

# Cuentos de Juan Carlos Onetti\*

**C**urioso pero no raro: en la segunda edición, cuidadosamente corregida y puesta al día, según se dice, de *Historia de la literatura hispanoamericana* del profesor chileno Carlos Hamilton (Epesa, Madrid, 1966), todavía no se asoma Juan Carlos Onetti, pese a que en esa fecha ya llevaba más de treinta años escribiendo y, coetáneo de Hamilton, había publicado sus obras fundamentales *El astillero* y *Juntacadáveres*, en 1961 y 1964 respectivamente (aunque ya se sabe que la cronología ambiental de las dos novelas es a la inversa).

Si bien Onetti hace tiempo que pertenece de lleno al acervo de la gran literatura universal, el dato prueba cuando menos que el reconocimiento del narrador uruguayo (Montevideo, 1909-Madrid, 1994) en términos unánimes y populares fue tardío, lo cual pudo obedecer a muy diversos factores, desde los políticos y sociales al temperamento particular del autor —que por ejemplo no comulgara demasiado con las reglas del juego establecidas, la zarabanda de las relaciones públicas, el intercambio de favores, la pertenencia a un clan, la afición a entrevistas y declaraciones, etc.—, pasando por las tradicionales cautelas comerciales de la industria editorial, que en ocasiones, muchas, se advierte funcionan a toro pasado.

Por eso no es extraño, aunque sí un tanto desfasado tras el premio Cervantes en 1978, las obras completas sacadas por la editorial Aguilar mexicana y las exhaustivas, casi excluyentes y monstruosas 750 páginas que en 1974 le dedicó esta misma revista (cfr. *Cuadernos his-*

*panoamericanos*, núms. 292-294), que la crítica —española al menos— no pueda abstenerse de imprimirle a sus comentarios un cierto tono de descubrimiento dotado de leve aire didáctico, en parte justificado, pues la experiencia en nuestros medios de ver reunidos todos o casi todos los cuentos de Onetti no es común y hay que entenderla como un buen acontecimiento literario, siempre que poseamos la voluntad, a veces imposible, de atenernos a la independencia y personalidad propia de los géneros literarios y a su intransferibilidad expresiva, si es que la tienen.

El interés del cuento, se sabe, no tiene por qué depender de la creación de atmósferas y personajes distintos a los de las novelas, sino que depende para su entidad genérica de un elemento simple, la extensión material, que a su vez exige otro elemento ya complejo, un precipitado significativo de sustancia paradójica y sintética, que dicho sea en cristiano equivale a un epílogo más o menos contrastado, sorpresivo o no pero llamativo en orden a efectos de coherencia dentro de la perplejidad y la condensación. Esta es, se sabe también, la grandeza y servidumbre del cuento moderno como género literario. Pese a sus muchas similitudes, conviene diferenciarlo de la narración o el relato breve, cuyas exigencias formales son menores, más libres y menos intencionadas. La factura del buen cuento moderno es tácita y sobrentendida y en ninguna parte está escrito cómo debe ser un buen cuento. Es difícil adoctrinar sobre armonías secretas y dosis estructurales. A veces la deliberación epilógica cuentística es tan evidente y forzada que destruye el cuento o lo convierte en una pieza de resorte mecánico.

No es el caso de Onetti, por supuesto, y la introducción sirve para señalar una de sus primeras virtudes. El escritor uruguayo, rioplatense por vivencias, es tan consciente de los «artificios» de la forma, de las cuñas preparatorias al fin propuesto, de los desenlaces programados y consecuentes, que incluso incurre en oscuridad con objeto de despojar anecdotarios y resoluciones de su miserable lógica lineal, sin que por otra parte el lector tenga la necesidad de creerse enfrentado a un escritor de traza «cerebral», «esotérica» o endiabladamente abs-

\* Juan Carlos Onetti: Cuentos completos. 37 piezas bibliografiadas. Pról. Antonio Muñoz Molina. Ed. Alfaguara. Madrid, 1994, 468 pp.

trusa; antes al contrario, prevalece lo natural y humano, lo gráfico y el ritmo «realista», aunque a veces, en raras ocasiones, irrite la desperdigada enigmaticidad, no por la enigmaticidad en sí misma, que existe y nadie va a resolverla ahora y es legítima en la medida en que excede los recursos de comprensión, sino porque en ocasiones aparenta ser gratuita y sus personajes semejan negarse a saber más de la cuenta.

