

DIAGONALES

Liliana Reales de Ruas

Universidade Federal de Santa Catarina

Los años 30 se presentan como una década fundacional en la literatura del Río de la Plata. Cuando en los años 60, Mário Vargas Llosa identifica el surgimiento de la nueva novela hispanoamericana con la publicación de *El Pozo*(1), de 1939, poco se hablaba, sin embargo, de dos cuentos que la precedieron y en los que ya estaban las directrices inaugurales de la contribución onettiana a la nueva narrativa: *Avenida de Mayo-Diagonal Norte-Avenida de Mayo*(1933) y *El Posible Baldi*(1936)(2). El grado de ruptura de Onetti con la tradición literaria uruguaya de la época se levanta como un divisor de aguas intransponible para quien pretendiese continuar reconociendo en su escritura (y “reconociéndose en”) la institución literaria anterior.

La tradición literaria uruguaya de la época se mantenía volcada a temas de la tierra y buscaba su afirmación regionalista no sólo en la temática como también en el léxico localista. Recordemos lo que Borges afirma en *Inquisiciones*: “Los uruguayos Ipuche, Silva Valdés, Amorim, continuaron la tradición gauchezca” (3). Sin transponer las barreras del racionalismo explicativo y de la linealidad del discurso, los uruguayos se mantenían aún ligados a la tradición literaria realista. El ideal estético continuaba persiguiendo la armonía formal y el paisaje local, exótico o bucólico, rural o marítimo, eran escenarios “románticos” de busca de una identidad cultural regional. Una busca, sin embargo, acosada por el

acelerado crecimiento del espacio urbano y su definitiva consagración como espacio de búsqueda. En la Argentina, por otro lado, “se fueron elaborando dos grandes temas: la pampa y Buenos Aires. Primero surgió la llanura, creación del paisajismo romántico y, más tardíamente, Buenos Aires. En poesía. los modernistas abrieron el camino del sentir urbano, y Evaristo Carriego, un postmodernista, mostró el perfil del suburbio” (4).

El crecimiento de las metrópolis, la gran inmigración europea al Río de la Plata y el desarrollo del modelo de producción capitalista con la consecuente transformación del paisaje, colaboraron para el surgimiento de una literatura realista social que reúne sus mejores representantes en el grupo de Boedo, en Buenos Aires, y encuentra en Roberto Arlt a uno de sus más importantes exponentes. La admiración de Onetti por Arlt ha sido manifestada en diversas oportunidades y estampada de forma muy personal en el célebre prefacio a *El juguete rabioso* de la edición de la Editorial Losada de 1958. Entre el 30 y el 34, Onetti vive en Buenos Aires y trabaja en *La Prensa. Diagonal...* participó en un concurso literario para toda América del Sur organizado por *La Prensa* celebrado en 1932. El cuento fue uno de los diez seleccionados y publicado en el suplemento domical del diario el primero de enero de 1933 (5).

En la misma época, Onetti lee las novelas de Arlt y acompaña sus famosas “Aguafuertes porteñas” publicadas semanalmente en el diario *El Mundo*. En el 34 vuelve a Montevideo “fracasado y pobre”. Pero poco tiempo después, regresa a Buenos Aires con la intención de pasar los tres feriados de Semana Santa en la casa de Ítalo Constantini. Se queda tres años. Constantini lee la novela *Tiempo de abrazar*, “que nunca llegó a publicarse, tal vez por mala, acaso, simplemente, porque la perdí en alguna mudanza”, dice el propio autor (6, p.8) y le propone mostrársela a Arlt. “Entonces supe que Kostia [Constantini] era viejo amigo de Arlt, que había crecido con él en Flores, un barrio bonaerense, que probablemente haya participado en las aventuras primeras de *El*

juguete rabioso" (p.9). Constantini y Onetti van a verlo a Arlt en la redacción de *El Mundo*. Arlt lee fragmentos de la novela y da el veredicto: "...lo que acabo de leer es la mejor novela que se escribió en Buenos Aires este año. Tenemos que publicarla" (p.11). Evidentemente, la opinión de Arlt debe haber sido la bendición casi divina que Onetti esperaba de alguien sobre quien ha declarado: "Seguimos profunda, definitivamente, convencidos de que si algún habitante de estas humildes playas logró acercarse a la genialidad literaria, llevaba por nombre el de Roberto Arlt." (p.15) Y de quien "inaugurará definitivamente la literatura urbana con proyección universal(...)", como recuerda Donald Shaw (7, p.23), opinión compartida por Onetti y suficientemente poderosa como para justificar su admiración por Arlt.

