

La «destrucción creadora» en dos cuentos de Juan Carlos Onetti

GLADYS VALENCIA SALA

Pontificia Universidad Católica del Ecuador

RESUMEN

Si bien con la Edad Moderna el lenguaje dejó de ser un instrumento sagrado, desde fines del siglo XIX e inicios del XX se revela el carácter arbitrario del signo lingüístico, reafirmando el carácter secular de la palabra. La autora plantea que Juan Carlos Onetti reflexiona en su obra sobre el carácter y las funciones del lenguaje en el texto, desacralizándolo, alejándose de las pretensiones totalizadoras de la crítica. En los dos cuentos de Onetti («El posible Baldi» y «Luna llena») los personajes escriben. En el primero, Baldi remarca el carácter arbitrario de toda ficción (esta vez, de una ficción sobre sí mismo): destruye la tentación de convertirse en un héroe, al presentarse como un proxéneta y traficante; busca provocar el asco en una literata romántica, que ha sido seducida por la palabra, sin conseguirlo. El personaje del segundo cuento, Carmencita, siente que ha fracasado como escritora, y que su cuerpo envejecido la somete al riesgo del ridículo. A diferencia de Baldi, no se atreve a reír de esta posibilidad ni del asco, muere atrapada en una ficción que no deja de ser romántica. Se reflexiona sobre la finalidad del lenguaje en la «realidad» y en las ficciones que crean estos seres de ficción.

PALABRAS CLAVE: Juan Carlos Onetti, destrucción creadora, modernidad, lenguaje, Picasso, crítica literaria.

SUMMARY

If it can be said that with the modern age, language ceased to be a sacred instrument, then towards the end of the 19th century and the beginning of the 20th, the arbitrary character of the linguistic sign, reaffirming the secular character of the word was revealed. The author poses the idea that Juan Carlos Onetti in his book, reflects on the character and roles of the

language in the text, profaning it, moving away from the all encompassing aims of the critic. In Onetti's two tales («The possible Baldi» and «Full Moon») the characters write. In the former, Baldi stresses the arbitrary nature of all fiction (on this occasion, of a fiction about himself): he destroys the temptation of becoming a hero, by presenting himself as a pimp and trafficker; he seeks to provoke disgust in a romantic writer, who had been seduced by the word, without achieving it. The character of the second story, Carmencita, feels that she has failed as a writer, and that her aged body subjects her to the risk of mockery. Unlike Baldi, she does not dare to laugh at this possibility nor feel disgust, she dies trapped in a fiction which continues to be romantic. She ponders on the purpose of the language in the «reality» and in the fictions that create these beings of fiction.

KEY WORDS: Juan Carlos Onetti, creative destruction, modernity, language, Picasso, literary critic.

*Las cosas se fragmentan; el centro no sujeta;
la pura anarquía recorre el mundo.*
Yeats

INTRODUCCIÓN

AL DECIR DE Goldman,¹ en la Edad Moderna la divinidad se ha alejado de la naturaleza y del lenguaje. La palabra se seculariza, se reconoce como un artificioso terreno, de naturaleza distinta a la divina. El lenguaje aparece como un instrumento destinado al ordenamiento de una naturaleza que ha perdido el alma. Así, éste clasifica, corrige y orienta la sensibilidad. El sujeto moderno, del Renacimiento y del Barroco, tiene una conciencia dolorosa de la distancia de la divinidad y de la imperfección de aquella materia artificial en la que se ha convertido el lenguaje.

En el contexto del modernismo la ansiedad platónica por la divinidad ausente se ve desplazada por el espíritu del siglo burgués: secular y optimista. En este contexto, el debate en torno a la naturaleza del lenguaje alcanza una nueva dimensión. Así, el círculo modernista, desde distintas latitudes del planeta, toma distancia del positivismo filosófico para afirmar al lenguaje como un sistema de signos arbitrarios.

1. Cfr., Lucien Goldman, *El hombre y lo absoluto*, Madrid, Alianza editorial, 1979.

Los modernistas profundizan la secularización al definir el territorio del lenguaje. Así observamos a Saussure² que en 1916 lleva a la teoría aquello que los poetas, como Baudelaire y más tarde Mallarmé, junto a otros artistas modernos, venían proponiendo desde la experimentación estética: el significante es autónomo de su referente y es arbitraria cualquier construcción de sentido. Así, por consenso se declara que el lenguaje es un objeto autónomo, plástico y performativo que ordena, crea, expresa y experimenta con la forma.

