

ROSE CORRAL, ED. *PRESENCIA DE JUAN CARLOS ONETTI. HOMENAJE EN EL CENTENARIO DE SU NACIMIENTO (1909-2009)*, MÉXICO, EL COLEGIO DE MÉXICO, 2012

A cien años del nacimiento del escritor uruguayo, Juan Carlos Onetti, las relecturas y los homenajes se hacen presentes; éste es el caso del coloquio realizado en El Colegio de México en 2009, del cual se editaron los artículos que comprenden *Presencia de Juan Carlos Onetti...*

El libro está dividido en tres apartados temáticos: “Visiones de conjunto: los territorios onettianos revisados”, “Los primeros textos: de *Tiempo de abrazar* a *Tierra de nadie*”, y “Sobre novelas y *nouvelles* posteriores a *La vida breve*”. A manera de introducción, se encuentra “Umbral”, presentación que Dorotea Murh hace del uruguayo con “Se llamaba Onetti”, una especie de preámbulo que va más allá de la descripción del escritor. Por último, el libro termina con la intervención de Juan Villoro, “Adivine, equivóquese’. Los cuentos de Juan Carlos Onetti”. Algo que los lectores agradecemos es el apartado de Bibliografía —actualizada— de y sobre Onetti.

Es curioso que, en un compendio de lecturas y relecturas críticas, el libro comience con un artículo de Dorotea Murh, personaje que relaciona al hombre y al autor en la vida real. Compañera de Onetti durante los últimos años de su vida, Dorotea describe y da a conocer al autor por medio de su literatura, lo presenta entre el personaje ficticio de *La vida breve* y el mítico creado por la crítica literaria y los testimonios de personalidades como Mario Vargas Llosa y Luis Harss.

El primer apartado introduce los temas que preocuparon al escritor uruguayo como son la memoria, las artes, la poesía y la poética de la angustia. Comienza con el artículo de Fernando Aínsa, “En el astillero de la memoria. Para una

tumba con nombre: Juan Carlos Onetti (1909-2009)”, quien reflexiona sobre la escritura—“la que le permite sobrevivir a las adversidades” (25)—, a propósito del cincuentenario de *Para una tumba sin nombre*, o mejor sería decir, *Una tumba sin nombre*, título con el cual se publicó el inicio de una novela que causó “un fogonazo de identificación literaria” (26). Su técnica, el arte de seleccionar y deformar, arguye a la deformación de la realidad que, como bien apunta Aínsa, es “sinónimo de creación y supone siempre la ‘responsabilidad de la elección’”. Onetti comenta en una entrevista con María Esther Gilio: “primero tendría que preguntarse por qué cree que ‘su realidad’ es ‘la realidad’. Mis personajes están conectados con la realidad de usted, no con la realidad de ellos” (30). De esto, Aínsa señala múltiples realidades y subjetividades posibles que se conciben en el mundo narrativo con antecedentes en una realidad inmediata no reconocible. Es, sin embargo, en “la responsabilidad de una elección” —entre la selección y la deformación— donde se encuentra la categoría de lo artístico, cuando el universo narrativo pierde toda identificación con lo real y se vuelve ficción. Aínsa comenta:

[...] esta conciencia de la irrealidad de la literatura no es una conciencia de lo irreal del lenguaje, sino el resultado de una postura filosófica previa traducida a un código literario. La “racionalidad arbitraria” con que selecciona y deforma los hechos obedece al principio de lo que podría ser “una ética de la estética”. (31)

A este artículo le sigue “Una poética de la ficción: Onetti, la pintura y algo más”, de Hugo Verani, el cual se suma al homenaje que le rindió con la segunda edición actualizada del libro *Onetti: el ritual de la impostura*. El crítico plantea una analogía entre la creación y la influencia de la pintura en ésta. Onetti vislumbraba la urgencia de renovar la narrativa uruguaya, por ello había escrito varios artículos críticos como los de “La piedra en el charco”, en los que planteaba una suerte de “Credo artístico, sin comentar su propia obra narrativa” (53). De aquí parte Verani para analizar uno de los elementos más importantes e innovadores para enfrentar a este reacio autor: la correspondencia con Payró, donde —comenta— surge la espontaneidad y “desaparece el tono despectivo

con que comenta” (53). Esta revisión revela la “importancia formativa” de la pintura francesa de finales del siglo XIX, la del realismo mágico, la realista, etcétera, sin dejar de lado la trascendencia que dejó en él la narrativa de Marcel Proust y James Joyce.

