

ROCÍO ANTÚNEZ. *JUAN CARLOS ONETTI: CAPRICHOS CON CIUDADES*. ESQUINAS. MÉXICO: UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA/GEDISA. 2013. 210P.

El título del libro resulta muy sugerente, pues ayuda a comprender la obra de Onetti mediante el paradigma temático propuesto por el crecimiento de las ciudades a principios del siglo XX. Dicho paradigma es analizado desde la perspectiva pictórica del *capricho*, entendido como la “metáfora de un método de investigación que permita reunir espacios y tiempos de diferente índole en una misma escena: la imagen de un puente apenas en proyecto junto la de un edificio real; ruinas soñadas en medio de un jardín realmente existente” (31). El género pictórico permite un acercamiento al ingenio de Onetti de romper la observancia de las reglas de un mundo en descenso.

El libro consta de dos apartados en los que se pone en diálogo el desarrollo urbano de Buenos Aires y Montevideo con los obras de Onetti (“Avenida de Mayo/Diagonal Norte/Avenida de Mayo”, “El posible Baldi”, *El pozo* y *Tierra de nadie*). También se hace un preámbulo en el que se exponen cuidadosamente las propuestas metodológicas. Esas mismas partes se dividen en capítulos, lo cual sintetiza de manera muy inteligente el análisis. La primera parte se denomina “Ciudades junto a un río” y la segunda, “Caprichos con ciudades”. En esta segunda parte se vincula la obra con la concepción del espacio entre lo ficticio y lo real histórico.

El análisis abarca temas imprescindibles para entender el cambio en la literatura rioplatense: la migración, el ensimismamiento, la fragmentación, la desterritorialización, y un largo etcétera que en la obra de Onetti es verdaderamente latente. El autor se consolida como novelista a finales de la década de 1940, aunque se inició en el ejercicio de la escritura con el oficio de periodista, crítico y ensayista. Es en sus columnas en *Marcha* donde se manifiesta abiertamente frente a la narrativa de costumbre, criolla y nacionalista. En “Literatura nuestra” la necesidad de una nueva literatura está presente: “Es necesario que nuestros literatos miren alrededor suyo y hablen de ellos y de su experiencia. Que acepten la tarea de contarnos cómo es el alma de su ciudad” (20). De esta manera, Antúñez lee la producción literaria como “la escritura de ficciones producidas desde y por la experiencia de los conglomerados urbanos rioplatenses” (22) y, de alguna manera, la imaginería onettiana se tradujo en la manera de acercamiento a la metrópoli con la confrontación entre el individuo y la sociedad.

Si bien el corpus de análisis pertenece al referente concreto de las narraciones, no por ello la saga de Santa María queda fuera del estudio del medio urbano, sino que está, del mismo modo, anclado en la verosimilitud del referente, lo cual “revitaliza su importancia frente al significado que es la ciudad ficcional” (27). Éste es uno de los problemas a los que la crítica se enfrenta por el hecho de coquetear con el referente concreto trabajando un referente ficticio; al respecto, Antúnez plantea:

En mi hipótesis, citando toponimias y espacios emblemáticos, los relatos se entranan en la construcción de las ciudades rioplatenses como referencia cultural (una empresa colectiva en la que participarán también otros escritores), a la vez que reclaman ser leídas desde el texto cultural urdido alrededor de ellas. (27)

De esta manera, se percibe una especie de reconciliación humanista entre los artificios literarios y el referente cultural, en este caso.

Su análisis se torna más interesante por la identificación del concepto *zona*, leído en Walter Benjamin y trascendido en la narrativa onettiana: “una zona compuesta por cuatro ciudades de la experiencia biográfica de Benjamin, correspondientes a cuatro momentos históricos y que definirían, a su vez, cuatro variantes genéricas en el discurso benjaminiano” (29). Antúnez explica que después de haber leído el ensayo de Susan Buck-Morss, ella también identifica el espacio en la obra de Onetti no como una ciudad sino como una “zona urbana integrada por pueblos, suburbios, ciudades diferentes. Conglomerados urbanos representados con fuertes marcas de realidad de algunos (*El pozo*, *Tierra de nadie*), ostentosamente ficticios otros como en *La vida breve*, *El astillero*, *Cuando ya no importe*” (29).