En el modernismo, el artista es un gestor de la autonomía del arte; sus objetos son artificiales, su entorno es simbólico, siente al menos desdén hacia los objetos «reales». Aquí, «los simbolistas» despliegan territorios habitados por redes artificiales, míticas o arquetípicas, afirmando su distancia de referentes del realismo. Hay que subrayar que el discurso sobre la autonomía del lenguaje estético es un giro fundamental de la cultura moderna. El artista moderno, como lo ha analizado Guillermo Sucre, intenta crear un «absoluto verbal» a través de la creación de «otro lenguaje».³

Juan Carlos Onetti (Montevideo, 1904-Madrid, 1994), artista del siglo XX, participa de este «otro lenguaje», habla desde una nueva sensibilidad y va elaborando su edificio literario con decidida intencionalidad que llega a la experimentación vanguardista: construye sus textos como lo haría un pintor cubista. En este sentido, sus narraciones proponen múltiples planos de lectura. Se multiplican, por ello, los ángulos de visión sobre su objeto estético.

Onetti va dibujando, delineando, sobreponiendo, rompiendo espacios, diálogos y situaciones que me remiten a la experimentación cubista. Sus intensas narraciones dibujan imágenes que se columpian entre el ridículo y la

-
2. Ferdinand de Saussure (1857-1913), teórico suizo. Su *Lingüística general* es considerado un texto clave en el desarrollo de la lingüística como ciencia.
 3. Según Guillermo Sucre, las características centrales del lenguaje poético en el modernismo son las siguientes: a) la existencia de un «otro lenguaje» (la fabricación de un espacio poético autónomo); b) la naturaleza de este espacio de realidad fabricada por la artificialidad lingüística; es decir, la experiencia producida por una forma rítmica, unos objetos simbólicos, una atmósfera creada por el lenguaje, etc.; c) el movimiento destructivo de la poética moderna que intenta romper la sintaxis y significados del lenguaje realista, para crear este otro lenguaje en sí plástico; d) el gesto escéptico que habla del sentimiento del artista moderno como una imposibilidad de una realidad poética total. Cfr., Guillermo Sucre, *La máscara y la transparencia: ensayos sobre poesía hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

angustia. Sus personajes se atreven a experimentar el ridículo, «ese elemento dinámico, creador e innovador de toda conciencia que se quiera viva y que experimente lo vivo».⁴

Mi propuesta es entrar en dos cuentos de Onetti: «El posible Baldi» y «Luna llena»,⁵ y observarlos como objetos estético-literarios vanguardistas, en cuanto el autor experimenta con las formas de una manera afín al espíritu que impulsaba «la ruptura creativa» (como lo han estudiado Bergman y Harvey en especial). Onetti deja ver una concepción particular sobre el lenguaje. En sus narraciones incorpora temas como el de la verosimilitud de la ficción, las pretensiones de la literatura, la relación entre realidad y ficción, la visión del sujeto y el papel del creador.

Onetti construye personajes que hacen el papel de creadores de ficciones, personajes que son autores de ficciones dentro de la ficción en el espacio de lo que se está narrando, dentro del cuento. Luego, estos personajes participan de tramas cargadas de sensaciones de ridículo y horror, sensaciones que surgen de la fractura de sus ficciones, del desencanto, de la caída de la verosimilitud de la ficción como alternativa a la «realidad». Así los personajes dejan escuchar sus comentarios como creadores y como críticos. Esta concepción está vinculada a la propuesta plástica del «cubismo». Onetti conoce y usa algunos de sus métodos como el de la descomposición y el collage, entre otros. La obra de Onetti deja ver cómo la vanguardia literaria apunta a radicalizar la autonomía del lenguaje. Y va más allá, porque su producción estética advierte contra cualquier intento de esencializar la ficción como una segunda realidad.