Sin embargo, *Tiempo de abrazar* sólo vino a ser publicada en 1974. "La publicación de *Tiempo de abrazar* en 1974, aunque incompleta, constituye un paso importante para facilitar el estudio de la prehistoria literaria del novelista uruguayo. Por primera vez se recogen en libro trece capítulos de la célebre novela (¿deliberadamente?) extraviada en 1941, supuestamente escrita en 1934, de la cual sólo se conocían tres fragmentos publicados en *Marcha* en 1943" (8). Si aceptamos la duda planteada por Hugo Verani: "supuestamente escrita en 1934", tendríamos que pensar que Onetti inventó el encuentro con Arlt o, lo que es peor, la opinión de éste sobre la novela.

Pero en la misma época en que Onetti admira la literatura arltiana, también entra en contacto con los ultraístas del grupo de Florida que tuvo en Borges a su mayor representante. El contacto de Onetti con el grupo ultraísta de los dos puertos puede ser prefigurado como una "diagonal" en más de un sentido. Si los ultraístas de las dos orillas entendían el espacio, el topo urbano, y el espacio ficcional como el cruzamiento de todas las tendencias, Onetti traza sus propias diagonales: Montevideo-Buenos Aires, Boedo- Florida. El cruzamiento que resulta de ahí es una escritura que se reconoce en

un punto de convergencia y en un punto de emergencia. Ambos ya están presentes en *Diagonal...*

Onetti emerge como un escritor “aislado”, en la concepción de Ángel Rama(9), pero que, como el mismo crítico señala, puede ser “vinculado a los múltiples procesos de aculturación que se efectúan en el continente”. La diagonal Río de la Plata-Europa. O, entonces, Río de la Plata-Estados Unidos (pienso en Faulkner). El concepto de transculturación mirado con recelo por los defensores de una utópica cultura nacional o local, debe ser analizado hoy como parte de un proceso inevitable de interferencias culturales que, paradójicamente, permite la diferenciación dentro de la homogeneización. Así, es posible que dentro de la emergencia de un proceso internacional de una vanguardia estética que llega al Río de la Plata renovando la institución literaria, surja otra emergencia que trazará un camino bastante personal cuyas coordenadas ya se encuentran en *Diagonal...*

El primer Onetti

Onetti no llegó a compartir con algunos sectores de la vanguardia rioplatense la intención de encontrar soluciones estéticas permeables a los nuevos modelos pero, al mismo tiempo, no contradictorias con la herencia que debían preservar. Si en el nivel formal los ultraístas uruguayos mostraron “plasticidad cultural, con su destreza para integrar en un producto las tradiciones y la novedad” (Rama,73), la temática continuaba atenta a problemas de la provincia más que al desafío modernizante de las grandes metrópolis. El primer Onetti se nos podría presentar como de una gran vulnerabilidad cultural, usando la expresión de Rama, pero preferimos leerlo como la creación de quien, casi visionariamente, supo interpretar y trabajar estéticamente los desafíos de esa nueva cultura que ya había fijado residencia en la “modernidad periférica”

del Río de la Plata (uso el concepto de Beatriz Sarlo)(10), a pesar de la nostalgia de quienes veían desvanecerse el sueño de la no aculturación. “Si todo proceso literario se desarrolla en relación con un núcleo estético-ideológico que lo legitima (tradicción, nacionalidad, una dimensión de lo social, la belleza como instancia autónoma), los jóvenes renovadores hicieron de *lo nuevo* el fundamento de su literatura y de los juicios que pronunciaban sobre sus antecesores y sus contemporáneos” (11). Siguiendo esta constatación de Beatriz Sarlo, el joven Onetti emerge exactamente como uno de los principales fundantes de *lo nuevo* en suelo latinoamericano, sin desear incluir en su proyecto literario, tan bien definido ya a partir de su primer cuento, la nostalgia de todo lo que se desvanecía junto al “sueño de Pedro Henríquez Ureña” (12 p.133).

