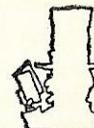


Juan Carlos Onetti

CUENTOS COMPLETOS

Prólogo de JORGE RUFFINELLI



CORREGIDOR

PORTADA: Rubén Rey

Sobre material fotográfico del Film
de Julio Jaimes: *JUAN CARLOS ONETTI, UN ESCRITOR*

DERECHOS RESERVADOS

La reproducción total o parcial de este libro
no autorizada por los editores viola derechos reservados.
Toda utilización debe ser previamente solicitada.

© EDICIONES CORREGIDOR.

Talcahuano 463, Buenos Aires.

Hecho el depósito de ley.

Impreso en la Argentina.

-1974-

PROLOGO

Juan Carlos Onetti nació como narrador hacia 1933, en Buenos Aires, escribiendo cuentos. Seis años después, la novela *El pozo* dio muestra de su avidez por formas más amplias que las empleadas y un tono mucho más analítico y confesional —aunque igualmente denso—, para rendir ya verdaderas historias. Claro está: historias en las cuales los hechos exteriores son apenas visibles señales de motivaciones oscuras y hondas, de soledades, ternuras y cinismos, propios de algunos seres o personajes que están recorriendo siempre las cuerdas de la frustración. Durante la década del treinta Onetti fue, pues, el cuentista; si bien en los azares de la formación, estaba muy seguro de sus temas —o de sus obsesiones—, y podía pasar del relato de la *tranche de vie* a sutiles prospecciones psicológicas, consiguiendo por ejemplo en un texto como *Convalecencia*, de 1940, una pequeña obra sutil y memorable.

A casi veinte años de sus comienzos, sólo entonces, decidió recoger en un volumen algunos de sus cuentos. Pero no los seleccionó: los cinco textos de *Un sueño realizado* (1951) dejaron al costado del camino —y ocultaron durante muchos años, sin quererlo— cuentos tan buenos y parejos como los allí reunidos. De todas ma-

neras, el libro de 1951 tuvo el mérito y la función de mostrar con cuánta sabiduría un escritor que ya había transitado por la novela hacia esas fechas (*Tierra de nadie. Para esta noche, La vida breve*) dominaba las posibilidades y alcances de un género. Al prologar aquella edición, Mario Benedetti señaló con acierto: "A diferencia de otros narradores uruguayos, [Onetti] ha hecho cuentos con temas de cuentos, y novelas con temas de novelas". Con esto quería decir, también, que en Onetti la forma agotaba el contenido. Ni más ni menos: desde el comienzo Onetti poseyó un sentido absoluto de la medida, y cuando lo violentó, cuando se lanzó a la aventura buscando la expresión literaria de cosas ni siquiera totalmente claras para él (es el caso de *La vida breve*), lo hizo bajo el magisterio de un Céline o de un Faulkner, de quienes aprendió precisamente la necesidad de traspasar las fronteras en el arte.

Los cuentos de la primera época funcionaron a modo de andadores para la producción mayor y más enjundiosa, y es por cierto posible encontrar en ellos expresados, a veces de manera algo primaria, temas muy propios que en cuentos, relatos y novelas posteriores adoptarían formas diversas sin perder contacto con el germen inicial. En "*Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo*", y más notoriamente en "*El posible Baldi*", Onetti introduce en su literatura el personaje y el motivo del "soñador", años después encarnados en ese cuento perfecto que se titula "*Un sueño realizado*", y convertido en pivote de la más ambiciosa de sus novelas, *La vida breve*. Baldi constituye un personaje especial, clave, dentro de la visión primigenia de su mundo, así como la vicisitud del pequeño cuento resulta una suerte de iluminación, ya no retrospectiva sino proyectada sobre lo que habría aún de escribir. Y sin embargo el cuento mismo no parece querer destacarse, balbuceante en el estilo, como arrancado a una reflexión más que a un

hecho particular. El fortuito encuentro callejero de Baldi con una mujer desconocida, el diálogo entablado, la serie de fantasías que el hombre inventa (machismo rioplatense mediante) como experiencia propia y biografía personal, no hacen más que mostrar a un megalómano, ansioso por equilibrar la pobreza de la vida real con ensoñaciones adolescentes que lo sitúan en regiones remotas y encarnando personajes de historietas más que de historias. El sentido dramático del cuento aparece cuando, superado por esa febril ensoñación, el personaje adquiere súbita conciencia de su alienación y de su soledad.

