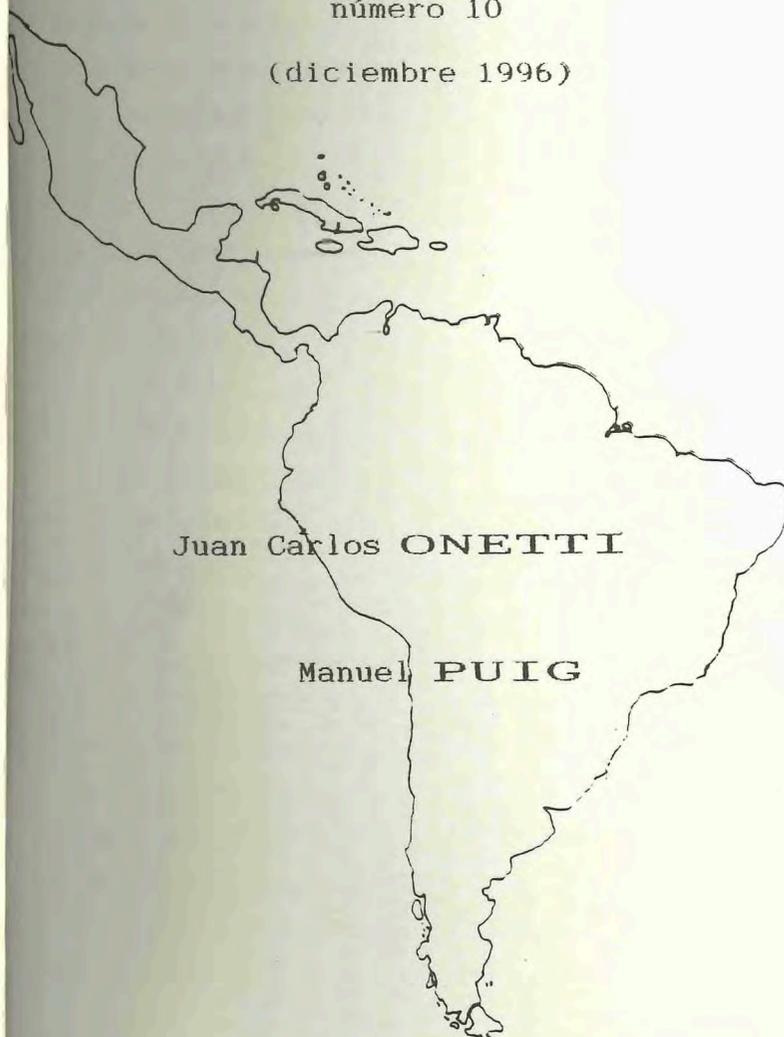


ALPI

número 10

(diciembre 1996)



Juan Carlos ONETTI

Manuel PUIG

Jornadas del 3 de diciembre de 1994 y del 2 de diciembre de 1995
Organizadas con el apoyo del Fonds National de la Recherche
Scientifique, de la Université de Liège y de la Université Libre
de Bruxelles.

Onetti en flexión Borges

I. Onetti: flexión Borges.

Para un frecuentador de los textos onettianos, sorprende el epígrafe que encabeza su última novela, no por el contenido, perfectamente suscribible no sólo por la poética del uruguayo, sino por su particular "ethos" del ejercicio de lo literario como instrumento desestabilizador del orden simbólico; sorprende por la presencia de Borges (Borges escrito en Onetti) ya que la crítica onettiana y la borgiana, no han puesto demasiado énfasis en la relación entre ambos proyectos de escritura. Encuadrado uno en su realismo crítico y el otro en su fantástico, pareciera que una ceguera parcial nos haya impedido poner en contacto sus escrituras y que haya sido necesario que Onetti hiciera evidente la relación, a través del mecanismo más canónico: la cita directa. Pero una vez sustraídos de la sorpresa, la inquietud avanza: el texto de Cuando ya no importe trabaja diversos niveles de intertextualidad como escritura borgeana.

