidad tiene múltiples variantes y que todo, finalmente, puede ser mentira, «un cuento inventado», una historia que «podría ser contada de manera distinta otras mil veces» (Aínsa, 2012: p. 27). Con respecto a la simulación, otra forma de mentira, ROSE CORRAL lleva a cabo una sugerente comparación entre el cuento “La envenenada” de FELISBERTO HERNÁNDEZ y “Un sueño realizado” (de Onetti): “En «La envenenada» no sólo encuentra Onetti lo que llama una «literatura sin literatura», que ambos escritores asocian con verdad y autenticidad, sino que hace suya la actitud del escritor ante la muerte” (Corral, 2012: p. 165).

importancia²⁴ pues mentira y literatura no son, en la historia crítica, un binomio muy tratado (aunque, posiblemente, algo haya en relación con la mentira en la acusación de Platón a los poetas y su imitación falsa o nociva para los hombres libres).

En sus primeras narraciones publicadas, Onetti muestra una postura que si bien habla de la modernidad, del paisaje citadino y de la emoción del nuevo ritmo de vida, es por sí misma crítica y sólo se aprehende por medio de sus propias leyes y por un estrato social determinado²⁵; la mentira no es bien vista por muchos sujetos sociales, pero recuérdese que estamos en el umbral de los tiempos modernos y que la crítica es también negación: la mentira aparece cuando se intenta negar la verdad o la realidad (Ortega, 2005: pp. 168-184).

En estos cuentos se encuentra la desconfianza de lo moderno, pues los personajes participan de ese *locus* para realizar ciertas operaciones mentales que, antes que acercarlos, los alejan de su medio: en “Baldi” se utiliza la mentira para crear una personalidad alterna, para negar la realidad urbana donde el protagonista no está conforme con ese ser aburrido que cree ser. Llega un momento en el que la mentira le hace ver a Baldi su condición de ser aburrido (por cierto, se repite la enumeración “Empleados, señores, jefes de las oficinas” [*cf.*, p. 11], pero ahora para definir a Baldi, no para diferenciarlo del resto del mundo, de la muchedumbre)²⁶.

Esto provoca una anagnórisis interior (si se permite el término) y Baldi se decepciona de sí mismo. Su reacción, entonces –según mi lectura–, es agredir a la mujer con sus historias, asustarla y defraudarla también, para equilibrar malestares y que ella se sienta como él (en su interior). Comienza a violentar sus mentiras y a configurar un personaje, una máscara que sólo busca escandalizar, ahuyentar y huir de sí mismo al tiempo:

²⁴ De nuevo se puede citar a Baudelaire, ahora en *Fleurs du mal*, cuando explica que la búsqueda de lo renovador, del nuevo conocimiento, está en el vacío (postura que desarrolla GIORGIO AGAMBEN en “La chose la plus inquiétante”), en las zonas no exploradas: “El final es el punto más profundo y se llama “abismo”, porque sólo en el abismo existe todavía la esperanza de ver lo nuevo. ¿Qué es lo nuevo? La esperanza del abismo no tiene palabras para expresarlo”.

²⁵ Esa idea la obtengo de JOSÉ ORTEGA Y GASSET, en su libro *La deshumanización del arte*.

²⁶ Al respecto, puede citarse una reflexión: “La obra de Onetti posee una auténtica y honda coherencia interna. Sus relatores presentan una reiterada situación esencial: la soledad radical de hombres desplazados, de solitarios perdidos en una ciudad inhóspita, que no encuentran una razón de ser en una vida sórdida, condenados, [...] a inventarse otros modos de vida posibles en los que realizan sus sueños irrealizables –amistad, amor, poder, respeto”. Sus personajes se consumen en el desencanto y en el escepticismo, depositando su esperanza de redención en la invención de historias en las que ejercen control sobre su destino” (Verani, 1987: p. 9).

En la casita tenía un aparato telegráfico para avisar cuando un negro moría por imprudencia. Pero a veces estaba tan aburrido, que no avisaba. Descomponía el aparato para justificar la tardanza si venía la inspección y tomaba el cuerpo del negro como compañero. Dos o tres días lo veía pudrirse, hacerse gris, hincharse. Me llevaba hasta él un libro, la pipa, y leía; en ocasiones, cuando encontraba un párrafo interesante, leía en voz alta. Hasta que mi compañero comenzaba a oler de una manera incorrecta. Entonces arreglaba el aparato, comunicaba el accidente y me iba a pasear al otro lado de la casita (p. 53).