Mucho se ha escrito respecto a la influencia de la pintura en el uruguayo, se han comentado las estrategias narrativas de su poética; sin embargo, en esta poética de la creación, la pintura, la música, incluso el cine, tienen un papel importante en su obra. Al respecto Verani se pregunta: “¿cómo transfigurar la imagen pictórica en la palabra literaria?; o, más específicamente, ¿cómo propone Onetti integrar lo visual a lo verbal, reformular prácticas pictóricas en formas narrativas?”. Es importante señalar la diferencia que apunta Verani en cuanto a la interpretación del realismo mágico; el crítico argumenta un *aparente realismo*, investido del poder de evocar sueños y revivir emociones, tal como se enuncia en *El pozo*, de ahí que resulte novedosa la lectura que hace a partir del gusto artístico —sobre todo pictórico— de Onetti.

En “Resonancias, nexos, fulguraciones: la poesía en algunas historias de Onetti”, de Osmar Sánchez Aguilera, se identifican esas “resonancias” en títulos de obras, referencias a poetas, incluso en el interés de Onetti por personajes preocupados por la escritura. Así mismo señala un aspecto interesante en la concepción que tiene el escritor de la poesía: “elementos impuros o violentos correspondientes a procesos orgánicos del cuerpo humano”, esto a propósito de una cita de *Cuando ya no importe*.

Por su parte, Sonia Mattalía, en “Onetti: Una ética de la angustia”, indaga sobre un terreno escabroso: la angustia y, a partir de esto, plantea la poética de *lo no decible, lo no simbolizado*. Onetti ha tratado de explorar “¿qué quiere la mujer?”, Mattalía contrapone dos posiciones del escritor: la misoginia y su identificación con los modos femeninos de deseo en *El pozo* y *Dejemos hablar al viento*, como esbozo de la creación artística que implica el saber femenino.

Posteriormente, analiza “la mascarada de las mujeres” en “Un sueño realizado”, “El infierno tan temido” y “Esbjerg, en la costa”. Del primero resalta la búsqueda del saber por medio del deseo, de ese instante de felicidad equiparado con la muerte. Del segundo comenta “el fluir de las pasiones, del amor, del odio, el saber y querer saber, el deseo y la destrucción” (98). Relato de gran

delicadeza en la trama —compleja de narrar e incluso de interpretar—, para Mattalía, lo artístico en él radica en la maestría con que se instala el horror:

El horror es lo indistinto; aquello que no tiene nombre; para lo cual “no hay palabras para decirlo”. Un límite del lenguaje que las imágenes de Gracia, de lo visto, señalan en lo dicho o en lo escrito. Un límite que convoca un miedo originario de la especie: que el lenguaje no lo contenga todo, que algo no pueda ser formalizado por las palabras. (102)

En el tercer relato advierte tres “itinerarios”: el dinero, el circuito de la memoria y la extranjería, de éstos interpreta —en su mayoría— un código viril que atraviesa la realidad femenina, la cual “es hablada, relatada por otros” (105). De acuerdo con Mattalía, mediante el deseo femenino, el relato va más allá de un “juego de desplazamientos” (107). Por último, revisa *Cuando ya no importe* a la cual califica de “desquiciada” (108). Desde esta perspectiva, resulta paradójica la idea de que Onetti termine su obra como la inició: cuestionar el hecho mismo de escribir o leer una novela, cargada de ese humor peculiar (108). Para Sonia Mattalía es el testimonio de una experiencia, la identificación de Onetti con Carr, con el exilio y la frustración: “Memoria y olvido, tiempo vivido fuera y tiempo soñado de lo perdido dentro” (110).

