

# EL RECURSO DE LA IMAGINACIÓN EN *BIENVENIDO, BOB* DE JUAN CARLOS ONETTI

Fernando Rodríguez Mansilla  
*Universidad Católica Sedes Sapientiae*

En este artículo proponemos un acercamiento a la narrativa de Juan Carlos Onetti a través del cuento *Bienvenido, Bob* teniendo como punto de partida las ideas vertidas por Lubomir Doležel acerca del proceso de autenticación de textos narrativos. Una vez identificado el narrador, intentaremos desentrañar su razón de ser como estrategia del texto narrativo ficcional.

## 1. Propuesta de Doležel

En primer lugar, Doležel<sup>1</sup> establece la capacidad del pensamiento humano, a partir de la actividad semiótica, de construir mundos posibles. Es en estos mundos posibles donde se puede establecer valores de verdad (por ello la validez de las oraciones- *ersatz*), si un objeto existe o no dentro del mundo semiótico constituido por la imaginación. ¿Cómo hacerlo? Observando cómo se ha construido aquel mundo.

Los mundos narrativos ficcionales se contruyen a partir de unidades narrativas elementales a las que llamaremos provisionalmente, a falta de mejor término, "motivos" (*motifs*), los cuales recibirán un tratamiento determinado según los actos de habla que componen el texto. No toda la información vertida en él proviene de un solo hablante identificable con el autor, sino que se trata de fuentes ficcionales variadas. Para determinar la jerarquía de estas fuentes, Doležel identifica dos modelos: un modelo binario, tradicional, donde el *anonymous Er-form narrator* es el encargado de construir el mundo

semiótico y goza de la autoridad de autenticación de las voces de los personajes (determina la verdad o falsedad de sus enunciados). Este narrador sería propio de la novela tradicional decimonónica.

Los modelos no binarios son los que llaman más nuestra atención. En éstos, no existe la autenticación dicotómica del verdadero o falso sino que se establece un criterio de graduación. Se asignan diferentes “grados” en una escala de autenticidad a cada *motif* narrativo. Doležel distingue dos tipos generales de narrador:

1. *Subjetivized Er-form* (narrador en tercera persona subjetivizado), donde en un nivel formal se adopta la narración en tercera persona, pero en nivel semántico las características del discurso de personaje. Es el modo que adopta Gustave Flaubert en *Madame Bovary*.

2. *Ich-form* (narrador en primera persona), donde el discurso se localiza formal y semánticamente a la misma altura de cualquier discurso de agente narrativo. Pero en tanto el narrador es otro agente, adopta una posición privilegiada, pues es él el encargado de construir el mundo narrativo. Sin embargo, el mundo que construya no será tan indudablemente auténtico como el del narrador en tercera persona (que se coloca por encima de los agentes narrativos), sino que será “relativamente” auténtico. Es por esta relatividad que el narrador en *Ich-form* ha de “ganarse” la autoridad de autenticación a partir del conocimiento que adquiera recogiendo información y rellenando los vacíos que su desconocimiento genere. Esta característica es la que lo determina como narrador en *motivated Ich-form*. Cuando el narrador no se preocupa en justificar su conocimiento y usurpa la autoridad de autenticación convencional del narrador en *Er-form*, se vuelve narrador en *unmotivated Ich-form*.

En nuestro acercamiento a *Bienvenido, Bob* nos interesa sobre todo el narrador en *motivated Ich-form* y las fronteras que lo separan de *unmotivated Ich-form*: la necesidad constante de justificación y relleno de vacíos a través de conjeturas, hipótesis, etc. que se caracterizan por su inautenticidad. Esta mezcla, debida a su carácter personalizado, hace a este narrador muy especial, pues como agente narrativo posee un “mundo de creencia” (*belief-world*) que es relativamente auténtico y conforma una “estructura egocéntrica” (*egocentric structure*) que opaca (en parte porque los incorpora) los “mundos de creencia” de los otros agentes.