Mi intención, humilde intención ante la monumentalidad de ambas obras, es poner en contacto al último Onetti con el primer Borges. Para ello esbozo un plan narrativo --mecanismo permanente en la producción narrativa de ambos autores: contarnos el plan de sus relatos--: primero, releeré algunos textos del joven Borges de Inquisiciones (ed. Proa, 1925) intentando mostrar el proyecto literario que encierran; luego pasaré al proyecto narrativo que se estabiliza en La vida breve (1950), concentrándome sobre todo en los lugares del escritor que esta novela diseña, para concluir con una vuelta de tuerca comentando la inclusión de la cita borgeana en la última entrega del uruguayo: Cuando ya no importe.

II. Borges diseña un plan.

En unos textos primerizos del joven Borges, incluidos en Inquisiciones¹ --y escritos según reza en su Advertencia final:

¹ Borges, Jorge Luis, Inquisiciones, Buenos Aires, Proa, 1925.

Los dos textos metafísicos que este volumen incluye, fueron pensados a la vera de claras discusiones con Macedonio Fernández, La nadería de la personalidad y La encrucijada de Berkeley--. Borges plantea unos objetivos explícitos: *Quiero abatir la excepcional preeminencia que hoy suele adjudicársele al yo (...). Pienso probar que la personalidad es una transoñación consentida por el engreimiento y el hábito, mas sin estribaderas metafísicas ni realidad entrañal, y entre el entramado de la especulación metafísica abunda en un objetivo básico: (...) aplicar a la literatura las consecuencias dimanantes de estas premisas y levantar sobre ellas una estética, hostil al psicologismo que nos dejó el siglo pasado, afecta a los clásicos y empero alentadora de las más discolas tendencias de hoy.*

El discurso borgeano discurre con una linealidad argumental casi silogística: la negación del yo se concentra en poner en cuestión tres conceptos, que luego se confirmarán en la producción posterior del autor: el concepto de sujeto como principio unificado, la discusión de la temporalidad, no sólo su supuesta linealidad objetivante, sino incluso en su vivencia más personal y de allí: la memoria como reconstrucción ficcional del sujeto y sustento de la identidad.

Para este primer Borges la única marca del sujeto es una persistente sensación de extrañeza frente al sí mismo, tanto en el presente como en el pasado. Su ejemplo privilegiado: Torres de Villaroel, *sistematizador de Quevedo*, quien en decir de Borges: *Palpó su fundamental incongruencia, vio que era semejante a los otros, vale decir que no era nadie, y que era apenas una algarada confusa, persistiendo en el tiempo.* Por ello, la memoria, *erario de recuerdos*, depositaria personal del tiempo y garantía de continuidad de la identidad, no es otra cosa que la discontinuidad innumerable de los estados de conciencia; y la certeza del ser, una discontinuidad de sensaciones experienciales.

En *La encrucijada de Berkeley*, presentada como una revisión del texto anterior, por ser *La nadería...* un texto *demasiado mortificado de literatura*, Borges parte de la afirmación: *esse rerum est percipi* (la perceptibilidad es el ser de las cosas),

Las radicaliza y hace extensiva al espíritu la condición de inexistente que el obispo atribuía a la materia para, entre otras cosas, distinguir entre el Berkeley pensador y el teólogo; si el primero podía ejercer de desmenuzador, desquiciador del universo, el segundo debía inventarse un espíritu eterno. Según palabras de este agudísimo Borges joven: *Dios le sirvió --a Berkeley-- de argamasa para empalmar los trozos dispersos del mundo, o con más propiedad, hizo de nexo para las cuentas desparramadas de las diversas percepciones e ideas.*