Con los ultraíctas locales, Onetti comparte la noción de ciudad como cruce de todas las tendencias. Pero en *Diagonal...* esta postura es llevada a cabo con gran complejidad y en todas sus implicaciones. Desde las primeras palabras, el espacio urbano se plantea como el único posible para la vivencia de la particular aventura del protagonista, Víctor Suaid, que desde las calles de una Buenos Aires moderna logrará unir Ushuaia a Alaska, Jack London a Clark Gable, La Rusia de Nicolás II a la de Stalin, La Puerta del Sol a Regent Street, Boulevard Montmartre a Broadway, en un viaje mental fragmentado, aparentemente inexplicable. Una experiencia que se sabía de antemano única, particular, pues, “Nadie sabía en Florida lo extrañamente literaria que era su emoción”. Lo que equivale a decir: nadie sabía en Buenos Aires lo extrañamente literaria que era su visión de la literatura (la de Onetti).

El discurso literario no solo está presente en la citación de Jack London, lo que ya podría ser suficiente para indicarnos la ficción dentro de la ficción. Todo el cuento se juega en un discurso de citas literalizadas de otros lenguajes que a primera vista no podrían tener literalidad, como el histórico, el periodístico, el publicitario y el cinematográfico. El viaje mental de Víctor Suaid,

hombre que transita por una ciudad cosmopolita que reconoce, y se reconoce en, el cine norteamericano, la literatura de aventuras de Jack London, las guerras de zares, anuncios de multinacionales, adquiere el carácter de alegoría del hombre porteño moderno, fragmentado ya por la diversidad de informaciones y estímulos de una geografía urbana que las asimila y sintetiza. Suaid es Suaid porque ya no podría ser Sánchez o González; es el advenidizo (¿un árabe o hijo de árabe, tal vez?), el hombre de nombre extranjero en una Buenos Aires que ya desde 1885 contaba con un 34,3 por ciento de inmigrantes sobre el total de habitantes (13 p.38).

Pero Buenos Aires no aparece “como la gran máquina fría que devora a los pobres y como el escenario de ‘una lucha por la vida’ feroz donde el individuo inevitablemente se hunde y termina en la abyección” (14 p. 23), de Arlt, por ejemplo. Ni de la literatura realista social. Tampoco se trata, aún, de la ciudad semiprovinciana, prejuiciosa y decadente de otras creaciones de Onetti, especialmente la mítica Santa María fundada en la orilla entre la gran ciudad y la campaña (la “Colonia” -de extranjeros), en *La Vida Breve*, destruida en *Dejemos Hablar al Viento* y resucitada en *Cuando ya no importe*, más mestiza y provinciana aún. Es la ciudad-escenario del extrañamiento, de la angústia y desarraigo que irán acompañar a los personajes onettianos a lo largo de toda su obra, aunque el espacio se disloque algunos grados meridianos de Buenos Aires-Montevideo.

Aunque Onetti haya negado en varias entrevistas, especialmente en la que mantuvo con Emir Rodríguez Monegal (recogida por Jorge Ruffinelli en el volumen *Onetti*, Biblioteca de Marcha, 1973), la importancia del manejo del lenguaje en su obra, es evidente que este problema ya está presente en su primer cuento y que lo acompañará en toda su narrativa. Pero no solo del lenguaje, también del tipo de sistema discursivo que ese lenguaje construye. La idea del mundo como texto y de la literatura como un texto dentro de éste (y el texto es lenguaje hecho de palabras) podría explicar la

buen cantidad de incógnitas que ha suscitado la escritura onettiana para la crítica. En *Diagonal...*, la intertextualidad con las novelas de Jack London, las recreaciones de textos históricos, las referencias al cine y al lenguaje periodístico y publicitario remiten justamente al grado de realidad “virtual” que el cruzamiento de estos lenguajes instaura en la modernidad. La emoción de Suaid-Onetti es, claro, extremadamente extraña en esa alborada de las grandes rupturas. Y, decididamente, “literaria”. Su extraña aventura no sobrepasa el lenguaje o, entonces, el texto que el lenguaje crea. La “búsqueda divina en el cielo monótono” de Victor Suaid es la búsqueda del texto *divino*, o sea, creador, de “la ciudad que espera su Dios” (15 p.117). Un texto capaz de inaugurar una estética y una búsqueda epistemológica que pueda explicar la identidad de ese nuevo hombre de la nueva realidad donde se mueve.