Hemos señalado ese mérito de Onetti, complementado con el retoque, la reescritura constante, la minuciosa reelaboración técnica para disimular la técnica dentro de una apariencia sencilla, esquemática y naturalizada al extremo, como no se da por ejemplo en otros paradigmas de la gran narración hispanoamericana, Borges, Cortázar, más necesitados de invocar otros elementos «cosmopolitas» (en el plano cultural) y de llevar a cabo cuantiosos dispendios omniscientes. En Borges y Cortázar casi siempre el «testigo» de sus historias es la omnisciencia pura, el prurito de Dios, dijérase. Onetti alinea sistemáticamente un yo narrativo, legal y supuestamente autobiográfico o contrafigura de autor o legitimación del punto de vista, personal o comunitario, que con sus deliberadamente limitadas prerrogativas se encarga de captar y transmitir los rasgos de la trama social y caracteriológica circundante, que con frecuencia llega fragmentada, interpuesta, demorada y ambigua y siempre —esto tiene interés— condicionada por el punto de vista estipulado o la contrafigura autora, en procedimiento digamos «perspectivista» (el perspectivismo no lo inventó Ortega: viene de los presocráticos) que en cierto modo amonesta la desenfadada fantasía ambiente y, en otro orden, recordaría el viejo formulario de la «robotica» castiza, la encenagada moral de casino (microcosmos de la fluvial Santa María), si no fuera porque el énfasis neorromántico, deprimido, bilioso y «descangayado», descuarjando, de Onetti podría desafiar cualquier posmodernismo.

Su amago nihilista (palabra que debe emplearse con absoluta cautela), su sentido de la cotidianidad y su antimaniqueísta buena disposición a excusar a todo el mundo por mor de los fatalismos ínsitos en la naturaleza de las cosas, lo salvan con mucho de otras peligrosas proclividades hacia el relato de serie negra, policial, y el automatismo vacío del lenguaje de inspiración cinematográfica, donde la grafía de los gestos absorbe una atención superior, en términos generales, no siempre justificada.

Onetti mantiene titánica lucha por no acabar de nombrar, de valorar. No quiere cerrar el hemisferio del saber. Y esta es una concesión profunda a las ambigüedades del existir. Se ejercita verídicamente por andar a tientas y sus personajes pocas veces creen en sí mismos, lo cual es lo que les otorga precisamente su máxima credibilidad. Son personajes que arrastran desencanto, irrestañable conciencia de culpa y sueños secretos, sordamente evasivos. Esto, dicho sea de paso, es más propio de la condición humana que de la privaticidad de cualquier autor. Y sus cuentos, apólogos lunfardos del deterioro, se enhebran en una cansada geografía física y moral de emigrantes, asordada angustia, inercia, pobreza, zahurdas, pensiones de mala muerte, arrabal, hastío, sarcasmos enternecidos y alguna turbia noción del paraíso perdido (la posibilidad mítica del amor, la huida y la inocencia). Si algún signo los caracteriza es ese del deterioro, la traición del tiempo. Como es lógico en este universo de «ofendidos y humillados», un mínimo esbozo lírico, un rasgo de poesía, un aletazo de nostalgia, de ilusión o de humor —la «perla en el fango»— destellan con fuerza particular y muy gratificante.

Las mujeres creadas por Onetti, hermosas, flacas, frustradas, idealistas, locas, de pecho plano (una fijación), a las que gusta mandarlas al suicidio, se mueven en un mundo de ilusiones muertas y desamores misericordiosos. El cuento «Tan triste como ella», con final suicida, reconocidamente uno de los más serios, responsables y desgarradores, refiere la caída del amor, entre otras razones, al desaparecer en la mujer su juventud, su condición de muchacha, de casi mujer. La segunda dedicatoria (hay otra primera referida a M.C.) que pone el autor al principio de este relato de sexo y amor desencontrados es ilustrativa del talante que Onetti imprime a tales cuestiones, muy imbricadas y esenciales en toda su obra. La recojo: «Querida Tantriste: comprendo, a pesar de ligaduras indecibles e innumerables, que llegó el momento de agradecerlos la intimidad de los últimos meses y decirnos adiós. Creo que nunca nos entendimos de veras; acepto mi culpa, la responsabilidad y el fracaso. Intento excusarme —sólo para nosotros, claro— invocando la dificultad que impone navegar entre dos aguas durante equis páginas. Acepto también, como merecidos, los momentos dichosos. En todo caso, perdón. Nunca miré de frente tu cara. Nunca te mostré la mía. J.C.O.». No está

claro si M.C. y Tantriste son la misma persona. Da igual. La buena conocedora del cuento onettiano Rosario Hiriart habla aquí de la «ficcionalización del autor» como otro más de los recursos literarios que ya se pudieron aprender en Cervantes. En este caso y en la mencionada fase dedicatoria, no se ven la necesidad ni el sentido de esa ficcionalización, por lo demás tan horrible palabra.