Al eliminar la hipótesis de la unidad del espíritu, cuya máxima expresión es la divinidad, *ambos enormes sustantivos -- espíritu y materia-- se desvanecen a un tiempo y la vida se vuelve un enmarañado tropel de situaciones de ánimo, ensueño sin soñador.* Desde donde se hace imposible mantener las grandes continuidades metafísicas: el yo, el espacio, el tiempo. La teoría del sujeto que Borges enuncia, apela por ello al sujeto como instancia fundamentalmente gramatical --ficción, producto y efecto del lenguaje-- como hará constar en otro de sus ensayos primerizos, El idioma de los argentinos: *El sujeto es casi gramatical y así lo anuncio para aviso de aquellos lectores que han censurado (con intención de amistad mis gramatiquerías y que solicitan de mí una obra humana. Yo podría contestar que lo más humano (eso es menos mineral, vegetal, animal y aun angelical es precisamente la gramática . . .*² Justamente, este cuestionamiento del sujeto como entidad trascendental al espacio del lenguaje es el que llevará al futuro Borges a su crítica de los nacionalismos y a la construcción de ficciones que escenifican las acechanzas paradójicas de la identidad en la cultura occidental.³

El sujeto, al que Borges cuestiona, se perfila siempre en relación al texto escrito, así increpa al lector en *La nadería...*: *¿Eres tú acaso al sopesar estas inquietudes algo más*

² Borges, Jorge Luis, El idioma de los argentinos, Buenos Aires, Gleizer, 1928.

³ Vid. Panessi, Jorge, "Borges nacionalista, una identidad paradójica", en Antelo, Raúl (coord.): Identidade y representação, UFSC, Florianópolis, 1994, p. 127 y ss.

que una indiferencia resbalante sobre la argumentación que señalo? . . . Yo, al escribirlas, sólo soy una certidumbre que inquiere las palabras más aptas para persuadir tu atención. Entre esta *indiferencia resbalante* que lee y esa *certidumbre que inquiere palabras aptas*, se desliza la literatura (la letra dura), cuyo fin es la persuasión en busca de un objeto: la lectura. Así la brecha entre emisor y receptor se balancea por medio del trabajo textual; al fin y al cabo, la escritura es, siempre, la primera y última palabra. Y entre la indiferencia y la certidumbre se establece un duelo, un amoroso combate, que se resuelve en la estrategia narrativa.

La preocupación borgeana configura un proyecto deconstructivo estético, más que filosófico, que arremete contra una serie de pilares del proyecto moderno: su ironía carga contra el *vocinglero individualismo* como expresión de una doble vertiente ideológica, hegemónica hasta ayer nomás, de la producción artística: por una parte, la idea de la expresividad de lo literario como marca diferencial, distintiva del producto literario, porque *si cualquier instante puede formar en su breve plazo nuestra esencialidad*, en el terreno de la literatura esto significa que *procurar expresarse y querer expresar la vida entera son una sola y misma cosa.* La *egolatría romántica* que, a su vez, implica la idea de búsqueda de la originalidad como gesto directriz del trabajo artístico, queda subvertida, y con ella cae el concepto de mimesis realista. Las estéticas modernas le parecen a Borges *raigalmente subjetivas* y se dirige a poner en solfa sus procedimientos --desde el desborde enumerativo de Whitman hasta la vocación hiperrealista del cubismo picassiano--.

Años después en *La postulación de la realidad*,⁴ desautorizando la cuasi-arquetípica división entre clásicos y románticos, Borges pone en evidencia la pobreza de la inquietud romántica por la expresividad, la cual surge de su desconfianza en el lenguaje. *El clásico --afirma-- no desconfía del lenguaje, cree en la suficiente virtud de cada uno de sus signos.* El proceso de abstracción y generalización de los clásicos se

⁴ Borges, Jorge Luis, "La postulación de la realidad", *Discusión*, (1932) en Obras completas, Buenos Aires, Emecé, 1976.

plantea como una característica general del movimiento perceptivo del hombre; y la virtud de la escritura clásica es, justamente, prescindir de la pluralidad, de la diferencia, de la individualidad; para ella *la literatura es siempre una sola. Para los clásicos el hallazgo romántico de la personalidad no era ni presente.*

