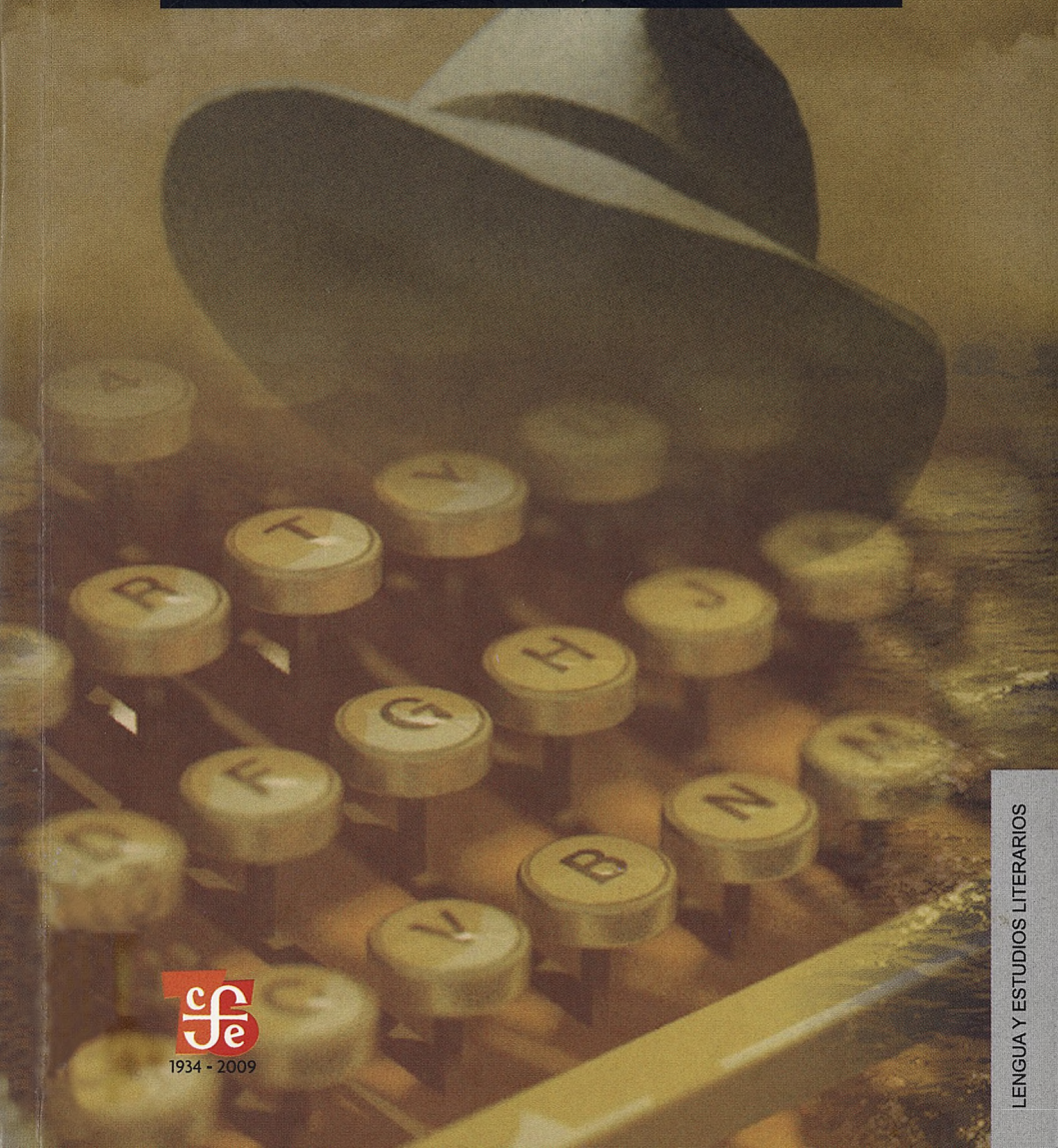
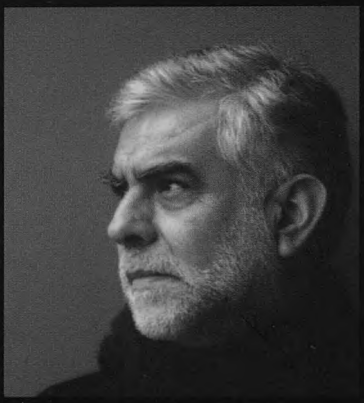
ALONSO CUETO

Juan Carlos Onetti
El soñador en la penumbra



1934 - 2009

LENGUA Y ESTUDIOS LITERARIOS



A lo largo de los últimos años, la obra narrativa de Alonso Cueto (Lima, 1954) ha adquirido un sólido y creciente reconocimiento internacional. Al premio Herralde que obtuvo en el año 2005 con *La Hora Azul* se sumó el hecho de que esta novela fue elegida como la mejor escrita en castellano en el periodo 2005-2006 por la Casa Editorial de la República China. En el año 2007 fue el finalista del premio de novela Planeta-Casa de América con *El susurro de la mujer ballena*. Cueto ha obtenido asimismo el premio alemán Anna Seghers por el conjunto de su obra, la beca para escritores de la Fundación Guggenheim y el premio de novela Viracocha. Entre libros de narrativa, ensayos y teatro, ha escrito catorce libros, traducidos a varios idiomas, entre los que se cuentan el francés, el inglés, el coreano, el griego, el serbio, el alemán, el rumano, el portugués, el holandés y el chino mandarin. El año pasado fue elegido miembro de la Academia Peruana de la Lengua. Cueto obtuvo sus grados de bachiller y de doctorado en la Universidad Católica del Perú y en la Universidad de Texas en Austin. En la actualidad, vive en Lima con su familia.

Sección de Obras de Lengua y Estudios Literarios

JUAN CARLOS ONETTI
EL SOÑADOR EN LA PENUMBRA

ALONSO CUETO

JUAN CARLOS ONETTI
EL SOÑADOR EN LA PENUMBRA

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

MÉXICO - ARGENTINA - BRASIL - CHILE - COLOMBIA - ESPAÑA
ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA - GUATEMALA - PERÚ - VENEZUELA

Primera edición, 2009

Cueto Caballero, Alonso
Juan Carlos Onetti. El soñador en la penumbra /
Alonso Cueto Caballero. – Lima : FCE, 2009
178 p. ; 21 x 15 cm – (Colec. Lengua y Estudios Literarios)
ISBN 978-9972-663-59-8

1. Onetti, Juan Carlos – Crítica e interpretación
2. Onetti, Juan Carlos – Vida y obra 3. Literatura uruguaya
I. Ser. II. t.

LC PQ8519 Dewey Uru863 C273j

Juan Carlos Onetti. El soñador en la penumbra
© Autor, Alonso Cueto

© Derechos de autor reservados:
© 2009, Alonso Cueto
© 2009, Fondo de Cultura Económica
Carretera Picacho - Ajusco, 227, 14200 México D.F.
© 2009, Fondo de Cultura Económica del Perú S.A.
Berlín, 238; Miraflores, Lima 18.
www.fondodeculturaeconomica.com
www.fceperu.com.pe

Primera edición, 2009
Tiraje, 2000 ejemplares

Corrector: Víctor Rojas

Editorial Supergráfica E.I.R.L.
Jr. Ica 344 – 346 Cercado de Lima, Lima

ISBN: 978 – 9972 – 663 – 59 – 8

Registro del Proyecto Editorial N° 31501220900230

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2009 - 06762

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra –incluido el diseño tipográfico y de portada– sea cual fuere el medio, electrónico o mecánico, sin el consentimiento por escrito del editor.

Lima, Perú, 2009

A Charles y Marcela Rossman

INTRODUCCIÓN

Conocí a Juan Carlos Onetti en el acerado invierno madrileño de 1979, cuatro años después de su llegada a España. Por entonces yo hacía algunas colaboraciones en la página cultural de *Diario 16*, y su directora, la inolvidable Jubita Bustamante, me había encargado entrevistarlo. El encargo fue el último pretexto que necesité para buscar a un autor que había admirado siempre, y con el consejo de Félix Grande ("en estos días está de buen ánimo", me dijo), lo llamé a su casa. Para mi sorpresa, no tardó en ponerse al teléfono, aunque, como era de esperarse, solo para no aceptar la entrevista. "Esta semana no voy a poder", me dijo, y luego, como si hiciera falta, me dio una razón: "Es que voy a ver el ciclo de Bogart".

Por esos días, un cine de Madrid ("Échele la tarde a Bogart", rezaba la promoción) ofrecía, en una sola tarde, cuatro de sus películas. De dos de la tarde a diez de la noche, uno podía ver *El bosque petrificado*, *Casablanca*, *Tener y no tener* y *El gran sueño*. No era de extrañar que Onetti quisiera verlo. De algún modo, los personajes que encarnaba Bogart tienen algo de onettianos en lo esencial, tipos sin ideologías, marcados por una soledad que solo el contacto furtivo y efímero con una mujer puede redimir. Fui al ciclo de Bogart, y vi otra vez esas cuatro grandes películas, pensando encontrarlo. Lo llamé unos días después. Para mi sorpresa, el mismo Onetti contestó el teléfono y me dijo con una voz monótona y resignada: "Pues, véngase usted esta tarde...".

Así, pues, llegué a la dirección en la Avenida de América, poco antes de la hora indicada. Presa de los nervios por el prospecto de

conocer a un autor al que admiraba tanto, di varias vueltas alrededor de su edificio. Por fin, toqué el timbre. Su esposa, Dorotea Muhr, Dolly, me abrió la puerta. Dolly era una mujer algo mayor que sin embargo lucía una permanente lozanía cuya primera señal era una sonrisa fresca y sin reservas. Me senté con ella en la sala conversando ("así que usted es peruano", me dijo), y esperándolo, mientras él terminaba de despertarse.

Por fin lo vi aparecer, con un movimiento retardado –los ojos de lechuza, el pelo escaso y alambrado, las señales de la siesta todavía esparcidas por todo el cuerpo–. Parecía recién llegado de viaje, desde algún lugar remoto. Tenía la camisa arrugada, en un caos que parecía tener diseño privado y secreto. Al igual que su personaje de "Un sueño realizado", en ese momento parecía haberse despertado recién de "un sueño de varios siglos", resignado a la entrevista de la que el retorno a la realidad era parte. Sin embargo, había una amabilidad lenta y recelosa en él, que me hacía sentir en confianza. Era como si pudiera adivinar, detrás de las barreras de indiferencia y melancolía que por lo general muestran sus personajes, un fondo de emotividad. Me animé entonces a preguntarle por Bogart, un tema menos solemne y esperado que los que hubieran usado otros entrevistadores. "Eso es, hágale una entrevista sobre Bogart, sobre cine", dijo Dolly, aliviada.

Cuando comprendió que yo no iba a hacerle preguntas "literarias", Onetti me habló de la película que había visto el día anterior, *Casablanca*, a la que definió como "una obra maestra de la cursilería". Hablamos de la escena del primer reencuentro entre Bogart y Bergman en el Café *Rick* y el recurso de Michael Curtiz al presentar a Rick, antes que con su rostro, con una mano y un cigarrillo. Luego aparecieron en la conversación Peter Lorre, Ingrid Bergman, Claude Rains, Sydney Greenstreet, y la escena de *La Marsellesa*, cuando el director de la orquesta pide permiso a Rick, antes de tocarla. En algún momento, Onetti detuvo la charla y empezó a cantar *Remember always*

this, que sabía de memoria. Dolly, quien participaba activamente en la charla, habló luego de *El halcón maltés* (novela y película que Onetti adoraba). "Qué gran reparto", dijo él, "empezando por Mary Astor, que seguía muy guapa aunque ya estaba vieja por entonces". Recordó también otra vez a Peter Lorre, Sydney Greenstreet, Elisha Cook Jr., y por supuesto a Bogart. "Ese momento en el que escarba en el pájaro y se da cuenta que es falso", exclamó en un murmullo.

Al mencionar la obra de Dashiell Hamett, Onetti dijo luego que estaba leyendo una biografía de Raymond Chandler y recordó: "En una ocasión, Chandler se quiso suicidar pero falló el tiro. Sus amigos lo fastidiaban diciéndole que escribía buenas novelas de crímenes pero que no sabía suicidarse bien".

Onetti reía con la risa lenta y profunda con la que hubieran podido reírse Larsen o Díaz Grey, una risa que sopesaba la ironía profunda de toda situación, consciente de las definiciones que uno de sus personajes da sobre la vida: "una idiotez complicada".

En algún momento de la conversación, cuando yo ya había superado mis timideces iniciales, le dije que él y yo habíamos coincidido en alguna reunión antes y que yo había querido acercarme a él para decirle que lo admiraba mucho. Me lo había impedido en parte la convicción de que él estaría seguramente harto de escuchar las declaraciones de admiradores improvisados. Onetti me observó brevemente y susurró: "Quizá usted debió habérmelo dicho pues la vanidad de un escritor no tiene límites". Al enterarse de que yo también pretendía ser escritor algún día, me dio un consejo que viene de un antiguo dicho árabe: "Sólo hay que escribir algo que sea mejor que el silencio".

Esa tarde, cuando lo vi acompañarme a la puerta, lo noté aliviado de no haber tenido que contestar ninguna pregunta sobre su obra (o digamos sobre "la función del escritor en el mundo moderno", sabe usted). "Ya me preguntará usted otro día por qué y para

qué escribo", me dijo, y de inmediato: "La única respuesta a esa pregunta es la que dio Borges: 'Escribo para evitar el arrepentimiento que sentiría si no escribiera'".

Salí a la calle con la emoción de haber estado junto a uno de los escritores que más admiraba (y que admiro todavía). Luego lo vi dos veces más, antes de mi partida hacia los Estados Unidos. Tuve incluso la desfachatez de mostrarle algunos relatos míos.

Leyendo apuntes y ensayos biográficos, me enteré del conjunto de anécdotas no sé si reales pero verosímiles que componen parte de su vida. Un testimonio de su sobrino recuerda que cuando era niño, en las reuniones de la familia en Montevideo, su tío Juan Carlos Onetti sacaba una jeringa del bolsillo y le pedía inyectar la pierna de una de sus tías y traerle la sangre. "Apúrate porque tengo sed", le explicaba. Otra historia tiene que ver con sus lectores. En los años sesenta, en la Universidad de Berkeley, una joven delicada y sensible se acercó al profesor y le pidió quitar a Onetti del curso de literatura hispanoamericana. La razón: "Onetti me destroza". Juan Gustavo Cobo Borda, al volver de Buenos Aires alguna vez, me dijo que le había parecido encontrar los cafés de la capital porteña llenos de hombres solos. A continuación deslizó una conclusión: "La ciudad se ha puesto muy onettiana".

Los nuevos lectores

Las versiones varían, pero en cualquier caso, la de Onetti no es una obra corta. En los recuentos que he leído se dice que escribió probablemente 11 novelas, 47 relatos, 116 ensayos y 3 poemas. A más de veinte años de su muerte, mantiene lectores en todas las lenguas. Son por cierto lectores minoritarios pero los sostiene un culto compartido y, con frecuencia, fanático. Una rápida ojeada a internet permite ver que hay una treintena de páginas web dedicadas princi-

palmente a su vida y obra, entre ellas una página oficial que presenta su foto girando en un carrusel con un fondo de música porteña. La red "Sololiteratura" se anuncia como la más amplia página de Onetti en España. Borris Mayer anuncia el "Onetti website. El original" con muchos enlaces y noticias. "Onettinet" se promueve como la primera página flash de Onetti. Por otro lado, siguen apareciendo libros sobre su obra. Uno de ellos es *Onetti / La fundación imaginada*, de Roberto Ferro. Hay estudios canónicos como los de Josefina Ludmer, Omar Prego y Marilyn Frankenthaler. Onetti también inspiró a artistas de otros géneros. Silvia Varela dibujó *El Onettion*, y Diego Legrand en 1998 compuso su pieza musical *El pozo*. Su obra ha influido en autores de enorme importancia. Uno de sus grandes continuadores es sin duda Antonio Muñoz Molina, cuya estupenda novela *Invierno en Lisboa* asimiló las lecciones de Onetti con un estilo original, que ha continuado a lo largo de su obra.

Hoy podemos seguir leyendo con el mismo placer un puñado de novelas –*La vida breve*, *El astillero*, *Juntacadáveres* y *Los adioses*–, y por lo menos cinco magníficos cuentos: "La Novia Robada", "El infierno tan temido", "Un sueño realizado", "Bienvenido, Bob" y "Jacob y el otro". De estos, creo que *La vida breve* es una de las grandes novelas modernas en lengua española, mientras que "Bienvenido, Bob" y "Jacob y el otro" son piezas perfectas y a la vez conmovedoras, un género que se conoce como obras maestras del relato. Hoy nadie podría describir en castellano un cuarto cerrado de uno o varios hombres fumando, hablando en voz baja y soñando con muchachas ideales, sin recordarlo.