Con un dejo humorístico, la mujer continúa admirando a Baldi, lo cual exaspera a éste y llega al punto neurálgico “casi literalmente” en que se reconoce un mentiroso, pero sobre todo se reconoce un infeliz, un hombre que permitió que una actitud medrosa lo sumergiera en lo urbano y no hubiera posibilidad de la aventura (esa necesidad de aventura, la vimos también en “Avenida”, es otro nexos):

Así hasta que el otro Baldi fue tan vivo que pudo pensar en él como un conocido. Y entonces, repentinamente, una idea se le clavó tenaz. Un pensamiento lo aflojó en desconsuelo, junto al perramus de la mujer olvidada. Comparaba al mentido Baldi con él mismo, con este hombre tranquilo e inofensivo que contaba historias a la Bobary de plaza Congreso. Con el Baldi que tenía novia, un estudio de abogado, la sonrisa respetuosa del portero, el rollo de billetes de Antonio Vergara contra Samuel Freider, cobros de pesos. Una lenta vida idiota, como todo el mundo. Fumaba rápidamente, lleno de amargura, los ojos fijos en el cuadrilátero de un cantero. Sordo a las vacilantes palabras de la mujer, que terminó callando, doblando el cuerpo para empequeñecerse. Porque el Dr. Baldi no fue capaz de saltar un día sobre la cubierta de una barcaza, pesada de bolsas o maderas. Porque no se había animado a aceptar que la vida es otra cosa, que la vida es lo que no puede hacerse en compañía de mujeres fieles, ni hombres sensatos. Porque había cerrado los ojos y estaba entregado, como todos. Empleados, señores, jefes de las oficinas [...]. Agregó un billete más grande, sintiendo que la odiaba, que hubiera dado cualquier cosa por no haberla

encontrado [...]. Volvió a saludar con la mano, con el gesto seco que hubiera usado el posible Baldi (pp. 53-54).

Sorprendentemente, la verdad nunca llega a aparecer a los ojos de la mujer. Hay una nueva mentira que busca, como las últimas, violentar (aunque lo más violento es cómo se retira Baldi, cómo huye de sí mismo y de la mujer que provoca este conocimiento aterrador de su verdadera condición; lo que violenta es el *gesto*, rasgo que puede identificarse en las vanguardias también): cierra la narración con una nueva mentira: “Ese dinero que te di lo gano haciendo contrabando de cocaína. En el Norte” (p. 54)²⁷.

COMUNIONES/CONCLUSIONES

En ambos cuentos, las operaciones mentales (la fuga imaginativa y la mentira) ocurren a partir de un *vistazo* rápido alrededor del entorno, de dar paseos por la ciudad. La crítica al referente empírico (el paisaje urbano) y a este momento histórico no está, como en Baudelaire, en forma poética-ensayística, más bien está en la psique narrada de los personajes, en esas actitudes de fuga y de negación mentales. A decir de Matei Calinescu, esta tensión es una característica cuasióntica de la persona moderna:

La modernidad en su sentido amplio, tal y como se ha impuesto históricamente, se refleja en la irreconciliable oposición entre los conjuntos de valores que se corresponden con 1) el tiempo objetivado y socialmente mensurable de la civilización capitalista (el tiempo como una mercancía más o menos preciosa, comprada y vendida en el mercado) y 2) la *durée* [esto es la duración, el ‘tiempo subjetivo’ que explica Henri Bergson en *La evolución creadora*] imaginativa, personal y subjetiva, el tiempo creado por el desvelamiento del “yo” (Calinescu, 2002: p. 21).