Es significativo que Borges una aquí en un mismo arco el principio de realidad clásico con la paternidad y los cifre en cuestión de confianza: *La realidad que los escritores clásicos proponen es cuestión de confianza, como la paternidad para cierto personaje de novela . . . La realidad que procuran agotar los románticos es de carácter impositivo más bien, su método continuo es el énfasis, la mentira parcial.* Justamente la estabilidad del orden simbólico que propone la escritura clásica es la que Borges procurará desestabilizar en su literatura, pero eludiendo el criticismo romántico que se afianza en la diferencia. Su estrategia será, por el contrario, mimetizar ese orden y corroerlo desde su interior. Es ésa la clave de su teoría narrativa: producir un efecto de máxima coherencia y trabajar la tersura de lo simbólico, mechándola de incertidumbres.

III. La vida breve: los lugares del escritor.

Podemos decir, ya lo hemos dicho en otros textos,⁵ que en el corpus onettiano La vida breve (1950) es un texto fundacional. No solamente porque en ella se funda un espacio --Santa María-- privilegiado para su producción narrativa posterior, sino porque en ella se funda una concepción del lugar de la enunciación como lugar vacío, susceptible de ser ocupado por sucesivas identidades que se desplazan en el corpus narrativo.

De hecho, La vida breve escenifica ese trasvase del "yo" al "él", necesario para la emergencia de la "ficción", de la novela; y esa transformación pronominal pone en evidencia las metamorfosis por las que un sujeto debe pasar para alcanzar el estatuto de narrador. El pasaje de Brausen (yo) que se convierte en otro (yo), o sea Arce --sinécdoque de Brausen-- para poder

⁵ Mattalía, Sonia, La figura en el tapiz. Teoría y práctica narrativa en Juan Carlos Onetti, Londres, Tamesis Book, 1990.

decir él --Díaz Grey-- y contar la ficción, es el núcleo del devenir narrativo.

Por este motivo, La vida breve es leída como núcleo fundante de la escritura onettiana: primero genera un mito de origen para la posterior narrativa del autor en la cual Brausen será nombrado como *el fundador, Dios Brausen*, siendo esta mitificación una metáfora del acto mismo de la escritura, en la cual alguien --el autor-- se borra para dar paso al narrador y a los personajes. Segundo: tal escenificación del proceso de génesis de la ficción y de la elaboración del "él" a partir del "yo" propone una teoría de la enunciación y de su fuente, en la cual la escritura aparece como lugar de dispersión del sujeto que escribe. Más aún, al elaborar la muerte del autor propone al sujeto de la enunciación como lugar vacío, susceptible de ser ocupado por diversos narradores. Hace explícito, además, que el lugar del narrador es un lugar de poder: quien cuenta posee el saber. Tal teoría abre la novela hacia la saga: la transformación del "yo" en "otro yo" para acceder al "él" de la "ficción" permite instaurar un "yo ficticio" --Díaz Grey-- y con él el relevo de los diversos narradores de las novelas de la saga santamariana.

El trasvase, el desplazamiento de narradores y personajes, es tanto topológico como topográfico: Brausen, bajo la personalidad de Arce, huye de Buenos Aires hacia Santa María y en ésta es capturado; a la inversa, Díaz Grey huye de Santa María hacia Buenos Aires y logra escapar con Annie, una muchacha que, en la "ficción", recupera a la Gertrudis joven, perdida para Brausen en la "realidad".

*En muchos novelistas modernos --afirmaba Barthes-- la historia del hombre se confunde con el trayecto de la conjugación: a partir de un "yo" que es todavía la forma fiel del anonimato, el hombre-autor conquista, poco a poco, el derecho a la tercera persona a medida que la existencia se hace Destino y el soliloquio, Novela.*⁶ Movimiento que La vida breve pone en evidencia: metaforización de las sucesivas "muertes" que el escritor debe padecer para "producir". El rasgo más expresivo de

⁶ Barthes, Roland, El grado cero de la escritura, cap. La escritura de la novela, Buenos Aires Siglo XXI, 1973, p. 42.

la axiología que Onetti edifica en esta novela expresa esa conquista del "él" que, escenificada como tal, instituye la sociabilidad de la literatura, trascendiendo el mecanismo escéptico e impotente desarrollado en El pozo: la Novela es una conquista, no solamente una herencia de la convención.