La "solitaria" delincuencia

Onetti escribe desde la penumbra. Sus protagonistas son ante todo observadores, no actores, del mundo. En ese sentido, es un explo-

rador del fracaso. Para sus personajes, el fracaso y la sensación del fracaso nos aguarda tarde o temprano como "un salteador en un camino" (lo dice Junta en *Juntacadáveres*). Pero en su obra, el fracaso no es el resultado de una vida de esfuerzo y de lucha. Antes que conclusión al final de camino, es un estado natural. El destino del naufragio al que está predestinado todo ser humano en su ciclo natural se cumple, según Junta, "al margen de cualquier circunstancia imaginable". En sus personajes, el escepticismo es una actitud natural e instintiva, y a la vez una consecuencia de las lecciones del tiempo. Si la juventud es una grosera embriaguez de poder y optimismo, la realidad de la adultez es una sucesión de "moldes vacíos, meras representaciones de un viejo significado mantenido con indolencia" (Juan María Brausen en *La vida breve*). Un viejo no es alguien que alguna vez fue joven sino un ser distinto, desterrado para siempre del país de juventud, como ocurre con la Kirsten de "Esbjerg en la costa". La vejez es un estado espiritual de corrupción, el estado natural de un ser humano. Si hombres y mujeres estamos condenados a vivir el uno con el otro, es porque "todos somos inmundos y la inmundicia que traemos desde el nacimiento, hombres y mujeres, se multiplica por la inmundicia del otro..." (Marcos en *Juntacadáveres*). Los personajes son observadores solitarios y obsesivos, capaces solo de la búsqueda de una utopía privada (como el prostíbulo perfecto que busca hacer Larsen). Sus personajes no son derrotados ni triunfantes sino lúcidos postergados del "festín de la vida". Esa condición tiene también su color. "Reconoció ese tono exacto de gris que solo los miserables pueden distinguir en un cielo de lluvia", dice el narrador sobre Larsen en *El astillero*. Los personajes han aceptado esta situación y, como Larsen, están "gozándose en su solitaria delincuencia".

Los seres humanos en sus obras no están atados por el amor, la solidaridad o la compasión sino por los lazos más fuertes del des-

precio, la vergüenza, el miedo y el odio ("el principio de odio y el fundamental desprecio que me ataban a ella, a su voracidad y a su bajeza", dice el narrador de Queca en *La vida breve*). El Príncipe Orsini está ("condenado a cuidar, mentir y aburrirse como una niñera...") atado a Jacob. Langman está atado a Blanes y el narrador de "Bienvenido, Bob" a su némesis, Bob-Roberto, a quien recibe con "alegría y amor" en el "tenebroso y maloliente mundo de los adultos". Los personajes de Onetti se encuentran paralizados por esa "soñolienta sonrisa" de Gertrudis en *La vida breve*, la sonrisa irónica que refleja la sabiduría de los escépticos.

Pero este universo oscuro no está paralizado sino en permanente estado de tensión. Onetti sume a sus personajes en los extremos de la conciencia. Su sistema está basado en integrar en una sola experiencia las emociones más radicales y contradictorias: la piedad y el asco, el amor y la vergüenza, el odio y la ternura. Así, en *Juntacadáveres*, Junta "oscila entre la piedad y el asco", mientras mira el cadáver "inmundo, gordo, corto, con manchas de sueño y de pintura en la cara colgante y aporreada". Lo mismo ocurre en *El astillero* cuando la mujer frente a Larsen se muestra: "la cara humedecida por la lluvia resplandecía, apaciguada en la neblina". En *El astillero*, Díaz Grey está "acostumbrado ya al aburrimiento y a la vergüenza de ser feliz". Larsen se refiere a la "grosería de la esperanza".

En este sistema de contrastes sombríos, los personajes respiran un aire oscuro, lleno de humo. Los cigarrillos están "encajados" en los cuerpos como ocurre con Junta. Todos fuman, empezando por el Eladio Lancero de *El pozo* (1939) y terminando por el mismo Onetti, un fumador empedernido que en sus mejores tiempos terminaba varias cajetillas diarias. La oscuridad de los cuartos y los cafés es su espacio natural.

El gran sueño

Sin embargo, la lección de *La vida breve* es que uno puede "vivir muchas veces, muchas vidas más o menos largas". En estos mismos personajes oscuros aparece como una luz su tendencia al sueño, a la idealización. Los personajes se saben solitarios y postergados pero encuentran un refugio feroz en sus fantasías. El personaje de "El posible Baldi" llena de falsas leyendas a una transeúnte precisamente para ocultar y revelar una vida anónima. Eladio Lancero recuerda a la incorrupta Ana María en *El pozo*. En "Un sueño realizado", una mujer le paga a un empresario de teatro para que escenifique su sueño. En "Esbjerg en la costa", la mujer va todos los días al puerto a ver partir a los barcos a la tierra que ella dejó mucho antes. El precio que estos personajes (generalmente mujeres) deben pagar para la liberación del sueño es la muerte (la mujer de "Un sueño realizado") o la locura (Moncha en "La novia robada"). Los sueños no quedan impunes.

Una soledad en llamas

Uno de los procedimientos más comunes de Onetti es conferirle autoridad al punto de vista de un narrador que es además protagonista o testigo directo de la historia. Es un narrador ferozmente subjetivo que crea una vasta atmósfera interior en la que discurren largos monólogos. Desde esa subjetividad radical, mediatizada, sesgada, se escriben sus relatos. No hay nada más lejos en él que la neutralidad, la objetividad o la indiferencia como virtudes narrativas.

La premisa de sus personajes es la soledad. Los protagonistas nunca tienen amigos sino apenas cómplices o mujeres distantes. Todos sufren la enfermedad de los solitarios, la obsesión. La relación entre la obsesión y el escepticismo es, creo, un eje fundamental de su obra.

Esta soledad fabricada por monólogos nos da la sensación de que sus narraciones nunca buscan imponerse. Son relatos no le hablan a nadie sino a sí mismos. No aparece nunca en ellos la artificialidad de la pirotecnia, la necesidad exterior de "sorprender" o "conmover" al lector. Muñoz Molina ha escrito en el prólogo a los *Cuentos completos*[1] que con sus cuentos "sentimos que estamos asistiendo, con impudor, por milagro, a una narración que existiría igual si no la conociera o la escuchara nadie".

Una subjetividad errante

Una foto de Onetti joven (en la edición de las *Obras Completas* de la editorial Aguilar) lo muestra con los ojos esquivos, los de un distraído soñador con la mirada oblicua, fija en un punto desconocido[2]. Hay en ellos un brillo seco, vuelto hacia dentro, un gesto crispado y angular, en un perfil resaltado por la dureza de los labios. Los anteojos le atraviesan la nariz y se pierden en el pelo, como un aparato de tortura que él está soportando con estoicismo, casi con alegría. Una frente ancha, abierta sobre un pelo disciplinado le da una consistencia maciza al rostro, la densidad de una vida implosiva, vivida hacia dentro. El tranquilo desprecio que refleja por la cámara viene de una especie afinada de la tristeza, una tierna indiferencia al mundo.

El laboratorio en el que se formó este rostro es variado e incierto. Según declaró varias veces, su infancia no fue especialmente dura. Una de las experiencias infantiles que recordaba además de su afición a los libros de Julio Verne era la organización de las peleas

[1] *Cuentos completos*. Prólogo de Antonio Muñoz Molina. Madrid, Ed. Alfaguara, 1994, p. 12. En adelante nos referiremos a esta edición como *Cuentos*.

[2] *Obras completas*. Madrid, Ed. Aguilar, 1970. En adelante nos referiremos a esta edición como *Obras*.

a pedradas en su barrio. "Recuerdo que mis padres estaban enamorados", declaró varias veces. "Él era un caballero. Y ella una dama esclavista del sur de Brasil". Su afición a la mitomanía –un rasgo común a muchos escritores– también apareció pronto. "Desde muy niño empecé a mentir", le dijo en una entrevista por Televisión Española a Joaquín Soler Serrano.

Nacido en Montevideo en 1909, como el segundo de tres hermanos (el mayor Raúl y la menor Raquel), fue hijo de Carlos Onetti, agente de aduana, y de la brasileña Honoria Borges. Onetti abandona los estudios secundarios debido a una huelga, y durante la década del 20 es portero, vendedor de entradas en el Estadio Centenario y vigilante de la tolva en el Servicio Oficial de Semillas. Estos cambios de ocupación solo anticipan los que vendrán. En 1930 se casa con su prima María Amalia Onetti, con quien viaja a Buenos Aires, donde trabaja vendiendo máquinas de sumar, un oficio que lo obliga a ir de una oficina a otra. Su experiencia como vendedor aparece reflejada en su primer cuento "Avenida de Mayo-Diagonal- Avenida de Mayo", que aparece en *La Prensa* de Buenos Aires en 1933. El cuento anticipa la naturaleza de su obra: un hombre abrumado por su entorno que busca el refugio en los sueños.

En 1931, nace su primer hijo, Jorge, quien también iba a ser escritor (recibiría el premio Biblioteca Breve en 1968 por su novela *Contramutis*). En 1934, de vuelta al Uruguay y separado de su esposa, se casa con la hermana de esta, María Julia. Durante un tiempo es secretario de redacción de la revista *Marcha*, en cuyo local vive. Pasa otra temporada –1941 a 1955– en Buenos Aires, trabajando en la agencia Reuters (de estos años en Buenos Aires data una larga correspondencia con Mario Benedetti). En 1945, se casa con una compañera de trabajo, María Elizabeth Pekelharing, con quien tiene una hija, María Isabel ("Litti"). Un día María Elizabeth le presenta a una joven intérprete de música clásica, una muchacha argentina de

origen alemán, Dorotea Muhr. En 1955, a los cuarenta y seis años, se casa con Dolly, quien sería su esposa hasta el final de su vida. Pero sus aventuras no fueron solo laborales o matrimoniales. En 1956, durante un viaje a Bolivia, se ve envuelto en un tiroteo en el que una bala le perfora el sombrero.

Su vida está marcada por una diversidad de trabajos y de relaciones. Es la típica vida de un hombre que ha ido de salto en salto, que no tiene proyectos únicos a largo plazo, salvo los literarios. Sin embargo, como se sabe, no era un escritor profesional, de sesiones diarias y disciplinadas. Hubo temporadas de hasta dos años (alrededor de 1975) en los que no escribió una sola línea. Todo ello está sintetizado en la famosa frase que le dijo a Mario Vargas Llosa en un encuentro en Guadalajara: "Vos estás casado con la literatura. Para mí es como una amante".

Fiel a su condición de marginal, fue un eterno segundo en los concursos literarios. Perdió frente a todo tipo de escritores, buenos, regulares y de los otros. Sus obras salieron en segundo lugar frente a las de Ciro Alegría (premio de la editorial Farrar and Rinehart), Bernardo Verbitsky (premio editorial Losada), Jorge Masciángioli (Fabril), Marco Denevi (*Life* en español). Finalmente, su novela *Juntacadáveres* (1964) es relegada frente a *La casa verde* de Mario Vargas Llosa en el Premio Romulo Gallegos de 1967 ("lo que pasaba es que mi burdel era más chico", iba a justificarse Onetti después). En su discurso de aceptación del premio, Vargas Llosa dice que América Latina no le ha dado al "gran Onetti" el reconocimiento que se merece. Desde muy pronto, críticos uruguayos tan importantes como Ángel Rama y Emir Rodríguez Monegal le dedican ensayos. El resto de la crítica y los lectores, sin embargo, iban a demorarse algo más. ("Los críticos son como la muerte", dijo Onetti alguna vez. "Tardan pero llegan"). En 1975, es elegido el mejor narrador uruguayo de los últimos cincuenta años en una encuesta realizada en el semana-

rio *Marcha*. Obligado a salir del Uruguay por la dictadura en 1974 (fue condenado por algunos generales al ser jurado de un concurso literario que le dio un premio a un cuento "antipatriota" de Nelson Marra), en 1975 se instala en Madrid, donde iba a quedarse casi veinte años, la mitad de ellos sin salir de la cama, por decisión propia. Nunca volvería a su país.

Un amigo español me contó que lo había visto en una mesa, sobre un estrado, en alguna ceremonia en España. Con el mismo rostro a la vez hierático y vulnerable de siempre, Onetti parecía ignorar lo que lo rodeaba, parapetado en el silencio, entre otros miembros de la mesa más locuaces, que acaparaban la atención. Un cigarrillo colgaba de sus labios, como parte de su rostro. Mi amigo me dijo una frase que recuerdo siempre: "No hay nada de falso en él".

No había nada de falso en él, ni en sus personajes –en Larsen, en Eladio Lancero, en Brausen–. El escepticismo, el humor, la compasión, la ternura con los que miró siempre el mundo lo hicieron rechazar la mayor parte de los tratamientos de los médicos y de las visitas. Creo que la última, aquella en la que recibió a una amiga uruguaya, es el mejor ejemplo. Sabiendo que iba a morir, intercambió algunas bromas y brindó con un vaso de whisky. El escéptico le sonreía a la muerte, como pocos optimistas habrían podido.

I. LOS RELATOS

Aunque haremos algunas alusiones a sus novelas, el tema principal de este libro es el de los cuentos de Juan Carlos Onetti. Por su naturaleza cerrada y su espacio limitado, el género del cuento es afín a los personajes onettianos, que no siempre respiran con comodidad en las geografías abiertas que supone una novela. Nos concentraremos en algunos de sus relatos y en las relaciones entre sus temas y el contexto histórico y cultural que los informan. Mi interés fundamental no es hacer un trabajo académico, para el cual no creo estar preparado, sino señalar algunas experiencias de lector y algunos datos históricos y culturales que nos permitan nuevas interrogantes y dudas alrededor de estos relatos.

1. "Un sueño realizado". La concreción de la inocencia

El narrador de "Un sueño realizado" (1941) es un típico protagonista del universo de Onetti. Empresario de un teatro de una provincia argentina, dispuesto a aceptar cualquier encargo para ganarse algún dinero, un amigo suyo, Blanes, resume la historia de su fracaso en una broma: "Porque usted, naturalmente, se arruinó dando el *Hamlet*".[1] El mejor resumen que propone Blanes de la

[1] *Cuentos*. p. 103. "Un sueño realizado" apareció, como muchos cuentos de esta primera época, en la segunda sección de *La Nación* de Buenos Aires, el 6 de julio de 1941, pp. 3-4. En un artículo de *Marcha*, referido a una edición posterior de "Un sueño realizado", Emir Rodríguez Monegal comenta el relato y su relación con la vejez. En "Los cuentos de Onetti", en *Marcha*, año XIV, Nº 646 (Montevideo, noviembre 7, 1952), p. 15.

vida de Langman es un chiste. Sabemos que en realidad, lejos de arruinarse por dar el *Hamlet*, Langman nunca ha intentado hacer una gran obra clásica como la de Shakespeare, aunque hubiera querido inventarse, como otros narradores farsescos de Onetti, ese pasado de gloria. El hecho de que una broma pueda resumir su vida da su identidad a Lagman. Solo la ironía puede capturar la esencia de vidas como la suya.

El narrador, Langman, es un escéptico que asiste con lucidez y comenta con humor su propio fracaso. En la tradición de los personajes de Onetti, es un sobreviviente ingenioso y sarcástico de su abulia, su escepticismo, su pasividad. Langman, que se mira a sí mismo con la ironía descarnada que expresa Blanes, es un testigo y a la vez un protagonista. Está hecho de tiempo, es decir, de una acumulación o de un exceso de tiempo. El verbo en pasado "arruinó dando el Hamlet" es su resumen. Acusado de haberse arruinado por supuestamente haber querido realizar una gran obra, es un prisionero de sus sueños no realizados. Aplastado por el tiempo y por el espacio (las paredes desgastadas que lo rodean), es un habitante melancólico pero también irónico de su infierno, al que se ha acomodado. Es un integrante de su purgatorio, a la espera de un evento que altere su rutina.

Es entonces cuando aparece una mujer que parece haber vivido en un mundo paralelo, inmune al tiempo. Su llegada en salón vacío del hotel marca el verdadero inicio de la historia.

