

ONETTI, UN POSTMODERNO

Rómulo Cosse

Se ha discutido el alcance y carácter del concepto *postmodernidad*. Una de las perspectivas más amplia y radical, sería la que sostiene Lyotard, cuando habla de una época signada por el fracaso de los grandes proyectos emancipatorios de la modernidad, tales como el estado benefactor en occidente y la alternativa comunista en el este; y más en general, por la inoperancia de los metarrelatos como el cristianismo, el liberalismo y el marxismo. En contraste con este corpus de textos culturales, como lo señala Esther Díaz, “la modernidad preñada de utopías se dirigía hacia un mañana mejor”.¹ Pero ese mundo ha cesado.

Y se puede ir todavía más lejos, en la descripción de esta suerte de declive universal. Hay que tener en cuenta, “hechos como Hiroshima, Chernobyl, la irrupción de las armas biológicas o los desastres ecológicos, que hacen todos sospechar, de la excelencia incondicional de la ciencia”.²

En consecuencia, “nuestra época desencantada, se desembaraza de las utopías, reafirma el presente, rescata fragmentos del pasado y no se hace mayores ilusiones respecto del futuro”, añade Díaz.³

Así pues, la caída de aquellos modelos del mundo totalizantes, conduciría al fin de la Modernidad.

Es cierto que existe una visión más específica y acotada, que es la esbozada por el “neomarxista” Jameson, quien asume la postmodernidad apenas como una *dominante cultural* del moderno devenir.⁴

Sea como fuere, lo importante en relación con nuestro tema, es que ese derrumbe ideológico, ha hecho que la “creencia en una historia unitaria, dirigida a un fin, haya sido sustituida por la perturbadora experiencia de la multiplicación indefinida de los sistemas de valores y de los criterios de legitimación”.⁵

De modo que hoy resulta evidente, el dramático desvanecimiento de los grandes horizontes módelicos del pasado. Más aún, los discursos culturales se han acotado y fragmentado casi hasta el infinito, con visible pérdida de prestigio y jerarquía cultural.

1 Díaz, Esther, *Posmodernidad*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2005, pág. 20.

2 Ob. cit. 21.

3 Ob. cit. pág. 20.

4 Ver, Jara, Sandra, “Itinerario hacia la teoría literaria posmoderna” en Piña, Cristina y otros, *Literatura y (pos)modernidad*, Buenos Aires, Editorial Biblos, , 2008, pág. 15.

5 Picó, Josep, en “Prefacio” a *Modernidad y postmodernidad*, Madrid, Alianza, 1988, pág. 45.

Lyotard ha estudiado muy bien, ese rasgo distintivo de la cultura de nuestro tiempo, que es la “incredulidad” en los “metarrelatos”. No hay un discurso fundacional, y por ello no hay un discurso que sea tomado como paradigma, como proyecto ideológico orientador de las diversas instancias sociales.⁶ Hoy, sólo importa lo operativo, lo medible.

En la Modernidad el conocimiento se vinculaba con la competencia para encarar la vida, era un saber legitimado. Y por su lado, el narrador de la ficción, expresaba su confianza en sus posibilidades de captar la realidad y de expresarla. El mundo era relativamente previsible y representable, según los grandes textos modélicos de cada sociedad.

En cambio, con el gradual advenimiento de la postmodernidad en las primeras décadas del siglo XX, se pone en cuestión, en el relato artístico, nada menos que la posibilidad de la *representar* del mundo.⁷ Las culturas han perdido la noción de su destino y entonces se interrogan sobre las posibilidades de su registro estético, entre otros por lo tanto, de su arte narrativo. De ahí que el narrador apofántico de antaño tienda a desaparecer, o al menos comparta su espacio con un relator de conocimiento deficiente. El mundo representado se relativiza, los modelos se resquebrajan. Ahora se privilegia el arte de contar, por encima de la supuesta verdad de lo contado.

Nosotros todos recordamos bien, el “todo es verdad”, del narrador de *Papá Goriot*, colocado para diseñar la *ilusión de realidad*.⁸ Entre tanto, Onetti, en un gesto nítidamente postmoderno, jerarquiza el factor constructivo opuesto, *el lenguaje de la ficción*, la producción de la escritura, en detrimento de la representación del mundo. El sujeto ya no es pues, captar el devenir de lo real, *sino producir un lenguaje narrativo*.