Una de las preguntas centrales de La vida breve se dirige (al poner como eje relexivo al sujeto que cuenta), al lugar del escritor en una estructura social determinada que la propia novela describe como una sociedad capitalista, urbana y dependiente. Las posibles alternativas están representadas en una nueva dualidad: la relación entre Brausen y su amigo Stein.

La alternativa de Brausen, el "asceta", es la que la novela explora en extenso: el proceso por medio del cual un "soñador" pasa a ser un "narrador" y que supone una transformación iniciática, de desdoblamiento, en la que se elaboran las trabas que impiden la creación, hasta el abandono del "yo" y su desplazamiento al "él", desde el cual se erige un mundo ficcional autónomo en el cual se utilizan elementos desplazados de la realidad.

Los cambios de Brausen se afirman en una ideología de la literatura que reactualiza el mito del escritor elaborado desde el Romanticismo y que atraviesa el siglo XX, pasando por la ruptura de las Vanguardias hasta la escritura comprometida de la segunda post-guerra: la literatura como locura y recuperación; como lugar privilegiado de expresión de la disidencia y de la crítica. La alternativa ejercitada por Brausen conduce, es verdad, a una transformación radical del sujeto, tanto en lo social como en lo individual; pero también la novela escenifica los efectos de esta idealización del papel del escritor: el aislamiento, la segregación y la disolución.

Frente a esta imagen, Onetti coloca otra: la del "judío" Stein, el intelectual integrado. Como tal, Stein es presentado como un ex: ex-militante, ex-intelectual, ex-joven inconformista y transgresor; en el presente de la narración trabaja en una empresa norteamericana de publicidad y acompaña a su protectora, Miriam-Mami, ex-prostituta. Stein aparece como el desencadenante del proceso creativo: él encarga a Brausen la escritura y a él

dedica Brausen el único texto que se autorrefiere como "texto escrito", donde aparece el acto de la escritura: *Carta a Stein*, capítulo 14 de la segunda parte.

Refiriéndose a esta carta, afirma Josefina Ludmer: *constituye la autorrepresentación del relato en su conjunto: una duplicación vertical --historia en la historia-- que puede leerse como un núcleo centrado, matriz productiva, punto de partida, a la vez que como efecto final, consecuencia, lectura.*⁷

La *Carta a Stein* condensa el doble periplo de Brausen: un viaje "real", a Montevideo, en el que se produce el encuentro con Raquel, su cuñada, que consigna la desilusión, el desgaste, el paso del tiempo y que culmina con la huida final de Brausen; y un viaje "ficticio, hacia un lugar lejano e innostrado, que se cuenta a partir de la visión de un cuadro en un bar y que inscribe a La vida breve como *parodia exasperada del típico viaje de la literatura de aventuras, modelo de la ficción en Onetti.*⁸

La relación Brausen/Stein está marcada por la ambivalencia amor/odio, solidaridad/competitividad, negación/identificación; pero es fundamental en la ética de la escritura que La vida breve edifica. Stein es el receptor privilegiado para quien Brausen escribe e, incluso, ante quien rinde cuentas de su opción marginal:

Ahí va, según promesa, la historia del viaje, la leyenda del hombre que se volvió para rescatar su pasado, escrita por el mismo hombre que aspira a protegerla del olvido. Me anima la idea de que podrás dejar de leerme cuando quieras, pero nadie puede impedir que escriba. Releo esto y lo encuentro perfecto: puedo estar seguro de que no creerás que te escribo en serio.

Integración y marginalidad, aparentemente dos posiciones diferentes de un rol social, el del intelectual. Pero, en la ideología onettiana que podemos espigar de la novela, ambas representan dos caras solidarias, inseparables, del papel del

⁷ Ludmer, Josefina, op. cit., cap. V. *El relato de la carta*, p. 137.