A diferencia de Langman, la mujer que llega a buscarlo parece haber trascendido el tiempo, aunque lo exprese por oposición. Es portadora de lo que él llama una "juventud impura". El narrador la ve aparecer, con una "cinta blanduzca y fofa de locura" con la que podría fajar al narrador, "como una momia" y una sonrisa de "pequeños dientes irregulares exhibidos como los de un niño que duerme y respira con la boca abierta". Esta sonrisa extraña, que luego

dirá que es "mala de mirar", es la primera señal de la identidad distante de la mujer, es decir, de la gran barrera que se establece entre ella y el mundo sombrío del narrador. Es obvio que nunca sabremos el nombre de la mujer, pues se trata de una especie de fantasma (o "momia", es decir, una mujer preservada de un pasado remoto) que viene de una dimensión distinta, el mundo de los sueños donde los personajes carecen del nombre que les dan este tiempo y espacio. Su tiempo no es el tiempo continuo, erosionante, lineal, sino el congelado, inmóvil, preservado de un fantasma de carne y hueso:

> "La mujer tendría alrededor de cincuenta años y lo que no podía olvidarse en ella, lo que siento ahora cuando la recuerdo caminar hacia mí en el comedor del hotel, era aquel aire de jovencita de otro siglo que hubiera quedado dormida y despertara ahora un poco despeinada, apenas envejecida, pero a punto de alcanzar su edad en cualquier momento, de golpe, y quebrarse allí en silencio, desmoronarse roída por el trabajo sigiloso de los días."[2]

El tema de la edad de la mujer es crucial en esta descripción. El tiempo y su expresión, la edad de una persona, constituyen una categoría radicalmente subjetiva, imposible de definir. Después de afirmar que "tendría cincuenta años", Langman subraya su edad incierta, que está a "a punto de alcanzar" una edad que desconocemos, "una jovencita de otro siglo". El ser "una jovencita de otro siglo" la hace aparecer como una pieza de museo, la emisaria de un tiempo detenido. "Apenas envejecida" después de despertar, no representa el tiempo transcurrido aunque hay algo en ella que la podría hacer "alcanzar su edad en cualquier momento".

Uno de los indicios de la edad incierta es su aspecto. El traje que usa está pasado de moda, aunque el narrador afirma que incluso en

[2] *Cuentos*. p. 102.

la época a la que pertenecía no era el que hubiera usado una "señora" sino, también entonces, "una adolescente". Vestida con un traje que no pertenece a una edad o un tiempo reconocible, un traje contra la edad y el tiempo, que preserva el aspecto de una juventud eterna, la mujer parece una adolescente congelada. Llegada desde algún lugar de sus "años pasados, solitarios", es una emisaria de una zona ajena al contexto temporal de Langman, el del tiempo cronológico.
No es casual por eso que use "el reloj con su cadena". La cadena con la que ata al reloj, símbolo del paso del tiempo, es una señal de que ha domesticado el tiempo o ha creado un tiempo propio.

Una vez que certifica que está hablando con Langman, empresario de teatro, la mujer le hace una petición insólita. Le propone representar una obra de teatro muy sencilla. Se trata de la escena de un sueño que ella tuvo y que quiere volver a ver. Se trata de un solo cuadro de una acción mínima: una mujer le da un vaso de cerveza a un hombre, hay una calle con dos automóviles, el hombre cruza la calle con el vaso de cerveza, acaricia a la mujer.

Cuando la mujer describe las acciones de su obra, podemos retomar la broma de Blanes con la que se inicia el relato. En uno de los primeros pasajes, el narrador contrasta los elementos de *Hamlet* ("una calavera, un duelo, un cementerio, una venganza...") con los objetos que lo rodean en la vida real (su peluca rubia que no se saca para dormir, su dentadura). Al hacerlo, Langman está señalando las inmensas distancias entre los elementos de la obra de Shakespeare (que le parecen algo lejanos e incluso artificiales como la ropa de la actriz que las representa) y los de su entorno, su verdadera vida. La dignidad heroica de Shakespeare está muy lejos de la miseria rutinaria de Langman.

En cambio, la obra de teatro que propone la mujer, que no tiene trajes "ajustados" como la actriz de Shakespeare, incluye escenas cotidianas, en una secuencia que termina con una serie de caricias.

Onetti está proponiendo no solo una poética de lo cotidiano en ello sino también una visión de la redención: un mundo en el que la gente vive sencillamente, toma cerveza, cruza la calle y se acaricia. Es un mundo tan sencillo como el que va a evocar Kirsten en el relato "Esbjerg en la costa".

Cuando la mujer le ofrece dos billetes de cincuenta pesos, para los primeros gastos, Langman acepta, aliviado y confuso. Langman pide a su amigo, al alcoholizado, cínico y pobretón Blanes, que busque a los actores para hacer el montaje.

A diferencia de Langman, Blanes comulga desde el comienzo con el proyecto de la mujer. La primera escena decisiva ocurre cuando Blanes oye a la mujer describiendo el jarrón pintado que van a usar ("Claro, con algún dibujo además, pintado"). Cuando ella acepta su comentario sobre el jarrón con entusiasmo, se realiza el pacto entre ellos. Blanes va a ser el cómplice de la mujer en ese proyecto de una obra de teatro de algunos cuadros en apariencia banales. Luego, Blanes le explica a Langman las razones de la mujer para representar el sueño: "Dice que mientras él dormía y soñaba eso era feliz, pero no es feliz la palabra sino otra clase de cosa".

Aunque el teatro es la afirmación de un tiempo y espacio propios, Langman, como su amigo Blanes, están hechos de tiempo: son hombres maduros, avasallados por una suma de fracasos. Su tiempo es el rutinario y cronológico. Preservada, congelada, momificada en sus sueños, con una juventud impura a punto de corromperse en cualquier momento, la mujer en cambio busca imponer su propio tiempo, el del sueño, es decir, el fulgor del instante iluminado por los reflectores, contra la oscuridad en la que viven Langman y Blanes. El sueño que ella realiza en el escenario carece del tiempo lineal. Es un eterno presente, el de la vida cotidiana.

La afirmación de la voluntad, la capacidad por imaginar y por vivir en un mundo de sueños es la afirmación del presente del sue-

ño. Frente al tiempo del deterioro, el sueño, como el teatro, es la caracterización del imperio del presente, la huida de la realidad para instaurar una realidad propia. El teatro es, por ello, el espacio que fusiona la realidad y los sueños. Por eso, Blanes (que "estaba envejeciendo y el cabello rubio lo tenía descolorido y escaso") es atraído por aquello que la mujer representa. Esta relación entre el hombre que está envejeciendo y la mujer que ha conservado una juventud impura es esencial en la historia. La mujer es una redentora.

Langman, Blanes y la mujer forman un triángulo en el que la mujer se vuelve el eje principal. Mientras que Langman mantiene su distancia con ella, Blanes y la mujer inician una relación. Antes Blanes averigua algunos datos vagos sobre el pasado de la mujer: "Parece que la familia o ella misma tuvo dinero y después ella tuvo que trabajar de maestra". Este hecho es crucial porque muestra el derrumbe de un mundo anterior en su vida. La mujer en cierto modo también intenta recuperar un mundo perdido en el sueño realizado. En lo que es evidentemente un recurso para reforzar su distancia con la realidad, la mujer no tiene nombre. Es sintomático que ni Langman ni Blanes nunca se lo pregunten ni les interese saberlo.

Una de las proezas de Onetti en este relato es que mientras más describe a la mujer, esta parece más extraña. Langman describe su pollera, sus botines, su blusa de encajes. El día de la representación la vemos con el "pelo espeso y casi gris, suelto a la espalda, anudada sobre los omóplatos con una cinta clara". Esta última descripción fusiona lo oscuro y lo claro, un contraste que se va a repetir a lo largo de la obra de Onetti. Mientras la descripción del aspecto de la mujer acumula una serie de detalles, la de Blanes en cambio es bastante pobre. El cuerpo, el rostro de Blanes, como su casa, no parecen tener solidez. Cuando el narrador va a ver a Blanes, conocemos su estado espiritual por la descripción que hace del cuarto:

> Puede dar con Blanes en una pieza desordenada y oscura, con paredes de ladrillos mal cubiertos, detrás de plantas, esteras verdes, detrás del calor húmedo del atardecer (...). Era un techo de tejas, con dos o tres vigas verdosas y unas hojas de caña de la India que venían de no sé donde, largas y resecas.[3]

Aunque el encuentro inicial entre Langman y la mujer ocurre en la "penumbra del comedor", la mujer aparece sin embargo caracterizada por la luz:

> "Bajo la luz suave y limpia, la cara de la mujer y también lo que brillaba en su cuerpo, zonas del vestido, las uñas de las manos sin guante, el mango del paraguas, el reloj con su cadena, parecían volver a ser ellos mismos, liberados de la tortura de un día luminoso..."[4]

Esta modelo de mujer luminosa, que viene de un mundo extraño y que afirma el paraíso de los sueños en el oscuro infierno de la realidad, va a repetirse a lo largo de la obra de Onetti, desde la Ana María de su primera novela, *El pozo* (1939). En "Un sueño realizado", esta mujer luminosa toma la forma del personaje voluntarioso, capaz de romper los límites que le impone la realidad. Es soñadora hasta el delirio, inmune a los cuestionamientos racionales de los hombres, aunque por otro lado su naturaleza sensible y quebradiza la hace parecer vulnerable. En esta relación entre su poder y su vulnerabilidad, se mueven también personajes como Moncha en "La novia robada" y la mujer de "La cara de la desgracia".

[3] *Cuentos*. p. 109. Esta descripción es casi igual a la del Doctor Díaz Grey, que aparece en *La vida breve*: "Ahí está el médico con la frente apoyada en una ventana; flaco, el pelo rubio escaso, las curvas de la boca trabajadas por el tiempo y el hastío. (En *Obras completas*, Editorial Aguilar, p. 447. En adelante nos referiremos a esta edición como *Obras*).

[4] *Cuentos*, p. 110.

La descripción del cuadro (el sueño escenificado que quiere ver representado la mujer) muestra a un grupo de personas que se libran del peligro de un coche. La breve historia, si se la puede llamar así, tiene un final feliz:

> "Entonces aparece un automóvil que cruza la escena y el hombre, usted, se levanta para atravesar la calle y yo me asusto pensando que el coche lo atropella. Pero usted pasa antes que el vehículo y llega a la acera de enfrente en el momento que sale una mujer vestida con traje de paseo y un vaso de cerveza en la mano. Usted lo toma de un trago y vuelve en seguida que pasa un automóvil, ahora de abajo para arriba, a toda velocidad; y usted vuelve a pasar con el tiempo justo y se sienta en el banco de cocina. Entre tanto, yo estoy acostada en la acera, como si fuera una chica. Y usted se inclina un poco para acariciarme en la cabeza."[5]

Esta escena del sueño incluye un referente temporal. Un hombre pasa dos veces la calle y lo hace "con el tiempo justo", antes de que un automóvil lo pueda atropellar. La idea del tiempo, incluida en un detalle tan cotidiano como el cruce de una calle, puede ser simbólica. El hombre que llega, superando el tiempo, con el tiempo justo, es quien acaricia a la mujer en la cabeza. El tiempo parece un aliado de los personajes en esta acción. "El tiempo justo" para acariciar a alguien está en contraste con el tiempo que ha consumido a Langman y a Blanes. Las caricias del final resuelven los peligros de la vida cotidiana en un encuentro de la pareja, para siempre. La historia puede resumirse como la de un hombre que escapa a los peligros para encontrarse con una mujer querida. Es una breve historia de aventura y de amor, la historia que en el mundo de Onetti solo podría darse en el mundo de los sueños.

La escena final de la representación está contada con una anáfora. La repetición de la cláusula "Vi..." ("vi como se sentaba cerca del banco de Blanes", "Vi como Blanes se levantaba para cruzar la

[5] *Cuentos*, p. 111.

calle...", "Vi como el brazo de Blanes y el de la mujer que vivía en la casa de enfrente se unían", etc.) enfatiza el momento climático de la historia. Es el instante del descubrimiento.

Cuando la obra teatral termina y el narrador se acerca al escenario, sin comprender muy bien lo que está ocurriendo, es Blanes quien lo golpea y le dice: "No se da cuenta que está muerta, pedazo de bestia". Ignorante de la vida de sueños de la mujer, viviendo a cierta distancia de ella, Langman tampoco ha advertido su muerte. Solo Blanes, que ha entrado en su órbita, la ha percibido. Es entonces cuando se produce la revelación para el narrador: "comprendí qué era aquello, qué era lo que buscaba la mujer...", con la alusión a "aquello" que las palabras no pueden expresar.

"Un sueño realizado" es el primer relato en el que los temas de Onetti se establecen claramente. La alternancia que viven sus personajes entre el deterioro de lo real y la redención del mundo de los sueños va a repetirse a lo largo de su obra. Esta técnica de contrastes entre un mundo y otro subraya su conflicto esencial, la derrota o el destierro de los hombres en la realidad. Desde el punto de vista de los narradores escépticos, sombríos de Onetti, el precio de ese universo de los sueños parece ser la locura o la muerte.

Cuando Langman afirma haber comprendido "qué era aquello" que buscaba la mujer, alude a una verdad que se encuentra en el corazón del relato. Se trata de una búsqueda que las palabras, instrumentos de la razón, no pueden explicar. Ya antes Blanes ha afirmado que "feliz" no es una palabra adecuada para expresar la sensación de la mujer al soñar. La mujer ofrece una estampa de lo sagrado cotidiano, es un ángel portador de un mensaje que viene de una zona fuera del tiempo. Su utopía intemporal está hecha, paradójicamente, por elementos de la realidad cotidiana.

Desde un relato tan temprano como "Un sueño realizado", Onetti escoge el punto de vista de los personajes sombríos y escépti-

cos, no el de los soñadores y delirantes. Los narradores protagonistas que toma son seres reflexivos que convienen a su visión de la realidad. La lucidez, la conciencia, la reflexión (y con ello, el uso de las palabras), en su obra son sinónimos del fracaso. Solo los personajes delirantes escapan del peso de las sombras. Solo cuando empieza la escenificación, la mujer se convierte en una muchacha: "moviendo el cuerpo como una muchacha", "sin duda de la muchacha que acababa de preparar la mesa".

El teatro, una conversión de lo ficticio en real, opera como una fusión entre el nivel del sueño y el de la realidad. Al insertar su sueño en el mundo real, al verlo y vivirlo, la mujer adquiere de pronto la edad que, como decía en el inicio del relato, estaba a punto de alcanzar "en cualquier momento". Cuando la mujer muere, echada, mientras es acariciada, se encuentra en ese punto de fusión. Pero el narrador, que no ha terminado de aceptarla, que ha mantenido una distancia irónica frente a ella (una actitud típica en los narradores de Onetti), no lo nota. Es entonces cuando Blanes golpea en las costillas al narrador, una reprimenda por la distancia en la que vive, y le hace la revelación final mientras lo insulta.

La muerte de la mujer, que parece una consecuencia a la vez natural y sorprendente de la escenificación, se convierte en el incidente central del relato, el que le da su sentido final. El tiempo preservado en el sueño ("a punto de corromperse en cualquier momento") parece descargarse súbitamente en el cuerpo de ella al representarlo. La realización de su sueño en la realidad es, pues, el fin del sueño. La fusión del sueño y de la realidad supone la descarga del tiempo, la liberación del tiempo acumulado en su cuerpo. En este contacto con lo real, el sueño y la mujer desaparecen. Se trata de una fusión imposible de realizar.

El final del relato es un canto al sentido de todo aquello que había parecido antes un "disparate" a Langman y que parece aquí una revelación:

> "Me quedé solo, encogido por el golpe, y mientras Blanes iba y venía por el escenario, borracho, como enloquecido, y la muchacha del jarro de cerveza y el hombre del automóvil se doblaban sobre la mujer muerta, comprendí qué era aquello, qué era lo que buscaba la mujer, lo que había estado buscando Blanes borracho la noche anterior en el escenario y parecía buscar todavía, yendo y viniendo con sus prisas de loco: lo comprendí todo claramente como si fuera una de esas cosas que se aprenden para siempre desde niño y no sirven después las palabras para explicar."[6]

Términos como "prisas de loco", "una de esas cosas que se aprenden para siempre desde niño" y "no vienen las palabras para explicar", corresponden a esa zona en la que viven los personajes sombríos, verbales, reflexivos de Onetti, que no alcanzan a comprender la revelación de lo sagrado cotidiano en el sueño.

La estructura de "Un sueño realizado" se compone de tres momentos fundamentales. El primero es el de la llegada de la mujer. Después de una secuencia inicial de exposición del ambiente de fracaso en el que vive Langman, marcado por las bromas de Blanes, la mujer arriba con lo que puede llamarse un mensaje, la representación de su sueño. Este mensaje altera fundamentalmente el entorno y promueve la acción. En una segunda etapa de la historia, esta mensajera va conquistando el territorio al que llega, lo que se comprueba en el encuentro suyo con Blanes. La escenificación del sueño es la conclusión del proceso que se inicia con su llegada.