La primera investigadora que trabajó sistemáticamente sobre esta tendencia constructiva de Onetti, fue Josefina Ludmer, en su “Estudio preliminar” a la edición de *Para una tumba sin nombre*.⁹ Ahí se deja claro, que “no se trata de contar algo, sino de contar el cuento, (...) del narrar puro y simple”, más aún, “el texto pone el acento en la invención, el narrar, la ficción”, porque en definitiva, como señala brillantemente Ludmer, “lo que cuenta es el contar”.¹⁰ Queda aquí expuesto que lo sustantivo es el acto de producir un relato, independientemente de su carga referencial.

6 Lyotard, Jean-François, *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra 1989, pág. 9-11.

7 Picó, Josep, Ob. cit. pág. 45; Jara, Sandra, Ob. Cit. págs. 24-37.

8 Balzac, Honorato, *Papá Goriot*, Buenos Aires, Sopena, 1954, pág. 7.

9 Ludmer, Josefina, “Estudio preliminar” a *Para una tumba sin nombre*, de Juan Carlos Onetti, Buenos Aires, Librería del Colegio, 1975, págs. 9-52.

10 Ludmer, Josefina, Ob. cit. págs. 27-28.

Veamos algunos aspectos de este texto ejemplar, a manera de ilustración. En primer lugar hay que señalar que el relator tradicional, exterior al nivel de la historia, que comunica en un estilo aseverativo un conocimiento omnisciente, ha desaparecido. En su sitio el lector encuentra *En para una tumba sin nombre*, que uno de los propios personajes, Jorge Malabia, refiere al “médico” Díaz Grey, sus recuerdos de Rita y el chivo, pero a su vez, quien produce el informe que llega al lector es el médico. De modo que Díaz Grey, es primero *destinatario* del cuento de Malabia y luego el *emisor*, que reelabora a su turno la ficción forjada en el primer nivel por Jorge. Este le dice a Díaz Grey, —según la versión que el médico articula de la historia— lo siguiente:

“Y ni siquiera cuando hablábamos con Tito de la historia, pude sentirla como una cosa completa, con su orden engañoso pero implacable, como algo con principio y fin, como algo *verdadero*, en suma. Tal vez ocurra ahora, cuando se la cuente, si encuentro la manera exacta de hacerlo”.¹¹ O sea, que ya a nivel del primer relato, su emisor, piensa, que el contenido a transmitir es confuso e incompleto. Esta valoración, se ve fortalecida y jerarquizada por el médico que lo escucha: “es posible que creyera que la historia era más suya que de la misma mujer”.¹² Véase, el alcance de esta especulación de Díaz Grey, según la cual se puede pensar que Jorge considerase ser el poseedor final de la historia de Rita, incluida ella misma. Dicho en otras palabras, el relator es superior al actor.

Este creciente prestigiar el acto de contar, frente a los hechos supuestos por la ficción, llega a su punto culminante cuando más adelante en la misma escena, Malabia señala: “*mi historia* es infinitamente más importante que la historia”.¹³ (Subrayado nuestro. R.C.). Por cierto, que el texto pone aquí un énfasis terminante a favor de la ficción, frente a la representación de la realidad. Hay que decirlo por fin, lo que importa es el lenguaje, la “creación artística”.¹⁴ De este modo se profiere una tocante paradoja estructural, no hay más verdad que la ficción.

Desde luego, que hasta el momento en que Ludmer elaboró el análisis que tomamos como inicio para nuestras reflexiones, no se había intentado la asociación de esas soluciones compositivas, con el proceso histórico, en el sentido que manejamos al comienzo de este trabajo.¹⁵ Como se vio, el esfuerzo de Ludmer estaba exclusivamente concentrado en el diseño del lenguaje narrativo.