⁸ Ludmer, Josefina, op. cit., p. 138.

⁹ Onetti, Juan Carlos, La vida breve, (ed. de Sonia Mattalia), Madrid, Anaya/Muchnik, 1994.

intelectual en el espacio social: son dos tácticas frente al poder.

También La vida breve escenifica el espacio de la escritura como espacio de productividad social, proponiendo una ética de la escritura: a medida que se va convirtiendo en su doble, que va asumiendo su "otro yo" y el "otro lado" de la "realidad" y de sí mismo; a medida que va construyendo y haciendo autónoma la "ficción", y antes de desaparecer del mundo real, Brausen simula una productividad social: funda una empresa a la que llama "Brausen publicidad", alquila una oficina donde finge trabajar. Ocupa un espacio en la "realidad" que simula el de la legalidad y la normatividad social: imagina citas de negocios, llamadas telefónicas, que encubren su verdadera actividad, la del escritor. Así en el capítulo V de la segunda parte, "Primera parte de la espera", consigna:

A veces escribía y otras imaginaba aventuras de Díaz Grey, aproximado a Santa María por el follaje de la plaza y los techos de las construcciones junto al río, extrañado de la creciente tendencia del médico a revolcarse una y otra vez en el mismo suceso, a la necesidad --que me contagiaba-- de suprimir palabras y situaciones, de obtener un solo momento que lo expresara todo: a Díaz Grey, a mí, al mundo entero en consecuencia.

Esta oficina inútil, improductiva, es compartida por Brausen con otro:

. . . las cabezas de los tres repugnantes sobrinos de la Queca esforzaban sus sonrisas a la espera del momento en que el hombre que me había alquilado la mitad de la oficina --se llamaba *Onetti*, no sonreía usaba anteojos, dejaba adivinar que sólo podía ser simpático con mujeres fantasiosas o amigos íntimos-- se abandonara alguna vez, en el hambre del mediodía o de la tarde, a la estupidez que yo le imaginaba y aceptara el deber de interesarse por ellos . . .

No hubo preguntas, ningún deseo de intimar, *Onetti* me saludaba con monosílabos a los que infundía una imprecisa vibración de cariño, una burla impersonal.

Onetti ocupa el escritorio vecino al de Brausen, la otra parte de su oficina, de la misma manera que Brausen cuando se convierte en Arce habita el apartamento vecino al suyo, el de la Queca, la otra parte de la "realidad"; y Díaz Grey ocupa la otra

parte del relato, la "ficción". Al nombrar al sujeto de la escritura y al ponerlo en la misma relación que mantiene el narrador con sus "alter egos", La vida breve dice al Otro que la enuncia, dice al Dios verdadero: el sujeto que escribe.

El lugar del escritor y la productividad social de la literatura se juegan, justamente, en la medida en que se escenifica ese borramiento y surgimiento del Autor, cuyo lugar es señalado como establecimiento de una Ley (Dios/Brausen) y un Orden (el de la escritura), desde el que se hace evidente el lugar de la enunciación como lugar de poder. Esta demostración pone en crisis la unicidad asertiva de la ideología burguesa, atacándola en su centro: el que da a la palabra preferida el valor de lo verdadero, ocultando la lógica --ideológica-- que produce la verdad.

Por otra parte, erosiona el concepto de propiedad del lenguaje en un doble sentido, el de posesión y el de adecuación. La escritura onettiana se propone como inapropiada, por ello móvil, múltiple, dispersa. Escribir, y éste es el rasgo más revulsivo y original de La vida breve en el contexto de la narrativa latinoamericana contemporánea, sobre una escritura que mantiene abierta la posición misma de su inscripción es iniciar un juego oscuro que huele a cadáveres, fantasmas y alucinaciones. Escribir no es, en la ideología onettiana, una rivalidad con la Ley o una doble legalidad, como propone una parte importante de la escritura contemporánea, sino abrir una brecha en el lugar de la Ley.