Onetti es un literato nada indiferente a lo que está operándose en la plástica. El discurso sobre las formas es un importante tema de reflexión en el modernismo y vanguardismo literarios.⁶

4. Mircea Eliade ha desarrollado esto en su ensayo «Invitación al ridículo», de su libro *El vuelo mágico*, Madrid, Siruela, 1997.

5. Incluidos en Juan Carlos Onetti, *Cuentos completos (1933-1993)*, pról. de Antonio Muñoz Molina, Madrid, Alfaguara, 1994, pp. 47-54; 431-433. Las citas corresponden a esta edición.

6. Los cubistas asumieron la propuesta filosófica de Bergson (1859-1941). En *Tiempo y libre albedrío* (1889) plantea sus teorías de la libertad de la conciencia y del tiempo, al que consideró como una sucesión de instantes conscientes, entremezclados e ilimitados. Sostenía que el observador registra en su memoria una gran cantidad de información sobre objetos del mundo visual externo, experiencia que se constituye en la base intelectual. Los pintores cubistas vuelcan esta experiencia distorsionando y superpo-

Como sabemos, en 1907 desde Braque y Picasso –este último ha sido reconocido como el artista que representa al siglo XX– surge la técnica del «cubismo», la cual rompe con la perspectiva en una sola dirección, proponiendo la multiplicación de ángulos de visión de un mismo objeto. Descifrar este «objeto» significa un desafío, una lectura de muchas entradas, una lectura compleja. Este objeto estético puede ser leído desde muchos planos: al mismo tiempo de frente y de perfil y desde cualquier ángulo, siendo cada plano autónomo. En la experimentación cubista los grandes volúmenes se rompen en otros más pequeños y así queda rota la línea de contorno. Por este efecto, se le ha comparado con el reflejo de un espejo roto o con la visión del calidoscopio. Un poco más tarde, para 1913, en lo que se refiere a la pintura, Picasso propondrá el «cubismo sintético», conocido como collage, técnica reconocida como su mayor genialidad. En la técnica del collage se superponen fragmentos de discurso en discontinuidad, se usan materiales que se repelen, se representa sobre todo la fractura.

En nuestra búsqueda de relaciones, observamos cómo Onetti también nos invita a buscar la realidad en el reflejo de espejos rotos y *bizarros*, al igual que lo hizo Picasso. Por ello, nos sugiere des-armar la realidad para volver a armarla desde múltiples posibilidades. En Onetti se ve la superposición de lenguajes, la ficción no aparece como un plano sustituto de la realidad, ni los cuentos usan un lenguaje homogéneo, no se juega a la verosimilitud de una historia coherente. Se construye una ficción dentro de otra, se insiste en su incoherencia, los actores se mueven entre sus ficciones rotas y su vida «real».

Julián Malatesta reflexiona sobre la literatura a partir de los aportes del cubismo y dice:

El juego simultáneo de imágenes multiplica el juego de relaciones entre ellas, disuelve la linealidad de una lectura única, propone una escritura que caprichosamente está por acontecer. Este simultaneísmo se caracteriza porque la voz no se encadena de manera sucesiva, sino que se organiza de manera superpuesta. Un lugar donde la dialogicidad es rebasada por un intenso proceso de dislocalización que impone una lógica particular de sentido: la paradoja.⁷

niendo paisajes. No se trata de reflejar la realidad misma, sino la idea de realidad que posee el artista. A Bergson se le otorgó el Nobel de Literatura en 1927.

7. Julián Malatesta, *El movimiento romántico versus las vanguardias de principios del siglo XX*, Cali, Universidad del Valle, 2000, p. 23.

Onetti pone en cuestionamiento el territorio de la creación formal, insiste en su perentoriedad y frágil consistencia. En otras palabras, elabora sobre la arbitrariedad del lenguaje, desde un particular uso de éste que pone en evidencia su «ridícula pretensión de sustituir el mundo», de este modo afirma la secularidad, fragilidad y arbitrariedad del lenguaje estético previéndolo de convertirse en una segunda naturaleza o reificación de la estética. Desde este punto de vista, Onetti lo concibe como el impulso por la «destrucción creadora». Afirma el principio de «destrucción creadora» en frecuentes pasajes en los que coloca a los personajes en situaciones ridículas. Según propondré, estas imágenes se asocian a una interpretación acerca de los límites de la ficción y del lenguaje estético.