11 Onetti, Juan Carlos, Ob. cit. 71.

12 Ob. cit. pág. 80.

13 Ob. cit. pág. 83.

14 Ob. cit. pág. 85.

15 Cosse, R., *Fisión literaria — Narrativa y proceso social*, Montevideo, Monte Sexto, 1989, págs. 12 y 29.

Una investigadora norteamericana, Marylin Frankenthaler, fue la primera en preocuparse por los procesos de elaboración de este lenguaje en vinculación con los despliegues culturales. Ella decía en 1977, por supuesto, sin hablar de postmodernidad, categoría que entonces estaba fuera de la discusión:

“En los siglos anteriores al hombre lo sostenía la fe en la religión o en el poder de la razón. Las variadas circunstancias individuales, nacionales y mundiales que minaron las bases de aquellas certidumbres han dejado un vacío. (...) vacío el contenido de la existencia, sólo se visualiza una posibilidad de salvación (...), el acto creador”.¹⁶

Si bien Frankenthaler ensaya vincular a Onetti con el existencialismo francés, aspecto de su trabajo que nosotros naturalmente no acompañamos, sí observamos su acierto en distinguir cómo en la configuración de su escritura, el énfasis cae en el propio acto de relatar debido a un “vacío” cultural de la visión del mundo imperante en su tiempo. Onetti en este plano se coloca según se vio, nada menos que en las antípodas del estilo realista tradicional; el eje del lenguaje no es más crear una ilusión de lo real, sino todo lo contrario, destacar que se asiste a una praxis estética. En estos aspectos, hoy sí tenemos la posibilidad de ensayar merced a la categoría de postmodernidad, una descripción de la articulación de su escritura con el proceso cultural. Y es lo que estamos procurando exponer siguiendo la línea histórica de los estudios pioneros de su obra.

Ahora pasamos a *El astillero*, un texto apasionante entre todos. En relación con el tema planteado, vamos a centrar la mirada en la función narrativa, para observar el modo según el cual se comunica el conocimiento. Trataremos de mostrar que dentro de ese corpus que es la obra de Onetti, al salvar la distancia que media entre *El astillero* y *Cuando ya no importe*, existe la clara acentuación de una serie de tácticas narrativas, que refuerzan una visión antidogmática, cuestionadora e incluso reticente en cuanto a las posibilidades cognoscitivas del hombre. Esto último al menos, en un orden sistematizador y globalizante. Pensamos que ocurre, una suerte de expansión constructiva de aquellos factores del sistema del relato, que privilegian la ambigüedad y la reticencia de la mirada narrativa. Aquí, Onetti acentúa la ruptura con el modelo mimético de representar el mundo e introduce secuencias enteras donde el narrador renuncia a saber, restringe notablemente el área de su conocimiento de los hechos

16 Frankenthaler, Marylin, *J. C. Onetti: La salvación por la forma*, Madrid, Ed. Abra, 1977, págs. 11, 158 y 159.

que cuenta y se aparta de toda justificación causal, en cuanto a la conexión de una acción con la siguiente. (Acoto, que ya se habían dado algunos pasajes con estas características, como en “*Santa María IP*” y “*El astillero P*”). El tipo de secuencias que venimos de describir rápidamente, se ilustra con toda claridad con el informe de Hagen:

“Me pareció que era él por la manera de caminar. Casi no había luz y la lluvia molestaba. Y tampoco lo hubiera visto, o creído verlo, si no es porque en el momento, casi a las diez, le da por atracar al camión de Alpargatas que debió haber pasado a la tarde.(...) Ya le digo que había vuelto a caer agua y allí el farol alumbraba más nada que poco. Venía empapado y más viejo si es que era él (...).”¹⁷

Este Hagen, el hombre del “surtidor de nafta”, es como se sabe, un narrador—testigo y por lo tanto un relator representado que informa con todas las restricciones propias de su estatuto: no sólo tiene un conocimiento deficiente, sino que lo subraya permanentemente al interrumpir el relato en sí, para insertar modalizaciones o sea, reflexiones sobre el nivel de su conocimiento^{18,19}

Otra solución a la cuestión del narrador puede verse en el comienzo de la escena en casa de Díaz Grey:

“Aquella noche, la de Hagen o cualquier otra, a la diez, Díaz Grey oyó el timbre de la calle. (...) Dos metros más abajo, en la puerta cancel, que no cerraba nunca con llave, Larsen se quitó el sombrero para sacudir la lluvia y saludó sonriendo y disculpándose.” (pág. 95)

Este relator no representado, estricta mirada narrativa, comparte con el narrador—testigo del pasaje anterior, la restricción del conocimiento: “la de Hagen o cualquier otra”, dice el texto, en una expresa renuncia a totalizar la información. Sólo que esta vez, la limitación del saber no está determinada como en el caso anterior, por el estatuto del informante —como dijimos un narrador—testigo—, sino por el modelo del mundo que la obra privilegia y que implica

17 Onetti, Juan Carlos, *El astillero*, Barcelona, Seix Barral, 1980, págs. 92-93. En adelante se citará por la paginación.

