

Date Accepted: September 08 2011

Date Published: March 01 2012

## Ciudad abierta / Ciudad cerrada: La urbe como espacio generador del relato en la primera narrativa onettiana

Alejandra Giovanna Amatto

*El Colegio de México*, [aamatto@colmex.mx](mailto:aamatto@colmex.mx)

Follow this and additional works at: <http://ir.lib.uwo.ca/entrehojas>



Part of the [Latin American Literature Commons](#)

---

### Recommended Citation/Citación recomendada

Amatto, Alejandra Giovanna (2012) "Ciudad abierta / Ciudad cerrada: La urbe como espacio generador del relato en la primera narrativa onettiana," *Entrehojas: Revista de Estudios Hispánicos*: Vol. 2 : Iss. 1 , Article 3.

Available at: <http://ir.lib.uwo.ca/entrehojas/vol2/iss1/3>

This Literature Article is brought to you for free and open access by Scholarship@Western. It has been accepted for inclusion in *Entrehojas: Revista de Estudios Hispánicos* by an authorized administrator of Scholarship@Western. For more information, please contact [tadam@uwo.ca](mailto:tadam@uwo.ca).

---

# Ciudad abierta / Ciudad cerrada: La urbe como espacio generador del relato en la primera narrativa onettiana

## **Abstract/Resumen**

En este trabajo se analizan los diferentes recursos técnicos y los elementos narrativos renovadores que emplea Juan Carlos Onetti (1909-1994) en sus primeros relatos: "Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo", "El obstáculo" y "El Posible Baldi" que exponen un problema central de la época moderna: la organización dicotómica de la ciudad bonaerense vista a través de las acciones de los protagonistas, quienes se cuestionan si ésta es, realmente o no, un espacio que multiplica las posibilidades de ensoñación.

This paper discusses the different technical resources and innovative narrative elements that Juan Carlos Onetti (1909-1994) employs in his first stories, "Avenida de Mayo Avenida Diagonal of May", "The obstacle" and "Possible Baldi". In them a central problem of modern times is exposed: the dichotomous organization of the Buenos Aires city viewed through the actions of the protagonists, who question whether it is really a space that multiplies the possibilities of dreaming or not.

## **Keywords/Palabras clave**

Onetti, Ciudad, Primera narrativa, Cuentos, Rio de la Plata

## **Creative Commons License**



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-Noncommercial 3.0 License](http://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/)

**Ciudad abierta / Ciudad cerrada**  
**La urbe como espacio generador del relato en la primera narrativa onettiana**

Alejandra G. Amatto Cuña  
*El Colegio de México*

**Buenos Aires: Una dicotomía narrativa**

Los cuentos iniciales de Juan Carlos Onetti publicados en la década del treinta constituyen, como ya ha reseñado la crítica, un episodio trascendente e innovador en la literatura del siglo XX en el Uruguay. Autores como Ángel Rama, Hugo Verani y Jorge Ruffinelli destacan la gran importancia de los diferentes recursos técnicos y los elementos narrativos renovadores que emplea Onetti en este periodo, pues desde estos tempranos testimonios, se prefiguran los cimientos de lo que será el desarrollo de una nueva literatura que irradiará los ámbitos hispanoamericanos.

En relatos como “Avenida de Mayo–Diagonal–Avenida de Mayo”, “El obstáculo” y “El Posible Baldi”,<sup>1</sup> se vislumbra una organización dicotómica de la ciudad de Buenos Aires y se expone un problema central de la época moderna, pues a través de las acciones de los protagonistas se cuestiona si la ciudad es realmente un espacio que multiplica o no las posibilidades de ensoñación. En este sentido, “Avenida de Mayo...” y “El posible Baldi” representan el conflicto de la ciudad *abierta*, identificada por muchos críticos como un espacio que invade al individuo anulando su capacidad de respuesta ante la gran cantidad de estímulos a los que está expuesto. Los caminos de la imaginación recorridos por Víctor Suaid y todas las posibles invenciones de Baldi, representarían distintos medios de evasión para supuestamente escapar de la urbe.<sup>2</sup> Un caso distinto constituiría el cuento “El obstáculo” donde el protagonista busca acceder al ámbito ciudadano del que ha sido excluido durante años.

Sin desestimar las interpretaciones de la modernidad urbana como uno de los factores de riesgo para la sobrevivencia de la identidad individual, en el presente trabajo se intentará examinar la relación individuo-ciudad desde una óptica distinta a la ya propuesta por un amplio sector de la crítica. La presencia de la urbe puede ser también interpretada como la verdadera promotora de las ensoñaciones de los personajes. De este modo, los aparentes y múltiples estímulos de la ciudad conforman el escenario idóneo que desata la imaginación de los protagonistas de estas historias.

Por esta razón, tanto Víctor Suaid como Baldi expresan, a su modo, la posibilidad de alternar los planos discursivos entre dos niveles de ficción narrativa. De la misma manera, la ciudad en un comienzo *cerrada*, el Buenos Aires inaccesible a los jóvenes recluidos en un reformatorio, se presenta en “El obstáculo” como el elemento reactivo fundamental para lograr acceder a la gran urbe idealizada, la gran ciudad *abierta* que en el relato sólo se perfila.