Es curioso que la primera aparición de la mujer en el hotel con su traje de otra época ya puede verse como una escenificación, la aparición del sueño que es el teatro, en la realidad sórdida de Langman. Ella no viene vestida como una mujer de la vida real sino como una actriz ataviada en un tiempo paralelo, y convierte el entorno del hotel en un escenario. Al llegar al hotel donde está Langman, con un

[6] *Cuentos*, p. 117.

traje y maquillaje de otro tiempo, de alguien ajeno a esta realidad, ya es una actriz, un personaje de ficción que se redime a sí misma en el sueño y su secuela natural, la muerte. La idea original del relato, según declaró Onetti en una entrevista a *La Nación*, vino de un sueño que él también tuvo: "La idea original nació de un sueño. Vi a una mujer en una vereda, esperando el paso de un coche. Supe que también ella estaba soñando". Esta historia de un sueño que proviene de un sueño es su primer gran relato, y a él van a remitirse con frecuencia los que siguen.

2. "Bienvenido, Bob". La venganza del tiempo

"Bienvenido, Bob", una obra maestra del relato en cualquier idioma, aparece publicado por primera vez en *La Nación* de Buenos Aires, el 12 de noviembre de 1944. El narrador, quien es a la vez uno de los dos protagonistas del relato, es un pariente de Langman, un hombre adulto que lleva una vida anónima en Buenos Aires. Su experiencia cotidiana está compuesta de su trabajo como empleado y de sus visitas a los cafés y bares de la ciudad. Nunca sabemos su nombre ni su ocupación ni ningún aspecto de su vida, fuera del que concierne al relato.

El relato se inicia por el final del tiempo cronológico, cuando ya los acontecimientos han ocurrido. La primera frase señala una conclusión definitiva: "Es seguro que cada día estará más viejo, más lejos del tiempo en que se llamaba Bob...".

La frase expresa un proceso ("cada día estará") aunque también alude a un tiempo definitivo, sin progresiones, el del mundo de los adultos desterrados en la vejez. Sin embargo, esta alusión temporal progresiva supone un énfasis en el proceso mismo del deterioro. El uso del verbo impersonal ("Es seguro...") le da una autoridad inapelable, el carácter de hecho natural irreversible, al proceso. Sin embargo, esta

afirmación está matizada por un término que indica probabilidad y distancia ("estará") que relativiza la afirmación general.

El núcleo de la trama –la expulsión de Bob del paraíso de la juventud y su destierro al mundo real, el de los viejos– corresponde con el gran tema de Onetti que ya aparece en "Un sueño realizado": el contraste entre el mundo de la realidad y el de las ilusiones. De acuerdo con ello, en el primer párrafo, Onetti procede por una técnica de contrastes que se asemeja al inicio de su relato anterior. Si en "Un sueño realizado" oponía los elementos del *Hamlet* con los de su realidad (la calavera de la obra y la dentadura en su mesa de noche), aquí procede oponiendo los símbolos de la juventud gloriosa y digna y los de la vejez, entre el joven Roberto y el viejo Bob. El Bob del "pelo rubio colgando de la sien", los "lustrosos ojos" y los dedos con los que manejaba el cigarrillo y limpiaba "de ceniza la solapa de sus trajes claros" está en las antípodas del Bob que "se emborracha con cualquier cosa, protegiéndose la boca con la mano sucia cuando tose...". Este contraste, en el primer párrafo, establece el sentido de la historia: la distancia entre el mundo de Bob y el de Roberto.

La técnica del contraste crea desde el inicio una maravillosa tensión. El juego de oposiciones genera una infinita cantidad de preguntas alrededor del personaje, lo que refuerza su presencia. Onetti abunda en estos contrastes al mencionar la cara "soñolienta, dichosa y pálida", y la mirada azul que juega entre "el intenso desprecio y la burla más suave". En este sentido, los contrastes se integran en una solución de ambigüedad. La relación entre lo "intenso" y lo "suave" en el mismo personaje es una prueba de la vocación de Onetti por la ambigüedad que está integrada a su vocación por las divisiones extremas (entre juventud y vejez o entre sueño y realidad).

Frente a la edad indefinida, a la jovencita de otro tiempo de "Un sueño realizado", la edad de Bob ("cada día más viejo") lo hace aparecer como un protagonista del declive de la vejez.

"Bienvenido, Bob" es la historia de un triángulo amoroso que se resuelve en un duelo. El narrador está desesperadamente enamorado de Inés, la hermana de Bob. Se trata de una historia de amor por una mujer omitida, pues apenas vemos a Inés, salvo como un reflejo en la cara de su hermano Bob ("podía ver algo de ella en su cara"). El posible matrimonio con Inés ("Mi amor de aquella necesidad había suprimido el pasado y toda atadura con el presente") aparece para el narrador como la última salvación de una existencia solitaria. Esta mención a la "necesidad" de su matrimonio con Inés se ofrece como una salvación del tiempo. La idea de que "había suprimido el pasado y toda atadura con el presente" sugiere que la relación con Inés ha abolido la identidad temporal, la de los recuerdos y sus servidumbres, con la conciencia que suponen de sus fracasos. Con Inés se ha instaurado el presente, es decir, el narrador ha dejado de ser quien el tiempo ha hecho de él. Liberarse de la "atadura con el presente", por otro lado, sugiere una liberación con su entorno. Inés aparece, pues, igual que la mujer de "Un sueño realizado", como una mujer que lo va a liberar del tiempo.

El noviazgo entre ellos apenas aparece mencionado. Ningún episodio de la relación propiamente dicha es descrito por el narrador. Inés, la amada por el protagonista, no es un personaje real. Su vaga presencia representa su carácter ilusorio, distante, ideal. Es un fantasma incierto de sus necesidades, que nunca llega a plasmarse en la historia. Como otras mujeres de Onetti, se trata de un ser distante y extraño. Como ocurre en "La cara de la desgracia" y con la de "El infierno tan temido", los narradores de Onetti nunca llegan realmente a unirse o a integrarse a sus parejas, que parecen más bien presencias fugaces y distantes. En "Bienvenido, Bob", Inés solo aparece con cierto detalle (el "largo cuerpo rígido en el sillón de su casa") cuando rechaza al narrador. A lo largo del relato, nunca la oímos hablar. Es una presencia casi fantasmal, en su "entusiasmo" y

"candor", una luz fugaz a la que el narrador parece haberse aferrado. Su influencia es mencionada en la conciencia de Bob, pero el relato apenas la muestra.

Bob, su hermano, en cambio tiene una presencia maciza y amenazante. Enfrentado a su "cara soñolienta, dichosa y pálida", que apenas lo saluda, el narrador se esfuerza en soportar su mirada azul. Ambos coinciden esporádicamente en la cantina del club, donde Bob le da suficientes muestras de indiferencia y rechazo. A diferencia del narrador, Bob es un joven lleno de ilusiones en el futuro, pues sueña con hacer una gran ciudad, una "ciudad infinita" sobre la costa. Este encuentro entre las dos identidades, la ferocidad activa de Bob y la pasividad melancólica del narrador, constituye el eje de la historia.

El narrador y Bob aparecen enfrentados dos veces. En la primera de estas escenas, Bob se encuentra con el narrador en la sala de la casa. Bob lo ve, se sienta en el borde de la mesa y se pone a fumar, el "sereno perfil" un poco "inclinado, flojo y pensativo". Se trata de un momento de enorme tensión, pues ambos están solos, en silencio, unidos por el odio arrogante de Bob y por el terror suplicante del narrador hacia él. Es entonces cuando el narrador aprieta una tecla grave del piano que está cerca, sin dejar de mirar a Bob. Cuando el narrador sigue hundiendo la tecla, "clavándola con una cobarde ferocidad, en el silencio de la casa", piensa que no lo está haciendo por una bravata sino que está llamándolo. Cada nota, piensa, es la única "palabra pordiosera" con la que podía pedir tolerancia y comprensión a su "juventud implacable".

Este contraste aparente está teñido de ambigüedad. En el narrador, además de odio y miedo hacia Bob, también late el deseo de ser aceptado por él, ya que siente envidia o atracción por su juventud arrogante. La ambigua relación entre ambos podía ser objeto de numerosas especulaciones e interpretaciones.

El narrador de "Bienvenido, Bob" es un ser esencialmente sombrío y pasivo, cuya lucidez es el precio de su inacción. Está a merced de Bob, que es un ser esencialmente activo. Todos los argumentos de Bob para atacarlo son argumentos morales, referidos al "vicio de la vejez".

El segundo encuentro entre ambos ocurre en el club. Una noche, Bob, el incierto, imposible cuñado, llega a la mesa del club, despide al mozo y después de un silencio amenazante le dice al narrador: "Usted no va a casarse con Inés".

La reacción del narrador, ante la afirmación de Bob, es la típica de muchos personajes de Onetti, hecha de preguntas temerosas y tibias negativas: "Si quiere explicarme por qué no quiere que me case con ella", dice, después de algunas dudas.

Bob le responde con una sonrisa sujeta y apretada: "Habría que dividirlo por capítulos", y luego aclara:

> "Pero se puede decir en dos o tres palabras. Usted no se va a casar con ella porque usted es viejo y ella es joven. No sé si usted tiene treinta o cuarenta años, no importa. Pero usted es un hombre hecho, es decir deshecho, como todos los hombres a su edad cuando no son extraordinarios." [7]

La fuerza de esta escena viene de sus frases explicativas y generalizantes. El narrador ("un hombre hecho, es decir deshecho, como todos los hombres a su edad cuando no son extraordinarios") no puede oponer ningún argumento a la acusación. Bob procede por ideas generales ("como todos los hombres a su edad..."), que inhabilitan una respuesta. Al invocar estas leyes generales e inapelables (inspiradas en las ideas de su época, como veremos en el siguiente capítulo), Bob está imponiendo lo que él considera las reglas de la realidad.

[7] *Cuentos*, p. 128.

Bob, un joven arquitecto, devoto de su juventud y de la de su hermana, es el fiscal y al mismo tiempo el juez del delito físico y moral del narrador: el de ser viejo. Su autoridad se cubre de razones y acusaciones: "Usted es egoísta; es sensual de una sucia manera", le sigue diciendo Bob. "Está atado a cosas miserables y son las cosas las que lo arrastran. No va a ninguna parte, no lo desea realmente. Es eso, nada más; usted es viejo y ella es joven".

El discurso de Bob está admirablemente estructurado por Onetti. En el inicio plantea una afirmación general ("Usted no se va a casar con Inés") y luego va acumulando una serie de razones contundentes, referidas siempre a la especie de los viejos. Al final, vuelve a afirmar una ley general, inapelable: "Usted es viejo y ella es joven".

Ser viejo para Bob significa precisamente no tener voluntad, ser egoísta, estar atado a las cosas materiales. El discurso de Bob se ampara en conceptos que le parecen, por lo tanto, leyes biológicas, expresadas en una serie de frases letales. Puesto que viven confinados en su cárcel mental, dice Bob, la vejez es la edad en la que "ya no hay experiencias": "nada más que costumbres y repeticiones, nombres marchitos para ir poniendo a las cosas y un poco crearlas". Para Bob, el viejo es un ser sin voluntad, que vive sumergido en una aplastante rutina, incapaz de grandes proyectos. Esta diferencia entre actividad y pasividad se corresponde con la percepción del tiempo que ambos personajes tienen. Para el joven Bob, el tiempo es percibido como un cambio. Imagina el mañana como un conjunto de hechos nuevos, a los que él contribuirá construyendo una gran ciudad en la costa. Para el narrador, en cambio, el tiempo es la prolongación permanente de un espacio inmóvil.

Por eso, el narrador apenas se atreve a hacerle frente ("Si quiere explicarme por qué no quiere que me case con ella", pregunta lentamente, antes de recostarse en la pared) y esboza algunas preguntas para luego permanecer en silencio.

El juego de posturas es esencial a la escena. Mientras Bob "endereza la cabeza", el narrador se apoya en la pared y lo escucha. Bob lo mira de frente mientras el narrador fuma de perfil a él. Incapaz de confrontarlo, el narrador decide "prescindir de él" y se aleja, mientras Bob sigue hablándole, para quedarse junto al aparato de música, un pretexto para ignorarlo, en apariencia.

De pronto, mientras las frases de Bob se vuelven más agresivas, el narrador se va replegando en su propia interioridad. Este es un momento decisivo, el de la traslación espacial del narrador al fondo de su conciencia. Como veremos más adelante, desde que el narrador prende el aparato de la música para alejarse de él, Onetti no nos ofrece las frases citadas directamente de boca de Bob sino a través de un estilo indirecto. Al hacerlo, refuerza la necesidad de una distancia tamizada por su necesidad de refugiarse de sus admoniciones: "A mi lado, Bob estaba diciendo que ni siquiera él, alguien como él, era digno de mirar a Inés con los ojos".

El proceso en el que el narrador se refugia en sí mismo para escapar de las palabras de Bob se ofrece a través de este recurso de distanciamiento, el paso de la cita directa a la mediada por el narrador, como veremos luego. Gracias a ello, la voz de Bob va alejándose poco a poco, para ser reemplazada gradualmente por la voz silenciosa, interior del narrador. Ese proceso termina cuando en el recuento el narrador ofrece sus inciertas conclusiones: "Más o menos eso estuvo diciendo". Después de definir las identidades de ambos por última vez ("Usted es viejo y ella es joven"), Bob se despide. Poco tiempo después consigue, en efecto, que su hermana rompa su compromiso matrimonial.

Es entonces cuando el relato da un salto de varios años e inicia su fase final, la del último reencuentro entre el narrador y Bob.

Cuando vuelven a encontrarse, mucho después, en el local que ambos frecuentan, el narrador afirma que "el pasado no tiene tiempo y que el ayer se junta allí con la fecha de diez años atrás".

El pasado, por lo tanto, al convertirse en una memoria múltiple, integra a sus escenas y personajes en una sola instancia. Tanto los acontecimientos del pasado remoto como del más próximo se superponen en la memoria (el "ayer" y "diez años atrás"). Es en este cementerio indiscriminado, la memoria, donde han sido enterrados los sueños de grandeza, las necesidades singulares de Bob.

En este nuevo encuentro de ambos en el café, Bob ya no es el joven orgulloso de un tiempo antes sino un hombre envejecido y mediocre, como todos los demás. Atrás han quedado para él los proyectos y las ilusiones, como los de construir una gran ciudad en la costa. Su identidad ha cambiado, como su nombre. Ahora es Roberto, un empleado que vive en los cafés durante las noches, juega a las carreras y ve al narrador, su enemigo de unos años antes, a quien no sabemos si reconoce. Al verlo hundido en el mismo infierno, el narrador celebra la crueldad compasiva e irónica del tiempo sin hacerle reproches, ni siquiera el de hacerle notar que lo reconoce:

> "No sé si nunca en el pasado he dado la bienvenida a Inés con tanta alegría y amor como diariamente doy la bienvenida a Bob al tenebroso y maloliente mundo de los adultos. Es todavía un recién llegado y de vez en cuando sufre sus crisis de nostalgia." [8]

Para subrayar las distancias en los tiempos, Onetti usa metáforas espaciales. La juventud es un país cuyos desterrados recuerdan al comienzo con nostalgia. Quienes descubren la vejez son "recién llegados". El "mundo de los adultos" es un tiempo y espacio regido por

[8] *Cuentos*, p. 131. Tanto para el narrador como para Roberto, la experiencia de la vejez está expresada con palabras similares a las de la voz que oye Peter Rugge al llegar a Boston en *The Missing Man* (1824), de William Austin: "Time, which destroys and renews all things, has dilapidated your house and placed us here... You were cut off from the last age and you can never have another home in this World". (Citado en Harry Levin, *The Power of Blackness*, New York: Alfred Knopf, 1970, p. 3.)

lo "tenebroso y maloliente". La alusión visual y la auditiva pertenecen al mundo del espacio que puebla el tiempo de los viejos.
La distancia del espacio como una metáfora de la longitud del tiempo refuerza la separación entre una identidad y otra, a la vez que sirve para objetivarlas. Roberto ha hecho un viaje sin retorno al país de los viejos. Es un desterrado, como Kirsten, que recuerda junto a Montes el país de su juventud en "Esbjerg en la Costa".

La gran diferencia entre Bob y la mujer de "Un sueño realizado" es que el primero busca insertar el sueño en la realidad, no huir de ella. Al hacer su ingreso a la realidad, al haber cambiado su identidad y su nombre, irónicamente, él también ha sido alcanzado por la realidad. El mundo de los adultos, de los que ya no viven en el proyecto y la ilusión, es el mundo verdadero. El envejecimiento, pues, lo sabe el narrador, puede definirse como un aprendizaje de la realidad, como una destrucción de los sueños, como un descubrimiento del "mundo de los adultos".

El narrador siente una melancólica lucidez al escuchar a Bob en la primera parte del relato ("Pobre chico, pensé con admiración", escribe al escuchar las acusaciones). Si Bob cree que hay una ley que separa las identidades de los viejos y las de los jóvenes, para el narrador la juventud es una farsa que el tiempo corrige. La ley del tiempo, es decir, del deterioro, es asumida por el narrador como una venganza adecuada a la ofensiva violenta pero ingenua de Bob.