A propósito de la «destrucción creadora», en 1938, Gertrude Stein, escribe a Picasso y entre otras cosas observa:

Como en el siglo XX todo se destruye y nada persiste, el siglo XX tiene un esplendor propio, y Picasso, que pertenece a este siglo, tiene la extraña cualidad de un mundo que uno no ha visto nunca y de cosas destruidas como nunca han sido destruidas. De allí el esplendor de Picasso.⁸

Poetas, narradores, políticos, teóricos y críticos, todos los grandes modernistas están hablando de lo mismo: del cambio y de la fugacidad. Para Baudelaire, el poeta moderno mayor, lo que se vivía y sentía en la modernidad era «lo efímero, lo veloz, lo contingente y lo inmutable».⁹

Para Marshal Berman:

Ser modernos es encontrarnos en un medio que nos promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo y que al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos. Los entornos y las experiencias modernos atraviesan todas las fronteras geográficas y etnia, de clase, de la nacionalidad, de la religión y de la ideología: se puede decir que en este sentido, que la modernidad une a toda la humanidad. Pero es una unidad paradójica, la unidad de la desunión: nos arroja a todos a una vorágine perpetua de desintegración y renovación, de lucha y contradicción, de ambigüedad

8. David Harvey, *La condición de la posmodernidad: investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1998, p. 34.

9. Charles Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*, Bogotá, Áncora Editores, 1995, p. 44.

y de angustia. Ser modernos es formar parte de un universo, en el que, como dijo Marx, «todo lo sólido se desvanece en el aire».¹⁰

En su estudio sobre la modernidad, Berman muestra que escritores como Goethe, Marx, Baudelaire, Dostoievski, entre otros, enfrentaron y abordaron el sentimiento de fragmentación, de lo efímero y del cambio caótico. Este sentir constituyó «la fuente de su capacidad creativa que radicaba en sus tensiones internas y en su ironía hacia sí mismos».¹¹

La literatura ayuda a definir el presente modernista expresando una visión acerca del lugar de la conciencia y el papel del lenguaje, en el cambio cultural. El artista modernista es una figura clave para entender la visión moderna de cambio histórico. Una vez establecida la pobreza de la visión positivista de la historia, por críticos como Benjamin, la sociedad moderna asume el reto, a través de su vanguardia, de hacer una de las revoluciones que estaba aún inconclusa en el siglo XIX: la revolución del lenguaje.¹²

¿Es posible entender a Onetti desde el concepto de «destrucción creadora»? En su poética se puede re-conocer ese «otro lado» de la modernidad racionalista, junto al escepticismo, el inconsciente, el pesimismo, el surrealismo. Se percibe la extranjeritud frente al orden moderno, y al horror, temas que atraviesan su producción estética.

El texto como objeto se caracteriza por la textura, es decir, por los pliegues o aperturas que tiene en tanto espacio de múltiples entradas. Pero, además, el texto no está acabado en su propia retórica sino que se constituye en el entre-cruce de distintas superficies textuales, porque se relaciona con otros registros culturales.

Mi lectura no pretende hallar verdades en la superficie, ni últimos sentidos. Lo que tratará es de establecer una práctica, una actualización de los hechos del lenguaje expresados a través del texto. Esta práctica me parece apropiada para la lectura crítica de los cuentos de Onetti, porque este narrador invita al lector a ejercer la sospecha. La angustia, la distancia con lo real

10. Marshal Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*, Bogotá, Siglo Veintiuno, 1991, p. 1.

11. *Ibíd.*, p. 11.

12. Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada, Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, Madrid, Visor, 1995.

y el horror no aparecen en un primer plano, surgen, afloran en la actividad de ligar los indicios de un latido secreto del mal.

Para Onetti la escritura es una ficción religiosa. Mi propuesta es que esta religiosidad es una construcción destinada a una operación de secularización. Me parece que la propuesta de Onetti no es la de mantener el carácter sagrado de la ficción sino desenmascarar su arbitrariedad. Los personajes de Onetti tienen un mundo subjetivo que opera como la conciencia de un crítico, mostrando los andamiajes de la ilusión, haciendo patéticas¹³ las pretensiones de la estética.