**“Avenida de Mayo–Diagonal–Avenida de Mayo” y “El posible Baldi”: La ciudad abierta a los múltiples caminos de la ensoñación**

El primero de enero de 1933, en el diario argentino *La Prensa*, se publica “Avenida de Mayo–Diagonal–Avenida de Mayo”. Finalista de un concurso internacional convocado por el mismo diario, este cuento, escrito por Onetti a la edad de 24 años, ha sido reconocido como uno de los tres relatos en el que se encuentra ya la semilla de la tradicional temática de su obra. “Avenida de Mayo...” es, además, uno de los primeros

escritos en el que la ciudad, en este caso Buenos Aires, se consolida como un personaje más dentro de la configuración narrativa del relato.

Como se sabe, una de las ciudades más importantes en las décadas del veinte y del treinta del siglo pasado fue, sin duda alguna, la capital argentina (Sarlo 16). En ella confluyen toda una serie de elementos e identidades que conforman la mixtura y el cariz propio de una ciudad cosmopolita. La búsqueda de nuevos referentes que emprende Onetti para cimbrar la aletargada literatura nacional, tendrá en Buenos Aires un motivo sustancial que implicará el primer paso del escritor en la escena literaria del Río de la Plata. Algunos autores consideran precisamente el año en que aparece “Avenida de Mayo...” como la fecha nodal en la que Buenos Aires rompe con su pasado y deja atrás el llamado provincialismo y el criollismo para convertirse plenamente en una metrópoli (Komi Kallinikos 78).

En “Avenida de Mayo...”, la ciudad de Buenos Aires de la década del veinte y del treinta aparece con prodigalidad: sus calles, sus avenidas, sus edificios, su tránsito, su publicidad. Todo ello son marcas, señales o motivos que le permitirán a su habitante, Víctor Suaid, establecer vínculos con la urbe. Buenos Aires es en el relato, como bien dice Christina Komi, “l’espace de la réalité” (Komi Kallinikos 78).

El propio título del texto marca ya una disposición espacial: Suaid cruza la Avenida de Mayo, llegará hasta la Diagonal Norte y retornará a la misma Avenida de Mayo. Cuando echa a andar por la peatonal Florida, va con arresto, con la seguridad de poder enfrentar el mundo que le espera. El frío es el primer obstáculo que intenta amedrentarlo, pero no lo logrará: “Le sacudió los hombros un estremecimiento del 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” (Onetti, “Avenida...” 1).

La salida a las calles de la ciudad es motivada por un conflicto interior en el personaje que no termina por plasmarse. Algo le inquieta, seguramente algo importante. Sin embargo, no es pertinente desde el punto de vista funcional del relato dar cuenta de ello. Esta es una destacada estrategia narrativa que Onetti comenzará a desarrollar desde sus primeros textos y que profundizará en la mayoría de los relatos posteriores. A este respecto, Juan Villoro afirma que los cuentos del escritor uruguayo comparten un “sentido agorero”, es decir, que “a partir de datos mínimos, las suposiciones se multiplican; la trama tarda en ganar precisión; por momentos, el lector ignora qué historia está leyendo; al igual que el narrador, debe descartar opciones para conocer dónde se mueve ese enigma que se resiste a ser aclarado” (52). En este relato, como en tantos otros del autor, no importa si el enigma es o no resuelto. La historia de Suaid es precisamente su deambular por las calles de Buenos Aires: “En réalité, l’action de la nouvelle *est* la promenade, la déambulation de Suaid dans les artères centrales et les rues de la capitale” (Komi Kallinikos 78). Agregaría, además, la relevancia de las vías que utiliza para enfrentarlo.

El protagonista se encuentra perdido en la inmensidad de la ciudad y espera hallar en el cielo un vínculo con el cosmos, “una búsqueda divina” pero sólo se topa con los indicios de una lluvia que pronto aparecerá. Voltar hacia arriba es sintomático. Una mirada citadina se fija tanto en el suelo como en el horizonte inmediato. Cuando Suaid levanta su cabeza, si bien no logra un vínculo instantáneo con la divinidad, consigue acceder a ella a través de los elementos que pueblan su campo visual. No los evade, más bien logra aprovecharse de ellos como acicates de su ensoñación.

Esta ensoñación es absolutamente deliberada; es parte de sus intentos de aturdir su cerebro y dejarlo perderse “en todos los laberintos” (Onetti, “Avenida...” 3). El frío es el motor central de su primer intento de fuga. Es el clima hostil y su desafío lo que lo

lleva a imaginarse como posible habitante de una de las ciudades más australes del continente: Ushuaia. La fuga es exagerada. La autoconciencia limita los excesos de la fantasía. El mismo cielo, próximo a precipitarse en lluvia, lo circunscribe a una realidad más cercana. Por ello recula en su pensamiento hacia el sur y gira completamente hasta el otro polo. El frío sigue siendo el motivo que enlaza ambos intentos. Es Alaska, con Jack London y sus historias de aventuras, las que desatan una serie de pensamientos aparentemente inconexos.