Ese tiempo del “desvelamiento del yo” es el que el narrador “en tercera

²⁷ La mentira, a decir de Rose Corral, es una conexión que las novelas de Onetti mantienen con la narrativa de Roberto Arlt: “Si en Arlt la farsa que construye el Astrólogo potencia el sueño, el deseo de otra vida, en Onetti, en cambio, y esto nos parece esencial, la farsa, el simulacro de trabajo [...], tiene una función inversa: despoja al sueño de su sustancia, exhibe su fragilidad y mentira, su absurdo también” (Corral, 1992: pp. 251-267).

persona” nos muestra: el relato del interior, así, es una síntesis de lo experimentado afuera y lo que esto provoca adentro. Asimismo, en los dos textos hay una *conciencia en fuga*: Suaid lleva cabo una fuga fallida de lo amoroso en “Avenida”, Baldi de una condición que no impresiona a nadie. Como todo se da a partir del paseo y de la vista al paisaje urbano, se puede decir que en ambos cuentos los objetos (modernos) definen a los personajes, a la narración e incluso el punto de vista del narrador: los personajes se supeditan al *imperio de los objetos modernos*.

Onetti, en estas dos narraciones, trabaja con *el lenguaje de la ciudad* (lo inmediato: la noticia, la urgente compra, lo actual) para desmitificar y desautorizar (criticar) ese gusto y excitación por la tecnología y lo mecánico que se da en las masas de esa época; esto lo logra por medio de la evocación de lo imaginario: al contraponer los motivos de la aventura (lo exótico, la acción, la violencia, la valentía e incluso la muerte) a lo urbano-cotidiano (el aburrimiento, la publicidad, el espectáculo de las luces, el tráfico, la mecanización de los personajes)²⁸.

Pero maticemos: hay importantes diferencias entre ambos protagonistas: en “Avenida” se da un aprendizaje o, si se quiere, una adaptación que va de la tristeza y el nerviosismo causado por lo urbano, a la reconciliación con ese mundo y el goce vital. En “Baldi” también hay un aprendizaje, una adaptación al mundo exterior (citadino) pero éste es lo contrario a “Avenida”: va del gozo a la tristeza mediante la anagnórisis interior.

Resulta interesante que antivalores como la mentira, que para la época (1933-1936) pudieron ser difíciles de recibir con placer o incluso criticables, hoy constituyen una manera válida de entender la literatura. La modernidad no es sólo lo que se ve afuera, sino lo que se transforma en el interior, creo que el análisis que propuse podría constatar que si la literatura, ciertamente, no puede cambiar la realidad empírica, puede cambiar al lector y su visión de mundo, ayudar a que la difícil relación con el mundo moderno (ese *spleen* del que habla Baudelaire), se lleve de la mejor manera posible.

²⁸ En un breve ensayo que se titula “Varias grandezas y grandes camelos”, Juan Carlos Onetti expresa su preocupación por el imperio de los gustos de las masas, postura en la que se puede observar un nexo con Baudelaire en tanto es crítica y busca separarse de ese colectivo con gustos diferentes a los suyos: “Y todo indica que la decrepitud continuará y con ritmo creciente. Fuimos y comenzamos a no ser [...] Porque a estas alturas y ante la imparable rebelión de las masas, incapaces de respetar, deseosas de imponer la torpeza de sus gustos, no habrá muy pronto vallas que permitan ubicarse” (Onetti, “Varias”: p. 197; las cursivas son mías).

Los textos analizados aquí son “un panorama del oído, el olor, el ruido y el alma”, como diría Sinclair Lewis sobre la trilogía *U.S.A.*; por eso se trabaja con los sentidos y lo experimentado por ellos. La ciudad, como sea (uno de los protagonistas se reconcilia con ella, el otro tiene una deprimente anagnórisis), no permite escape alguno: el imperio de los objetos opera y funciona de manera tal que poco o nada pueden hacer los personajes frente a su compleja jaula. Desde los relatos de Onetti, el interior del hombre, el conocer al otro, no parece tan lejano, tan ajeno.

En su libro *Juan Carlos Onetti*, Hugo Verani explica que “Onetti no narra otra cosa que la imposibilidad de vivir” y que “el carácter fundamental de la narrativa de Onetti es la continua afirmación de los poderes de la ficción” (Verani, 1987: p. 10)²⁹; se puede decir, a partir de lo expuesto, que el primer Onetti narra la imposibilidad de huir y expresa que el carácter fundamental de su germinal narrativa es la continua afirmación de los poderes de la ficción frente a la realidad moderna.

