

Onetti el brujo

José Prats Sariol

*A modo de espejo de doble fondo,
la literatura puede mostrar lo que se ve
y lo que no se ve pero está.*

Eduardo Galeano

Las hechicerías de Juan Carlos Onetti tal vez tengan su imán en la palabra atmósfera. El compuesto culto de los sustantivos griegos *atmós* («vapor») y *sphaira* («esfera»), quizás arrime a felicidad en el puerto del mayor de los narradores uruguayos. El riesgo puede lanzarse hacia una afirmación: considerar su obra como el máximo sintagma de las letras hispanoamericanas en el logro de las traducciones de atmósfera, es decir, en la creación de ambiente, de un ámbito psicológico y social, físico y espiritual que nos rodea y cerca. Sus presencias artísticas en las novelas y cuentos de Onetti son elocuentemente magistrales, aunque sean rechazadas por significativos sectores, aunque se singularicen en opresiones, a la vera del existencialismo, que corroen y deterioran, casi asfixian.

Algunos saneamientos de atmósferas contaminadas nos parecen imprescindibles antes de entrar en la atmósfera de Onetti. Rápidamente apuntemos ciertos malentendidos: confundir la ambigüedad con un arte

de la sugerencia que se apoya en una férrea economía de indicios; pensar que los detenimientos descriptivos, a veces muy extensos, restan fuerza al relato; vincular mecánicamente la fragmentación de caracteres con una concepción escéptica del ser humano... También negarle una bondad última a su obra. Y no porque él mismo le declarara a María Esther Gilio: «No, mi literatura es una literatura de bondad. El que no lo ve es un burro». Declaración que bien pudo ser humorística o de autoengaño consciente. Sino por lo que José Emilio Pacheco en *El tema de Onetti es la caída*, resume con exactitud al decir: «La tensión de sus mejores páginas quizá se engendre en la discordia que se establece entre la lobreguez y la ternura».

En un plano más general también es útil desbaratar equívocos. La narrativa de Onetti muestra que Alvaro Barros-Lémez, en su ensayo *La larga marcha de lo verosímil: narrativas uruguayas del siglo XX*, no tiene razón cuando afirma que «la historia

de la cultura latinoamericana es la de la lucha constante contra el sofocamiento y la copia vil». Tal desafío, por supuesto, refuerza la noción de dependencia al sólo partir de una óptica compáratística. Sin excluir la idea de originalidad o los imprescindibles estudios «fuentistas», no considero pertinente una valoración de la obra de Onetti cuya premisa sea William Faulkner o Albert Camus, Franz Kafka o Henry James... La «trama visible de un cuadro general de represión ejercida con saña y constancia» que constituye el orbe expresivo de Onetti -como sí dice bien Barros-Lémez- exige un campo semántico mucho mayor e integral que la ingenua autonomía frente a otros textos.

En una entrevista en Caracas el propio Onetti se encarga de dirimir el equívoco que más frecuentemente ha padecido. Dice: «Así como el hombre ante circunstancias diversas asume posiciones diversas y maneras de solucionar sus conflictos también diversas, de la misma manera ocurre en la literatura. El escritor debe enfrentarse a cada tema de una manera nueva». Y en el diario *Marcha* de Montevideo había declarado: «El escritor escribirá porque sí, porque no tendrá más remedio que hacerlo, porque es su vicio, su pasión y su desgracia». No es difícil suponer que esa autenticidad creadora sólo le otorga un valor secundario a intertextualidades más o menos curiosas, más o menos cosmopolitas.

Un cuento genial, *El infierno tan temido*, nos proporcionará **las ilustraciones**, los argumentos, para una flecha hacia el intento de caracterizar los procesos de creación de atmósfera como signo básico de su escritura. El embrujo de Onetti tiene en esta pieza todo el patetismo que lo define, todos los artificios que lo singularizan.

Intentemos una paráfrasis, aderezada de citas y comentarios, de *El infierno tan temido*.