Se ha mencionado profusamente que estos intentos de fuga del Víctor Suaid personifican la respuesta de un hombre aturdido por su ciudad, por un lugar que destruye las potencialidades humanas y transforma al hombre en objeto, para cosificarlo. Sin embargo, en “Avenida de Mayo...” esta aseveración no es tan cierta. Como se verá más adelante, cada uno de los elementos que conforman este nuevo paisaje urbano será fundamental a la hora de acelerar la fuga. Son dispositivos indispensables para motivar su ensoñación y no “monstruos que devoran al individuo”, tal como afirma Martín Kohan, citado por Komi: “les objets du monde extérieur contribuent à la fugue du personnage dans la mesure où ils disparaissent, en tant que tels, pour rendre possible l’éclosion du monde imaginaire” (Komi Kallinikos 80).

El protagonista sigue caminando por la calle peatonal. Sin embargo, su mente está relacionando historias de Jack London en las que los personajes, arropados con pieles que ocultaban sus verdaderos cuerpos, realizan figuras como señuelos de la policía montada canadiense. Vienen a su mente el río Yukón y Sitka, regiones de Alaska que frecuentaban los ansiosos buscadores de oro que se dejaban llevar por la fantasía de los sueños de riqueza.<sup>3</sup>

Suaid prosigue con sus aventuras en medio de su trayecto peripatético por la calle Florida. El primer cruce es con la avenida Rivadavia. La decisión, o quizá su propia ensoñación, lo vuelve aventurado. Se interpone entre un auto y su paso, aunque en realidad es un ciclista el que lo apoya para evitar alguna colisión. La aventura resulta exitosa, triunfante por su decisión y en una ensoñación perenne, toma prestada las luces del vehículo y las instala en el “desolado horizonte de Alaska” (Onetti, “Avenida...” 1). Así, Víctor Suaid genera un proceso inverso al de la alienación ciudadana, se aprovecha de la realidad urbana para enriquecer su propia imaginación.

Ya instalado en su bien pensada y fría fantasía, no se deja llevar por la calidez proporcionada en un afiche cinematográfico que deja ver las caderas de Joan Crawford y “los hombros potentes” de Clark Gable.<sup>4</sup> Sin embargo, su mirada se posa en las rosas que la estrella hollywoodense sostenía en medio del pecho. Lo que produce una desviación adicional de su fantasía. Recuerda fugazmente, pues pronto lo olvida, haber soñado con una mujer con rosas en vez de ojos en un pasado no definido. Su recuerdo se agrupa con tantos otros, que se pierde en el olvido.

Un toque de realidad lo vuelve a sujetar en el primer nivel diegético. El perfume de otra mujer que pasa a su lado le hace abandonar la región del Yukón,<sup>5</sup> de la que sólo queda una imaginada tira de nieve a lo ancho de la calzada. Esta nieve será el enlace de una nueva fantasía. El juego de ir y venir entre dos niveles diegéticos es un recurso del que se vale Onetti para que su texto mantenga una continuidad deslumbrante. El protagonista –y por supuesto el lector– se dejan llevar de un mundo a otro con relativa facilidad. El entrevero de los cambios apenas se percibe. Una de las razones que facilita este constante movimiento narrativo es la estrategia descriptiva utilizada en ambos niveles del relato. Luz Aurora Pimentel lo dice de esta forma:

ambos [niveles diegéticos] acusan las mismas estrategias descriptivas: relaciones espaciales explícitamente marcadas con los deícticos abajo/arriba, frente a...

etc.; nombres comunes (amarillas, blanco, gris), etc. La diferencia de niveles no es entonces intrínseca a los materiales ni a los sistemas descriptivos utilizados sino a las marcas textuales concretas: el nivel de ensoñación siempre está separado del de la realidad por medio de enunciados que hacen explícito ese cambio de nivel. (40)

Pimentel se refiere en concreto a esas llamadas de realidad. Marcas textuales que sutilmente apoyan al lector en el recorrido que realiza junto con Suaid. La nieve será el motor de la nueva fantasía. El personaje se transforma en un gran duque que marcha al lado del último zar ruso Nicolás II. La fantasía ronda entre Stalin y su participación en la tragedia del Volga y termina abruptamente ante otro ataque de realidad: el caminante ha llegado a la esquina que forman la peatonal Florida y la Diagonal Norte. Frente a él está un edificio representativo de la ciudad, el Boston en medio de una “playa de automóviles”. Dos elementos paradigmáticos de la nueva realidad urbana.

Una mujer madura “escéptica y cansada” es la responsable de estas divagaciones. Y la valentía inicial se transforma en temor. No es el temor a la ciudad como se ha mencionado en alguna ocasión, es un miedo a pensar en una situación en la que la figura del personaje de María Eugenia es central. Así, un nuevo intento de fuga representa un alivio.