"Así, hasta que el otro Baldi fue tan vivo que pudo pensar en él como en un conocido. Y entonces, repentinamente, una idea se le clavó tenaz. Un pensamiento lo aflojó en desconsuelo junto al perramus de la mujer ya olvidada. Comparaba al mentido Baldi con él mismo, con este hombre tranquilo e inofensivo que contaba historias a las Bovary de plaza Congreso. Con el Baldi que tenía una novia, un estudio de abogado, la sonrisa respetuosa del portero, el rollo de billetes de Antonio Vergara contra Samuel Freider, cobro de pesos. Una lenta vida idiota, como todo el mundo... Porque el doctor Baldi no fue capaz de saltar un día sobre la cubierta de una barcaza, pesada de bolsas o maderas. Porque no se había animado a aceptar que la vida es otra cosa, que la vida es lo que no puede hacerse en compañía de mujeres fieles ni hombres sensatos."

La conciencia que estremece al personaje haciéndolo compararse con quien debió o pudo ser, se siente no sólo aquí en este breve cuento, sino también en casi todo el resto de la narrativa onettiana, y es ella la razón profunda que explica, sin deliberación, el origen de tantas historias y personajes suyos. La literatura de Onetti, desde este comienzo, se dedicó precisamente a recrear la aventura de mujeres "infieles" y de hom-

bres "insensatos", es decir, desnudamente, la aventura misma y no el orden, la anarquía y no el proyecto burgués. A esa estirpe correspondieron en buena parte los "soñadores", ya que eran ellos quienes intuían, antes que otros, la necesidad humana de la aventura y esa necesidad misma se transformaba en su conflicto. Son también, los soñadores, seres alienados de la verdadera vida, desterrados del edén.

Sus seres no pertenecen, pues, a categorías muy cercanas y conocidas, a esa gran familia del hombre cotidiano, o bien encarnan de manera extremosa el algo de insatisfacción, soledad y sufrimiento de cualquier hombre de ciudad, neurótico en el diagrama de calles y edificios, de ciudad cosmopolita, solitario en la muchedumbre como ya hace un siglo lo vio Poe. Sus empresas son asimismo absurdas e insensatas; basta recordar a Larsen, uno de sus más entrañables personajes, en la aventura del astillero (*El astillero*), o del prostíbulo sanmariano (*Juntacadáveres*), o los sueños de la remota isla Faruru, para Aránzuru en *Tierra de nadie*, o la imaginación mitopoyética de Brausen —quien llega a inventar y a hacer real una ciudad, Santa María—, en *La vida breve*. En estas novelas extensas los personajes centrales están siempre "fuera" de la realidad cotidiana, pero es justamente su empeño el que nos obliga a reconocer que sí, hay otra realidad hecha de ensañaciones y de sueños, de frustraciones y deseos incumplidos, de conciencia de la soledad y del tiempo que nos envejece, de tristezas sin límite.

El mundo de los cuentos, y sus personajes mismos, pertenecen a una creación literaria de igual índole: la extraña mujer de "*Un sueño realizado*" intenta cumplir sobre un escenario el sueño que la llevará a la infancia y (secretamente) a la muerte; el narrador de "*Bienvenido Bob*" y el de "*Nueve de Julio*" saben replicar a la soberbia de la juventud, el primero tan sólo esperan-

do que pasen los años y el adolescente envejezca, desaparezca, el segundo al tocar el nervio más sensible de un muchacho, consciente de que así lo destruirá. Otros ejemplos: el hombre que asume la culpa por un crimen que no cometió, en "*La cara de la desgracia*" (o en "*La larga historia*", dieciséis años anterior, que viene a ser la primera versión del asunto); la mórbida relación matrimonial de él y ella en "*Tan triste como ella*", con un jardín proyectado para contener peceras, una mujer que se tortura con espinas, un suicidio de oscura simbología sexual; o la historia tragicómica de Moncha Insaurralde, *La novia robada*, que vuelve a Santa María y prepara sus bodas con el novio que ha muerto tiempo atrás. Todas estas historias y todos sus actores tienen algo en común: el anhelo de lo que no fue, la búsqueda insatisfecha de un logro que sólo ha de venir —si viene— corrupto y disminuido. Onetti capta a estos seres en sus giros por el vacío, desterrados, parias de la realidad y a la vez incapacitados para acceder a la otra realidad ensoñada y vivirla.