El periodista Risso, cronista de carreras de caballos, «estaba golpeando la máquina un poco hambriento, un poco enfermo por el café y el tabaco, entregado con familiar felicidad a la marcha de la frase y a la aparición dócil de las palabras», cuando recibe una carta en la que venía una foto, presumimos que pornográfica, donde su exmujer se regodea con un desconocido: «Era un foto parda, escasa de luz, en la que el odio y la sordidez se acrecentaban en los márgenes sombríos, formando gruesas franjas indecisas, como el relieve, como gotas de sudor rodeando una cara angustiada». Obsérvese cómo Onetti, al regodearse en detalles como el café y el tabaco y la foto, va conformando **expresamente** («enfermo», «odio», «sordidez», «**sombrío**», «**angustiada**») un clima opresivo, un campo semántico forjador de expectativa: la inminencia de algo terrible, pero dada a través de la descripción y no de acciones incon-

clusas o de enigmas. El único calificativo «bondadoso» es «dócil», referido a la aparición de las palabras. Pero tal docilidad sólo se le da a un redactor asalariado de crónicas deportivas, a un simple utilizador de palabras; por lo que lejos de mitigar la atmósfera más bien la resalta por antítesis.

Entonces surge el centro argumental, pegado a la descripción de la foto, como restándole relieve mediante un simple punto y seguido: «Vio por sorpresa, no terminó de comprender, supo que iba a ofrecer cualquier cosa por olvidar lo que había visto». La premonición es cierta: el lector ya está dentro de la trama, ya el «estilo», el puñal expresivo lo ha atrapado. Puede romperse la ilación, iniciarse la retrospectiva: el monólogo que conduce la omnisciencia cómplice, metida dentro de Risso.

Vamos hacia cuando Risso se casó con la actriz Gracia César, pero antes se nos dice que estamos en Santa María, el mítico pueblo de Onetti, donde el personaje es viudo con una hija en casa de la abuela materna; donde Risso mantiene la rutina del sábado en el prostíbulo de la costa, pero donde sobre todo está la caracterización a partir de detalles, de «un brillo, el de los ojos del afiche, (que) se vinculaba con la frustrada destreza con que él volvía a hacerle el nudo a la siempre flamante y triste corbata de luto frente al espejo ovalado y

móvil del dormitorio del prostíbulo». La siembra casi imperceptible a una primera lectura, se hace evidente: «frustrada», «luto», «prostíbulo»...

Inmediatamente, reforzada la atmósfera opresiva, nos dice que se casaron, nos dice que llega la segunda foto desde Asunción. A diferencia de la primera, enviada desde Bahía, en la noche de reflexión de esta segunda foto «pensó que podía comprender la totalidad de la infamia y aun aceptarla. Pero supo que estaban más allá de su alcance la deliberación, la persistencia, el organizado frenesí con que se cumplía la venganza». Vale reparar en que esa misma «persistencia» es la que caracteriza, gota a gota, la estructura del relato.

El juego temporal puede ahora desencadenarse, armarse como un rompecabeza donde lo esencial es la pesadilla que ha comenzado a estallar, que el narrador dosifica exasperantemente, a granos de indicios que poco a poco suben la línea del proceso épico.

Entre los veinte años de Gracia, que llega al matrimonio virgen, y los cuarenta de un Risso aún en pleno vigor, rompe el frenesí erótico: «Pero no era ella quien lo imponía, Gracia César, hechura de Risso, segregada de él para completarlo, como el aire al pulmón como el invierno al trigo». La reconstrucción es en realidad psicológica. El clímax es el cuento íntegro, no la zona del desenlace, no un

párrafo decisivo que se va preparando. Parece que el arte narrativo de Onetti consiste en que sin violar las convenciones generales que la tradición le impone al género, logra des-articularlas mediante una estructura aditiva que tiene en la parsimonia su mejor ironía.

En la tercera foto, también desde Paraguay, Gracia aparece sola. La adición no nos llega en el acto de romper la foto, sino en una oración copulativa, adosada, minimizada: «Y supo que le sería imposible mirar otra y seguir viviendo». Ya el lector sabe el final, ya el narrador que aparentemente se extraña del personaje se vuelve su imaginación, su atormentado sueño despierto: «Y después de la casi siempre fácil convicción, pensando en Risso o dejando de pensar para mañana, cumpliendo el deber que se había impuesto, disponía las luces, preparaba la cámara y encendía al hombre». La escena de Gracia antes de cada foto argumentaliza el recibo, retroalimenta los datos sobre el estado anímico de Risso.