De pronto “letras de luz navegan” en el espacio urbano. Una noticia periodística se postula como solución. Imposible, María Eugenia está más presente que nunca. La imaginada publicidad de cigarrillos podría ser la mejor coartada. “Por un cigarrillo... iría hasta el fin del mundo” (Onetti, “Avenida...” 4), piensa Suaid con la intención de instalarse nuevamente en lo más remoto de la ciudad. A lo lejos se configura la supuesta imagen de la joven y la desesperación del protagonista se encuentra en su máximo nivel, pero rápidamente vuelve a fijar su mirada en otro anuncio periodístico que lo rescata.

Si la mayor parte del escenario urbano está poblado de imágenes, en esta ocasión las palabras van llenando, una a una, el ambiente citadino. Escritas en mayúsculas, a la manera de un cartel que va corriendo de izquierda a derecha, las leyendas van apareciendo en el relato de forma que la ciudad es invadida por las palabras. Roberto Ferro habla de la caminata de Suaid como “andares textuales” y precisa en este sentido que el itinerario del protagonista “no es espacial, sino textual, de nombre a nombre” (Ferro 48). En realidad, en su mayoría, son imágenes las que estimulan al protagonista a exacerbar sus fantasías y en este caso, aunque palabras, cobran sentido desde su presencia visual y no tanto por su contenido. Por lo tanto, se pudo hablar con la misma naturalidad de las muertes en Basilea o del record obtenido por Mc Cormick en Miami.

El responsable del record de velocidad alentará una nueva fuga. Sin embargo, la conciencia de Suaid lo regresa al primer nivel de realidad: “la imagen era forzada, y la inutilidad de este esfuerzo se patentizó, cierta, sin subterfugios posibles” (Onetti, “Avenida...” 5). ¿Qué le queda al protagonista como habitante de la ciudad? ¿Escondarse? No. Más bien reconocerse a sí mismo dentro de una inmensidad. Saberse el centro de un círculo de serenidad que se dilata “borrando los edificios y las gentes”. Estar consciente de que existe y no puede ser obviado ante tantos estímulos. Aunque pequeño y solo, se abre al mundo y su inquietud inicial, esa que lo hizo revolverse en fantasías, se transforma. Ahora sí, para Víctor Suaid “el mundo comenzaba a llegar hasta él” y tras este asombroso descubrimiento, inicia el camino de regreso.

La peatonal Florida está desierta de ensueños; ya no los necesita. Ahora puede ver claramente los escaparates y las luces colgadas en las esquinas de una ciudad que es al mismo tiempo muchas ciudades. En su pequeñez humana y finita, Suaid es grande por formar parte de ese instante que se repite en todos los sitios más concurridos del

mundo: “En la Puerta del Sol, en Regent Street, en el Boulevard Montmartre, en Brodway, en Uter den Linden” (Onetti, “Avenida...” 6).

Después de todo esto, su regreso al trabajo será distinto. Su transformación viene de la conciencia obtenida a través de innumerables fantasías, de múltiples ensoñaciones que le permitieron ver su interior y verse a sí mismo en el exterior urbano del que también forma parte. Ya no necesita de ensoñaciones, ahora se puede entregar del todo a la ciudad a la que pertenece.

Tres años más tarde, continuando con los relatos sobre la ciudad y sus habitantes, el 20 de septiembre de 1936, se publica en la sección literaria del diario *La Nación*, dirigida por Eduardo Mallea, uno de los cuentos más significativos de la literatura onettiana: “El posible Baldi”. Al igual que “Avenida de Mayo...”, este relato integra buena parte de las temáticas y estrategias narrativas que Onetti utilizará en sus posteriores trabajos. De la misma forma, la presencia de la ciudad bonaerense es palpable, aunque no en el grado en el que se utiliza en el relato del 33.

Baldi es otro habitante de la capital. En el inter de su vida laboral, camina por las calles de Buenos Aires en busca de algo que rompa con la cotidianidad. El trayecto que recorre, al igual que el de Suaid, se realiza a pie y tiene como destino final el barrio de Palermo para un idealizado encuentro con Nené. La “isla de cemento” a la que se enfrenta, posee como en el caso de “Avenida de Mayo...”, la multiplicidad de actores y la velocidad acelerada de la gran urbe moderna.

Por aquellos años, Buenos Aires, la capital sudamericana por excelencia, ostentaba ser la pionera en varias iniciativas de planeamiento urbano que eran inimaginables en otras capitales del continente, incluyendo a la muy cercana ciudad de Montevideo cuyos edificios no debían sobrepasar la altura permitida al emblemático Palacio Salvo (Antúnez Olivera 112). Las narraciones que Onetti dedica a la ciudad porteña son, en gran medida, un testimonio de este abrumador desarrollo ciudadano que, sin duda alguna, generaron una fuerte impresión en el joven escritor.

El recorrido que emprende Baldi está también marcado por la presencia de automóviles, edificios y comercios, pero a diferencia de la narración protagonizada por Suaid, estos elementos no serán los que detonen su veta imaginativa. La interacción con otros individuos que deambulan por la ciudad posibilitará la fuga del personaje de sí mismo y de su entorno, para convertirlo en todos esos posibles *Baldis* que recorren el relato. Este es un elemento sustancial, pues en la reñida interacción inicial que el protagonista sostiene “con el hombre de los largos bigotes”, actúan elementos corporales y visuales que tendrán como consecuencia el inicio de una particular “charla” con la joven del “largo impermeable verde oliva”.