Onetti es un picassiano, en la medida en que no solo construye pasajes sino que también los destruye, afirmando así la secularidad del creador que es también un crítico. La actividad de la destrucción creadora deja pistas. Son algunas de estas huellas de su actividad las que intento descubrir en dos de los cuentos del mencionado autor del Río de la Plata: «El posible Baldi» (1936) y «Luna llena» (1983).

«EL POSIBLE BALDI»

Baldi, personaje urbano profesional, se mueve desde «la isla de cemento», hacia otros lugares artificialmente creados de la ciudad. En su paso va elaborando la representación que tiene de sí mismo. Camina por el paisaje urbano construyendo su optimismo, se observa como un individuo que va resolviendo sus problemas con cierto humor y placidez. Además, tiene expectativas al descubrir que está viviendo una pasión amorosa, posiblemente la causante de un repentino síntoma de felicidad:

Sintió de improvisto 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.¹⁴

En este pasaje se observa al personaje como a un sujeto en estado de alerta, una voz interior, una subjetividad atenta que surge a partir de su dis-

13. Patética: lo que es capaz de mover y agitar el ánimo infundiéndole afectos vehementes, y con particularidad dolor, tristeza o melancolía.

14. Juan Carlos Onetti, «El posible Baldi», en *Cuentos completos (1933-1993)*, 1995, p. 47.

tanciamiento sensitivo e intelectual de la experiencia. Para empezar, con mis sospechas, creo que Baldi no es feliz. Vio a su felicidad al lado, él es quien ve la felicidad más que quien la siente.

Esa vida exterior «real» del doctor Baldi nos sugiere la representación de «lo real» que ofrece el positivismo. La felicidad aparece como un valor burgués asociado a la salud social, Baldi, sin haber mostrado todavía signos de des-acuerdo, sí muestra signos de distanciamiento pues se detiene a observar el centro mismo de su existencia. Descubre que su vida es anónima en cuanto es exacta a la de «todo el mundo», nada lo distingue. Tiene un ritmo de la repetición, es decir «lento». La repetición también es la figura de la producción en serie, de la fábrica: el ritmo de la vida moderna. Es la suya una existencia tranquila e inofensiva, carente de emociones. En síntesis, él era:

El Baldi que tenía una 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.¹⁵

EL ESTADO DE CONCIENCIA LATENTE ANUNCIA LA ENTRADA DE UN NUEVO PERSONAJE

En el camino encuentra a una mujer *rubia y extraña* que, de vez en cuando, lo mira, y esto le sugiere que «si él quisiera...».

¿Pero, qué es lo que haría Baldi si él quisiera?

Una mujer que lo mira y a la que Baldi irá definiendo a lo largo del cuento, será la transición entre «lo real» y lo que él puede ser y hacer, entre lo real y la ficción.

Baldi no es un sujeto social, es un personaje de ficción que hace una segunda ficción de sí mismo como en un collage. Sin embargo, la elección de Onetti es romper también con la «verosimilitud» de la ficción, desenmascarándola y producir un goce neurótico antes que una ensoñación.

Baldi, en un monólogo interior, construye una interpretación de su interlocutora como «histérica y literata». Esta reflexión le lleva a renunciar a cualquier intento de crear una ficción apacible, en la que se cumpla el sueño de ella, de que él sea ese hombre misterioso que puede entender el alma de una artista. En su lugar produce imágenes de sí mismo que destruyen la fic-

15. *Ibid.*, p. 53.

ción religiosa. La ficción religiosa y lo extraordinario que la literata rubia invocaba:

Le pedí a Dios que hiciera que usted me hablara... La mujer dice: Si usted fuera tan bueno en estarse unos minutos. Si quisiera hablarme de su vida... ¡Yo sé que es todo tan extraordinario!¹⁶

El encuentro de dos miradas puede haber producido un intercambio «extraordinario». Baldi reconoce el deseo de ficciones de ella, y se decide a entrar al juego. «Conque hombres extraordinarios, ¿eh...?» Baldi no se reconoce en el lenguaje de la divinidad, ni en las imágenes de héroe que ella regresa con su mirada. Onetti prefiere construir un antihéroe.