Tal vez el cuento en que esa realidad otra, vicaria, se muestra más todopoderosa e inesquivable, sea "*El infierno tan temido*", cuyo título es muy elocuente de la concepción del autor. El tan temido infierno es el que se genera en la vida de Risso, su protagonista y su víctima, a medida que la mujer le envía desde diversos lugares del mundo fotografías obscenas donde ella aparece, sola o acompañada, ejercitando la perversión; con cada una de las fotos la mujer busca los flancos débiles del hombre para asestar allí su golpe definitivo. "*El infierno tan temido*" revela, ya en 1957, la maestría alcanzada por Onetti en el género cuentístico; la obra es una pieza perfecta sobre el tema de la crueldad mezclada inextricablemente con el amor. Más: es la sutil mostración de las ambigüedades de la pasión amorosa, ya que la actitud de Gracia, la mujer, no es

otra cosa que una manifestación más, por desusada y contradictoria que parezca, del amor que une y a la vez separa a dos seres humanos.

Cuando se lee de manera ordenada toda la narrativa breve de Onetti, un hecho salta a la vista. A partir de sus primeros textos, Onetti fue explorando variantes de diversos temas, y ahondando en lo profundo de aquellas experiencias encerradas en sus temas. Era un movimiento centrípeto, que intentaba comenzar por merodear las vivencias, las historias, los hechos significativos, para luego penetrarlos e iluminar sus contenidos. Como si en una primera etapa existiera la resistencia o el pudor al acceso violento y radical de un mundo sombrío, al tratamiento de temas muy crudos, y preferiera, en vez, explorar con cautela las pequeñas insatisfacciones humanas, las miserias y las frustraciones del espíritu; más adelante, ya con mano dominadora, enfrentaría verdaderas situaciones límite, así las que nutren cuentos como "*El infierno tan temido*" o "*Tan triste como ella*".

De acuerdo a esta observación, de sus primeros dieciséis cuentos, que abarcan dos décadas enteras, son pocos los que muestran realmente un infierno desnudo: por infierno entendemos ese mundo *otro* de crueldad, de dolor y de muerte. "*Convalecencia*" recoge estos dos últimos tópicos nombrados, con gran sutileza, y ni siquiera los dice sino que los sugiere en la frase final, recatada y alusiva; "*Un sueño realizado*", de igual modo, narra la historia de una mujer a quien se describe, al comienzo, como un ser raro, extravagante, para más adelante aludir, en el cierre del cuento, a un secreto mucho más humano, reconocible y normal que el que aparentaba: en "*Bienvenido Bob*" la venganza (si puede denominársela así, de manera tan violenta), tiene la

dulzura del amor y el personaje adulto puede incluso decir de sus sentimientos con respecto a Bob-Roberto: "Nadie amó a mujer alguna con la fuerza con que yo amo su ruindad, su definitiva manera de estar hundido en la sucia vida de los hombres". Y luego: "Puedo asegurar que entonces mi corazón desborda de amor y se hace sensible y cariñoso como el de una madre". La muchacha que en "*Mascarada*" se inicia en la prostitución no sufre siquiera la sordidez del primer día: su cliente la mira con "cara de bondad", le toma "una mano del regazo", le habla, le pregunta, sonríe paternal.