Con la intención de establecer claramente el contraste entre el Baldi real y todos los posibles que él mismo inventa, el narrador describe al personaje de manera integral. No sólo sabemos cómo viste, qué piensa y hacia dónde va, sino que sus propias reflexiones nos dan cuenta de una absurda felicidad que se basa en las cosas más mundanas y que el protagonista ironiza y a la vez avala. Mientras el Baldi oficinista, barbudo, con las manos en los bolsillos se prepara para contarle a Nené acerca del “golpe de dicha venido de ella” y de cómo “se necesita un cierto adiestramiento para poder envasar a la felicidad” (Onetti, “El posible...” 21), el *otro* posible Baldi comienza a emerger reinventándose a sí mismo. En este cuento, que aparece tres años más tarde del publicado en 33, Onetti agrega a la “dinámica de construcción del espacio otro tipo de paisaje: de la imaginación itinerante a la puesta en marcha del acto de enunciación, al introducir en la escena un personaje femenino hacia el cual Baldi narra aventuras violentas en territorios evocados por una red de nombres, en el marco de una posible y pobre aventura de encuentro ciudadano” (Antúnez Olivera 115).

No es casual que la “víctima” de todas estas invenciones sea extranjera. Onetti juega con la imagen de un personaje *abierto* a todas las posibilidades de la imaginación. Más allá de lo convincente o no que puedan resultar las historias contadas por Baldi, la agradecida joven tiene una predisposición innata para creerlas. Es un personaje fuera del contexto de la ciudad bonaerense, probablemente alemana, que ve en este oficinista cualquiera de Buenos Aires a un hombre distinto: “Yo, 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...” (Onetti, “El posible...” 22). Las palabras de esta mujer “histórica y literata” como la define el propio personaje, representan el comienzo del juego y de la fuga del Baldi convencional hacia sus ensoñaciones.

La molestia y la presión que genera la insistencia de la joven por saber más de su vida, representan otro factor que lo mueven hacia la invención. ¿Qué puede hacer Baldi ante tanta expectativa? Desde la perspectiva que avala una crítica a la ciudad moderna en donde los personajes están alienados y frustrados, se puede postular que la inconformidad del protagonista hacia lo rutinario de su vida lo lleva a inventar otras personalidades. No obstante, en este caso el enfoque de las invenciones de Baldi, al igual que las de Suaid, parte nuevamente de otra premisa. Un sujeto completamente alienado ni siquiera voltearía a ver y mucho menos ayudar a una joven en problemas en la ciudad. Si algo caracteriza a esta alienación es justamente la falta total de interés por lo que sucede alrededor del individuo.

Si bien Baldi se encuentra en un momento de particular y extraña felicidad a la hora de su encuentro con la joven, esto no impide que dude si la ignora o no. Lo importante es que decide no hacerlo y desde allí el relato toma otro curso. Porque será precisamente esta interacción que muchos otros ciudadanos hubiesen obviado, lo que detona las posibilidades de la imaginación. Los personajes montados por Baldi —el asesino de esclavos, el traficante de drogas, etc.— son cada vez más violentos y, sin embargo, no dejan de admirar al receptor de sus historias, lo que lo fuerza a duplicar la energía imaginativa en ellos. El ardor que invierte en estos sujetos no se agota, y llega el momento en el que ese posible Baldi, producto del abandono momentáneo de una vida rutinaria, está tan vivo que amenaza las endebles certezas del Baldi real: “Y entonces, repentinamente, una idea se le clavó tenaz. Un pensamiento lo aflojó en desconsuelo [...]. Comparaba al mentido Baldi con él mismo, con este hombre tranquilo e inofensivo que contaba historias a las Bovary de plaza Congreso” (Onetti, “El posible...” 26). Un personaje poseedor de una “lenta vida idiota, como todo el mundo” pero que a pesar de ser consciente de esto, no desiste del ensueño y mantiene vivo hasta el final al mentido Baldi, en una ciudad *abierta* a todas sus posibles aventuras.

### **La ciudad *cerrada*: conflicto interior/externo en “El obstáculo”**

El 6 de octubre de 1935, en el diario *La Nación* de Buenos Aires se publica “El obstáculo”. En este relato, la ciudad se presenta como un ámbito idealizado e inaccesible tras los diez años de reclusión que ha vivido el protagonista a quien el lector sólo conoce por el apodo del Negro. A diferencia de Suaid y Baldi, la “ensoñación” se produce a través del proceso imaginativo desde un ámbito de encierro. Esto lleva al protagonista a la construcción de una “posible” ciudad de Buenos Aires. En contraste con los relatos del 33 y 36 “la ciudad constituye aquí el espacio ensoñado. Se sueña para reconquistar la ciudad, no para huir de ella” (Ruffinelli 1974). Esta metrópoli, que en el comienzo de la historia se encuentra *cerrada* a todas las posibilidades materiales de



exploración, se constituye mediante los recuerdos de la niñez y con la información que le llega al Negro desde el exterior del reformatorio:

Buenos Aires. Pensó en la ciudad y quedó desconcertado, rascando la superficie áspera de la tranquera.