Baldi destruye la tentación de convertirse en un héroe. En su lugar produce imágenes de antihéroe. Sus acciones e irrupciones en la posible ficción romántica tienden a destruir el carácter religioso que le empieza a otorgar la interlocutora a la imagen de Baldi. Él recurre al patetismo y al horror para destruir la ficción religiosa.

Elabora en el camino y va creando a otro Baldi alrededor de imágenes infames como proxéneta, traficante... Así, hace una representación de él mismo, «consciente del ridículo», va construyendo sus vicios mezquinos y se identifica como cazador de negros y guardián de minas de diamante, en tierras africanas. Y se pregunta si su interlocutora «histórica y literata», no siente repugnancia hacia esta figura ficcionada: «Rápidamente con un estilo nervioso siguió creando al Baldi de las mil caras feroces que la admiración de la mujer hacía posible».¹⁷

El otro Baldi, el traficante, es la ficción que lo aleja de los valores narrados como la «vida real». Pero más allá de eso, es una ficción chocante, cuya función es romper el aura sagrada de la ficción estetizante que esperaba la literata histórica. La ficción del horror y el patetismo no son territorio estético que facilite habitarlo, es al contrario una representación del acto de negación. Evoca más el vacío que queda después de la crítica que el espacio creado a partir del despliegue del lenguaje. Es una elaboración estética sobre la negación.

16. *Ibíd.*, p. 50.

17. *Ibíd.*, p. 53.

El vértigo y la repugnancia son estados de la sensibilidad que hablan de una experiencia de límite. Entre un continente, la realidad (según la narrativa de Onetti) y la ficción (la realidad alterna como posibilidad abierta por el encuentro entre Baldi y la literata), se coloca la subjetividad de Baldi; en la frontera entre ambos, es el lugar vacío desde el cual se niega la verosimilitud y el aura sagrada de ambos continentes, el de la realidad y el de la ficción: Baldi se coloca en el lugar del hombre moderno. «Comparaba al mentido Baldi con él mismo, con este hombre tranquilo e inofensivo que contaba historias a las Bovary de plaza Congreso».¹⁸

La presencia del expresionismo se muestra en su propuesta de desfiguración de la representación, la cual demuestra que ella existe antes que la realidad, pero sobre todo en una actividad lingüística que practica la desfiguración y la destrucción, que se ocupa en fragmentar e insiste en los vacíos o silencios de las formas.

La angustia de Baldi surge al reconocer su imposibilidad de atravesar hacia «el otro lado». Ese otro lugar es el de la negación, la valentía está en provocar el RIDÍCULO y de gustar del vértigo, no en dar el salto hacia otro país ficticio. Baldi no se queda inmóvil en su ficción, la compara con su rol asignado en «la vida». Baldi se posiciona en el intersticio, en el lugar de quiebre y en la diferencia de planos, en el lugar neurótico del crítico.¹⁹

El intento de Baldi es romper con el caparazón esteticista de la literata, quien es capaz de romantizar a Baldi a pesar de que él le esta contando las cosas más horribles:

Usted debe haber sufrido mucho, dice ella, mientras las últimas palabras de él son: Ese dinero que te di lo gano haciendo contrabando de cocaína. En el Norte.

18. *Ibíd.*, p. 53.

19. Me refiero a la mirada que contempla lo cruel y patético del mundo con una aguda comprensión y sensibilidad fría y neurótica a la vez. Se trata de una sensibilidad que mira lo que otros no se atreven a hacerlo. Una conciencia capaz de convivir con los extremos del mundo moderno.

«LUNA LLENA»

*Solo el ridículo merece ser imitado.
Pues solo imitando el ridículo imitamos la vida.*

*[...] extraña, en efecto,
la absoluta y completa sinceridad de la vida,
y no las ideas fijas y convenciones
que son las caras de la muerte.²⁰*

Carmencita, mujer «angustiada», «derrotada» y «triste», no ha podido resolver su existencia. Angustiada por su fracaso como escritora; por sus 50 años que le han dejado marcas, grietas y signos en su cuerpo; y por la relación asimétrica e insatisfactoria con un hombre más joven que ella, que la utiliza. Porque accede a su cuerpo, indiferente y anónimo porque esto «no le costaba ni le amenazaba complicaciones»:

Recuerda: ... en cortas instantáneas, las caras y los cuerpos, los movimientos y gestos y, casi, las voces de los hombres, no todos, que habían mezclado sus pieles con la suya. Pero solo uno se quedó, el más imbécil, un buen proveedor, como supo cuando se casaron.²¹

Carmencita –nombre en diminutivo, que de alguna manera anuncia su mediocridad y produce cierto aire lastimero alrededor del personaje– en su derrota recuerda los versos: «Otoño amarillea ya su parche/ Como un viejo tambor de romería».