La fragmentación de la escritura en *Diagonal...*, además de darle gran ambigüedad al texto resistiéndose a las interpretaciones, actúa como un procedimiento narrativo que revisa la invulnerabilidad de las leyes que rigen el estatuto de lo real aproximándolo al estatuto de la ficción donde un significante puede polifurcarse en varios significados, muchas veces antagónicos. Y, por otro lado, apoya la idea de la fragmentación del individuo ante una realidad que no acepta más la linealidad de los hechos y las explicaciones monológicas:

Las altas mujeres y el portero del Grand ignoraban igualmente la polibifurcación que tomaba en su cerebro el “Ya” de Owen. Porque “Ya” podía ser español o alemán; y de aquí surgían caminos impensados, caminos donde la incomprensible figura de Owen se partía en mil formas distintas, muchas de ellas antagónicas. (p.32)

La idea del mundo como aldea global, tan ampliamente desarrollada por Mac Luhan en la década de 60, ya aparece aquí de

formas simbólica y significativa. El ya de Owen establece claramente el cruzamiento de significados, de tiempos y de espacios mucho antes de que los medios de comunicación, con el advenimiento de la televisión, adquiriesen el estatus de masificadores de experiencias. Onetti no recurre aquí a la insinuación de un mundo panteísta y sí de un mundo donde todo se cruza y donde cada acto repercute en otros a través del tiempo y del espacio eliminando las fronteras idiomáticas y culturales. Y, por otro lado, alude a la idea de que: “Un significante [el ya de Qwen] es vaciado cuando es desligado de un significado particular; éste pasa a simbolizar una larga cadena de significados equivalentes. Es ese deslucamiento (y expansión) de la función significante la que constituye el símbolo” (16 p.148).

El lector de este primer Onetti ya fue obligado a ser un lector activo, un co-autor, decodificando y procesando la deconstrucción en segundo grado, contra la constitución y deconstrucción que sufre el texto a lo largo de la narrativa.

La imposibilidad de salvación

El obstáculo, que precede a *El posible Baldi*, elige la marginalidad como tema y un espacio de reclusión, la penitenciaría, en un topo rural. El personaje principal, el Negro, es un marginal que huye de la cárcel a la ciudad-puerto, espacio que añora, como lugar de transgresión y aventura. El cuento carece de la complejidad de *Diagonal...* y es considerado por algunos críticos, entre ellos, Hugo Verani, como el menos logrado de los tres (17). Ya, en *El posible Baldi*, Onetti vuelve al espacio urbano e inaugura uno de los rasgos más sobresalientes de su narrativa: la farsa.

Baldi (posiblemente un hijo de inmigrantes italianos), como Suaid, camina por la moderna y cosmopolita Buenos Aires del 30, atravesándola rumbo a Palermo, donde lo espera el jardín

perfumado y la novia ideal. Cruzando la ciudad, territorio-escenario de los tantos Baldi *self made man*, profesionales liberales en ascensión, es “atravesado” por una vivencia aparentemente accidental que cambiará su rumbo, descolocándolo de tal manera que perderá el camino de Palermo. Palermo, con sus jardines, sus patios coloniales y caserones señoriales, tenía el valor simbólico de la nostalgia, del Buenos Aires que se desintegraba ante la fúria modernizante de esa otra ciudad ya no posible, definitiva. La frontera entre la ciudad y el barrio, o sea, entre lo desconocido, por nuevo, porque su transformación excede la capacidad de asimilación de sus propios habitantes, y el barrio, o sea, lo que resta de lo conocido, de lo que una vez se creyó inmutable, emerge simbólicamente como la frontera entre la tradición y *lo nuevo*. Son las dos orillas, ya no ciudad-campo, ahora ciudad-barrio, entre las que Baldi se perderá y con él la falsa esperanza del hombre moderno que intenta conciliar las exigencias de la vida urbana y las profesiones que ganan destaque en esta nueva realidad con la tradición del joven de barrio, criado entre el perfume de las flores de los patios y las tranquilas calles de “casas bajas”, como las recuerda Borges.