El siguiente apartado es un recorrido cronológico de la obra onettiana, en este caso de *Tiempo de abrazar* a *Tierra de nadie*. Jaime Concha inicia con “Nacimiento y textura de sus personajes”, él coincide con el distanciamiento del realismo convencional en la construcción de los personajes a partir de la conciencia; menciona que la “no-previdencia” ontológica implica un personaje preexistente a la constitución hecha por el lector. Señala que, a partir de la conciencia, los personajes “encienden su interioridad” no por o través de ella; Concha advierte un gran problema: “¿cómo podemos hablar con certeza de la conciencia de estas entidades que llamamos personajes?” (116). Asimismo analiza “la constitución concreta” de éstos en *Tiempo de abrazar*, en un contexto de fatalidad como la “lógica de la vida”, haciendo ligeros devaneos con Nietzsche, Schopenhauer y Sartre para explicar cómo estos personajes experimentan un tipo de angustia. Le interesan caracteres como M. Gigord, Julio Jason y señala

—muy atinadamente—, un rasgo “dadaísta” en la insistencia obsesiva “del gesto muscular e inconsciente del escribir como incisión e inscripción”. Rescata también las técnicas de segmentación en las unidades narrativas usadas por el uruguayo, por ejemplo, la luz, el día y la noche, la ventana, las puertas..., las cuales le sirven como límite para referir discursos ajenos a los personajes principales, todo esto participando en un tipo de conciencia; de acuerdo con los apuntes de Concha, “la ventana ante la noche actúa como una pared porosa, como membrana osmótica que lleva al personaje al tacto de su cuerpo, de su propia conciencia, de sus procesos interiores” (124).

En “Dilemas de la identidad y construcción de ‘lo masculino’ en ‘El posible Baldi’”, Teresa Porzecanski plantea la “multiplicidad identitaria” como elemento clave en el argumento del desarrollo narrativo, ésta coexiste como espectro de aquella otra, “la identidad ‘social’ manifiesta”, lo cual, señala la autora, sugiere varios relatos simultáneos, puesto que el autor nunca terminó de “dibujar completamente la cualidad de sus personajes” (131). Analiza al personaje como ente ficticio desde la ontología de la ciudad, la modernidad, esta última caracterizada por la necesidad de evasión o, como enfatiza Porzecanski, por la “desterritorialización”, misma que suscita un tipo de “topología para el caminante urbano”, la cual resulta en la pérdida de identidad del personaje y, posteriormente, la alienación.

“Historia de un alma: ‘Un sueño realizado’ o la deseada aproximación a la muerte”, de Rose Corral, dialoga con las obsesiones onettianas. En el título de su artículo, Corral conjuga la poética de *El pozo* y la obsesión de “Un sueño realizado”, unidas por la polisemia de la muerte. Acerca de su relación, la autora comenta: “Existen coincidencias, continuidad de caminos [...] que muestran cómo se va construyendo el mundo literario de Onetti desde sus inicios” (152). En ambos, se puede apreciar la insistencia en la ensoñación como “la parte más íntima y profunda del ser”; sin embargo, percibe una resistencia a formar los sueños en literatura como si existiera en éstos algo vital. Cabe señalar que Linacero quiere escribir (la historia de un alma sola) el relato de la cabaña de troncos, y escenificar un momento de la juventud; no obstante, comenta Corral, es en “Un sueño realizado” donde sí se concreta el proyecto apenas esbozado en *El pozo*. Linacero y la mujer de “Un sueño...” sienten la necesidad de recrear:

montar en escena un sueño parecido a la felicidad —deseo incomprensible para el narrador de “Un sueño...”—, como si se insistiera en que los verdaderos relatos, los íntimos o —como diría Linacero—, “la historia de un alma”, no fueran materia narrativa sino sólo instantes experimentados, imposibles de simbolizarse; Linacero se resiste a escribir o dice no poder hacerlo, mientras que el narrador de “Un sueño...” no conoce en realidad qué encierra esa misteriosa mujer y no logra narrar el deseo de ésta, quizá por eso Onetti recurre al teatro, pues considera a la representación el medio por el cual puede concretarse ese instante sin que tenga que ser narrado: es “el montaje en sí de la escena del sueño (y no sólo su narración) el que deja al fin entrever zonas inquietantes, abismos interiores que nos acercan a esa otra historia”; este recurso suple al lenguaje de las palabras y puede “sondear zonas impenetrables de la experiencia humana” (157).

Rocío Antúnez inicia su artículo, “*El pozo y Tierra de nadie*: historias de dos ciudades”, con un epígrafe muy atinado de Periquito el Aguador, en el cual se lee la intención de Onetti de “Contarnos como es el alma de su ciudad”. Es sin duda el espacio urbano uno de los temas que impera en la imaginería del creador de Santa María. Las dos novelas que analiza la autora cuentan, “individualizando, el alma de dos ciudades diferentes”. Ella alude al prólogo que Onetti hace para la primera edición de *El pozo*, anticipando ya la ética y estética de sus técnicas narrativas, las cuales, en el contexto de entre guerras —la década de 1930—, resultan decisivas tanto para la literatura, como para la cultura. Al uruguayo le interesa retratar esa nueva sensibilidad de “la indiferencia” como la llama la crítica, haciendo alusión a Walter Benjamin y Federico Engels. Onetti recurre a la “individuación de figuras humanas, recorta individualidades y compone grupos efímeros” (174), estructuras que van acorde con el actuar de sus personajes, recorriendo la urbe, describiendo de manera superficial, sin hacer un conecte entre los hechos profundos de los acontecimientos, pero sí creando ese “sistema referencial que signifique”. De esta manera, Antúnez se acerca a la caracterización de las ciudades en la narrativa onettiana, haciendo uso de los símbolos metropolitanos, de los nuevos conceptos con los que se identifica y de las estrategias narrativas usadas para ejemplificarlas.

El último apartado trata las novelas cortas posteriores a *La vida breve*; éste comienza con un artículo de Enrique Foffani, “Los funerales del realismo. *Para una tumba sin nombre*, de Juan Carlos Onetti”. De esta *nouvelle* hace una interpretación basada en la figura del oxímoron: el inicio de un texto es el final “(la muerte ocupa el lugar del principio)” (187). Destaca esta manera del relato en una novela de suyo compleja —misma que históricamente significó la crisis del realismo—, donde la trama está sujeta de manera íntima con el discurso, puesto que los narradores se contradicen, anulándose frecuentemente, lo cual, de alguna manera, hace dudar de la existencia de personajes. Resulta interesante que el crítico señale la concepción de creacionismo más allá de la mera disolución del relato y su constante negación; ante esto, Díaz Grey pasa por un proceso o acto de creación a partir de alegorías; es decir “la máquina narrativa onettiana funciona a partir de una materia dada constituida por un haz de relatos, de historias re-latadas” (189). Sin lugar a dudas, mediante el anonimato del (o los) narrador(es), la ambientación de la novela se identifica con la marginalidad y la decadencia de Latinoamérica; al respecto, Enrique Foffani comenta que el modelo narratológico “se inscribe en una práctica social rioplatense llamada ‘el cuento del tío’, una experiencia discursiva en la que el poder de la ficción obtiene, por medio de su intercambio verbal y ocurrente, esto, la construcción de una ficción en tanto que mentira, nada menos que otra ficción” (191).