Ella no encuentra ninguna salida, nada puede salvarla. Pudo haberlo hecho el arte, pero no logró trascender con su escritura. Porque Carmencita había fracasado en este oficio. Su escritura era «pretenciosa y mediocre»:

El primer libro pagado por ella, sus otros libros, elogiados por sus amigos, los premios con que le pagaron bondades. Y ella sabiendo que todo lo que había escrito podía desaparecer sin que nadie se enterase, sabiendo que todo era mediocre y pretencioso.²²

20. Me parece sugerente este pensamiento de Mircea Eliade, quien lo propone en su magnífico ensayo, «Invitación al ridículo», de *El vuelo mágico*, p. 34.

21. Juan Carlos Onetti, «Luna llena», en *Cuentos completos*, 1995, p. 431.

22. *Ibid.*, p. 432.

Sin embargo, la columna de crítica literaria, en un periódico marginal a la que tenía acceso, le permitió vengarse de algunos de sus amantes «intelectuales» que escribían libros.

Siente al tiempo en su geografía, en los recorridos de su cuerpo. Paradójicamente su mente no acepta «porque aunque recordaba el anillo de arrugas que le marcaban el cuello, ella se sentía aún joven y vital». Está atrapada en un cuerpo que está envejeciendo, que le ha privado de su ciclo de reproducción, que le arrebató su tersura, aunque trate de ensayar una especie de disfraz de adolescente, con pañuelos y accesorios que disimulen sus arrugas. La angustia es mayor al reconocer que su cerebro, al parecer, no había aceptado el viaje hacia la decadencia, el encogimiento y la muerte.

La dicotomía entre cuerpo y alma, por un lado, la alienta en la relación con un hombre joven para el amor. Por el otro, ilumina una barrera insalvable para acceder con dignidad a esta relación. Ella está convencida de que esto de la edad, en la mujer «era injusto» y sin embargo (toda esta suma de lamentaciones) al personaje le produce la certeza de hacer y ser ridículo. El ridículo, por parte de este personaje, no es asumido con humor o experiencia, sino como un presagio de angustia y deshonor.

Decide morir. Lo hace alternando sus recuerdos desde un escenario festivo, desde una *kermesse*. El círculo de la juventud, de la belleza, del color y de la limpieza; el círculo de la danza y la salud van quedando atrás en una coreografía de recuerdos felices. No quiere despertar. Sella su pacto con la muerte con una imagen que podemos leer en cualquier cuentito romántico, después de irse en la ensoñación de su juventud, «alarga su mano hacia los somníferos» para adentrarse en el último círculo sin interrupción.

COMENTARIO

Como hemos visto, tanto Baldi como Carmencita son personajes angustiados porque no aceptan su realidad. Sin embargo, la forma de resolver esta tensión o conflicto será a través de opciones diferentes. Mientras Baldi se entrega a la actividad de la «destrucción creadora» mediante una ficción de repugnancia dentro de una ficción de salud social, Carmencita se lanza a un país rosa, el de su juventud –esencializa esta ficción– pues no tolera la repugnancia que le provoca su realidad. Escapa de todo, acaba con su

vida sin más. Su identidad como «escritora mediocre» se observa en la búsqueda imposible de una alternativa feliz.

Baldi produce ficción para luego entregarse a una actividad que representa la «destrucción creadora». Carmencita, en contraste, como la escritora mediocre que es, no imagina el «otro lado» o a la ficción como una liberación de la realidad. Quiere habitar esa ficción, no puede tolerar el vértigo que produce la destrucción de esta ficción. Carmencita no crea ficción sobre la destrucción creadora, como se atreve Baldi y, por tanto, no tiene más alternativa que una muerte romántica.