El resorte impulsor de la *perdición* de Baldi, es una extranjera (la intrusa, la que llega para desestabilizar aquello que debería permanecer estable). Pero, a diferencia de la intrusa borgiana, objeto de deseo sexual que desencadena los celos (sentimiento desestabilizador) en la harmoniosa vida campesina de dos hermanos, la intrusa de Onetti no es representación del deseo sexual. Es representación de lo que interroga y, al interrogar, al desear una respuesta sobre lo que se suponía fácil de definir, desencadena en el interrogado la duda sobre su propia identidad. Una duda existencial. La intrusa onettiana es una “institutriz alemana”, una “Bobary”, como la define sarcásticamente Baldi. Recordemos que la institutriz extranjera desempeñó no pocas veces en las familias tradicionales argentinas, el papel de iniciadora sexual de los varones. Cuando se lee el cuento por primera vez, el lector es llevado a

sospechar un desenlace que no acontece. La “Bobary” de Onetti provoca en Baldi el extraño impulso de enfrentar el desafío de una respuesta imposible, pero que él intentará dar en el límite.

La presencia de *lo* extraño se adhiere a Baldi con persistencia, como si el encuentro estuviera previsto y fuera absolutamente inevitable. Y actúa en la narrativa como un espejo donde Baldi se ve reflejado como un burgués con “una vida idiota”, monótona y con un desenlace previsible. Ante el desafío que la instrusa le presenta, Baldi responde con la invención. Se inventa una personalidad y una historia de aventuras que lejos de impresionarla, lo seducen a él, a Baldi, al punto de “tomarle el gusto al juego”. Al punto de desdoblarse en otra personalidad.

La anomalía, representada por el desdoblamiento de la personalidad, no adquiere aquí un carácter filosófico, como en algunas narraciones de Borges, por ejemplo. Responde más bien a una intención alegórica. Si bien Onetti ha rechazado en varias entrevistas la alegoría en su obra, es evidente el nivel alegórico y simbólico de muchas de sus narraciones. Se trata del hombre dividido, fragmentado, en una ciudad fragmentada que no se reconoce más en los modelos recientemente sobrepasados.

Cruzando la ciudad en frenético proceso de modernización, Baldi es tocado por el “ángel maligno” que se le presenta como un desafío ante el cual la única respuesta posible es la farsa. Un juego peligroso e irreversible que, a diferencia de como lo entiende Hugo Verani, no se trata de la “creación de una razón para vivir, para continuar la lucha” (18). Se trata más bien de la aceptación de que no existe lucha posible y que no hay razón para vivir, apenas un tiempo entre la vida y la muerte hecho de desgastes y decrepitud crecientes. Un tiempo de pura farsa, como Baldi abogado, como Baldi cazador de negros o contrabandista de drogas. Todos son posibles y todos son verdaderos. La vida es un texto (primero fue el verbo) y a ese texto se le da la significación que se quiera.

Después de *El posible Baldi*, Onetti escribe *Excursión*, un retorno nostálgico al ambiente rural, una especie de despedida de los orígenes: del campo y de la harmonía hombre-naturaleza. Para Onetti, la utopía acaba allí. Jamás llegó a creer en una utopía social que operase en el sentido inverso a la descolocación de sus personajes y a la angústia que los corroe en el centro de una desesperación sin salidas. Sorprendente aun, abandona en *La vida breve* el espacio urbano de la gran ciudad para dislocarse a la “orilla” donde funda Santa María, espacio provinciano, con la “Colonia” tan próxima siempre recordando los orígenes, y genera la arqueología donde se reconocerá el hombre latinoamericano, producto del sincretismo cultural, mestizo.