Porque detrás del nombre estaban el bajo de Flores, los diarios vendidos en la plaza, la esquina del Banco Español, el primer cigarrillo y el primer hurto en el almacén. Estaba la infancia, ni triste ni alegre, pero con una fisonomía inconfundible de vida distinta, extraña, que no podía entenderse del todo ahora. Pero también estaba el Buenos Aires que habían hecho los relatos de los muchachos y los empleados, las fotografías de los pesados diarios de los domingos. Las canchas de fútbol, la música de los salones de tiro al blanco de Leandro Alem. (Onetti, “El obstáculo” 12)

Los elementos espaciales son esenciales para fijar “una” ciudad de Buenos Aires reconstruida a través de nombres y lugares. La capital se presenta como un espacio enigmático al que sólo se puede acceder mediante los recuerdos. Al nombrar a la ciudad el Negro la provee de sentido y la llena de recuerdos. La operación nominal se une a la conformación visual de la memoria. Los lugares y las actividades desarrolladas en cada uno de ellos, se proyectan en la evocación del personaje como la aproximación más cercana al ámbito espacial en donde para él reside la libertad.

Los límites del espacio ficcional se unen a los referentes textuales que marcan la distancia entre lo anhelado, construido desde la imaginación, y lo posible generado desde ella. Al examinar las acciones del personaje, que se encuentra en el límite espacial concreto de la tranquera, se observa el “desconcierto” a la hora de pensar en la ciudad a la que poco a poco llena de sentido a través de la nominación y la evocación. Los espacios vacíos de un lugar que le es en gran medida ajeno se van colmando de sentido gracias a un proceso de reconstrucción que se basa parcialmente en el recuerdo y en la ensoñación.

Mediante este proceso de resignificación de la ciudad, los recuerdos de la infancia resultan para el protagonista “ni tristes, ni alegres” porque residen en otro espacio, en el espacio de las múltiples posibilidades que se encuentran más allá de las paredes del reformatorio. Sólo constituyen el estímulo necesario para lanzarse a la aventura de despejar esa incógnita que implica la ciudad de Buenos Aires. A través de la imaginación que recoge lo visual y lo sensorial, el Negro logra reconstruir y crear una visión de la urbe *abierto* a todas las posibilidades, a la que planea acceder por medio de un elaborado intento de fuga junto con sus otros dos compañeros. Como sostiene Ruffinelli para

el desvalido personaje central, para ese paria marginado, diez años de reformatorio constituyen toda una vida, y son diez años de lejanía que significan, precisamente por omisión o ausencia, la mitificación del “exterior” codiciosamente imaginado, la ciudad que se recuerda de los años infantiles superpuesta a la ciudad narrada y descrita por los mayores. (xxiii)

La reconstrucción de Buenos Aires y la necesidad de una fuga hacia aquella ciudad –y no desde ella como en los otros dos relatos– se sustenta en la capacidad de imaginarla como el lugar *abierto* que está más allá de la “tranquera”, ese límite físico que le recuerda al personaje su reclusión, pero que no le impide iniciar nuevamente el proceso de anhelada remembranza:

Al lado de la tranquera, pintada de cal, se detuvo nuevamente. Allí empezaba la vereda de ladrillos cuadriculada en blanco que iba hasta la Dirección bajo una peligrosa luz de faroles. [...] ¡Qué cambiado está todo! Hace diez años... No pensó más; pero vinieron rápidos los recuerdos, nítidos y familiares a fuerza de ser siempre los mismos. (Onetti, "El obstáculo" 8)

Desde su límite espacial el Negro se cuestiona acerca de los cambios que ha experimentado la gran urbe. Esta pregunta parecería ser ilógica pues no ha salido del reformatorio aún y, por lo tanto, no tiene un referente concreto para poder comparar a las dos ciudades, la que dejó hace diez años al ingresar al centro de reclusión y a la que planea huir. Por esta razón, la ciudad de la que fue despojado se contrasta ahora con el Buenos Aires imaginado y reconstruido por él mismo. La comparación que suscita el comentario de *¡Qué cambiado está todo!* no se realiza con la ciudad real que todavía no ha visto, sino con la que su imaginación visita noche tras noche parado junto a la tranquera y que se apoya, en gran medida, en los recuerdos elaborados durante todos estos años.

Este aspecto es sustancial, ya que gracias a la operación de construcción de la ciudad ensoñada, el protagonista puede registrar igualmente desde el plano imaginativo su cambio. La ciudad se ha transformado, es verdad, ninguna metrópoli podría no hacerlo en diez años, pero lo ha hecho seguramente de una manera muy distinta a la imaginada por el protagonista, aunque para los fines del relato esto sea un asunto poco relevante.

El primer intento de fuga fracasa para los compañeros del Negro, quien en un acto que entremezcla sentimientos contradictorios como el remordimiento, la solidaridad y la rabia, no puede sumarse al grupo que pretendía huir saltando la tranca y correr hacia el camino que los llevaría a la libertad. Paradójicamente, esta supresión momentánea del incontrolable deseo de salir del reformatorio y ver Buenos Aires es lo que le asegura al protagonista el éxito en su fuga.