Ahora bien, ¿cómo se realiza esta función de autenticación en nuestro cuento? En *Bienvenido, Bob* tenemos un narrador que es a su vez protagonista, o "agente narrativo" en términos de la teoría que empleamos, lo que lo introduce automáticamente en un modelo no binario. Esto implica, además, el rasgo de autenticidad "gradual" que posee este narrador. Lo interesante aquí será observar en el narrador su vocación por el "mundo creído" que se expone a lo largo del cuento, desatendiendo la justificación constante que en principio lo caracteriza. Pero este abandono no es radical, ni mucho menos lo convierte, por negación, en un narrador en *unmotivated Ich-form*. Lo que parece ocurrir el fenómeno que nos ocupa- es que el narrador privilegia su *belief-world* y así la "estructura egocéntrica" de la que hablaba Dolezel se hace sumamente notoria. Habrá de notarse, por ejemplo, la semiausencia de diálogo (reducido a un breve pasaje) que daría a entender el afán de suprimir las "otras voces" que podrían dañar el "belief-world" que busca autenticarse y algunas observaciones del narrador que clarifican sus objetivos y obsesiones como constructor de mundos posibles.

## **2. "Me gustaba imaginar a Bob imaginando"/ Autenticación en el mundo onettiano**

¿De qué trata *Bienvenido, Bob*? ¿Sólo acaso del enfrentamiento entre jóvenes y viejos que el mismo Bob postula? ¿La derrota de Bob y la venganza "silenciosa" del protagonista? ¿La muerte simbólica de Inés en Bob? Sería conveniente dar un resumen de la historia sólo siguiendo sus hechos: un hombre adulto que no goza de la simpatía del hermano de su joven novia, debido a que éste lo considera "un hombre hecho, es decir deshecho, como todos los hombres a su edad cuando no son extraordinarios"<sup>2</sup> (p. 128); la tentativa de matrimonio que naufraga por razones jamás aclaradas (presumiblemente vertidas por Bob a su hermana), y el posterior reencuentro no con el joven Bob sino con Roberto, que es el propio Bob con diez años más encima, convertido él también en un hombre adulto como el protagonista, con quien hace amistad.

Hasta aquí la historia contada sólo por sus hechos, nada extraordinarios en sí mismos. Lo fascinante es la transformación que de estos hechos hace el narrador-protagonista en su propia mente: los vuelve significativos, encuentra en ellos vestigios de una trascendencia existencial, los interpreta y los aprehende. A esto se debe quizás el que la lectura del cuento tenga una atmósfera especialmente íntima<sup>3</sup>.

Se percibe la narración como una “confesión imposible” de parte del propio narrador, que prefiere la “venganza silenciosa” a la declaración abierta de sus pensamientos.

Veamos un pasaje representativo de esta actitud:

Yo no tenía por él más que odio y un vergonzante respeto, y seguí hundiendo la tecla, clavándola con una cobarde ferocidad en el silencio de la casa, *hasta que repentinamente quedé situado afuera, observando la escena como si estuviera en lo alto de la escalera o en la puerta, viéndolo y sintiéndolo a él, Bob, silencioso y ausente* junto al hilo de humo de su cigarrillo que subía temblando; sintiéndome a mí, alto y rígido, un poco patético(...) *Pensé entonces que no estaba haciendo sonar el piano por una incomprensible bravata, sino que lo estaba llamando; que la profunda nota que tenazmente hacía renacer mi dedo en el borde de cada última vibración era, al fin encontrada, la única palabra pordiosera con que podría pedir tolerancia y comprensión a su juventud implacable [126-127]*<sup>4</sup>.

Los hechos concretos como la presión de la tecla del piano o el que Bob esté fumando no se ponen en duda, son “motifs” que encuentran autenticación en la percepción sensorial del narrador que los incluye en el mundo que construye y en el que se desenvuelven también Bob e Inés, la novia, pero ¿qué puede decirse de las frases que resaltamos en cursivas? No son conjeturas propiamente dichas, tampoco tienen el aspecto de hipótesis. Un acto como el presionar la tecla del piano no tiene sentido en sí mismo sino en la repercusión emocional que tenga en la mente del protagonista que es a su vez el narrador, sólo para él, pues no hay manera de confirmar que aquel golpeteo insistente tenga el mismo efecto en Bob. Según Doležel, el narrador en estos casos concluye el estado mental del otro personaje a partir de la observación de su comportamiento físico, la expresión de su rostro o el tono de su voz. Pero ¿encontramos en el narrador protagonista de *Bienvenido, Bob* este afán de justificar cada interpretación que nos ofrece?

Esto no quiere decir —tengámoslo bien en claro— que como no se cumplen al pie de la letra los estatutos del narrador en *motivated Ich-form*, pueda concluirse que el narrador esté en *unmotivated Ich-form*. En absoluto. Lo que sí es razonable es considerar por el momento a este narrador como a caballo entre ambas posturas, la del “motivado” y “no motivado”.