Onetti inicia el relato con una voz interior reflexiva ("Es seguro que cada día estará más viejo, más lejos del tiempo en que se llamaba Bob...") que va a alternar con un registro directo de la acción. Sin embargo, "Bienvenido, Bob" va a terminar con esta misma voz interior que universaliza la lección a la de los "tantos miles de pies inevitables". Esta alusión a los pies supone una verdad general que se opone a las leyes biológicas que Bob esgrimía en su diálogo.

El narrador afirma en el final de la historia que los seres humanos inevitablemente buscan la ilusión, el desarrollo, el proceso del tiempo, aun cuando pueda ser inútil y absurdo. Si los sueños se van gastando en la presión "distraída y constante" de los "pies inevitables", la lección que deducimos es que la esperanza, la fe, la ilusión son inevitables aun cuando prueben ser absurdas, como en el caso de Bob. No habrá mayor evolución en la vida del viejo Roberto, que solo puede seguir "emporcándose" para siempre. "Bienvenido, Bob" no cuenta la historia de cómo Roberto se convierte en Bob sino en cómo, sin saberlo, siempre lo fue.

Los narradores-personajes de Onetti son seres sombríos pero no anodinos. En ellos anida la sensación de la inutilidad y, con frecuencia, la renuncia a la lucha. Pero están lejos de ser personajes apáticos. La "cobarde ferocidad" con la que el narrador de "Bienvenido, Bob" clava la tecla del piano en el silencio de la casa es un ejemplo del lenguaje indirecto y violento de los derrotados. En los protagonistas onettianos, un fuego feroz y reprimido acompaña al silencio de los que viven en la penumbra.

El protagonista de "Bienvenido, Bob" es un pariente cercano del protagonista-narrador de *Mort à crédit* (1952), de Louis-Ferdinand Destouches, Céline. Las frases iniciales de *Mort à crédit* sirven para definir el clima de las escenas que seguirán:

> "Nous voici encore seuls. Tout cela es si lent, si lourd, si triste...Bientot je serai vieux. Et ce sera en fin fini. Il est venu tant de monde dans ma chambre. Ils ont dit des choses. Ils ne m'ont pas dit gran d'chose. Ils sont partís. Ils sont devenus vieux, misérables et lents chacun dans un coin du monde." [9]

[9] *Mort à Crédit*, 5ª ed. (París: Gallimard, 1952), p. 11. Esta coexistencia con el mundo de los enfermos está especialmente expresada en *Los adioses* (1954), de Juan Carlos Onetti, que, como se sabe, describe la existencia del protagonista en un sanatorio y sus relaciones con las mujeres que lo visitan.

El médico que narra *Mort à crédit* vive en constante relación con la vejez y la muerte hasta hacer de ellas una rutina. La existencia cotidiana que lo rodea es percibida como una sucesión de enfermedades y de muertes que pasan a formar parte de la base de su visión del mundo.

En un artículo sobre Céline, Onetti afirmaba que en *Voyage au bout de la nuit* (*Viaje al fin de la noche*), "Céline eligió la ferocidad, la mugre y el regusto por la bazofia con singular entusiasmo. Sin embargo, un artista se parece a una mujer porque tarde o temprano acaba por aceptar fisuras y confesarse. En este caso hablamos del amor y la ternura". [10]

Esta convivencia del amor y la ternura, por un lado, y la mugre, la ferocidad y el regusto por la bazofia, por el otro, se aplica sin duda también a la obra de Onetti. Es curiosa la idea de la "confesión" (en lo que un artista se parece a una mujer) porque precisamente las historias de Onetti están contadas a modo de confidencias, relatos susurrados en el oído del lector y no con el tono de declaraciones o proclamas en público. Su tono confesional y privado es el de la opacidad ingeniosa y el de la amargura clarividente de los derrotados.

La vejez espiritual del narrador, que es un producto de su contacto con la enfermedad y la muerte que lo rodean, se traduce en la visión de un mundo "tan lento, tan pesado, tan triste" que muestra Céline.

[10] En *Réquiem por Faulkner y otros artículos*. Recopilación de Jorge Rufinelli (Montevideo: Editorial Arca-Calicanto, 1975, p. 157). Sobre este aspecto de la obra de Céline puede elaborarse una serie de coincidencias con sus otras novelas y con otros pasajes de *Mort à Crédit*. Sobre *Mort à Crédit* en especial pueden verse Bettina L. Knapp, *Cèline: Mano f Hate* (Montgomery: University of Alabama Press, 1974), pp. 61-85, Allen Thiher, *Céline: The Novel as a Delirium* (New Brunswick: Rutgers University Press, 1972), David O'Connell, *Louis-Ferdinand Céline* (Boston: Twayne Publishers, 1976), y Patrick McCarthy, *Céline* (New York: Viking Press, 1975), pp. 83-115.

Tanto los viejos de Onetti como los de Céline ven el mundo a través de su edad espiritual. La vejez para ellos es una forma de vida en la que son imposibles el idealismo, la fe, la esperanza.

La estructura de "Bienvenido, Bob" parte del presente para volver al pasado y terminar en el presente, en el que Bob es un hombre viejo que añora al Roberto de su juventud. En un tercer y definitivo momento, el relato vuelve al presente definitivo, es decir, una forma de un tiempo permanente, que coincide con el del inicio del relato: "Es seguro que cada día estará más viejo...". El cuento tiene así una estructura temporal circular. Al definir esta estructura, Onetti está definiendo también su concepción de un tiempo que retorna a su origen, no de un tiempo de progreso o desarrollo. Sus personajes tienen un destino asegurado desde el inicio, como en el cuento, que inevitablemente van a sellar, el de la vejez, que señala el inicio del relato.

Si la vejez es una degradación de la vida, una pérdida del idealismo y de la fe, entonces el viejo es moralmente inferior al joven y, por lo tanto, puede ser juzgado por él. Esta es la premisa sobre la que actúa el joven Bob cuando se enfrenta al narrador en "Bienvenido, Bob". Como se sabe, Onetti cuenta que escribió la historia como una reacción ante los reproches irónicos de un amigo con el cual convivía en una pensión de Buenos Aires. [11]

La vejez, la adultez, es decir, la verdadera vida, la vida fuera de los sueños e ilusiones del presente, es un estado esencialmente pasivo, que no es consecuencia de una derrota sino su afirmación anticipada. Es desde la consecuencia de esa derrota, la lucidez sombría, que escriben narradores onettianos, como el inolvidable de "Bienvenido, Bob".

[11] El episodio está relatado en "Creación y muerte de Santa María, entrevista a Juan Carlos Onetti", en Jorge Ruffinelli, *Palabras en orden* (Buenos Aires: Ed. Crisis, 1974), p. 87.

3. "El infierno tan temido". Crímenes por amor

A diferencia de "Bienvenido, Bob", "El infierno tan temido" (1957)[12] es un relato contado desde una tercera persona. La gran similitud entre ambos, sin embargo, es que toman la perspectiva de una víctima lúcida y pasiva, frente a un victimario activo e implacable. Otra gran similitud es que la relación entre la víctima y el victimario (o la victimaria en el caso de "El infierno tan temido") es ambigua. Mientras en "Bienvenido, Bob" el protagonista sobrevive para ver su venganza realizada –el paso de los años que fijan a Bob en el deterioro de Roberto–, "El infierno tan temido" es la historia de un individuo que perece en manos de una vengadora por amor.

"El infierno tan temido" se inicia a la mitad del tiempo cronológico de la historia, cuando la primera fotografía enviada por Gracia César llega a la redacción del diario donde trabaja Risso. A partir de entonces, el relato retrocede en el tiempo, regresa al momento en que se inicia la historia y avanza hacia su trágica conclusión.

La anécdota en sí misma es suficientemente atractiva. Una actriz de veinte años, Gracia, se casa con un periodista viudo que trabaja por las noches, Risso, que le dobla en edad. El cortejo y la boda están narrados con trazos rápidos hasta que el relato se instala en los inicios de la convivencia matrimonial. En un viaje de trabajo

[12] "El infierno tan temido" salió publicado por primera vez en *Ficción*, Nº 5 (Buenos Aires, enero-febrero de 1957), pp. 60-71. Una de las posibles explicaciones de las relaciones entre hombres viejos y mujeres jóvenes en las obras de Onetti puede ser precisamente la noción del amor como sinónimo de nostalgia por una juventud perdida. Es el caso de Osorio: "La miraba como si quisiera verse a sí mismo, su infancia, lo que había sido, lo que estaba aplastado y cegado en él, la perdida pureza inicial, lo que había abandonado sin realizar". En "Para esta noche" (1943), en Juan Carlos Onetti, *Obras*, prólogo de Emir Rodríguez Monegal (Madrid: Aguilar, p. 375).

a Rosario, con su compañía teatral ("Ella reiteró ahí el mismo viejo juego alucinante de ser una actriz entre actores, de creer lo que sucedía en el escenario"), Gracia tiene una relación fugaz con un hombre que va a buscarla a la salida del teatro. La infidelidad de Gracia responde a sus propios códigos vitales: "Así que sólo pensó en Risso, en ellos, cuando el hombre empezó a esperarla en la puerta del teatro, cuando la invitó y la condujo, cuando ella misma se fue quitando la ropa." [13]

Al acceder a ese encuentro sexual con el hombre anónimo, nos dice el narrador, en realidad piensa "en nadie, en Risso". De regreso a Buenos Aires, una noche de miércoles (los jueves, Risso no iba al diario donde trabajaba), Gracia le confiesa su encuentro con este hombre que la esperaba en las puertas del teatro en Rosario.

El hombre con el que tiene el encuentro no tiene una entidad propia. Gracia no lo ha seguido porque estaba atraída hacia él ni porque quería vengarse o hacerle daño a Risso. Gracia ha buscado al Risso ausente en el otro hombre, de "rostro olvidado", y al contarle

[13] *Cuentos*, p. 221. Lucien Mercer llama a "El infierno tan temido" "una introducción al suicidio". En "Juan Carlos Onetti en busca del infierno", en *Marcha*, Nº 1129, (Montevideo, 19 de octubre, 1962), p. 8. Rubén Cotelo, por su parte, dice que los personajes de Onetti, a partir de Eladio Lancero, tienen "una implícita concepción católica de la mujer, un horror casi medieval de la corrupción de la carne, un perverso, deformado, parcializado culto mariolático". En "Cinco lecturas de Onetti", en *Onetti*, selección, cronología y preparación de Jorge Ruffinelli (Montevideo: Biblioteca de Marcha, 1973), pp 59-60. Cotelo se refiere, a propósito de "Tan triste como ella" (1963), a la imagen de la muchacha en los relatos y la asocia al mito de la juventud: "la muchacha, la doncella, la adolescente es la pureza original, algo más que la mera ausencia del pecado; es una extensión del mito de la juventud". En "Cinco lecturas de Onetti", *op. cit.* p. 60. Sylvia Lago hace un análisis magnífico de este relato, en relación con el tema del suicidio, en "El suicidio en la narrativa de Juan Carlos Onetti. Una opción frente al infierno tan temido", en *www.cuhwww.upr.clu.edu/exegesis.* A ese texto debe agregarse el también estupendo de Gustavo San Román, "El infierno tan temido", en *Juan Carlos Onetti. Nuevas lecturas críticas*, Río de La Plata, 2003.

a su marido acerca del incidente, mientras se desnuda, lo hace con el "orgullo y la ternura de haber inventado, simplemente una nueva caricia".

Risso la escucha. Siguiendo el estilo del típico héroe pasivo de su autor, no muestra ninguna reacción. Es una respuesta inicial parecida a la que tiene el narrador frente a Bob. Pero cuando Risso le dice "Bueno, ahora te vestís otra vez", ella le examina la sonrisa y "vuelve a ponerse las ropas". Es entonces cuando la relación entre ambos en apariencia se termina.

La historia podría terminar con el siguiente episodio. Gracia deja direcciones distintas entre sus conocidos, y abandona Buenos Aires para siempre. Pero es entonces cuando Risso empieza a recibir una serie de fotografías, enviadas desde distintos hoteles en ciudades latinoamericanas. En todas ellas, Gracia aparece haciendo el amor con hombres distintos que probablemente son seres tan anónimos como el hombre de Rosario. Su elaborada venganza es un rito visual que recuerda el origen de su ruptura.

Vacilante, incierto, comunicándose con ella por primera vez a través de este lenguaje de la violencia sexual, Risso descubre, detrás del horror y la humillación, que solo puede pensar en Gracia. El héroe pasivo, distante, interior, se revela a sí mismo de pronto, en el rito de las fotografías que recibe, la inmensidad reprimida de sus emociones, activadas por la crueldad y la violencia de una venganza. En ese lenguaje ritual, hecho de fotografías de ella, surgen las emociones escamoteadas en la comunicación verbal. El amor hacia ella no aparece ahogado sino en cierto modo exacerbado por la infidelidad. Es un amor no expresado en palabras.

Aunque la historia está contada desde el punto de vista de Risso, el narrador permite intuir algunas de las motivaciones de Gracia. Al igual que la protagonista de "Un sueño realizado", Gracia es una actriz, es decir, alguien que vive de la ilusión en los escenarios. Está

entregada a la identidad que le da el teatro, a "creer lo que sucedía en el escenario". Risso, lo intuimos pronto, no la acompaña en esa ilusión. Risso vive del periodismo, es decir, de un lenguaje que se limita a registrar la realidad, no a inventarla. Risso no va al teatro en el que ella actúa, pues sus horarios nocturnos coinciden con los de ella, pero es esencialmente un hombre distante de su mundo, como lo era Langman de la mujer de "Un sueño realizado". Cuando ella intenta reemplazarlo por un hombre que sí la busca en ese mundo, el hombre que aparece a la salida del teatro, está intentando en realidad buscar a Risso ("sólo pensó en Risso, en ellos...") ausente. Ese Risso que ella ha construido, que busca reemplazar, nunca ha existido. Una vez que este ritual de la intimidad por reemplazo fracasa, cuando Risso la echa de su lado, ella inicia el ritual de la venganza, que es también el ritual del amor. Las fotos desde distintos hoteles de Sudamérica, con distintos hombres, están cuidadosamente preparadas. Gracia ha llegado a distintas ciudades, ha encontrado a hombres fugaces como el de Rosario, y los ha usado para tomar y enviar las fotos a Risso. Al igual que antes, lo ha hecho pensando en él. Al mostrar que ha seguido buscando a "nadie, a Risso" en ellos, Gracia logra representar un mensaje de amor en su negación.

Gracia no renuncia nunca a la representación teatral. Al aparecer posando con hombres distintos, en distintos hoteles, está realizando también una representación histriónica: "Tan inconfundible ahora como si se hubiera hecho fotografiar en cualquier estudio y hubiera posado con la más tierna, significativa y oblicua de sus sonrisas." [14]

Para vengarse, ha seguido siendo fiel a su vocación de actriz. Ha echado mano de un ritual histriónico, frente a la cámara de fotografía. Ha posado, se ha desvestido, ha actuado la farsa del amor con otros hombres, para demostrarle que era solo a él a quien de

[14] *Cuentos*, p. 218.

veras quería. Lo destruye mostrándole la banalidad de su deseo por hombres anónimos. Representa otra vez su infidelidad solo para él. Es la actriz en la venganza de su separación que él se había rehusado a ver en el supuesto amor de su matrimonio, una actriz consumada para un solo espectador, en la sordidez de la penumbra de los cuartos de hotel.

Su ambigua, planificada venganza es una señal de que habita en un universo esencialmente distinto al de Risso. Como había ocurrido con la mujer de "Un sueño realizado", es una actriz que no renuncia al escenario. Al igual que el narrador frente a Bob, los actos de Risso son solamente reacciones a la energía desplegada por Gracia. Como la mujer de "Un sueño realizado" y otras mujeres en los relatos de Onetti, Gracia tiene una energía de la que los hombres carecen.

Uno de los logros de los relatos de Onetti es la exploración de la pasividad como una condición atormentada y dramática. Desde la primera frase de "El infierno tan temido" ("La primera carta, la primera fotografía, le llegó al diario entre la medianoche y el cierre."), Risso aparece como un personaje pasivo, es decir, el que recibe las cartas y fotos, el objeto de la venganza. El principio activo de la relación, es decir de la traición y de la venganza, es Gracia. La foto "parda, escasa de luz, en la que el odio y la sordidez se acrecentaban en los márgenes sombríos, formando gruesas franjas indecisas..." es un mensaje de una zona de pesadilla que pertenece a la mente de Risso. Las fotografías son objetivaciones de la ambigua, cruel, necesitada mente de Gracia, una dimensión que Risso no ha logrado domesticar. El relato finaliza cuando Gracia envía las fotos a la hija de Risso. Un colega de Risso, Lanza, concluye luego del suicidio:

> "Se había equivocado, me insistía; él y no la maldita arrastrada que le mandó la fotografía a la pequeña, al Colegio de Hermanas. Tal vez pensando que abriría el sobre la hermana superiora, acaso deseando que el

sobre llegara intacto hasta las manos de la hija de Risso, segura esta vez de acertar en lo que Risso tenía de veras vulnerable". [15]

Si la mujer de "Un sueño realizado" es la portadora del mundo de los sueños, Gracia César es la emisaria de las imágenes de una pesadilla, la perversión del sueño de amor entre ambos.