Por no haberse sumado al escape de Barreiro y el Flaco, y por cuidar toda la noche al malherido Forchela, el protagonista es ascendido al codiciado puesto de capataz en las tareas del centro de reclusión, una labor que aparentemente lo posiciona en un rango de privilegio dentro de aquel lugar. A pesar de este flamante nombramiento, nada resulta más tentador para el Negro que volver a la ciudad. Lo abandona todo sin la más mínima premeditación y tras un accidente que le cuesta la vida a otro personaje, recrea nuevamente el camino trazado una y otra vez para escapar, pero en esta instancia lo materializa y logra huir hacia una ciudad que, al final del relato, comienza a abrirse.

La culminación del cuento en el preciso momento en el que el personaje consigue fugarse, confirma una de las estrategias narrativas más destacadas del autor. Para Onetti el final anecdótico es un aspecto intrascendente, el lector nunca sabrá cuál fue realmente la reacción del personaje ante el reconocimiento de la ciudad en la que tanto anhelaba estar. Esta premisa constituye un elemento esencial dentro de su estética, pues lo importante en el cuento es justamente esa elaboración, falsa o no, de la ciudad que el protagonista realiza a lo largo del relato y cómo ésta se condensa con las fuertes tensiones que se registran en el reclusorio.

Este aspecto es destacado, ya que como sostiene Ruffinelli, podrían existir "razones, temáticas y estilísticas, para decir que «El obstáculo» es un relato ajeno a las preocupaciones del primer Onetti y, sin embargo, se encuentran en él elementos útiles para la conformación de varios motivos, algunos ya existentes, otros en germen" (xxii). El de la ciudad y sus múltiples posibilidades sería, como se observa, uno de ellos.

## La ciudad como generadora del relato

En los dos primeros cuentos, la ciudad propicia con sus estímulos una fuga de los personajes hacia ámbitos lejanos, propios de una primigenia literatura de aventuras que abre todos los senderos de la imaginación. En “El obstáculo”, la fuga del protagonista será también hacia un ámbito lejano e idealizado, representado justamente por ese Buenos Aires que él ha construido mediante los recuerdos de infancia y los relatos transmitidos desde fuera, por quienes van y vienen del exterior al interior del reformatorio. En los tres textos la ciudad será el espacio que genera la acción narrativa y detona los procesos de ensoñación de los personajes. En “Avenida de Mayo...” y “El posible Baldi”, su reacción se logrará a través de una serie de motivos relacionados justamente con las nuevas tendencias de lo moderno, dentro de la capital más importante de América Latina de esos años.

En “El obstáculo” será precisamente esa reconstrucción de la gran urbe latinoamericana el elemento esencial para que el protagonista decida huir a su encuentro. La construcción de una ciudad de Buenos Aires en estos primeros cuentos del autor uruguayo será esencial, pues “en una lectura cronológica, la narrativa de Onetti parte de la observación y del deseo de hacer existir a la mayor metrópoli rioplatense. Por un Buenos Aires literario (cuya toponimia evoca el relato) caminan y fabulan los protagonistas de «Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo» y «El posible Baldi». Hacia un Buenos Aires literario se dirige el sueño de fuga del protagonista de «El obstáculo»” (Antúnez Olivera 113).

Con el fin de lograr el efecto decisivo de la urbe en la vida de los personajes de estos tres textos, Onetti se vale de distintos recursos sumamente novedosos para la literatura rioplatense de la época. Como se señaló, la construcción narrativa y sus diversos caminos no sería posible sin las nuevas exploraciones que el autor realiza desde el punto de vista escritural. La presencia de la fragmentación propia del novedoso lenguaje cinematográfico, por ejemplo, le permite proyectar sus historias superpuestas en una misma línea de continuidad. Los planos narrativos, al igual que en el cine, se traslapan y crean la sensación de vivacidad, de cambio y, por supuesto, de ensoñación.

Onetti también se vale de su gusto por la pintura y de su conocimiento estético para explotarlo en favor de su escritura. “Avenida de Mayo...” es evidentemente un texto en el que existe una reiteración de elementos y señales visuales en abundancia. No es aventurado afirmar que en este mismo relato se deja ver, en literatura, lo que en pintura generó el impulsor del movimiento constructivista, Joaquín Torres García.<sup>6</sup> Las líneas perimetrales y las diagonales, junto con la sensación espacial de las formas son un buen cuadro de imágenes plásticas para sus relatos. No en vano, se percibe los comienzos de una técnica efrástica en los breves momentos en que sus personajes se quedan literalmente estáticos, como protagonistas de un cuadro hiperrealista.

Estas técnicas narrativas le sirven a Onetti en sus primeros relatos para perfilar una ciudad que irá tomando dentro de su obra distintos cauces y que establecerá particulares relaciones con sus habitantes. En estos tres cuentos iniciales la urbe literaria que, como se planteó a lo largo de este trabajo es la generadora del relato, tendrá también el importante papel de fundar por medio de la escritura a la verdadera Buenos Aires y a quienes la habitan.