Como prueba de que a Onetti no le interesa **el qué** sino los **cómo** en función caracterizadora de situaciones, se adelanta de manera obvia la noticia: el suicidio. Los últimos **porqué**, **el** clima en que sobreviene el desenlace, serán el factor de curiosidad. Por ello vuelve a la retrospectiva para completar las causas de la separación. Gracia se ha pasado cincuenta y dos días de gira teatral en El

Rosario, allí tuvo una relación con un desconocido, que le cuenta a Risso como acto de lealtad, como dándole un simple valor animal... Pero el cuento es en la cama y Risso le exige detalles, le pide que se desnude... Entonces ni consuma la relación sexual ni vuelve con ella. Divorcio y asco, machismo y tabúes se unen: la venganzade las fotos encuentra su antecedente en aquella humillación que sufre Gracia César.

La superposición temporal retorna, pero no a narrar nuevos sucesos sino a profundizar en el ánimo, en la caracterización no del personaje sino de las situaciones: «Sin permitirse palabras ni pensamientos, se vio forzado a empezar a entender; a confundir a la Gracia que buscaba y elegía hombres y actitudes para las fotos, con la muchacha que había planeado, muchos meses atrás, vestidos, conversaciones, maquillajes, caricias a su hija para conquistar a un viudo aplicado al desconsuelo, a este hombre que ganaba un sueldo escaso y que sólo podía ofrecer a las mujeres una asombrada, leal, incomprensión». Obsérvese cómo Onetti invierte la fluencia de información, la matiza en busca de justificaciones a la actitud de Gracia. Ello es imprescindible a un texto donde lo esencial no es nunca el suceso, la acción, el acontecimiento.

Para mayor verificación llegan las dudas: «Por qué no, llegó a pensar, por qué no aceptar que las fotogra-

fías, su trabajosa preparación, su puntual envío, se originaban en el mismo amor, en la misma capacidad de nostalgia, en la misma congénita lealtad». Risso -ese hombre de «leal» incompreensión hacia las mujeres y hacia la vida- es capaz, sin embargo, de nostalgia y de asociar lo cruel de la venganza a la lealtad, la penitencia infringida a un acto de amor. Menos aún, a esta altura del cuento, nos interesan los hechos: sólo su incidencia en la atmósfera psicológica, en el orbe anímico de una situación.

La cuarta foto llega de Montevideo, pero es un colega, el periodista Lanza, quien la recibe. Se inaugura la ampliación de la venganza de Gracia César. La foto trae una frase: «Para ser donada a la colección Risso». Y el colega, como un alterego, le dice: «Pero yo no tengo interés en perder el tiempo creyendo o dudando. Da lo mismo. Cada mañana compruebo que sigo vivo, sin amargura y sin dar las gracias». Sin embargo el consuelo, el escéptico y lúcido consejo, no es asimilado por Risso, no ejerce influencia en el suicidio que se avecina. Ya él comprende, interioriza «que la segunda desgracia, la venganza, era esencialmente

menos grave que la primera, la traición, pero también mucho menos soportable».

La próxima foto le llega a la abuela de la hija. Tras las nuevas reflexiones de Risso, más amargas, sobreviene el final, desde la óptica de Lanza: «...lo que me estuvo mostrando media hora antes de hacerlo no fue otra cosa que el razonamiento y la actitud de un hombre estafado». Tal estafa -la vida y sus bondades- se compara con la que experimenta un jugador de caballos, de carreras, sobrenombre de Risso en el diario; porque ese hombre «había estado seguro y a salvo, y ya no lo está, y no logra explicarse cómo pudo ser, qué error de cálculo produjo el desmoronamiento».

La última foto, la última vuelta de tuerca a la atmósfera opresiva, es cuando Lanza sugiere sencillamente que Gracia César pudo haber enloquecido. Posibilidad inconcebible para Risso que funciona como gran estafa, más cruel aún porque era la posibilidad más sencilla, menos truculenta. Entonces llega el último giro, sobrecogedor. Es desde Lanza y es el único cabo suelto decisivo, aglutinante de la perfecta estructura aditiva:

Porque ya me había dicho que iba a matarse y ya me había convencido de que era inútil y también grotesco y otra vez inútil argumentar para salvarlo. Y hablaba fríamente conmigo, sin aceptar mis ruegos de que se emborrachara. Se había equivocado, insistió; 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 más vulnerable.