Hebert Benítez Pezzolano, en “La farsa y su otra orilla en *El astillero*”, tiene como eje de su artículo la farsa entendida como “una clase de puesta en ficción que posee el contenido de una mentira” (217), lo cual revelaría el asomo de una “verdad reprimida” haciendo más complejo su análisis. Fundamenta su estudio en la relación de los personajes consigo mismos y en el proceso contradictorio de conciencias: “una dialéctica desigual entre la materialidad del fingimiento”; por ello, el autor encuentra una densidad semántica fundamentada en la farsa. Este recurso de la representación termina con lo real convencional y se introduce, en palabras de Benítez, en la mistificación de lo real lacaniano, que consiste en *lo no imaginado*, pero siempre presente e imposible para la expresión verbal (221, n. 7). Larsen interesa al crítico por su cualidad extraña de “ironía romántica”, reconocible en el posicionamiento nihilista de los personajes onettianos y constituyéndose “en un sentimiento de la realidad” (223).

Este planteamiento resulta interesante puesto que superpone en planos paralelos el existencialismo como herencia del romanticismo ineludible.

En “Burdeles en pugna: *Juntacadáveres* y *La casa verde*”, de Fernando Curiel Defossé, se plantea el mal posicionamiento de la producción literaria del uruguayo frente a la renovación de la novela moderna encabezada por el *Boom* —en especial frente a Mario Vargas Llosa— mediante la alegoría de los burdeles de estas novelas. Esboza de manera analítica la trama de ambos textos, para después cotejar sus personajes, de los cuales comenta: “a Junta y a Anselmo los asemeja el perfil del perfeccionista, del hacedor; obras de arte, aunque fracasadas, sus burdeles” (244). De esta manera, Curiel lee históricamente las circunstancias de la novelística de Onetti y, de alguna manera, “reconoce” *El pozo* como la primera novela moderna de Latinoamérica (247).

El volumen cierra con la intervención de Juan Villoro, “Adivine, equívóquese’. Los cuentos de Juan Carlos Onetti”. En la referencia a “El infierno tan temido” (“Adivine, equívóquese, publique un disparate fantástico”), Villoro concibe su experiencia lectora: “el lector ignora qué historia está leyendo; al igual que el narrador, debe descartar opciones para conocer hacia dónde se mueve ese enigma que se resiste a ser aclarado” (255). Hace un análisis de los inicios y finales de algunos cuentos, de la “estética de la devastación”, en la cual incluye la predilección por terminar los textos a través de incertidumbres o conjeturas, el gusto por usar adjetivos llenos de pesimismo y los sustantivos sin emoción (257) que ayudan a moldear un texto onettiano.

En otra cita, ahora a “Historia del caballero de la rosa...”: “Tenga la prudencia de desconfiar”, Villoro argumenta las estrategias discursivas como el uso de la primera persona, el tipo de narradores, señala la maledicencia de los narradores como una técnica y no como un agravio, como se había sostenido en la primera crítica a su obra. En este tenor, continúa haciendo un paralelismo entre Roberto Arlt y Onetti, arguyendo la derrota de sus personajes: “comparten el escenario de mala muerte, los bajos fondos donde lo más grave ya ocurrió” (267).

En estos artículos, con perspectivas y análisis plurales y profundos, se estudian en su conjunto —sin perderse en su propio contexto— las estrategias, temas e inquietudes onettianas que regresan constantemente debido a que influyeron

Reseñas

de manera importante en la narrativa hispanoamericana del siglo xx. Así concluye esta discusión y remembranza de “la leyenda del humor sombrío y del acento un poco arrabalero” (18), de Juan Carlos Onetti, creador de espacios y personajes que han pasado a la historia de la literatura latinoamericana. Homenaje éste a la persona, al autor, a su *presencia* mediante la re-lectura de sus textos que dejan abierta la discusión.

María Guadalupe Montaña Vargas*
Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

D. R. © María Guadalupe Montaña Vargas, México, D.F., julio-diciembre,
2013.

*tonhansi@hotmail.com