OBRAS CITADAS

- AÍNSA, Fernando “En el astillero de la memoria. Para una tumba con nombre: Juan Carlos Onetti (1909-2009)”, en Rose Corral (ed. y comp.), *Presencia de Juan Carlos Onetti: Homenaje en el centenario de su nacimiento (1909-2009)*, México, El Colegio de México, 2012, pp. 25-51.
- ANTÚNEZ, Rocío “El pozo y Tierra de nadie: Historias de dos ciudades”, en Rose Corral (ed. y comp.), *Presencia de Juan Carlos Onetti: Homenaje en el centenario de su nacimiento (1909-2009)*, México, El Colegio de México, 2012, pp. 169-184.
- BAUDELAIRE, Charles 2000 *Obras completas, Tomo II: Los paraísos artificiales y El spleen de París*, México, Letras vivas.
- BENEDETTI, Mario 1987 “Juan Carlos Onetti y la aventura del hombre”, en VERANI, HUGO, J., *Juan Carlos Onetti*, Madrid, Taurus.
- BERMANN, Marshall 1994 *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*, México, Siglo Veintiuno.

²⁹ Al respecto, ANGEL VILLANOVA explica: “Todas las salidas de ese mundo están clausuradas: Onetti lo ha mostrado en cada novela, en cada cuento” (Villanova, 1998: p. 10).

- CALINESCU, Matei 2002 *Las cinco caras de la modernidad: Modernismo, Vanguardia, Kitsch, Posmodernismo*, Madrid, Tecnos.
- CORRAL, Rose "Onetti: Arlt o la exploración de algunos vasos comunicantes", en Olea Franco, Rafael (ed.), *Reflexiones lingüísticas y literarias: Literatura, II*, México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios: El Colegio de México, 1992, pp. 251-267.
- "Historia de un alma: «Un sueño realizado» o a deseada aproximación a la muerte", en Corral, Rose (ed. y comp.), *Presencia de Juan Carlos Onetti: Homenaje en el centenario de su nacimiento (1909-2009)*, México, El Colegio de México, 2012, pp. 147-168.
- COSSE, Rómulo 1989 *Juan Carlos Onetti, papeles críticos: medio siglo de escritura*, Montevideo, Linardi y Risso.
- CUETO, Alonso 1984 *La ley de la vejez y de la ciudad en Onetti*, tesis, Austin, University of Texas.
- DÍAZ, José Pedro 1986 *El espectáculo imaginario: Juan Carlos Onetti y Felisberto Hernández, ¿una propuesta generacional?*, Montevideo, Arca.
- GRANDE, Félix 1987 "Juan Carlos Onetti y su escenografía de obsesiones", en VERANI, HUGO J., *Juan Carlos Onetti*, Madrid, Taurus, pp. 154-168.
- ONETTI, Juan Carlos "Varias grandezas y grandes camelos", *Nuevo texto crítico*, 1988; 1(2), pp. 195-197.
- "1994 "Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo", en *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, pp. 27-34.
- "1994 "El posible Baldi", en *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, pp. 47-54.
- "1995 "Reflexiones de un lector", en *Confesiones de un lector*, Alfaguara, Madrid, pp. 33-36.
- ORTEGA Y GASSET, José 2005 *La deshumanización del arte*, edición de Luis de Llera, Madrid, Biblioteca Nueva.
- RAMA, Ángel 1987 "El narrador ingresa al baile de máscaras de la modernidad", en VERANI, HUGO, J., *Juan Carlos Onetti*, Madrid Taurus, pp. 75-91.
- VERANI, Hugo J. "Juan Carlos Onetti: la aventura de la escritura", *Nueva Revista de Filología Hispanica*, 1 (1995), pp. 125-144.

- “1996 *Narrativa vanguardista hispanoamericana*, México, UNAM-Ediciones Equilibrista.
- “2009 *Onetti: el ritual de la impostura*, Montevideo, Trilce.
- ““Los comienzos: tres cuentos de Juan Carlos Onetti anteriores a *El pozo*”, www.onetti.net/es/descripciones/verani; página consultada el 16 de noviembre, 2011.
- VILLANOVA, Angel 1998 *El pesimismo militante de J. C. Onetti*, Mérida, Venezuela, Universidad de Los Andes.
- VILLAUURUTIA, Xavier 1996 “Introducción a la poesía mexicana”, *Obras*, México, FCE, pp. 767-771.