Pero en realidad tampoco hay una preeminencia del aspecto “no motivado”, que se caracterizaría por la usurpación de la autoridad de autenticación que posee el narrador en *Er-form*. Es notable, por ejemplo, un pasaje donde las sospechas del protagonista respecto a la antipatía que siente Bob se ven

ratificadas en los actos y afirmaciones de Bob que él mismo se encarga de recoger:

Después *vi* que estaba esperando la noche, pero lo *vi* recién cuando aquella noche llegó Bob y vino a sentarse a la mesa donde yo estaba solo y despidió al mozo con una seña.(127)

Reparemos en los dos “vi” que hemos resaltado. El primer “vi” es una presunción y la segunda es el acto concreto. En este caso el *motif* se autentifica en lo observable de la actitud de Bob (los hechos objetivos que puede percibir el protagonista narrador). Este método de autentificación es propio del narrador en *motivated Ich-form*, que es el que sigue con cierta regularidad el narrador de nuestro cuento. Sin embargo, contamos también con aquellos pasajes en los que éste no busca autentificación en los actos observables y sostiene aquellas afirmaciones que podrían calificarse de “interpretativas” como la que señalábamos líneas arriba sobre el golpeteo de la tecla del piano.

En realidad son estas afirmaciones “interpretativas” las que sostienen el cuento y lo constituyen como lograda pieza de ficción. Un cuento debe rebasar su propia anécdota y es aquí donde el proceso de significación (aquel “darles sentido” a los hechos fuera de sí mismos y en relación con las emociones del personaje) que ejecuta el narrador alcanza una gran intensidad. Nos referimos a la segunda parte del cuento, que se ocupa del reencuentro del protagonista con un Bob envejecido. Pero antes de ello, ocupémonos de la “bisagra” que articula las dos partes del cuento (la primera es el “triángulo” de protagonista- Bob- Inés): la ruptura con Inés.

Tras la conversación en la que Bob se manifiesta en contra del matrimonio del protagonista con su hermana por razones de edad, éste se cita con Inés al menos cuatro veces más pero siente que la muchacha con la que habla ya no es la Inés que conocía.

Si aquella noche el rostro de Inés se me mostró en las facciones de Bob, si en algún momento el fraternal parecido pudo aprovechar la trampa de un gesto *para darme a Inés por Bob*, fue aquella, entonces, la última vez que vi a la muchacha. Es cierto que volví a estar con ella[...] sabiendo de antemano que todo recurso de palabra y presencia sería inútil, que todos mis machacantes ruegos morirían de manera asombrosa...(129)

En este pasaje resaltamos la asimilación de la figura de Inés en Bob o, mejor dicho, la constitución de Bob como signo de Inés (“darme a Inés por Bob”) cuyo anuncio es importantísimo

para comprender el juego de sustituciones que se emprende en la segunda parte del cuento. Hasta antes de este punto, el parecido de Bob con Inés es anotado, pero sin aquel carácter de signo (ejemplos: “en aquel tiempo, Bob era muy parecido a Inés” en 126, “era tan parecido a ella cuando movía las cejas...” en 128). Además, nótese la falta de entusiasmo que ahora sufre el narrador, que durante la conversación con Bob había empezando sintiéndose “tan limpio y tan joven como él” (128). ¿Se trata de un *motif* que se pueda autentificar? Parece que no, sobre todo por la insistencia del protagonista acerca de la inutilidad de pedir explicaciones: “Yo la miraba y era ‘no’, sabía que era ‘no’ todo el aire que la estuvo rodeando” (130). Se trata de una presunción que al protagonista no le interesa autentificar:

Nunca supe cuál fue la anécdota elegida por Bob para aquello; en todo caso, estoy seguro que no mintió, de que entonces nada —ni Inés— podía hacerlo mentir. No vi a Inés ni tampoco a su forma vacía y endurecida[...] Por entonces, *en medio del odio y del sufrimiento me gustaba imaginar a Bob imaginando mis hechos* y eligiendo la cosa justa o el conjunto de cosas que fue capaz de matarme en Inés y matarla a ella para mí.(130)

Quizás en la frase resaltada se encuentre resumida una gran parte de la narrativa onettiana. Al menos en este cuento, parece ser el ejercicio preferido del narrador, este “imaginar que se imaginan los hechos”. Si lo que se imagina no se manifiesta en un acto comunicativo (*speech act*), no requiere autentificación. Lo imaginado es un *motif* “fuera de competencia”, en tanto es propiedad exclusiva de la mente del protagonista. Sin embargo, en Onetti, como el protagonista es a la vez el narrador lo imaginado se filtra e invade el campo del mundo semiótico pero sin dañar su autenticidad, sino con-viviendo simplemente junto a él. Lo imaginado no es necesariamente onírico, sino el rescate de lo cotidiano que apunta a trascender. Con esta premisa veamos la segunda parte (y final) de *Bienvenido, Bob*.