Los espacios urbanos “concretos” en la obra de Onetti se localizan en las dos ciudades rioplatenses: Montevideo y Buenos Aires; por ello, Antúnez destina un capítulo para cada una, con la intención de revisar la conformación de los espacios como urbes que dialogan con el desarrollo arquitectónico y con el contexto histórico de la época, concretamente, la migración debido a las guerras: “a nivel del tema, esto subyace de una manera evidente a los elementos de ajenidad y distancia, e incluso de alienación, que con tanta regularidad forman parte del repertorio” (37).

Es muy significativo el ingreso de Onetti en la narrativa “urbana”: el tono con que dota de significación a los espacios y temas que lo envuelven no es el de la melancolía romántica de la añoranza a los viejos valores literarios, sino que lo hace desde su bagaje de lector profesional de grandes influencias de la literatura; ese aspecto lo captó muy bien la autora, pues piensa las ciudades desde su carácter ontológico

y su devenir en la experiencia, por ejemplo, la carga pesimista de la descripción de Montevideo: “Montevideo, siempre inconcluso, siempre en construcción, ha sido siempre una realidad y al mismo tiempo un proyecto, una aspiración colectiva” (n. 2, 41). En esa evolución territorial y, por supuesto, arquitectónica, estaba anclado un proyecto de nación en el que también participaron movimientos de Estado, como el de 1933; la edificación simbólica que pretendía una identidad de enriquecimiento era el propósito de los gobernantes, pero todo ello se vería inacabado “en la deslumbrante completud del plano o la maqueta y, simultáneamente, en la frustrante realidad cotidiana de lo indefinible inacabado y esporádicamente remendado” (56). De tal manera que se teje una lógica de contigüidades contrastantes entre edificios viejos y nuevos; asimismo, la identidad se traduce en la no identidad del individualismo, y la ciudad moderna se vuelve “un ambiente, un tema, más adelante un personaje, pero sobre todo un escenario ‘descubierto’ por los novelistas de la década del cuarenta en la ‘realidad ambiente’ gracias a una nueva sensibilidad, a su vez producto de un quiebre político-ideológico” (58). De manera más específica, Antúnez señala: “escribir sobre la ciudad sería sinónimo de exponer la experiencia auténtica e intransferible del escritor” (58).

Lo mismo sucede con el análisis de Buenos Aires, ciudad sin lugar a dudas importante para la imaginería en gran parte de la obra de Onetti, pues en “Avenida de mayo...” —cuento inaugural— está ubicada en la avenida del mismo nombre, además de que ahí mismo coinciden personajes de *Tierra de nadie* (69). Lo que Antúnez plantea es poner a dialogar la obra del uruguayo frente al discurso del progreso y del desarrollo de la Modernidad, la importancia de los trazados y de la nueva significación que adquieren para las masas, tanto del Estado-nación como de los recién llegados. Roberto Arlt, Borges, por mencionar algunos, entienden Argentina mediante el arrabal y la pampa; Onetti la observa desde un espacio interno, como es el caso de *El pozo*.

La segunda parte analiza específicamente los espacios en la obra mediante el concepto pictórico de *capricho*. Divide este apartado en tres capítulos, que van del cuatro al siete, los cuales ordenan el análisis entre “Composición”, “Figuras en la multitud porteña”, “Hombre que escribe” y “Ciudad con isla”.