El vértigo –al que no se atreve Carmencita– es el vacío que se identifica, entre la mascarada que compone lo real y lo ficticio que simula una segunda realidad. Está en las fisuras, constituye una experiencia del lenguaje para los modernos: la experiencia de la arbitrariedad y de lo transitorio.

Baldi hace que ese vacío sea evidente porque su ficción es que una mujer «histérica y literata» lo puede rechazar con repugnancia. Baldi se regocija en el vacío y crea lenguaje sobre el vértigo. Carmencita, al contrario, no tolera el vértigo, consecuente con el espíritu de una literata mediocre. Ella intenta una ficción realista que no aguanta un segundo *round*. No se atreve a reír de su ridículo, ni usa esa gran oportunidad para hablar de la condición moderna.

Considero que la grandeza de Onetti, esa que aparece incluso en sus pequeños cuentos, radica en su afirmación vanguardista, fundamentada en una noción expresionista del lenguaje.²³ Onetti trabaja sobre el acuerdo de la artificialidad del lenguaje, pero supera la propuesta simbolista y modernista, pues no propone superar «lo real» mediante la creación de un «valle poético» o de un «país alterno». Su propuesta, según esta lectura, no es hacer del lenguaje un territorio, sino un modo de vivir el lenguaje, en el que se practica la disolución de lo real. Esta disolución atañe también a lo «real» de la ficción.

Onetti se atreve al único juego creativo que puede el hombre moderno tener, y por tanto, el artista: la «destrucción creadora». Esta práctica no es un ejercicio puramente intelectual, conlleva una nueva sensibilidad: la risa freudiana del ridículo, así como la angustia, la desazón y el horror.

23. El expresionismo no busca arcanos ni arquetipos, pone en ridículo la verosimilitud de la ficción. Tal vez, este sea uno de los contrastes más significativos entre Borges y Onetti.

Me aventuro a pensar, que entre las expectativas de Onetti, estuvo demostrar la marcada oposición existente entre el RIDÍCULO (con mayúsculas) y el ridículo en estos dos cuentos. Onetti renuncia a la esencialización de la estética, es en este sentido un polo opuesto de Borges, quien ha sido considerado un neo-platónico por quienes han visto en él un intento de asociar la escritura estética con los lenguajes sagrados, y con los arquetipos olvidados por la cotidianidad.

Por el contrario, el trabajo de Onetti quiere poner en ridículo la verosimilitud de la ficción; la cosmovisión en su obra viene, en mi opinión, no del encuentro con lo religioso, sino del encuentro con el hombre moderno, con su hipótesis intelectual acerca de la conexión entre los fragmentos de una totalidad estallada, con su conciencia de lo transitorio, con su uso plástico de la forma arbitraria del lenguaje, con su valentía frente al vértigo que produce la crítica al disolver el terreno de la estética. ❖

Fecha de recepción: 19 diciembre 2007

Fecha de aceptación: 28 marzo 2008

Bibliografía

- Baudelaire, Charles, *El pintor de la vida moderna*, Bogotá, El Áncora, 1995.
- Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1991.
- Benjamin, Walter, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, trad. Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1980.
- Derrida, Jacques, *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Antrhopos, 1989.
- *Memorias para Paul de Man*, Barcelona, Gedisa, 1989.
- Eliade, Mircea, *El vuelo mágico y otros ensayos*, Madrid, Ediciones Siruela, 1995.
- Elger, Diezmar, *Expresionismo: una revolución artística alemana*, Francfort, Taschen, 1993.
- Goldman, Lucien, *El Hombre y lo absoluto*, Madrid, Alianza, 1979.
- Harvey, David, *La condición de la posmodernidad: investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Buenos Aires, Amorrortu, 1998.
- Malatesta, Julián, *El movimiento romántico versus las vanguardias de principios del siglo XX*, Cali, Universidad del Valle, 2004.
- Onetti, Juan Carlos, *Cuentos completos (1933-1993)*, México, Alfaguara, 1995.
- Picasso, Pablo, *The creative Eye*, Bournemouth, Parkstone, 1996.
- Sucre, Guillermo, *La máscara y la transparencia: ensayos sobre poesía Hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.