### 3. “Todo aquello viviente dentro de mí” / El recurso de la imaginación

En el principio de lo que hemos considerado la segunda parte:

Algún gastado rastro de Inés había aún en su cara, y un movimiento de boca de Bob alcanzó para que yo volviera a ver el alargado cuerpo de la muchacha, sus calmosos y desenvueltos pasos, y para que los mismos inalterados ojos azules volvieran a mirarme bajo un flojo peinado que cruzaba y sujetaba una cinta roja. Ausente y perdida para siempre, podría conservarse viviente e intacta, definitivamente inconfundible, idéntica a lo esencial suyo. Pero era trabajoso escarbar en la cara, en las palabras y los gestos de Roberto para encontrar a Bob y poder odiarlo.(130)

Ahora Bob se llama Roberto y, obviamente, el hombre Roberto ya no es el joven Bob. Pero sigue conservando su carácter de signo de Inés, de lo contrario, ¿cómo justificar aquel exabrupto del protagonista narrador que vuelve a imaginarse a la muchacha? Pero si Roberto es signo de Inés, también lo es de Bob y en este desplazamiento nominal de "Bob" a "Roberto" hay una conciliación: "Roberto" como signo evoca a "Bob" en sus aspectos positivos (o venerables) para el protagonista quien ya no puede ver al Bob que antes odiaba. Lo interesante de todo este juego de sustituciones (Inés por Bob, Bob por Roberto) es que se realiza "efectivamente" sólo en la mente del protagonista al que tenemos acceso porque es al mismo tiempo narrador. Sin embargo, lo imaginado no atenta contra la autenticidad del mundo semiótico, sino que se haya inserto en él. En este cuento la "estructura egocéntrica" de la que hablaba Doležel se manifiesta en un alto grado: no es que sólo opaque sino que anula prácticamente los "mundos de creencia" (*belief worlds*) de los otros personajes. Tenemos un acceso mínimo a las creencias de Bob (eliminadas por completo en esta segunda parte del cuento) a través de lo que dice, pero de Inés (vale la pena resaltarlo) no sabemos nada que no sean las referencias del protagonista o de Bob. El personaje de Inés es casi una sombra, pues si bien es el motor de la acción (ella motiva tanto al protagonista como a su hermano) al ser causa de todo y nunca efecto de nada su participación es nula. Su tratamiento es el de una imagen o figura decorativa, sólo un objeto precioso para los dos personajes en conflicto que son Bob y el protagonista. Es por ello quizás que la ausencia de Inés se vuelve presencia, en tanto es una pura imagen o un ideal inalcanzable. La imposibilidad de poseer a la joven Inés es lo que activa la imaginación del protagonista que establece el juego de sustituciones ya referido por compensación.

Pero para que lo imaginado no se venga abajo, para que no tenga que ser autenticado (lo que le quitaría el rasgo precisamente "imaginativo" y no olvidemos la preferencia del protagonista de "imaginar que se imagina"), no puede manifestarse. El protagonista se sirve de su posición privilegiada de narrador o de constructor del mundo semiótico para filtrar lo que imagina o lo que quiere pensar para así no tener que competir con los demás personajes. Nuestro protagonista con su fuerte vocación imaginativa perdería demasiado enfrentando los hechos "desnudos" y por ello tiene que "vestirlos" de significado<sup>5</sup>. Pero tiene que hacerlo sin manifestarse.

Quedó resuelto que no le hablaría jamás de Inés ni del pasado y que, en silencio, yo mantendría todo aquello viviente dentro de mí. Nada

más que esto hago, casi todas las tardes, frente a Roberto y las caras familiares del café. Mi odio se conservará cálido y nuevo mientras pueda seguir viendo y escuchando a Roberto; nadie sabe de mi venganza, pero la vivo, gozosa y enfurecida, un día y otro [...] Todo el tiempo pensando en Bob, en su pureza, su fe, en la audacia de sus pasados sueños.(131)