En "El infierno tan temido", Onetti introduce una gran dosis de violencia psicológica. Las acciones de Gracia tienen un efecto rápido y devastador para la conciencia del protagonista. A diferencia de las muchachas puras y virginales, intocadas de Onetti, como la Ana María de *El pozo*, o la chica de "La cara de la desgracia", Gracia César representa la pureza y la ambigüedad del mal en su venganza. Su crueldad, sin embargo, nos remite, al igual que otras mujeres de Onetti, a una dimensión de la irrealidad a la que los hombres, como Langman, Risso y otros, no pueden enfrentar o sostener.

¿Por qué se suicida Risso? El tema del suicidio es central a los personajes y al mundo de Onetti. Risso descubre, en el rito, la verdad esencial no solo de su relación con Gracia César sino de su propia vida. Esta verdad no habría podido ser descubierta en la pura convivencia entre ellos. Hacía falta una ceremonia, como la que ella pone en práctica. A través de los extremos de la venganza, de la violencia, de la crueldad de ella, Risso desnuda sus apariencias y descubre su amor hacia ella, pero también que su pobre vida es imposible de soportar sin Gracia César, un personaje venido de una dimensión distinta a la suya.

Su suicidio, por otro lado, ocurre cuando su hija recibe las fotografías. En la obra de Onetti, las niñas son con frecuencia figuras inocentes y puras, incontaminadas por el mundo, que los hombres

[15] *Cuentos*, p. 226

buscan proteger. Este encuentro entre la obscenidad amorosa de Gracia César y la pureza de su hija precipita la caída de Risso, "en lo que de veras tenía de vulnerable", es decir, en ese sueño oculto, la inocencia de su hija. Precisamente la hija de Risso, de quien poco sabíamos hasta el final, se había mantenido apartada de toda esa relación violenta, pesadillesca que era la relación entre ambos. Introducirla en la historia es marcar la relación directa de Risso con la realidad, con la paternidad, la responsabilidad, la familia, marcas de la realidad que Gracia César, actriz consumada, nunca ha aceptado.

Sin embargo, la muerte de Risso puede compararse con la de la mujer de "Un sueño realizado". Si esta última muere cuando objetiva sus sueños frente a ella, Risso muere precisamente cuando esa dimensión onírica, pesadillesca, que le envía Gracia César, lo alcanza de lleno. En ambos, en la de Risso y en la de la mujer de "Un sueño realizado", la muerte se produce como una consecuencia de la irrupción del sueño o la pesadilla, del ritual de la irrealidad, en el mundo real.

Las fotografías, por otro lado, operan como una demostración de la realidad de ese mundo de pesadilla en el mundo de Risso y su hija. La particularidad de las fotos es que congelan el tiempo, le quitan su duración y se convierten en un presente eterno. Atan a su eternidad visual a quienes las ven.

El de Gracia es, sin embargo, un crimen por amor. Pocas historias han explorado con más minuciosidad la crueldad y la ambigüedad del amor como "El infierno tan temido". El propio Onetti declaró en entrevistas televisivas a Ramón Chao y a Joaquín Soler Serrano que la historia se basó en un caso real, y que se planteó escribir el relato como una "historia de amor". El mismo nombre de "Gracia" es simbólico y a la vez irónico. Cuando la gracia del amor le es revelada, se produce la muerte de Risso.

4. "Jacob y el otro". La familia errante

Una de las proezas de "Jacob y el otro" (1961) [16] es que, a pesar de su explícita técnica de cambios de narrador en distintos bloques de la historia ("cuenta el médico", "cuenta el narrador" y "cuenta Orsini"), el relato se lee con una maravillosa naturalidad. Esta fluidez se debe, creo, a la gracia y la habilidad con la que se dan las transiciones de un narrador a otro. El cambio narrativo del médico al narrador y al príncipe no parecen artificiales o postizos sino necesarios en el natural decurso de la historia.

En "Jacob y el otro", la sala de teatro de "Un sueño realizado" ha sido reemplazada por el ring del coliseo "Apolo", en el que ocurre la escena final, y su protagonista principal, el príncipe Orsini, es un profesional de la farsa en la tradición de Baldi, el personaje onettiano del relato "El posible Baldi". En "Jacob y el otro", el príncipe Orsini ha vivido de fabular estas representaciones a nombre de su protegido, un forzudo luchador, viejo y casi acabado, de quien desconfía y depende, el gigante Jacob.

[16] "Jacob y el otro", que obtuvo el segundo puesto en un concurso de la revista *Life*, apareció por primera vez en *Ceremonia secreta y otros cuentos de América Latina* (New York: Ed. Interamericana, 1961), pp. 349-389. El personaje de Onetti que puede añadirse a la lista de hombres resignados y pasivos es Matías el telegrafista, tal como aparece en las primeras frases del cuento del mismo nombre de 1970:

"Era, y para siempre, más viejo que yo; tenía una nariz larga, los ojos sin sosiego, una boca fina y torcida de ladrón, de tramposo, de adicto a la mentira, un cutis protegido del sol desde la pubertad, una blancura conservada en la sombra del chambergo. Pero encima de todo esto, como un abrigo permanente, hacía flotar la tristeza, la desgracia, la mala suerte encarnizada. Era pequeño, frágil, con bigotes caídos y suaves." (*Cuentos*, p. 344.)

Como puede verse, la "tristeza" y la "desgracia" flotan como un abrigo cubriendo el rostro de Matías. Matías aparece descrito, por lo tanto, igual que Orsini, como un individuo frágil frente al destino que lo rodea. Los viajes que Orsini recuerda a propósito del Van Oppen joven recuerdan el que J. Stein le cuenta a Brausen sobre él y Mami en *La vida breve* (1950): "¿Ya te conté que ella trabajaba en un cabaret y que yo tenía veinte años y nos fuimos a Europa?". En *Obras*, p. 452.

El relato se inicia al final de la acción cronológica, cuando el doctor recibe un cuerpo prácticamente muerto (viene de la pelea en el Coliseo, al que ha asistido toda la ciudad). El asistente intenta convencerlo de que el hombre que llega está tan malherido que no puede salvarse. El doctor, fiel a otros personajes histriónicos de Onetti, recurre a una "gastada frase de gastada heroicidad" para decir: "A mí los enfermos se me mueren en la mesa". El médico admite, sin embargo, que la dice con más nostalgia que honestidad, y esgrime sobre él un argumento parecido al que hubiera podido usar Bob: "Estaba viejo y cansado". Mientras el médico y Rius trabajan, otro personaje, llamado Fernández, entra y dice una frase premonitoria: "Alguien me estafa, la vida no es más que una vasta conspiración para engañarme".

El doctor, que termina salvando al enfermo (debía darle un "certificado de inmortalidad", le dice Rius), usa otro argumento onettiano, ligado a la ilusión: piensa que el éxito de sus operaciones le importa tanto como el "viejo sueño irrealizable: arreglar con mis manos y para siempre el motor de mi viejo automóvil". Poco antes, Rius le ha advertido: "Conmigo cualquier farsa; pero no la farsa de la modestia, de la indiferencia, la inmundicia, que se traduce sobriamente con una vez más cumplí con mi deber".

Todos estos datos son relevantes a la historia porque el doctor, como Orsini, tiene el sueño de reparar el viejo automóvil que, en la perspectiva de Orsini, puede traducirse como el cuerpo de Jacob. Por otro lado, el doctor es un actor consumado pero cansado frente a los demás. Los enfrenta con una promesa heroica ("A mí los enfermos se me mueren en la mesa"), y la cumple en el breve mundo de los sueños hechos realidad que él impone en la madrugada en el hospital. Pero si el doctor representa el triunfo del sueño, Orsini representa la supervivencia de la farsa, es decir, de la falsa representación. Orsini es esencialmente un farsante, un tipo que no cree en

los sueños que vende y pregona. Su antecedente más remoto es el Baldi de "El posible Baldi". A diferencia de él, Jacob va a vivir, como el doctor, de poner en práctica sus sueños.

En los cuentos de Onetti, las familias apenas existen. Sus personajes solitarios rara vez mencionan a padres, hermanos o hijos. El hermano suicida en "La cara de la desgracia" es un personaje ajeno al narrador-protagonista, que se entera de sus burlas a través de una amiga. La familia no es un tema onettiano. Esencialmente solitarios, sus personajes buscan la comunicación a través de compañeros de ruta o de parejas. Hacen, en cambio, familias postizas. Herederos de la pareja errante que busca fortuna de "Historia del caballero de la rosa y de la virgen encinta que vino de Liliput", los dos personajes de "Jacob y el otro" van recorriendo distintas ciudades y pueblos latinoamericanos. La metáfora del distanciamiento espiritual de estas parejas es su diferencia física. La enana y el caballero de "Historia del caballero de la rosa..." forman un correlato con la pareja formada por el enorme, forzudo Jacob y el pequeño príncipe Orsini. No en balde el caballero de la rosa y la virgen encinta representan obras como "La vida será siempre hermosa" y la "Farsa del amor perfecto".

Es el médico quien, al final de esta introducción, recuerda a la extraña pareja que había arribado al pueblo: el "hombre movedizo y simpático" y el "gigante moribundo" que introdujo una cara enorme e infantil, "húmeda de llanto, en la luz dorada del atrio". Esta es una mención esencial porque en el mundo de Onetti, los portadores de los sueños son esencialmente las mujeres, aunque, en este caso, el gigante aniñado, de cara infantil que llora en la iglesia, es decir, el niño, puede alcanzar también esta misión. Solo los hombres racionales y conscientes están excluidos de la capacidad de vivir los sueños que no comprenden. Por eso, Orsini se define como un "condenado a cuidar, mentir y aburrirse como una niñera con la criatura que le tocó en suerte para ganarse la vida".

A partir del siguiente bloque, cuando cuenta el narrador, nos enteramos del inicio de la historia. El narrador adopta inicialmente un punto de vista neutro, pero poco a poco irá acercándose a la perspectiva de Orsini.

Orsini llega a Santa María acompañado de Jacob, un boxeador venido a menos. Llegados de Perú, Ecuador y Bolivia, Jacob y Orsini siguen recorriendo los pueblos de Latinoamérica con una propuesta. Orsini ofrece un premio de quinientos pesos a cualquier habitante del pueblo que le resista tres minutos de pelea a Jacob. Orsini vive de sus recursos de seducción para vender la imagen imposible de un Jacob fuerte e invencible. En Santa María, a donde llegan, se les enfrenta la pareja conformada por Mario y su joven y diminuta novia embarazada, Adriana. El ingreso de Adriana en la sección III del relato es revelador: "Era pequeña, intrépida y joven, muy morena y con la corta nariz en gancho, los ojos claros y muy fríos". [17]

Adriana le informa a Orsini que ha visto al campeón y que "está viejo". Luego le dice: "Necesitamos los quinientos pesos para casarnos. Mi novio tiene veinte años y yo veintidós. El es dueño del almacén de Porfilio. Vaya y véalo".

Como la Gracia de "El infierno tan temido", Adriana (que está embarazada de Mario) es el personaje fuerte de la historia. Es una juez y una fiscal. Es en ese sentido también una heredera de Bob. La afirmación de la vejez de Jacob es, para ella, la afirmación del triunfo de su novio Mario ("Mi novio tiene veinte años y yo veintidós"). Como en el combate verbal de "Bienvenido, Bob", Adriana planea que el viejo debe ser derrotado en el combate físico de "Jacob y el otro". Cuando Orsini comprende que la joven tiene razón, intenta convencerlos de que desistan de la pelea. En la visita al negocio de la

[17] *Cuentos*, p. 265.

pareja, Orsini se dirige a Adriana: "–Signorina –el príncipe hizo una sonrisa y balanceó un gesto desolado–. ¿Luchar con el campeón? Usted se queda sin novio. Y lamentaría tanto que una señorita tan hermosa...". [18]

La "galantería quincuagenaria" de Orsini, que reproduce la relación entre Baldi y la mujer en "El posible Baldi", es sorteada sin esfuerzo por Adriana, que de inmediato acepta el desafío: "Necesitamos los quinientos pesos para casarnos". Por otro lado, el tema moral vuelve a aparecer en "Jacob y el otro". La idea de la vejez como un vicio, que arguye Bob, se repite en las reflexiones del príncipe Orsini: "Trató de convencerse de que Van Oppen era tan responsable del paso de los años, de la decadencia y la repugnante vejez, como un vicio que hubiera adquirido y aceptado. Trató de odiar a Van Oppen para protegerse".

Los prolegómenos de la lucha de Van Oppen recuerdan los de la escenificación de la obra de teatro en "Un sueño realizado". El príncipe Orsini se pone el saco antes de la pelea "para acentuar el carnaval, el ridículo".

[18] *Cuentos*, p. 265. Jean Franco en su artículo "La máquina rota" se refiere básicamente a *El astillero* (1961), y parte de la idea de que cada máquina del puerto ha perdido su función original, al igual que Larsen, que se cree profeta pero es en realidad un escéptico. Franco recoge la imagen de un astillero al que ya no llegan barcos y, en cambio, está poblado por la burocracia, los caminos errados, obstáculos y peligros, y la liga a una definición del mundo social y político moderno. En otro aparte de su trabajo, Franco observa esta pérdida de las funciones desde un punto de vista religioso:

"Se refiere al mundo de la ilusión en el que hubiera podido creer en Cristo, en Dios o en Petrus. Al renunciar a él, renuncia en alguna manera al cuerpo. En vez de ascender del infierno del caos hacia Dios, desciende de Dios para inmolarse en el caos, en una especie de parodia de Dante. Todo se transforma en polvo, basura y fragmentos que nunca pueden sumarse a una totalidad o una armonía." (En "La máquina rota", en *Onetti en Xalapa, texto crítico*, años VI, Nº 18-19, Veracruz, junio-diciembre de 1980, p. 45.)

La determinación espacial que divide ambas identidades, la del joven y la del viejo, aparecería reflejada luego en las frases con las que Jorge Malabia se refiere a Lanza en *Juntacadáveres* (1964). La frase podría haber sido dicha por Orsini: "Es viejo y yo soy menos que joven: no es una diferencia de tiempo sino de razas, de idiomas, costumbres, moral y tradiciones: un viejo no es uno que fue joven, es alguien distinto, sin unión con su adolescencia, es otro". [19]

Orsini ha decidido, "como todos los hombres", "mentir", "mentirse a sí mismo y confiar". Como Baldi, es un profesional de la farsa, que vende sus sueños falsos para poder sobrevivir. En este sentido, es una contraparte de la mujer de "Un sueño realizado", que cree en la verdad y en el valor de sus sueños.

Orsini, que "había apostado a ser feliz", solo podía enterarse de las "cosas agradables y buenas". No solamente cree que Jacob va a perder en la pelea frente al vigoroso y joven Mario. También sabe que no tiene los quinientos pesos para la apuesta. En el inicio de la sección cuarta, el narrador lo dice con una frase: "La vida había sido siempre difícil y hermosa, insustituible, y el príncipe Orsini no tenía los quinientos pesos". [20]

Mezclar en la misma oración uno de los lemas de la farsa de Orsini y la revelación desnuda de su verdad es un recurso antitético para enfatizar el contraste del que está hecho el personaje. En esa sola frase se revela la dimensión de la brecha que divide la farsa de la realidad. Orsini es un tipo tan solitario como Jacob, con quien convive. Refugiado en la mentira, tanto como Jacob en la fe, recurre a una nueva estrategia para disuadir a Mario y Adriana de la pelea. Cuando va al almacén de ambos en Porfilio Hnos., intenta persuadir a Adriana de que su novio Mario no se presente a la pelea. Pero apenas ve a Mario, Orsini ha tanteado "el olor agrio y mortecino de la derrota".

[19] *Obras*, p. 860.
[20] *Cuentos*, p. 269.

Uno de los recursos de Onetti es convertir los conceptos en experiencias sensoriales, adheridas al cuerpo de los personajes. En este sentido, la vejez y la muerte aparecen con frecuencia asociadas al olor. El "olor a viejo" aparece también como una descripción en "La cara de la desgracia". Ya en "El infierno tan temido" afirmaba que "el amante que ha logrado respirar en la obstinación sin consuelo de la cama el olor sombrío de la muerte, está condenado a perseguir –para él y para ella– la destrucción, la paz definitiva de la nada".