Decir ese agujero, desplegarlo, hacerlo transitivo, es el papel social que posee el ejercicio de la literatura. La imagen del escritor que propone está, por tanto, distante tanto del malditismo romántico-simbolista como de la normatividad realista-naturalista; es la imagen cruda de un sujeto crítico que se mira y se subvierte en su quehacer.

IV. La vuelta de tuerca.

Si la máquina textual onettiana se exasperaba en Dejemos hablar al viento (1979), novela construida sobre un mecanismo autofágico que hace circular textos de textos, textos propios

--autocita-- textos ajenos; novela en la cual, como en La vida breve reaparecía el sujeto de la escritura --escondido bajo las letras emblemáticas del nombre del autor-- metamorfoseado bajo la figura del Juez, un juez que reivindicaba la paternidad y por tanto el derecho a la muerte de Santa María; en Cuando ya no importe esa máquina textual aparece descoyuntada, desquiciada.

La precede una cita de Borges: *Mientras escribo me siento justificado; pienso: estoy cumpliendo con mi destino de escritor, más allá de lo que mi escritura pueda valer. Y si me dijeran que todo lo que yo escribo será olvidado no creo que recibiría la noticia con alegría, con satisfacción pero seguiría escribiendo, ¿para quién?, para nadie, para mí mismo.*¹⁰

El juicio borgeano bordea dos aspectos, que caracterizan su poética en esta cita: por una parte, la idea de la tarea del escritor como "destino", como expresión irreprimible de una necesidad; como práctica que está más allá del valor (social, comercial, etc.), de todo lo que tenga que ver con la idea de intercambio (en el sentido liberal de equidad de intercambio) de significantes. Por otra, la equiparación que ya señalamos en el Borges de *La nadería...* entre "nadie" y "para mí mismo" que convierte tanto al emisor como al virtual lector en un sujeto vacío.

Debo recordar que ya en los artículos periodísticos publicados en su período de Secretario de redacción en el semanario Marcha, escritos en 1939, Onetti definía de igual manera tanto el lugar del escritor, como denunciaba la necesidad de canonizar a un sujeto autorizado para jerarquizar el intercambio de significantes. De hecho, su primera novela El pozo es, justamente, una ilustración de los límites y falacias de los intentos de remisión de lo literario a lo "real", y toda su producción narrativa de la saga santamariana es un continuo proceso de cuestionamiento y deconstrucción del lugar de la enunciación como lugar de poder, que se revela en Dejemos hablar al viento como una traslación del sujeto de la escritura, denunciando el lugar del "autor" como efecto textual.

¹⁰ Onetti, Juan Carlos, Cuando ya no importe, Barcelona, Mondadori, 1992.

En esta línea, la cita de Borges, va precedida de una advertencia que resume esta posición de Onetti que dice: *Serán procesados quienes intenten encontrar una finalidad en este relato; serán desterrados quienes intenten sacar del mismo una enseñanza moral; serán fusilados quienes intenten descubrir en él una intriga novelesca*, enunciado como una orden judicial: *Por orden del autor. El jefe de órdenes*. Síntesis de todo el proceso de desvelamiento del lugar de la enunciación en la narrativa, del cual hablábamos. La finta irónica, característica tanto de la escritura onettiana como de la borgeana, cuestiona este mismo enunciado: un "autor" (autoridad, autorizado) da órdenes a su "jefe de órdenes" para que consigne un bando punitivo que, a su vez, desautoriza cualquier búsqueda autorizada por el canon literario: la idea de finalidad (utilidad), de transmisión pedagógica de valores (morales) e, incluso, de intriga novelesca. El *dolce et utile* horaciano se pone en solfa. Obsérvese, además, el tono policial del epígrafe que amenaza con el proceso, el destierro y la muerte del acusado lector; quizá para restaurar una muerte primera: la del sujeto de la escritura.