Como aquella vez con Inés, cuando bastaba con mirarla para saber su negativa, el protagonista no habla, sólo se deja llevar por sus pensamientos. Tampoco puede hablar, pues manifestar lo que imagina sería perder. Y es en su mente, en su imaginación, donde encuentra la salvación: se venga de Bob y posee a Inés. Y cuando refiere todo lo que piensa sobre la juventud de Bob, no deja a la vez de hablar de sí mismo, pues la figura de Bob (“perdida y recuperada en Roberto”, como bien podría decir el protagonista) también sustituye a alguien, a él mismo a fin de cuentas. ¿El ataque que ahora infringe en silencio a Roberto no es la inversión de su pasado con Bob? Ahora es Roberto quien es víctima de los ataques (siempre en su mente, pues no puede ser de otro modo), y el lugar del joven Bob es usurpado por el protagonista. La “estructura egocéntrica” de la narración asemeja un círculo que en este punto se cierra y deja la impresión de que todo lo narrado no fue más que un simulacro. La imaginación redime al protagonista del fracaso en la realidad sin salir de sí mismo y empezando, a solas y sin contárselo a nadie, una suerte de “segunda juventud”:

Como ese puñado de tierra natal, o esas fotografías de calles y monumentos, o las canciones que gustan traer consigo los inmigrantes, voy construyendo para él planes, creencias y mañanas distintos que tienen luz y el sabor del país de juventud de donde él llegó hace un tiempo.(131-132)

El protagonista, a quien Bob acusó alguna vez de no ir a ninguna parte, de carecer de planes, ahora se ha propuesto una meta y eso a fin de cuentas, parece decirnos Onetti, es ser joven de nuevo, pues la imaginación salva. Y no sólo salva al protagonista, también salva al narrador, en tanto no pueden separarse fácilmente. En esta mixtura de lo imaginado y lo auténtico parece residir buena parte de la destreza onettiana. Quien narra siempre es un hombre solo y callado que mira y, sobre todo, imagina sobre lo que mira. Una estructura sumamente egocéntrica, que se sale del individuo, aprehende el mundo y vuelve a él mismo.





## Notas

<sup>1</sup> A continuación un apretado resumen, según nuestros intereses, de DOLEŽEL, Lubomir. "Truth and Authenticity in Narrative". *Poetics Today* 1:3 (Fall 1980): 9-25.

<sup>2</sup> Todas las referencias al cuento provienen de ONETTI, Juan Carlos *Cuentos completos* Madrid: Alfaguara, 1993, p. 125-132.

<sup>3</sup> Es un aspecto presente en toda la cuentística onettiana. "Es más, puede decirse que ellos [los cuentos] han sido escritos menos para referir unos sucesos que para mostrarnos las torturadas consciencias de los seres que, debatiéndose en las fronteras de la infelicidad, padecen esos hechos. Como afirma uno de ellos: 'Para mí, ya lo saben, los hechos desnudos no significan nada. Lo que importa es lo que contienen o lo que cargan; y después averiguar qué hay detrás de esto y detrás hasta el fondo definitivo que no tocaremos nunca'". GARAYAR, Carlos "Escarbar en la vida" (Reseña de los cuentos completos de J. C. Onetti), *El Mundo* (Lima) 24-25 de diciembre 1994. Sección C: Artes y Letras, p. 6.

<sup>4</sup> El cuento no emplea cursiva; por ello, en todas las citas textuales que hagamos de él, las cursivas siempre serán nuestras.

<sup>5</sup> Onetti habla de ofrecer el "alma" de los hechos narrados. "Hay varias maneras de mentir; la más repugnante de todas es decir la verdad, toda la verdad, ocultando el alma de los hechos. Porque los hechos son siempre vacíos, son recipientes que tomarán la forma del sentimiento que los llena", citado en AINZA, Fernando, "Juan Carlos Onetti" en *Historia de la literatura latinoamericana*, Fascículo 5. Oveja Negra: Bogotá, 1985.

## Bibliografía

Ainza, Fernando. "Juan Carlos Onetti" en *Historia de la Literatura Latinoamericana* Bogotá: Oveja negra, 1985. Fascículo 5, p. 86

Doležel, Lubomir. "Truth and Authenticity in Narrative". *Poetics Today* 1:3 (Fall 1980): pp. 9-25.

Garayar, Carlos "Escarbar en la vida" (Reseña de los cuentos completos de J.C. Onetti) *El Mundo* (Lima) 24-25 de diciembre 1994. Sección C: Artes y Letras, p. 6.

Onetti, Juan Carlos "Bienvenido, Bob" en *Cuentos Completos* Madrid: Alfaguara, 1993, pp. 125-132.