18 Según Benveniste, “Las modalidades formales”, expresan “las actitudes del anunciador hacia lo que anuncia”, en este caso de incertidumbre o de negación de aserción. Benveniste, E., *Problemas de lingüística General, México, Siglo Veintiuno, 1974, T II, págs. 87-88.*

19 Jara, S., Ob. cit., pág. 37.

la convicción de que gran parte de la vida está más allá del horizonte de nuestro conocimiento.

Sin embargo, en determinados órdenes de secuencias, se introduce un relator tradicional, no representado, aseverativo, estricta función narrativa, que informa sobre los hechos con total competencia. Nada menos que el programa de transformaciones que proyecta Larsen, está comunicado de esta manera:

* (A Larsen) lo guiaron (su olfato y su intuición) (...) hasta los enredos de cables eléctricos del astillero. (pág. 13)

* Larsen supo enseguida que algo indefinido podía hacerse: que para él contaba solamente la mujer con botas, y que todo tendría que ser hecho a través de la segunda mujer, con su complicidad, con su resentida tolerancia. (pág. 16)

* Larsen veía la casa como la forma vacía de un cielo ambicionado²⁰. (pág. 25)

Así las cosas, la vida se puede comprender y expresar en virtud de las conocidas polaridades negativo—positivo; castigo—recompensa; permitido—prohibido; etc., que articulan la cultura y hacen relativamente previsible los valores que jerarquizarán sus producciones.

En suma, es evidente que en este sistema se presenta una regularidad estructural, una ley sistémica, que podría expresarse de esta manera:

1. Los tramos determinantes de la continuidad de la historia y por lo tanto ligados causalmente al programa de Larsen, están comunicados por un narrador de conocimiento irrestricto, formulado en un discurso apofántico y aseverativo.

2. Los segmentos libres respecto del curso del proyecto de Larsen, es decir, irrelevantes en relación con su éxito o su fracaso, son informes que traducen un conocimiento fragmentario, proclive no a la certidumbre sino a la ambigüedad.

En pocas palabras, en *El astillero*, hay una poderosa tensión entre las concretas configuraciones de su función narrativa; una dialéctica interna que presenta dos tendencias del lenguaje narrativo: una constituye una representación unívoca y aseverativa, que encadena sus secuencias lógicamente; y la otra, encarna una visualización de la vida en términos

20 Onetti, J. C., *Cuando ya no importe*, Buenos Aires, Alfaguara, 1993, pág. 150. En adelante se citará por la paginación.

de polisemia y ambigüedad y suele yuxtaponer secuencias sin conexión lógica.

Si vinculamos estos rasgos compositivos con el tema de la modelización del mundo visto a la luz del advenimiento de la postmodernidad, se hace evidente, que el diseño postmodernista que Sandra Jara describió como dominado por “la connotación, la polisemia y la polifonía”, comparte el discurso con la línea de la certidumbre de viabilidad de una visión globalizante y abarcadora de las cosas.²¹

Esta dinámica interna es uno de los efectos semánticos más interesantes y sugestivos de *El astillero*. Su configuración del lenguaje se hace compleja y antidogmática, todo un desafío para la recepción.

En *Cuando ya no importe*, el equilibrio inestable entre esos polos articuladores del relato, se rompe a favor del extremo de la ambigüedad y de la fragmentación postmoderna. Aquí el narrador es un personaje, Carr, que a diferencia de Larsen no tiene programa alguno, excepto sobrevivir. En rigor, Carr funciona como un receptor de los planes de otros, o sea, le ocurren cosas, no las genera. Este rasgo del personaje es tan acusado, que la propia función protagónica se ve atenuada y minimizada en alto grado. En este sentido es notable que durante largos tramos de la historia, Carr es un narrador—testigo, cuya performance se limita al registro de los acontecimientos, esto es, nada menos que a contar.