Fundación X Formación

He dicho que las diagonales que Onetti traza entre las vanguardias de Montevideo-Buenos Aires, entre los ultraístas de los dos puertos y entre la oposición Boedo-Florida, resulta en una escritura que se reconoce en un punto de convergencia, que asimila las tendencias, pero que las reproduce de forma diferenciada. En ese punto de convergencia, emerge una escritura que, como punta de flecha, indica las coordenadas del futuro. Onetti hace parte de *lo nuevo* y de aquella intransigencia que impuso la novedad, tornando lo nuevo institución, como actor y observador al mismo tiempo. Como actor, pertenece a ella. Como observador, su atención se concentra en evitar seguir modelos, llegando a crear una escritura propia y, en definitiva, un nuevo papel para sí que lo disloca de las camarillas literarias a lo largo de sus sesenta años de labor ficcional. El propio Onetti tenía cabal conciencia de ello, lo ha repetido en entrevistas pero lo ha dicho de forma muy especial en las siguientes palabras: “Evocándolo [a Arlt], puedo imaginar su risa frente al pasajero truco del *boom*, frente a los que siguen pagando, con

esfuerzo visible, el viaje inútil y grotesco hacia un todo que siempre termina en nada" (19 p.12). Palabras radicales que enfatizan su proyecto de escritor aislado y ante las cuales no sólo podríamos evocar la risa de Arlt, también la de Borges. Si Onetti y Borges abrieron el camino de *lo nuevo* en la narrativa hispanoamericana, fundaron también una escritura inimitable, localizada en la frontera donde la institución difícilmente pudo llegar.

Esa frontera se presenta como un horizonte para la formación de la narrativa que le sigue. Recordando las palabras de Ernesto Laclau: "El contraste entre fundación y horizonte nos permite entender el cambio en el status ontológico de los discursos emancipatorios y, en general, de metanarrativas, en la transición de la modernidad para la post-modernidad. Una formación que es unificada o totalizada en relación a un horizonte es una formación sin fundación(...)". Y más adelante: "Un horizonte, entonces, es un *locus* vacío, un punto en el cual la sociedad simboliza la propia ausencia de fundación(...)" (20 p.149). Dicho a la manera de Onetti: "el viaje inútil y grotesco hacia un todo que siempre termina en nada".

Bibliografía

1. Onetti, Juan Carlos. *El Pozo*. Enciclopedia 48 Uruguay. Montevideo, 1969.
2. Onetti, Juan Carlos. *Cuentos Completos*. Editora Alfaguara. Madrid, 1994.
3. Ana María Barrenechea. *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. Citación de *Inquisiciones* de la edición de la Editorial Proa. Buenos Aires, 1925, p.28. Bibliotecas Universitarias, Centro Editor de América Latina. Buenos Aires, 1984, p. 118.
4. Ana María Barrenechea. *Ibid.* 3, p.117.
5. Hugo Verani. *Onetti: el ritual de la impostura*. Monte Ávila Editores. Venezuela, 1981, p.267.

6. Roberto Arlt. *El juguete rabioso*. Prefácio de Juan Carlos Onetti. Editorial Bruguera. Barcelona, 1979.
7. Donald L. Shaw. *Nueva narrativa Hispanoamericana*. Ediciones Cátedra. Madrid, 1983.
8. Hugo Verani. Ibid 5.
9. Rama, Ángel. *Transculturação na narrativa Latino-americana*. Cadernos de Opinião No.2, Rio de Janeiro, 1975.
10. Beatriz Sarlo. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1988.
11. Beatriz Sarlo. Ibid 10.
12. Jorge Luis Borges. *El oro de los tigres*. Emecé Editores. Buenos Aires, 1972, p.133.
13. Beatriz Sarlo. Ibid 10.
14. Donald Shaw. Ibid 7.
15. Ana María Barrenechea. Ibid. 3.
16. Ernesto Laclau. "A política e os limites da modernidade", in *Pós-modernismo e política*, organizado por Heloisa Buarque de Hollanda. Editora Rocco. Rio de Janeiro, 1992.
17. Hugo Verani. Ibid 5.
18. Hugo Verani. Ibid 5, p.271.
19. Roberto Arlt. Ibid 6.
20. Ernesto Laclau. Ibid 16.