Una lectura simbólica del nombre de Jacob lo remite a su homónimo bíblico. Hijo de Isaac y Rebeca, Jacob el nómade es el hermano gemelo de Esaú, el cazador y aventurero, quien fue considerado mayor por haber venido al mundo antes. Sin embargo, como es sabido, Esaú vende su primogenitura a Jacob por un plato de lentejas. Un tiempo después, Jacob regresa a una tribu aramea de la cual es descendiente y se casa allí con sus primas Raquel y Lea.

Tal vez el Jacob de Onetti pueda tener alguna relación con su homónimo bíblico si se considera que Orsini, el aventurero Esaú, ha renunciado a su independencia por el plato de lentejas que le da el luchador de Jacob, de quien vive y come. Esta interpretación podría reforzarse con el hecho de que hay una suerte de hermandad cómplice en la pareja de hombres que viajan juntos, necesitándose mutuamente. Sin embargo, la relación es mucho más compleja, y las diferencias entre las dos parejas, la de Jacob-Esaú y la de Jacob-Orsini, tienen muchos puntos de diferencia. Rubén Cotelo desarrolla con interés esta analogía con el Jacob bíblico y luego con Gilgamesh en "Arquetipo de la pareja viril". [21]

Orsini ve al musculoso, muchacho de cien kilos de peso y solo puede pensar: "Pobre Jacob Van Oppen". Sin embargo, como

[21] En *El País* (Montevideo, 14 de agosto, 1966). Reproducido en *En torno a Juan Carlos Onetti* (Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria, 1970), pp. 85-91.

un profesional de la farsa, les habla de sus luchas pasadas y de su fuerza presente. Al hacerlo, Orsini está tratando de venderles una mercancía.

> "Decenas de viajantes habían detenido el Ford frente al almacén de Porfilio Hnos, para sonreír a los propietarios difuntos o a Mario, tomar un trago, exhibir muestras, catálogos y listas, vender azúcar, arroz, vinos y maíz. Pero el príncipe Orsini se afanaba entre sonrisas, golpes amistosos y excepciones compasivas, por venderle al turco una mercadería extraña y difícil: el miedo. Alertado por la presencia de la mujer, avisado por los recuerdos y el instinto, se limitó a vender la prudencia, a intentar el trato." [22]

Orsini es el héroe onettiano por excelencia, el personaje que resume admirablemente la lucidez, el desencanto y la ironía de su creador. Su identidad misma ya es un engaño. Es un falso príncipe, un falso caballero, un falso italiano que dice "signorina" y que aprovecha esas identidades ficticias para sobrevivir en el mundo, pero también por cierta necesidad de conferirse importancia en un mundo farsesco. Príncipe por decisión propia, es también un filósofo ambulante de la supervivencia. El camino es el hogar que comparte con Jacob. No

[22] *Cuentos*, p. 272. La diferencia entre el viejo y el joven en Onetti podría llevar también a una explicación usando las categorías de *Destino y Carácter*, que Walter Benjamin desarrolla en su ensayo de 1919, traducido como "Fate and Carácter". Benjamin dice que el Destino se muestra en una experiencia del individuo que se sufre como una condena y luego como una culpa. Desde la perspectiva del Destino, la ley condena no al castigo sino a la culpa. El Carácter es precisamente la respuesta del genio, la respuesta de la individualidad. De acuerdo con estas categorías, la vejez en Onetti es una manifestación del Destino, que se expresa, en palabras de Benjamin, como culpa. El castigo llega por eso como un fenómeno consecuente, en manos de los jóvenes, Adriana y Bob, que buscan el desafío e identifican la vejez con el vicio. Ver Walter Benjamin, "Fate and Carácter", en *One Way Street*, traducción de Edmund Jephcott (London: NLB, 1979), p. 126-130. El ensayo apareció por primera vez en *Die Argonauten*, N.I, (París, 1921), pp. 187-196.

tiene a nadie más en el mundo que a este gigante forzudo venido a menos, que es un desconocido para él. Su esencial soledad es la de un aventurero descarriado. Aunque se compadece, desconfía y a veces odia a Jacob, no tiene a nadie más en el mundo, y en cierto modo lo ama. La relación entre ambos es esencialmente ambigua, pues Jacob, a quien no conoce, de quien teme pueda matarlo, es la única relación permanente que tiene sobre la tierra. Unidos por el rencor y la desconfianza, forman una pareja indisoluble.

Como sabemos, desde "Bienvenido, Bob", la vejez es un estado natural al que uno solo puede acostumbrarse progresivamente. Y aunque Orsini conoce el oficio de hacerse viejo, Jacob, en cambio, siempre estuvo hecho para tener veinte años: "Y ahora los tiene en cambio este gigante hijo de perra que gira alrededor del meñique de ese feto encinta. Los tiene este animal, nadie puede quitárselos para restituirlos, y los seguirá teniendo el sábado de noche en el Apolo".[23]

En comparaciones como esta, el mundo de Onetti muestra una vez más la división tajante entre las identidades de sus personajes, marcada por las diferencias de la edad, la fuerza y la fe. Por ello es un narrador obsesionado por las diferencias irreversibles que separan a los individuos, especialmente a los que viven muy cerca desde hace mucho tiempo. Las parejas de Onetti siempre son parejas de personas dispares, sin relación verdadera entre ellas, que sin embargo están unidas por un misterioso vínculo. Así, es válido afirmar que una de las obsesiones de Onetti lo lleva a explorar todo lo que une a los seres más opuestos y diversos.

En la memorable escena en el hotel, la noche antes de la pelea en Apolo, Orsini trata de convencer a Jacob de que abandonen el pueblo. Sabe, sin embargo, que no debe confesarle la verdad: que le

[23] *Cuentos*, p. 275.

parece imposible que Jacob Van Oppen derrote al joven Mario. Su misión es huir con Jacob haciendo lo que ha hecho siempre con los demás, usando sus artes de seductor para el engaño. Al no atreverse a decirle la verdad, que va a perder la pelea, intenta los recursos del engaño y la farsa, su única arma. Mientras ve "su cuerpo blancuzco, aliviado de la edad por la penumbra", Orsini intenta nuevas estrategias (lo llama "campeón" repetidas veces) para convencerlo de que deben huir de Santa María. Para complacerlo, le canta *Lili Marlene*, tal como Jacob se lo pide.

Esta es una muestra más de su capacidad para la representación, el ritual en el que ambos se entienden, en apariencia. El único modo como los seres humanos se comunican verdaderamente, en estos relatos de Orsini, es a través del ritual de la representación. Es lo que ocurre en "Un sueño realizado", "El infierno tan temido" y en "Jacob y el otro".

El manejo de las luces y sombras es ejemplar en la escena del hotel, la víspera de la pelea. Jacob aparece "iluminado por la última luz del viernes en la tarde" y por "la luz que Orsini había dejado en el baño". En otro pasaje, Jacob "brillaba de sudor". A lo largo de la conversación, ambos van a aparecer entrando y saliendo de las sombras que cubren la habitación, un símbolo del desconocimiento de uno por el otro. Estos cambios de luz simbolizan la relación entre ambos. Orsini no solo siente odio y lástima sino también compasión por Jacob, a quien vigila. Si está unido a él no solo por la necesidad sino por la amargura de un destino compartido, sabe que este es un destino universal: "Lástima por la existencia de los hombres. Lástima por quien combina las cosas de esta manera torpe y absurda. Lástima por la gente que he tenido que engañar solo para seguir viviendo". [24]

[24] *Cuentos*, p. 284.

La farsa, para Orsini, es un destino inevitable, ante el cual uno solo puede lamentarse. Una fuerza superior ("quien combina las cosas de esta manera torpe y absurda") ha ordenado el mundo para que la única oportunidad de sobrevivir en él sea la simulación de la farsa. Si la vida puede definirse como una farsa prolongada que tiene como objetivo el discutible (dice uno de los personajes de "El Infierno tan temido") de seguir viviendo, Orsini sabe que su caso no es singular. Obligado a complacer a Jacob, humillado, cantándole *Lili Marlene*, siente la respuesta del campeón: el golpe de Jacob en la quijada como un corolario de la escena, un retorno a la realidad, una derrota del farsante, es decir, un triunfo del buscador de los sueños. En este sentido, el golpe que le da Jacob a Orsini es similar al que propina Blanes al narrador de "Un sueño realizado", el que recibe aquel que no comparte el mundo de los sueños.

Al día siguiente, Jacob masajea a Orsini en un rito de reconciliación. Cuando Jacob se entera de que el Príncipe no tiene los quinientos pesos de la apuesta ("Hay que no tenemos los quinientos pesos"), saca un fajo de billetes de su zapato, y se asegura de que va a pelear. Su sueño real está a salvo por el momento.

Orsini y Bob son herederos del Bardamu y Robinson en *Voyage au bout de la nuit* (1951), de Céline. En un país arrasado por la guerra, Bardamu y Robinson caminan por la campiña y encuentran un cadáver. La reacción de Robinson ante el cuerpo muerto es una confesión personal:

> Ce que tu vois, c'es par la fatigue, forcément qu'on se ressemble un peu tous, mais si tu m'avais vu avant... Quand je faisais de la bicyclette tous les dimanches!... J'etais beau gosse! J'avais des mollets, mon vieux! Du sport, tu sais! Et ca de developpe les cuisses aussi... [25]

[25] *Voyage au bout de la nuit* (París: Gallimard, 1952), p. 54.

Durante la campaña de los soldados vuelven sobre esta idea. Kersuzon, el soldado que acompaña a Bardamu en Barbagny, dice: "Ah, comme c'est Beau la jeunesse, Pincon!, qu'il lui a fair remarquere très Aut. À son chef d'Etat-mahor en nous voyant passer, le vieux".

Céline también parodia esta actitud al aplicarla a los gustos por las modas: "Chacun pleura à sa facon le temps qui passe. Lola c'etait para les modes mortes qu'elle s'apercevait de la fruite des années". [26]

Para Orsini, al igual que para Robinson, la antigua gloria de Jacob hace más insoportable su estado actual. Esta forma del destierro no solo es una marca existencial sino un impedimento físico, pues el luchador debe vencer a otros, más jóvenes, para ganarse la vida.

Sin embargo, Orsini, a diferencia de Robinson, debe ocultar el deterioro. Parte de su contrato con Jacob, pero sobre todo consigo mismo, es preservar su imagen entre los habitantes del pueblo al que han llegado:

> "...bebió y charló con curiosos y desocupados, contó anécdotas y atroces mentiras, exhibió una vez más los recortes de diarios, amarillentos y quebradizos. Algún día, esto era indudable, las cosas habían sido así: Van Oppen campeón del mundo, joven, con una tuerca irresistible, con viajes que no eran exilios, asediados por ofertas que no podían ser rechazadas. Aunque pasadas de moda, desteñidas, allí estaban las fotografías y las palabras de los diarios, tenaces en su aproximación a la ceniza, irrefutables." [27]

Puesto que la vejez es una categoría absoluta, la realidad perdida de la juventud parece un mundo distante, inasible: "Algún día, esto era indudable, las cosas habían sido así..."

El pasado se vuelve irreal precisamente porque es contemplado desde el presente. Las fotos, los recortes de diarios, son muestras

[26] *Voyage au bout de la nuit*, pp. 36 y 58.
[27] *Cuentos*, p. 268.

objetivas de la existencia de un tiempo anterior pero también de su desaparición. A diferencia del presente, el pasado no tiene duración. Parece un paraíso congelado por las fotos en las que Jacob es el campeón. Tiempo inmóvil, irreal, el pasado es el refugio imaginario de Bob y de Jacob. Fingiendo ser un devoto del pasado, como Bob-Roberto, Orsini también finge que el verdadero Van Oppen es el de las fotos (en su pasado congelado) en las que se proclama vencedor, cuando tenía una "tuerca irresistible".

Las fotos, dicho sea de paso, son también el argumento que usa Gracia César en "El infierno tan temido". Mientras que en el caso de Jacob son pruebas de un pasado desaparecido, en el de Gracia César son testimonios de una dimensión onírica, cristalizada por la venganza, ligada a la pesadilla. En ambos casos, funcionan como intentos de insertar una verdad imaginaria en la realidad.

Como Roberto, que ha dejado atrás a Bob, Van Oppen ha entrado, desde la perspectiva de Orsini, en el país de los viejos, ha sido desterrado del paraíso. Este destierro es el mismo que siente Kirsten en "Esbjerg en la costa" cuando va al puerto "a cualquier hora a mirar los barcos que salen para Europa, donde está el lugar de su juventud". [28]

Jacob cuestiona la lucidez realista de Orsini desde el sueño en el que vive: "¿Me va a durar tres minutos?, pregunta". La respuesta interior de Orsini es la comparación con el Jacob de antes:

> "Recordó a Van Oppen joven, o por lo menos aún no envejecido; pensó en Europa y en los Estados Unidos, en el verdadero mundo perdido; trató de convencerse de que Van Oppen era tan responsable del paso de los años, de la decadencia y la repugnante vejez, como de un vicio que hubiera adquirido y aceptado. Trató de odiar a Van Oppen para protegerse." [29]

[28] *Cuentos*, p. 161.
[29] *Cuentos*, p. 276.

Orsini intenta odiar a Jacob porque busca librarse de algo que sabe imposible, su dependencia de él. Jacob no es una compañía complementaria o atada a Orsini. Es parte de su propia identidad. Orsini sabe que su existencia es impensable lejos de él. Y sin embargo, apenas lo conoce, desconfía de él y lo ama y odia. Las parejas de Onetti (Gracia y Risso, por ejemplo) están sólidamente unidas por sentimientos de este tipo.

El narrador que asume el segundo bloque de "Jacob y el otro" es un narrador comprometido con la perspectiva de Orsini, por lo que la transición al último bloque, cuando se nos anuncia que "cuenta el príncipe", y el paso de una tercera persona a una primera, es fluida y natural.

La parte final del relato confluye hacia la noche del sábado a las nueve, en la pelea en el Apolo. Sí Jacob ha decidido pelear y, aunque sabe que lo más probable es que sea derrotado por el turco Mario, Orsini está allí presente, junto al campeón. Jacob integra a Orsini a su sueño, pues es más fuerte que él. La descripción de la pelea (si se la puede llamar así) desde la perspectiva de Orsini es tan precisa como breve:

> "Abrió los brazos y esperó al turco que parecía haberse ensanchado. Lo esperó sonriendo hasta que lo tuvo cerca, hizo un paso hacia atrás y de pronto avanzó para dejarse abrazar. Contra todas las reglas, Jacob mantuvo los brazos en alto, durante diez segundos. Después afirmó las piernas y giró; puso una mano en la espalda del desafiante y la otra, también el antebrazo, contra un muslo. Yo no entendía aquello y seguí sin entender durante el exacto medio minuto que duró la lucha. Entonces vi que el turco salía volando del ring atravesando con esfuerzo los aullidos de los sanmarianos y desaparecía en el fondo oscuro de la platea". [30]

[30] *Cuentos*, p. 292.

Este final es extraordinario por lo inesperado, y sin embargo, natural. Al hacer la maniobra, Jacob no ha peleado realmente con el turco. Lo ha sacado del escenario, pues no corresponde en él. En cierto modo, para Jacob, Mario es un intruso en el escenario de sus sueños preservados, el cuadrilátero. Al pelear con él, en realidad lo echa de ese espacio privilegiado. El cuadrilátero es para él lo que el escenario para Gracia y para la mujer de "Un sueño realizado". Jacob sabe que si hubiera peleado, seguramente habría perdido la pelea. Al renunciar a pelear, al expulsar a Mario del paraíso, se queda bufando de sudor en el centro, solo e iluminado por los reflectores, como ocurría cuando entra a la iglesia al comienzo de la historia. El cuadrilátero es un escenario sagrado. Asombrado, viendo al turco Mario despatarrado sobre las butacas, Orsini alza el brazo de Jacob declarándolo campeón. Esta escena es una especie de realización del sueño, aun cuando la razón ("Había ganado o no, según se mirara") ponga en duda su validez.

Cuando el público empieza a tirar objetos al escenario, el Príncipe tiene listo su discurso. Incapaz de mantener su farsa hasta el final, Orsini ve que los milicos entran y finalmente ve a la novia, Adriana, que se dedica a patear y a escupir al hombre que había perdido, "al otro, mientras yo felicitaba a Jacob sin alardes y asomaban por la puerta los enfermeros o los médicos cargados con la camilla".

Las patadas de Adriana recuerdan las flores que arroja la virgen encinta sobre la tumba de su ex patrona en "Historia del caballero de la rosa y de la virgen encinta que vino de Liliput". Tanto Adriana como la virgen encinta buscaban invertir su mundo de ilusiones en la realidad tangible, sin los retos de transformación del teatro o la representación.

Este final, que nos lleva al comienzo (es entonces cuando nos enteramos de que el turco Mario era el paciente que recibió el doctor al comienzo del relato), es una evidente sorpresa contra todo lo que anunciaba el relato, es decir, la derrota de Jacob a manos de Mario.