Lo interesante es que, a su vez, este epígrafe es una advertencia y un proyecto, porque lo que la novela onettiana trabaja es, justamente, esa triple carencia. La estructura narrativa tiene la apariencia de un diario, consignado por un narrador casi anónimo, protagonista de una aventura inexistente (un trabajo), en un espacio que ha perdido la cualidad de referencia mítica: una Santamaría casi desguazada de la que sólo quedan algunos nombres propios de locales, acompañado de una serie de personajes también fantasmagóricos que provienen de la saga onettiana. Pero, incluso la ordenación cronológica a la que el diario obliga se subvierte, al mezclar el narrador, por descuido o desidia, los papeles sueltos en los que apunta su historia.

La novela aparece así como unos cuantos papeles unidos solamente por la vocación recolectora de su enunciadador, quien anota en el último fragmento: *Ahora, definitivamente, para siempre en Monte, persisto en redactar apuntes porque absurdamente siento que debo hacerlo como cumpliendo un juramento*

sagrado que nunca hice pero que lo siento impuesto. . . Otra vez la palabra muerte sin que sea necesario escribirla. Hay en esta ciudad un cementerio marino más hermoso que el poema. Y hay o había o hubo allí, entre verdores y el agua, una tumba en cuya lápida se grabó el apellido de mi familia. Luego, en algún día repugnante del mes de agosto, lluvia, frío y viento, iré a ocuparlo con no sé qué vecinos. La losa no protege totalmente de la lluvia y, además, como ya fue escrito, lloverá siempre.

Papeles, escritura al viento, despojos de una lengua que se quiso letra-dura, emitida por un sujeto apócrifo, cuya identidad oscila entre el todo y la nada, entre el lleno y el vacío. En esto encontramos el máximo juego intertextual con Borges, quien magistralmente concluía las escrituras y apostillas en su *Inmortal* diciendo: *Cuando se acerca el fin --escribió Cartaphilus-- ya no quedan imágenes del recuerdo, sólo quedan palabras. Palabras, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros, fue la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos.*¹¹

Sonia Mattalía
Universidad de Valencia

¹¹ Borges, Jorge Luis: *El inmortal*, en *El aleph* (1945, en *Obras completas*, ed. cit.

Roberto Arlt, Juan Carlos Onetti y la novela urbana

Hablo de un escritor que
comprendió como nadie la
ciudad en que le tocó nacer.

Esta cita de Juan Carlos Onetti viene del prefacio que escribió en 1971 para la edición italiana de *Los siete locos* de Roberto Arlt. Este texto/homenaje a un "compadrito porteño" contiene la anécdota de la primera entrevista de Onetti con Roberto Arlt. En 1934, cuando tenía veinticinco años, dio a leer su primera novela, *Tiempo de abrazar*, a un amigo suyo, Kostia, quien era viejo amigo de Arlt. Arlt leyó fragmentos de esta novela y dijo a su amigo:

-Dessime vos, Kostia, ¿Yo publiqué una novela este año?

-Ninguna. Anunciaste pero no pasó nada.

(...)

-Entonces si estás seguro que no publiqué ningún libro este año, lo que acabo de leer es la mejor novela que se escribió en Buenos Aires este año. Tenemos que publicarla.¹

El propósito central de esta presentación es mostrar el impacto de la obra de Roberto Arlt, y más específicamente de su temática --la ciudad-- en la primera narrativa onettiana. Se han seleccionado las tres primeras novelas de Onetti (*El pozo*, *Tierra de nadie*, *Para esta noche*) que constituyen un primer ciclo dentro de su obra.

En un primer tiempo, expondremos brevemente el resultado de nuestra lectura del discurso crítico onettiano y arltiano con respecto a nuestro tema. Este trabajo preliminar resultó bastante

¹ Onetti reproduce la pronunciación de Arlt. Explica que "la prosodia arltiana era la sublimación del hablar porteño: escatimaba las eses finales y las multiplicaba en mitad de las palabras como un tributo al espíritu de equilibrio que él nunca tuvo." Juan Carlos Onetti, "Roberto Arlt" en Jorge Ruffinelli (ed.), *Requiem por Faulkner y otros artículos*, Buenos Aires, Editorial Calicanto, 1976, p.131.