El capítulo cuatro esboza la “composición” narrativa de “la mirada panorámica que constituye, para [Onetti], ‘una ficción del conocimiento’, ‘un simulacro teórico’ el cual anhela ‘ser sólo ese punto vidente’” (93). Antúnez observa entre estas técnicas las de “Narrar/describir” la ciudad, mediante una verbalización de otras prácticas de espacio (93), por ejemplo “la enunciación peatonal”, de la cual, comenta la autora,

“al igual que la verbal, crearía un aquí y un allá, un cerca y un lejos; indica una apropiación presente del espacio por un ‘yo’, e instaura así una articulación conjuntiva y disyuntiva de sitios” (94). Asimismo apunta “al *flaneur*”, la cual se asocia a una manera de verbalizar el espacio, es decir, la retórica del paseo. La autora tiene muy presente la profesionalización del escritor ante el uso y la renovación del lenguaje como objeto por el cual se aprecia el nuevo ritmo de vida. Julio Ramos afirma que la flanería “no es simplemente un modo de experimentar la ciudad sino más bien, un modo de representarla, de mirarla y de contar lo visto” (94).

En el capítulo cinco, Antúnez comenta la importancia del exterior urbano, pues el caminar solo entre la multitud es un motivo recurrente de *El pozo*: “Lo nuevo en los relatos de Onetti —y entonces novedoso en la literatura rioplatense— es la escenificación de la percepción urbana en el interior de una mente de verbalización simultáneamente a su ocurrencia”. Es notable la relevancia que tienen las relaciones espaciales, por ejemplo “[en] la calle multitudinaria se representan dos tipos de espacios: los que el texto postula como reales y lo que propone como ensoñación” (100). La diferencia de los niveles de ensoñación se establece dependiendo de la distancia que se tome de la realidad por medio de enunciados que hacen explícito el cambio. El alejamiento del realismo de la obra está rebasado en *Para una tumba sin nombre*, pero el distanciamiento se deja ver en menor medida desde “El posible Baldi” y en *El pozo*; como apunta Antúnez:

[...] el relato se construye así como una serie de pasajes del nivel de realidad de ensoñación de un tramo del paisaje urbano, del exterior al interior del individuo, de la narración omnisciente en tercera persona al discurso indirecto libre que refiere el monólogo interior del protagonista en una mezcla de voces y acentos. (101)

Las figuras porteñas que anuncia la autora en el título del capítulo son, en esencia, los narradores de “Avenida de mayo...”, “El posible Baldi” y *El pozo*, personajes inmersos en el discurso de la urbe.

Lo anterior lleva de la mano al análisis de “Hombre que escribe” —capítulo seis—, en el cual se explica cómo “*El pozo* instaura la percepción de la metrópoli en ese espacio donde se hace público un acto tradicionalmente íntimo y aislado: la escritura” (116). La dicotomía lectura-escritura es el ejemplo concreto de la separación espacial entre el interior y el exterior, pues la representación del exterior se hace desde la intimidad de la escritura, o bien, la escritura misma es el escenario de la representación. Antúnez se apoya en el *incipit* antiliterario propuesto por Josefina

Ludmer, el cual consiste en “la lucha contra ‘la literatura’”, en palabras de Antúnez: “Eladio Linacero escribe en el espacio ficticio de una novela, *El pozo*, escrita por otro autor, Juan Carlos Onetti” (120). Las dos historias que se cruzan en el cuartillo de vecindad, característico del habitat de las ciudades, tienen ecos de bivalocidad; es decir, “oímos la voz de ese personaje narrador que escribe en el proscenio, cuya descripción física, tono y expresiones coloquiales nos producen un inequívoco efecto de inmediatez; oímos también otra voz discreta que narra lo mismo que el narrador en escena” (122).