## Notas

<sup>1</sup> “Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo” (*La Prensa*, Buenos Aires, 1º de enero de 1933, sección octava, p. 4.), “El obstáculo” (*La Nación*, Buenos Aires, 6 de octubre de 1935, segunda sección, p. 3), “El Posible Baldi” (*La Nación*, 20 de septiembre de 1936, quinta sección, p. 2).

<sup>2</sup> En *Tiempo de abrazar*, novela inconclusa que Onetti comienza a redactar en 1933 y que sufrirá una serie de cambios por distintas circunstancias, que van desde la pérdida del manuscrito original hasta la falta de interés del propio autor por publicarla, también se recrea parcialmente el conflicto de los personajes y su necesidad de huir de la ciudad. Así Jason, el protagonista de la historia fantasea con la posibilidad de escapar de la urbe: “Huir de la ciudad, meterse en una casita cualquiera, perdida en los costados de la cuchilla que se azulaba en la distancia. Solo. Hacerse la comida con sus manos, cuidar los árboles...”, Juan Carlos Onetti, *Tiempo de abrazar y los cuentos de 1933 a 1950*, Montevideo: Arca, 1974, p. 193. La actitud de Jason representa con mayor cercanía estos postulados tradicionales de la crítica que observa a la ciudad como el gran enemigo del individuo y no como la impulsora de sus fantasías.

<sup>3</sup> Jack London relata en diversos textos las peripecias y sentimientos que acompañan a los hombres que se dejaron llevar por sus deseos de aventura motivados por la llamada fiebre del oro. En el relato “Los buscadores de oro del norte”, incluido en su volumen *La quimera del oro*, London narra las aventuras dentro del territorio Yukón y de su río, rico en el mineral. Al sur de Alaska, colindante con Canadá, se encuentra la ciudad de Sitka, en donde se localiza una de las zonas boscosas más importantes llamada Toongas.

<sup>4</sup> El único film en el que participan Joan Crawford y Clark Gable antes de 1933 es *Possessed* (1931), dirigido por Clarence Brown. El afiche utilizado para su promoción muestra efectivamente a la protagonista con un ramillete de rosas blancas en el pecho y su mirada es uno de los elementos que más se destacan.

<sup>5</sup> Se cita la frase “Norte América compró Alaska a Rusia en siete millones de dólares”. No es sólo una referencia histórica del acontecimiento de 1867, es también una cita directa de uno de los relatos de Jack London, “Los buscadores de oro del Norte”.

<sup>6</sup> Este ha sido un tema destacado por Daniel Balderston en su artículo “Ciudades imaginarias: Torres García y Onetti” y, más recientemente, en Hugo J. Verani con la publicación de las *Cartas de un joven escritor. Correspondencia con Julio E. Payró*.

## Obras citadas

Antúnez Olivera, Rocío del Alba. “Los primeros textos de Juan Carlos Onetti”. *Norte y Sur: la narrativa rioplatense desde México*. Ed. Rose Corral. México: El Colegio de México, 2000. Impreso.

Balderston, Daniel. “Ciudades imaginarias: Torres García y Onetti”. *Arachne-Rutgers. Journal of Iberian and Latin American Literary and Culture Studies*. 1.1 (2001): s/p. Electrónico.

Ferro, Roberto. “La fundación de la ciudad por la escritura”. *Sociedad y Cultura*. 5 (1994): 41- 67. Impreso.

Komi Kallinikos, Christina. *Digressions sur la métropole. Roberto Arlt, Juan Carlos Onetti autour de Buenos Aires*. París: L’Harmattan, 2006. Impreso.

Onetti, Juan Carlos. *Cartas de un joven escritor. Correspondencia con Julio E. Payró*. Ed. crítica, preliminar y notas de Hugo J. Verani. México: Era/Lom/Trilce, 2009. Impreso.

------. *Tiempo de abrazar y los cuentos de 1933 a 1950*. Ed. Jorge Ruffinelli. Montevideo: Arca, 1974. Impreso.

- 
- . “Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo”. *Tiempo de abrazar y los cuentos de 1933 a 1950*. Ed. Jorge Ruffinelli. Montevideo: Arca, 1974. 1-7. Impreso.
- . “El obstáculo”. *Tiempo de abrazar y los cuentos de 1933 a 1950*. Ed. Jorge Ruffinelli. Montevideo: Arca, 1974. 8-19. Impreso.
- . “El posible Baldi”. *Tiempo de abrazar y los cuentos de 1933 a 1950*. Ed. Jorge Ruffinelli. Montevideo: Arca, 1974. 20-27. Impreso.
- Pimentel, Luz Aurora. *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales. La representación de espacio en los textos narrativos*. México: UNAM/ Siglo XXI, 2001. Impreso.
- Ruffinelli, Jorge. “Onetti antes de Onetti”. *Tiempo de abrazar y los cuentos de 1933 a 1950*. Montevideo: Arca, 1974. XIII-LIV. Impreso.
- Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988. Impreso.