Esta sorpresa se debe obviamente a que hemos seguido la historia desde el punto de vista del lúcido, escéptico, irónico, atormentado Orsini, un personaje onettiano por excelencia.

Cuando Jacob hace volar a Mario fuera del escenario y el Príncipe corre a felicitarlo, mientras los enfermeros asoman cargados con la camilla y Adriana patea y escupe a su novio, al otro, se juntan por primera vez en un mismo escenario todos los personajes de la historia. La inversión de las apariencias –la fuerza de Jacob y la debilidad de Mario– resulta una ironía y sin embargo esencialmente natural a lo que la historia insinuaba. Engañados por las suposiciones de Orsini, los lectores habíamos avizorado la derrota de Jacob. El desenlace, tan inesperado como natural, rompe con las predicciones y por lo tanto relativiza el punto de vista de Orsini. El patético, forzudo, inesperado Jacob van Oppen sigue de pie al final de la pelea. Allí, bajo los reflectores, solo la mujer de "Un sueño realizado" y Moncha lo acompañan.

Tanto Orsini como Jacob van Oppen tienen nombres extranjeros, lo mismo que Kirsten, Langman, Blanes y otros personajes de Onetti. Es probable que esto sea un recurso para enfatizar su condición de exilados permanentes. Si muchos de los personajes de Onetti tienen nombres extranjeros, otros no tienen nombres en absoluto, como la muchacha de "La cara de la desgracia". El aislamiento es la única condición normal para ellos, salvo en el preciso instante en el que alzan a un rival para lanzarlo contra las butacas, bajo una luz enceguecedora.

5. "La novia robada". El sueño en la ciudad

La frase inicial de "La novia robada" (1968)[31] establece un marco propio del mundo de Onetti. El juego de contrastes visuales nos instaura

[31] "La novia robada" apareció en *Papeles*, revista del *Ateneo* de Caracas, Nº 6, (Caracas, 1968), pp. 7-23.

de lleno en el clima de deterioro en el que sus personajes parecen florecer: "En Santa María nada pasaba, era en otoño, apenas la dulzura brillante de un sol moribundo, puntual, lentamente apagado". [32]

El sol que ilumina a los hombres cansados de Santa María sirve a la vez para definirlos. La frase "En Santa María nada pasaba..." se corresponde con la de Bob sobre la vejez: "No hay ya experiencias". La vejez, en efecto, es decir la realidad, es un estado en el que "nada pasa", hecho no de cambios sino de repeticiones, una de las formas de llamar a la rutina. La "luz moribunda" que cae sobre la vida de los empleados, los jugadores, los parroquianos del café, es una definición de su existencia. Este juego entre "dulzura brillante" y "sol moribundo" crea un estado de penumbra. La penumbra es la luz onettiana, el resultado del encuentro entre la visión clara de Moncha, Jacob y la mujer de "Un sueño realizado" frente al deterioro.

Jacob Van Oppen y la mujer de "Un sueño realizado" están emparentados con Moncha en "La novia robada". Moncha saca la representación del sueño de los escenarios del teatro de provincia en el que aparecía en "Un sueño realizado" y lo pone en las calles de la ciudad. Lejos de la farsa de Orsini, representa la verdad del sueño de su boda con Marcos en estas calles. Con el novio muerto, sigue llevando el traje de novia de una boda que nunca se realizó. La afirmación del sueño por sobre la realidad se ha convertido por lo tanto para ella en una consigna vital. Al hacerlo, los espectadores de su representación son todos los habitantes de Santa María.

Sin aceptar la muerte de su novio, afirmando el perpetuo presente del día de su boda, Moncha camina por las calles de Santa María, con su pelo color hierro, un rasgo probablemente tomado de la Emily de Faulkner en "A Rose for Emily".

[32] *Cuentos*, p. 323. La figura de Moncha resalta sobre el contexto oscuro de la ciudad como una figura iluminosa, con su traje de novia. Este juego de contrastes, de luz y oscuridad, es especialmente relievante.

Una de las lecturas posibles de "A Rose for Emily" (1932) de Faulkner es la de comprender la conducta de su protagonista como un intento desesperado por preservar el pasado. Emily Grier busca conservar los elementos de un mundo periclitado: los privilegios que el coronel Sartorius le había otorgado en el pueblo, el sirviente negro que siempre la ha acompañado y, finalmente, en su lecho, el cuerpo de Homer Barron, su novio envenenado después de su negativa a casarse con ella. Emily ha elegido su casa como un espacio en el que el tiempo se ha detenido. No permite las visitas ni el servicio postal y vive con el cuerpo muerto del hombre a quien quizá amó y que quiso abandonarla. Emily no acepta que el mundo tenga un orden distinto al de su voluntad y por eso no acepta la muerte de su padre ni el rechazo de su pretendido, fingido, soñado novio. [33]

En "La novia robada", de Onetti, la protagonista, Moncha, tiene un deseo similiar. Moncha ha vuelto a Santa María desde Europa con el propósito de casarse con Marcos Bergner. Sin embargo, pues-

[33] Josefina Ludmer ha desarrollado estupendamente el paralelo entre Moncha y Emily Grierson en su análisis de "La novia robada", en *Onetti, los procesos de construcción del relato* (Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1977), pp. 189-211. Hay que recordar también que en *Juntacadáveres* hay una situación similar a la de Moncha, pues Julita Malabia ha perdido a su marido y, al igual que Moncha, enloquece. Federico Malabia ha muerto, pero este muerto tiene un sustituto: su hermano Jorge. Las reflexiones de Jorge podrían aplicarse a Moncha:

"Ella eligió estar loca para seguir viviendo y esta locura exige que yo no viva; yo no soy más que un sueño variable desde que ella volvió del cementerio...(...) "Jorge", me nombró, para palparme y despedirme. Pronto, sobre mi nuca, ella empezará a llamarme Federico o Fritz o cualquiera de los nombres que él le aceptaba..." (En *Obras*, pp. 797-798).

Esta mujer parece haber violado las definiciones del personaje solitario y perverso de *El pozo* que definía los límites de edad en el que las muchachas pueden sentir el amor: "El amor es maravilloso y absurdo e, incomprensiblemente, visita a cualquier clase de almas. Pero la gente absurda y maravillosa no abunda; y las que lo son, es por poco tiempo, en la primera juventud. Después comienzan a aceptar y se pierden". (En *Obras*, p. 63.)

to que Marcos ha muerto antes de su regreso, decide representárselo a sí misma como si estuviera vivo. Moncha camina por la ciudad con su traje de novia, se sienta en el mismo café adonde iba con Marcos, y brinda con una figura invisible, sentada frente a un asiento vacío. Como Emily, Moncha se ha aferrado a los objetos de su voluntad aunque a cambio de ello haya perdido la razón.

Esta fe idealizada en la supervivencia del tiempo es percibida por los demás habitantes del pueblo a través de un narrador colectivo. El narrador se dirige a ella en una segunda persona, desde la perspectiva de un "nosotros". Como en otros narradores onettianos, el de "La novia robada" se coloca a una cierta distancia respecto de Moncha, cuya locura la hace habitante de un mundo privado.

Los testigos de la feliz locura de Moncha son hombres como Orsini y como el narrador de "Bienvenido, Bob". Pasan las tardes en el café y carecen de proyectos personales. Para ellos, la figura de Moncha es la de una sobreviviente de un tiempo que ha terminado por arrasarlos. Desde esta situación, el narrador expresa su intimidad con Moncha: "Ahora eres inmortal y, atravesando tantos años que tal vez recuerdes, conseguiste esquivar las arrugas, los caprichosos dibujos varicosos en las piernas hinchadas, la torpeza lamentable de tu pequeño cerebro, la vejez". [34]

Puesto que Moncha ha suprimido de su conciencia la muerte de Marcos y el tiempo posterior a su llegada de Europa, puede decirse, en efecto, que, como Jacob, como la mujer de "Un sueño realizado", se ha aferrado a una juventud inmune al deterioro. Frente a la luz opaca del pueblo, Santa María, durante el otoño, el traje de novia blanco ("la blancura lejana"), que Moncha pasea, es un símbolo de afirmación del sueño de la juventud, un correlato del brillo que ilumina la cara de Jacob en el hotel, la víspera de su pelea. La felicidad

[34] *Cuentos*, p. 323.

con la que ella se ha protegido es percibida como un estímulo para enfrentar la decadencia de la nueva ciudad, de cemento y de cristal, que ha destruido la ciudad antigua: "...nos empeñábamos en negar el tiempo, en fingir, en creer la existencia estática de aquella Santa María que vimos, paseamos, y nos bastó con Moncha".

Moncha simboliza la persistencia de una edad antigua hasta que su traje blanco empieza a cubrirse de tierra y de ceniza. Luego, al igual que Emily, decide encerrarse en el sótano de su casa, donde finalmente muere.

En *El pozo* (1939), Ana María escapa a la vejez, en la mente de Eladio Lancero, porque, al morir joven, se mantiene también joven en el recuerdo. Moncha, cuyo novio, Marcos, también ha muerto, no lo recuerda vivo sino que se traslada a un tiempo en el que Marcos vivía. Renuncia al tiempo presente, de la ciudad destruida y del novio muerto, para vivir el pasado como si fuera el presente, en una ciudad joven en la que pasea con Marcos.

La relación del lector con Moncha es una relación mediatizada por el narrador. Puesto que vemos a Moncha a través de la descripción y el comentario del narrador, ella aparece como una figura lejana. Onetti, al igual que Faulkner, asume un narrador colectivo que no intenta hurgar en la mente de estos personajes femeninos. Elige, en cambio, la perspectiva distante del hombre común (el habitante de Santa María) como un narrador-testigo distante. Gracias a ello, tanto Emily como Moncha se convierten en personajes enigmáticos y distantes, en el centro de la atención.

Tanto en el caso de "La novia robada" como en el de "Un sueño realizado", la juventud de las mujeres a quienes los narradores observan funciona como un contraste a la vejez en la que ellos viven sumergidos. El relato se beneficia de este juego dramático, pues la aparición dinámica de las mujeres es un contraste al estatismo de los narradores masculinos. El mundo del narrador está hecho de

inmovilidad ("de repeticiones y costumbres"). En cambio, el de las mujeres de los relatos es una exhibición de movimiento. Moncha pasea por el pueblo mientras el narrador está sentado a la mesa del café, y la mujer de "Un sueño realizado" se mueve en el escenario mientras el narrador está parado en una esquina del teatro.

Moncha representa la afirmación de la juventud, pero al mismo tiempo de la irrealidad. La locura de Moncha y de la mujer de "Un sueño realizado", que cae muerta al final de su obra (lo mismo que la muchacha al final de "La cara de la desgracia"), es una afirmación de su fortaleza y a la vez de su fragilidad. La muerte es una consecuencia de la interrelación entre el mundo de los sueños y de la realidad. Aunque afirma su juventud, el narrador sabe, en "La novia robada" y en "Un sueño realizado", que sus heroínas están "a punto de alcanzar su edad en cualquier momento, de golpe, y quebrarse allí en silencio...". El sueño es tan poderoso como frágil y evanescente.

6. Un narrador radicalmente subjetivo

En su magnífico libro sobre Onetti, a propósito de "Un sueño realizado", Mario Vargas Llosa afirma que su autor pertenece a la tradición realista, aunque se trata de una literatura cuya concepción de la realidad "incluye lo soñado y fantaseado como partes esenciales de la experiencia humana". [35] Uno de los rasgos que resalta es la ambigüedad de relatos como "El infierno tan temido", donde las interpretaciones sobre el gesto de Gracia César (el odio mezclado de amor en su venganza) puede incluir diferentes interpretaciones, aunque todas ellas parezcan incompletas. La interpretación de Vargas Llosa, según la cual la muerte de Risso se puede deber a "la

[35] *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti.* Mario Vargas Llosa, Ed. Alfaguara, 2008, p. 67.

muerte de la realidad ante la fulminante ofensiva de una demoledora fantasía", es ingeniosa y a la vez coherente con el mundo onettiano[36]. Ya en "Un sueño realizado" la revelación del sueño coincide con la de la muerte. En ambos casos, la realización del sueño, o de la pesadilla, coincide con la supresión de la realidad. Si la mujer de "Un sueño realizado" muere (es decir, renuncia a la realidad), Gracia César apabulla a Risso con su fantasía y lo hace renunciar a su realidad, a su vida. Esta relación entre el sueño y la muerte puede explicar también la abundancia de los personajes suicidas en Onetti (como ocurre con el hermano en "La cara de la desgracia").

Vargas Llosa resume los distintos cambios en el narrador de Onetti: una voz colectiva que representa al pueblo de Santa María (de gran importancia en "La novia robada"), un narrador omnisciente que narra desde una tercera persona y distintos narradores personajes. [37] A propósito de "Un infierno tan temido", resume admirablemente la técnica de Onetti:

> "El estilo es tan eficazmente funcional desde la primera hasta la última línea que parece invisible, no estar allí, desaparecer en lo que narra, el supremo éxito de una ficción: no parecer escrita sino ocurrida, vivida. Los narradores que la cuentan se alternan con gran discreción, de manera que los lectores ni siquiera somos conscientes de que no es una voz sino varias, las que nos van relatando la historia. Y estas mudas de narrador, combinadas con los puntos de vista espaciales que experimentan también mudas constantes –alejando o acercando a los personajes, presentando directamente lo ocurrido o distanciándolo y relativizándolo a través de intermediarios–, permiten que resulte verosímil todo aquello que, de otro modo, difícilmente hubiera sido creíble o aceptable para el lector." [38]

[36] *El viaje a la ficción*, p. 141.
[37] *El viaje a la ficción*, p. 137.
[38] *El viaje a la ficción*, p. 139.

Es probable que además de la admiración natural hacia un narrador de gran nivel como Onetti, Vargas Llosa también se haya sentido seducido por un tema compartido: el espíritu transgresor de las heroínas de Onetti. Mientras ese espíritu de transgresión se presenta en los protagonistas de Vargas Llosa que buscan transformar su entorno (el Conseilhero en *La guerra del fin del mundo* o Flora Tristán en *El paraíso en la otra esquina*, por ejemplo), en los de Onetti la transgresión se da en el terreno del sueño. Las portadoras de esta transgresión en Onetti son sobre todo las mujeres, a quienes Vargas Llosa presta especial atención:

> "Hay en ellas algo desmedido y heroico, en el amor, en el exceso, en la fantasía, en el desafío a los límites de la realidad. También se frustran, como los hombres, pero su fracaso exhala cierta grandeza porque fracasan en empresas de gran audacia y temeridad, sin la mezquina sordidez de tantos personajes masculinos." [39]

Uno de los mayores méritos del libro de Vargas Llosa es, finalmente, la descripción del narrador. Influido por Henry James, Onetti es lo contrario del autor objetivo, neutral, indiferente a sus hechos. Sus narradores, bajo la apariencia de un registro realista, están profundamente afectados por su visión, que contagian de inmediato al lector.

> "La mayoría de sus historias está narrada por un testigo neutral o implicado si no es el propio protagonista. Lo que significa que quien narra hace las veces de una pantalla psicológica que, a la vez que cuenta, opina, juzga y orienta a la narración, impone un punto de vista a lo narrado. A esto deben las historias de Onetti esa atmósfera de relatividad, de inconclusión, que las caracteriza. Lo que de verdad ocurre en ellas está a menudo suprimido y, si no, velado o disuelto en la subjetividad

[39] *El viaje a la ficción*, p. 190.

de un intermediario que nos escamotea parcial y a veces totalmente datos claves de lo sucedido." [40]

Este narrador es precisamente el que permite que la realidad de la historia nos sorprenda con finales como el de "Jacob y el otro", donde la subjetividad de Orsini, que hipnotiza al lector en su mundo durante toda la historia, anunciaba un desenlace totalmente distinto al que ocurre. Si bien Onetti conduce a un narrador principal, nunca pierde de vista la existencia de una realidad ajena a este que puede entrometerse en los relatos y transformar totalmente el punto de vista que había impuesto. No solo su mundo sino su visión de él son relativos. Si la realidad es relativa, el narrador también lo es. Su punto de vista es no confiable. En el fondo, al contarnos la historia de lo que ve, cada narrador onettiano nos está ofreciendo la historia de sí mismo. Esa maravillosa complejidad nos subyuga, muchas veces después de leer estos relatos. Su prisma es tan fuerte que sus personajes con frecuencia aparecen exacerbados. Personajes como Jacob o como Gracia César o como la mujer de "Un sueño realizado" no son tratados como personajes realistas. Son en cierto modo fantasmas de carne y hueso que pululan por el mundo, al margen de su contexto histórico o cultural. El narrador, al convertirlos en seres suprarreales, refuerza su poder frente a los que los admiran, en un escenario, en un cuadrilátero o en una fotografía.

[40] *El viaje a la ficción*, p. 49.