Culpa, incomunicabilidad, respeto, fracaso, reelaboración literaria y el carbunco encendido antes de apretar el gatillo, entre retórico y de adolescencia inmarcesible, de creer «que volvía a tener derramado en su garganta el sabor del hombre (o de la mujer), tan parecido al pasto fresco, a la felicidad y al verano».

Otra de las buenas experiencias que nos brinda la lectura de esta recopilación es la de observar por dentro el taller donde se perpetran los ritos íntimos de la escritura y reescritura y los matices expresivos que se incorporan a una misma historia contada dos veces y sancionada la segunda por el tiempo y la madurez, por otro tipo de desesperación laicamente oblativa y que desde luego no soy el único ni el mejor en señalar.

El primer cuento «La larga historia» (Montevideo, 1944) comienza así: «Capurro estaba en mangas de camisa, apoyado en la baranda, mirando cómo el desteñido sol de la tarde hacía llegar la sombra de su cabeza hasta el borde del camino entre plantas que unía la carretera y la playa con el hotel. La muchacha pedaleaba en el camino, se perdió atrás del chalet de techo suizo...», etc. El segundo cuento, «La cara de la desgracia» (Montevideo, 1960), empieza así: «Al atardecer estuve en mangas de camisa, a pesar de la molestia del viento, apoyado en la baranda del hotel, solo. La luz hacía llegar la sombra de mi cabeza hasta el borde del camino de arena entre los arbustos que une la carretera y la playa con el case-río. La muchacha apareció pedaleando en el camino para perderse en seguida detrás del chalet suizo...», etc.

Se trata obviamente del mismo tema e igual ambiente y personajes reescritos quince años después con distinto título, distinta persona de verbo y nuevos matices e implicaciones morales, en suma, un refrito, sólo que a la vista de las variantes, ampliación de ondas y profundizaciones sería canalla por nuestra parte emplear esa jerga periodística, a la par que nos resulta un ejercicio fascinante seguir paso a paso la talla de la piedra preciosa, aquí sobra un ángulo, allá introducimos una irisación,

acullá moldeamos el contorno, y creo que todos los escritores habrán acometido alguna vez en su vida ese «camino de perfección», pero destruyendo las pruebas del pecado original, hechas de inepticia y frescura.

En términos generales —no pienso agotar la propuesta—, los dos cuentos giran en torno al hombre maduro o viejo cargado de remordimientos, soledades, ansias inconcretas y fangos anímicos al que puede ser dado alcanzar una especie de catarsis o plenitud a través de la muchacha. En la redacción original con la muchacha-parusía ahogada en el mar o asesinada en circunstancias que se ignoran, el hombre maduro no fornicaba ni acepta la culpa incierta que se le imputa. Sabemos que es inocente. En la segunda versión con la muchacha-parusía ahogada o asesinada o suicidada, el hombre maduro sí ha tenido contacto sexual y, aun a sabiendas de su inocencia respecto a la muerte violenta, está dispuesto a aceptar la culpa que ya no tan vagamente se le imputa.

Es como una exasperación sacrificial que paga una cuota de agradecimiento hipostasiada en la aceptación de la culpa por el delito mayor no cometido. Se puede ver en las dos historias paralelas, iguales y distintas la porfía de la expresión, el paso del tiempo, el acrecentamiento del dominio ambiental, la astucia artística reelaborativa, es decir, la manera en que la imaginación y el artificio del arte —valga la redundancia— vienen a culminar los hilos sueltos y dispersos tomados de lo inocuo real y de las experiencias incompletas, y se pueden ver algunos de los demonios obsesivos de Onetti y la persecución implacable de sus constantes.

«Ella» y «La araucaria», ambos de 1993, son los cuentos inéditos, muy breves y menos complejos, que incluye la presente compilación, la más completa por ser de momento la última, mejor dicho, la penúltima, como dicen los bebedores desesperadamente optimistas cuando toman copas y hay que despedirse. «Ella», sin más identificaciones nominales, es la muerte de Eva Perón, los médicos, el embalsamador catalán y la multitud acongojada un día de lluvia, enfoque sobrio, sucintamente macabro y de respetuoso sarcasmo contenido. En «La araucaria» volvemos a tropezar con el empecinado viejo héroe Larsen, orillero, antiguo proxeneta, que, si la memoria no falla, ya había muerto y ahora va de astroso sacerdote impartiendo interesadas bendiciones en la ciénaga amo-