No hay que dejar de mencionar el subtítulo de este capítulo: “Una puerta y una ventana”, por el modo en que son usados para mirar la experiencia del *otro* desde la perspectiva siempre determinada por la puerta o la ventana, espacios que enmarcan la soledad como norma literaria: “vivir en soledad y mirar dentro de sí, son los dos principios aconsejados”, dice Ángel Rama (130). Los narradores de Onetti observan desde la ventana y, en algunos casos, cruzan la puerta en busca de la experiencia vital que nutre sus relatos, la cual se identifica con lo opuesto a la ciudad: “del reverso de los espacios urbanos se perfilan paisajes polares, trineos, una cabaña con fuego perpetuamente encendido, postales de puertos europeos: los espacios fantaseados y soñados reiteradamente a lo largo de la vida de un habitante singular” (132-133).

En esta misma sintonía, el sometimiento de los muebles ya sea como espacios vacíos que toman la forma del sujeto que los habita, su distribución y apariencia, denotan ya una historia de vacuidad, como el catre y las sillas en *El pozo*, lo cual dice mucho de “una previsión de un tipo humano que se había originado en la Europa de entreguerras y comenzaba a reproducirse de este lado del Atlántico” (150).

En el capítulo siete, Antúnez vincula su largo discurso acerca del pleno conocimiento del tema de la ciudad con cada particularidad que la obra onettiana pueda presentarle; así, “Ciudad con isla” es una alegoría al cambio radical entre la población y su espacio. Asimismo, resulta muy significativo el título de la novela *Tierra de nadie*, nombre que la autora refiere en la aparición del relato “Sumersión”: “se llama ‘tierra de nadie’ a la zona intermedia entre el puerto y el centro, donde los inmigrantes son marcados como el ganado” (153). La autora entiende esta significación como “símbolo de la existencia moderna en los conglomerados urbanos” (154). La pérdida de identidad y la yuxtaposición de escenas son notoriamente un reflejo en el fluir del discurso de la novela; incluso, las escenas trazadas en diagonal y muelle son la metáfora de “los millones de vías paralelas que transcurren en la ciudad” (156). El análisis de esta novela es muy ilustrativo en cuanto al reflejo de la técnica literaria y la trascendencia con lo social dentro del contexto histórico de la época: “la

novela misma', el fragmento del discurso, que pasa por fragmentos de ciudad con demasiada prisa o demasiada indiferencia como para detenerse, ahondar, instaurar lo memorable" (157).

El aspecto metodológico propuesto dispara la sensibilidad crítica de la obra; el análisis que la autora hace de *Tierra de nadie* es revelador, pues el detalle del zumbido de la ciudad podría pasar inadvertido sin la explicación y comprensión del fenómeno del cambio producido por el periodo de las guerras en Europa. El problema complejo del lenguaje está traducido en la técnica narrativa y éste, a su vez, puede expandir sus raíces en cuestionamientos de orden subjetivo y poner en crisis al hombre mismo. La autora concluye: "desde las ciudades y pueblos onettianos comprendemos la belleza terrible de las ciudades en las que residimos. Huimos de sus estridencias y sus ruidos; escuchamos las voces y acentos de sus transeúntes, nos atraviesan los oídos los lugares comunes". En otras palabras: "no se ve una cosa hasta que se ha comprendido su belleza" (191).

De esta manera, puedo decir que el texto es imprescindible por las anotaciones e investigación del crecimiento de la imaginería moderna en relación con la evolución de Latinoamérica dentro de un contexto mundial. Los registros del tema no sólo ilustran el interés por analizar la ciudad, sino que son una herramienta de interpretación de valores que devienen de la mano con la transformación del hombre en su ambiente. Además de esto, no debe olvidarse la puesta en diálogo del escritor en sus diferentes facetas, pero siempre en una misma sintonía: la búsqueda de autenticidad de los textos mediante la experiencia, entendida, en términos de Benjamin, como lo realmente importante para ser narrado, y, en términos de Onetti, como "la historia de un alma, de ella sola" (*El pozo*).

MARÍA GUADALUPE MONTAÑO VARGAS*

Estudiante en la Maestría de Teoría Literaria
Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

D. R. © María Guadalupe Montaña Vargas, México, D. F., enero-junio, 2015.



* tonhansi@hotmail.com