Si se toma esta cuestión desde el ángulo de la historia, se puede notar que no hay una concatenación causal de los hechos, más allá por supuesto de muy breves y específicos momentos. Precisamente, el propio Carr, insiste en la arbitrariedad de la disposición de sus “apuntes”:

“Pero acaso por la alegría de no haber sido exiliado a la noche oscura de la nada, aflojé los dedos y los apuntes se derramaron por el suelo. Cuando los recogí y traté de organizarlos sobre la mesa intuí que no les falta razón a los que dictaminan la inexistencia del tiempo. (...) Así que para qué seguir con estos apuntes hechos incongruentes al entreverse.”

Es importante destacar la pertinencia del concepto “apuntes”, que implica una escritura dominada por lo circunstancial y aleatorio, bo-

21 Vale recordar lo apuntado por Pavlicic sobre estas cuestiones: “Los modernistas creen que el arte está llamado a cambiar el mundo o que él puede explicarlo de la mejor manera. Los postmodernistas no creen en nada parecido y ni intentan cambiar el mundo ni lo explican. Por eso hacen otra cosa, lo incluyen en la combinación literaria como si también él mismo fuera una creación literaria”. Pavlicic, P., “La intertextualidad moderna y postmoderna”, en *Criterios*, N° 30, julio-diciembre de 1991. pág. 71.

ceto, ensayo y tentativa. Un régimen signado por el azar y lo aleatorio. De modo que se minimiza la opción de desarrollo lógico y se jerarquiza el fragmentarismo de las yuxtaposiciones relativamente libres. El texto pues, se sitúa en la esfera de la postmodernidad tal como fue vista al comienzo de estas reflexiones.

Y es curioso, que la preeminencia de la yuxtaposición como método compositivo, no entorpezca la comprensión de los acontecimientos. Mas todavía, el texto sostiene permanentemente una poderosa seducción sobre el lector.

Ocurre que ese narrador representado, encargado de comunicar una mirada particularizada y mínima de la vida, también proyecta una visión sabia y serena de los hombres, los días y las cosas. Es como si quisiera significar, que el carecer de grandes proyectos totalizadores, capacita para poder saborear con todos los sentidos el más sencillo fluir de la cotidianidad.

Hay dos escenas que vuelven inolvidable en este sentido a Juan Carr. Una es su piedad ante el joven heredero que va a entregar en una subasta *La cortesana* de Picasso:

“Tuve lástima y simpatía por aquel joven bien vestido con pobreza y mal alimentado pero compensado por aquel amor absurdo, por la fijación de sus ambiciones”. (Pág. 67)

La otra es su negativa ante el impresionante y patético reclamo de Eufrasia:

“Me volví y allí estaba, de pie, sosteniendo con ambas manos una bolsa que le tapaba la cara. Viejo juego infantil que hacía más dolorosa su aceptada humillación. Esta aceptación era antigua de muchos años; había sido impuesta a su raza por la barbarie codiciosa de los blancos.

De modo que desprendí con dulzura de sus dedos la bolsa y le di un beso en la frente.

—Perdóname, Eufrasia, hoy no, me siento mal.” (Pág. 98)

Como todos saben, la desventura es una presencia fuerte en Onetti, pero este momento es de una belleza ejemplar, honda y contenida, para dar la derrota y el desamparo.

De modo que se puede sintetizar según lo visto, que en *Cuando ya no importe*, la modelización del mundo presenta el curso de la vida al margen de toda determinación global. Es claro que en este sistema na-

rrativo, se impone un conjunto de estrategias textuales, que cuestionan todo afán de conocimiento orgánico y totalizador.

Ahora, para hablar en general de la obra de Onetti, hay que recordar también lo dicho sobre *El astillero*, para entonces establecer la coexistencia de distintos modos narrativos que suelen disponerse en tensiones y relaciones internas. Y esas vinculaciones *intertextuales* definen un espacio narrativo antidogmático y altamente experimental. Un espacio de la madurez y el desencanto quizás, pero también de la serena contemplación de la vida, capaz de retener sus más efímeras expresiones.