La culpa -leitmotiv de *El infierno tan temido*- asume todo su dramatismo bíblico en la aceptación de la derrota. Pero el castigo, la venganza de **fotos grotescas, culmina en la inocencia, en la hija. Onetti nos hace cómplices, mediante la acumulación** lenta y cínica de sugerencias, del error de Risso, de un equívoco ontológico y ético. Esta obsesión quizás sea el signo de su narrativa toda. Ella explica tautológicamente las obsesiones expresivas: la estructura de rodeos que se consume en el rodeo, en la atmósfera. La correspondencia parece exacta, estaría tentado a decir feliz, pero el adjetivo es la antítesis de **una angustia existencial que no se resuelve con explicaciones sociológicas sobre la decadencia de las clases medias uruguayas, que más bien apunta al drama de la existencia humana.**

Un brujo llamado Juan Carlos Onetti, orgullo de las letras de habla **castellana, se singulariza en ese jadeo que admiramos en «El infierno tan temido».** Jadeo, circunloquio hábil, «verificación de lo inexplicable de los seres» -como apuntara Lucien Mercier-, también verifica los sesgos de la retórica del autor. En el cuento, como en *El astillero*, sucede que «algo se pudre y se deshace, un gran **desgano, una desesperanza»** -como señalara Carlos Maggi. En la entrevista que le concediera a María Esther Gilio también hallamos la verificación, cuando Onetti le declara: «Se

empieza a desarrollar una idea o relatar un sucedido y el relato se corta, sigue por otro camino. Una asociación de ideas, un recuerdo, hacen perder la línea primitiva. La gente cuando habla hace lo mismo, por supuesto, sin hacer estilo». Armar las **líneas, prever las asociaciones, resume el artificio.** Hasta las aparentes digresiones forman parte de su maestría.

Maestría que en *El pozo*, en la existencia de Eladio Linacero, girará sobre la soledad, o mejor: sobre los contornos fracturados de ella mediante **una peripecia casi inexistente, casi estática,** como en *El infierno tan temido*. Así lo vio su coterráneo Angel Rama, cuando afirmara que su arte **consiste en «concentrarse en las sensaciones que origina en un determinado personaje una acción pasada o futura que ni siquiera es desarrollada».** Por ello poco importan los enlaces causales, las verosimilitudes que la estética de «espejo realista» jamás podrá encontrar en sus textos. Por ello Aránzuru en *Tierra de nadie*, Ossorio en *Para esta noche*, Brausen en *La vida breve* o Larsen en *El astillero* pueden moverse en estructuras que buscan la exasperación, el pasado como desenlace, como un *Voyage au bout de la nuit* -diría Celine.

El reflejar -como él mismo afirma- «la aventura del hombre», es lo que lo decide a optar por una metódica donde la morosa crudeza alusiva del relato, junto al escepticismo lúci-

do, no opacan una ternura última, una comprensión desgarrada del hombre. Todo lo contrario. Su grandeza reside en potenciar por vía opresiva los modos de liberarnos de agujones. Ello sugiere una fe, una innegable esperanza: La bondad que declara.

La palabra bruja es de origen desconocido, posiblemente prerromano. Las brujerías aún por su étimo son enigmáticas. Los enigmas del brujo Juan Carlos Onetti son hechicerías que escudriñan en el ser humano. Condensan, tornan y entornan las

aventuras de una memoria que lucha contra las opresiones mediante un arte de esferas vaporosas, inexorablemente. Cada uno de sus lectores, sin términos medios, sabe que al sumergirse en su palabra no podrá salir a ninguna orilla. Pero sabe también que allí dentro un paisaje anímico de filosos corales es proverbio y parábola, sabio extrañamiento. Por ello, ahora (1994) cuando ya no está entre nosotros, compongo esta sencilla hechicería a su talento enigmático, brujo.

BIBLIOGRAFIA ESENCIAL

- El pozo (1939).
- Tierra de **nadie** (1941).
- **Para esta noche** (1943).
- La vida breve (1950).

- Un sueño realizado y otros cuentos (1951).
- Los adioses (1954).
- Una tumba **sin nombre** (1959).
- La cara de la desgracia (1960).
- El Astillero (1961).
- El infierno tan temido y otros cuentos (1962).
- Tan triste como ella (1963).
- Junta cadáveres (1965).
- La novia robada (1967).
- La muerte y **la niña** (1973).
- Tiempo de abrazar (1941).
- Dejemos hablar al viento (1979).