En cambio hay tres o cuatro relatos, concentrados entre "*El infierno tan temido*" de 1957 y "*Tan triste como ella*" de 1963 (es decir, en el curso de sólo seis años), donde los temas alcanzan exasperaciones infrecuentes y la atemperación encuentra menos vías, por mayor que sea la sutileza desplegada en el trazado psicológico de sus criaturas o en las formas de la construcción literaria. Muchas veces se ha hablado de la *sordidez* del mundo onetiano, de su crueldad gratuita, de su pesimismo bíblico y fundamental, de la ausencia de valores "positivos", y sin embargo pocos autores modernos poseen su pudor expositivo, diríase hasta su puritanismo moral (y su religiosidad, según algunos) que por ejemplo nos impediría encontrar aún en sus cuentos aparentemente más escabrosos, una sola descripción sexual, una manifestación de la violencia individualista, o cualquiera de esos otros exhibicionismos estridentes de los que no se ahorra una sola página en prosa de la literatura actual. El pudor de Onetti ante el tema sexual lo orienta y lo conduce siempre a la literatura, en el mejor sentido: unas veces al simbolismo, otras a la narración velada, indirecta, de resonancia, otras, al fin, a una suerte de exaltación poética del hecho físico. Recursos de noble estirpe —y no circunloquios— que aumentan la calidez y la humanización de lo narrado me-

diante el uso de la sugerencia, y muestran de paso a un escritor maduro que domina su materia sin necesidad de fáciles llamadas a la sensibilidad.

Ejemplo de un simbolismo fálico, velado pero honestamente real, es el suicidio de la mujer al final de "*Tan triste como ella*", desde el rito iniciático de abrazar con la boca el caño del revólver, hasta la sensación final de la muerte como un espasmo sensual. "Escarbó en el ropero y pudo encontrar, casi en seguida, entre camisas y calzoncillos, el *Smith and Wesson*, inútil, impotente". Poco después: "El caño helado del revólver muerto atravesó los dientes, se apoyó en el paladar". La necesidad de *animar*, de humanizar esa arma muerta e impotente (como la califica el narrador) se revela un párrafo después, donde menciona también al hijo: "De vuelta al cuarto del niño le robó la bolsa de agua caliente. En el dormitorio envolvió en ella el *Smith and Wesson*, aguardando con paciencia que el caño adquiriera temperatura humana para la boca ansiosa". Y cuando el disparo le destroza el cerebro: "Sin entender, estubo un tiempo en la primera noche y la luna, creyó que volvía a tener derramado en su garganta el sabor del hombre, tan parecido al pasto fresco, a la felicidad y al verano". En otros textos, el pudor se cubre tras un lenguaje connotativo: adviértase cómo puede el narrador evitar la descripción detallada de las fotos de Gracia, en "*El infierno tan temido*" y qué fuerza representativa tienen sin embargo. Es que sobre ellas se produce un merodeo ambiguo, y el énfasis se pone en cambio sobre la perversidad de las intenciones y sobre su efecto en el destinatario. En tercer lugar, un claro ejemplo de expresión poética en torno al acto sexual, se ofrece en "*La cara de la desgracia*", ya que sólo la sugerencia de una frase permite inferir que éste existió, desplazando el acento sobre el sentido que ese acto tiene para el personaje masculino: "Entonces la muchacha murmuró

«pobrecito» como si fuera mi madre, con su rara voz, ahora tierna y vindicativa, y empezamos a enfurecer y besarnos. Nos ayudamos a desnudarla en lo imprescindible y tuve de pronto dos cosas que no había merecido nunca: su cara doblegada por el llanto y la felicidad bajo la luna, la certeza desconcertante de que no habían entrado antes en ella".

La condición excéntrica y atípica de los personajes y de gran parte de las historias de Onetti (atípicas en relación con la realidad común y cotidiana), no se da sólo en estos casos extremos. Hay una vena de humorismo a menudo caricaturesco, que equilibra esa condición con la gracia leve y natural de muchos otros actos humanos. La pareja de "*Historia del Caballero de la Rosa y de la Virgen encinta que vino de Liliput*" se nutre sin duda alguna de esa concepción: ellos son seres ridículos, vistosos, indefensos, buenos locos, que la gente del pueblo observa con sentimiento de distancia, y curiosidad y alguna ternura. Lo mismo sucede con "*Jacob y el otro*", donde Onetti crea una pareja arquetípica (a su propósito ya la crítica ha advertido otras: Gilgamesh y Enkidu, Jacob y Esaú, Don Quijote y Sancho, incluso George y Lennie, los dos personajes de *Of Mice and Men* de Steinbek), uno de cuyos miembros es nada menos que un "príncipe", el príncipe (o Comendador) Orsini. En "*La novia robada*" hace irrupción una caricatura patética en la figura de la novia loca, quien tiene sus modelos en la vida real: Onetti reunió dos sucesos conocidos, la historia de una novia que trabajaba en una embajada montevideana y que viajó a Europa para comprar allá todo su ajuar luego frustrado, y la "historia de una mujer que cincuenta años atrás se paseaba vestida de novia, en noches de luna llena, por el jardín de un caserón de Belgrano". En "*Matías el telegrafista*", uno de sus relatos más sabrosos y redondos, perteneciente a una serie (contaba Jorge Michel...)

que acaso no continúe nunca, hay toda una metáfora de la incomunicación y del desencuentro emotivo desarrollada a través de un relato muy directo y aparentemente sencillo, con un final cuyo efecto —y una lectura ingenua— pueden confundir con una simple anécdota.

A través de estos cuentos una cierta comicidad ácida, asimismo ambigua y tortuosa, revela un Onetti inesperado, así como también hay en su producción relatos más densos y graves en los que el autor parece tocar registros muy íntimos del dolor y el derrumbe. En ambas líneas, la narrativa de Onetti edifica, crea, construye una extraña cofradía, con cánones propios pero al fin transmisibles, identificables. En ella se mueven criaturas sufrientes, soñadores en pugna con la realidad, seres carcomidos por el tiempo, la intuición del anonadamiento y el rencor porque existan jóvenes sin conciencia del futuro; amantes absurdos y dignos de piedad, adolescentes vírgenes o desfloradas, muchachas (ese "cuarto o quinto sexo", al decir de Díaz Grey), y adultos nostálgicos de la edad perdida. Comparten la suerte y la desgracia de vivir a destiempo, insatisfechos casi por definición.

Lo admirable es la fidelidad con que Onetti ha venido construyendo, en estas cuatro décadas, ese universo sombrío, hecho con pequeñas metáforas de muerte, que alivia a veces un gesto mínimo de compasión o de humor. Si en el comienzo de su actividad literaria, en los primeros cuentos, todavía podía advertirse la indecisión formal, casi no la hubo en cuanto a temas y motivos: estos crecieron y al cabo de los años encontraron formas perfectas en las que calzar una visión cada vez más profunda e incanjeable de la realidad. Esa que hoy hace reconocible su narrativa y que, compártanse o no sus preocupaciones, compártase o no su peculiar sensibilidad, es una de las más auténticas de la literatura contemporánea.

Un comentario, finalmente, sobre las características de la presente edición de los cuentos de Onetti. Esta es, de todas las existentes, la única colección que merece el título de *Cuentos completos*. Incluye diez textos (en un total de veintidós, es decir, casi la mitad) desconocidos para otras ediciones similares. Esos cuentos son: "*Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo*", "*El obstáculo*", "*El posible Baldi*", "*Convalecencia*", "*Excursión*", "*La larga historia*", "*Nueve de Julio*", "*Regreso al sur*", "*La novia robada*" y "*Matías el telegrafista*". Es asimismo la primera vez que se ordena la producción cuentística de Onetti con un criterio cronológico de acuerdo a las fechas de sus primeras publicaciones. "*La larga historia*" apareció en 1944 y constituye una primera versión de "*La cara de la desgracia*", que es más extensa y algo diferente (introduce la temática religiosa, por ejemplo). Esas variantes dan suficiente justificación para que aquí recojamos ambas versiones, ninguna en desmedro de la otra. En cuanto a *Convalecencia*, es interesante anotar que apareció el 10 de febrero de 1940 en *Marcha* (donde Onetti ejercía el cargo de secretario de redacción) firmada por "H. C. Ramos" y compartiendo el primer premio en un concurso de cuentos. Hasta 1972 (véase la revista *Latinoamericana* 1, Buenos Aires, 1972) se desconocía la paternidad de Onetti sobre este cuento, ya que ni en la oportunidad del concurso ni después el autor lo dejó saber.

Para "*Mascarada*" utilizo una versión privada, corregida por el autor, que aclara visiblemente los hechos de un cuento hasta hoy considerado "hermético". Dos frases fueron insertadas por Onetti en esta versión: "de la orden de buscar hombres y traer dinero", y la que cierra el cuento: "Pero comprendió, más feliz tanto para ella como para la multitud que no puede entender, que podría cumplir con el negro, espantoso recuerdo, con la orden breve de buscar hombres y volver con dinero".