



Lingüística y Literatura
ISSN 0120-5587
revistalinylit@udea.edu.co
Universidad de Antioquia
Colombia

SUICIDIO Y SUPERVIVENCIA EN «EL POSIBLE BALDI», «BIENVENIDO, BOB» Y CUANDO ENTONCES DE JUAN CARLOS ONETTI

Jiménez Tobón, Juan Carlos

SUICIDIO Y SUPERVIVENCIA EN «EL POSIBLE BALDI», «BIENVENIDO, BOB» Y CUANDO ENTONCES DE JUAN CARLOS ONETTI

Lingüística y Literatura, núm. 70, 2016

Universidad de Antioquia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=476549599006>

SUICIDIO Y SUPERVIVENCIA EN «EL POSIBLE BALDI», «BIENVENIDO, BOB» Y CUANDO ENTONCES DE JUAN CARLOS ONETTI

SUICIDE AND SURVIVAL IN JUAN CARLOS
ONETTI'S «EL POSIBLE BALDI», «BIENVENIDO,
BOB» AND CUANDO ENTONCES

Juan Carlos Jiménez Tobón / juancarlosedicion@gmail.com
Universidad de Antioquia, Colombia

Resumen: En la obra de Juan Carlos Onetti entran en contacto dos tipos de personajes: los suicidas y los supervivientes. Este artículo estudia en tres de sus relatos: «El posible Baldi», «Bienvenido, Bob» y Cuando entonces, las razones por las que el escritor uruguayo construye su obra a partir de este juego de contrastes, y cómo se relaciona esto con El mito de Sísifo, del escritor francés Albert Camus. Bajo la premisa de que a los suicidas se los suele ver como seres derrotados; mientras que los supervivientes dan forma a su propia salvación al descubrirse habitantes de un mundo absurdo.

Palabras clave: Juan Carlos Onetti, suicidio, supervivencia, absurdo, realidad, ficción.

Abstract: In Juan Carlos Onetti's work, there are two kinds of characters: suicidal characters and survivors. This article studies the reasons why the Uruguayan writer built his work through this contrast game in three of his short stories: «El posible Baldi», «Bienvenido, Bob» and Cuando entonces, and how this is related to French writer, Albert Camus' the Mythe de Sisyphe. Under this premise: suicidal characters are often associated with defeated beings while survivors shape their own salvation because they discover inhabitants from an absurd world.

Keywords: Juan Carlos Onetti, suicide, survival, absurd, reality, fiction.

Juan Carlos Jiménez Tobón.

SUICIDIO Y SUPERVIVENCIA
EN «EL POSIBLE BALDI»,
«BIENVENIDO, BOB» Y CUANDO
ENTONCES DE JUAN CARLOS
ONETTI

Lingüística y Literatura, núm. 70, 2016
Universidad de Antioquia

Recepción: 15 Agosto 2015
Aprobación: 11 Diciembre 2016

DOI: 10.17533/udea.lyl.n70a05

Redalyc: [http://www.redalyc.org/
articulo.oa?id=476549599006](http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=476549599006)

1. Introducción

En las ficciones de Juan Carlos Onetti (1909-1994) todas las empresas que sus personajes emprenden están destinadas al fracaso. Sin embargo, en un mundo que se sume en el caos el protagonista de su obra se convierte en creador y asume la responsabilidad de rehacer el mundo. Los personajes creadores en Onetti actúan con la tentativa de dar sentido a aquello que ha perdido el que tenía, y luego, asumen el fracaso de la empresa y se reponen para intentarlo de nuevo. En esta tenacidad se ve reflejada una búsqueda de salvación que se gesta en la creación, y que sirve como punto de partida para un ejercicio de contraste entre dos tipos de personaje onettiano que, no obstante sus similitudes, se oponen por una cuestión de impulso vital: el suicida y el superviviente.

Para comprender al personaje onettiano es necesario entender que el hombre siempre ha estado sumido, casi sin ninguna esperanza, en el caos del mundo. Especialmente en ese recorrido que lo lleva del siglo XIX al siglo XX, como consecuencia, entre otras cosas, de la Primera

Guerra Mundial que diezmó la alta estima moral de Europa. El paso de una confianza ciega en la voluntad de los dioses, que caracterizó por mucho tiempo al hombre del pasado, a una modernidad marcada por la incertidumbre, no solo ha situado al hombre en su real envergadura con relación a las fuerzas inalterables de la naturaleza —la muerte, para dar un ejemplo obvio—, sino que le ha develado con lapidaria certeza su precariedad y su indefensión con respecto a aquello que lo somete.

En Søren Kierkegaard, a mitad del siglo XIX, la duda lleva al hombre de fe al desamparo, pues se descubre incapaz de completar la tarea sagrada que siente le ha sido encomendada.^[1] Darwin, en el mismo siglo, sitúa al hombre en el lugar de la naturaleza que le corresponde: como un afortunado animal al que el azar podría haber dado alas en lugar de razón.^[2] Nietzsche declara la muerte de Dios y, con ello, despoja al hombre de su principal sostén espiritual y de su única compañía en momentos aciagos.^[3] Y Freud, no mucho después de la «mala nueva» de Zaratustra, le dice a ese hombre-animal solitario que además de desamparado está enfermo, pervertido por deseos, pasiones y arrebatos inconscientes.^[4] De repente, todo aquello que ayudaba al hombre a mantenerse en pie se revela incapaz de sostenerlo. Entonces, abandonado en un mundo que no le da certezas, al hombre no le queda sino la imaginación creadora, que no hace otra cosa que proyectar al mundo su caos interior. La paradoja que aquí se hace evidente consiste en que, del mismo modo que el hombre idealista del pasado, el hombre creador moderno solo puede vivir en un mundo caótico con ayuda de ficciones, allí donde la creación funciona como reinención del mundo y funge como nuevo sostén vital. La muerte de Dios obliga a la instauración de un orden alternativo que restituya en el hombre el papel en que se siente más cómodo: el de obedecedor de una voluntad ajena. Despojado de nuevo de la responsabilidad agotadora de llevar las riendas de su propia vida, y sin la tarea de encauzar sus energías, por así decirlo, para controlar su destino, el hombre solo puede celebrar la reconciliación con el universo vertiéndose en la creación artística. En su ensayo *El mito de Sísifo*, publicado en 1942, Albert Camus (1913-1960) describe con gran claridad este viaje de ida y regreso cuando escribe que «esta ciencia que debía enseñármelo todo termina en la hipótesis, esta lucidez naufraga en la metáfora, esta incertidumbre se resuelve en obra de arte. ¿Qué necesidad tenía yo de tantos esfuerzos?» (Camus, 2013, p. 229).

La obra de Onetti se gesta en este sentimiento de desorden, pues, como afirma Hugo J. Verani, la obra del escritor uruguayo se asemeja a la de grandes renovadores de la literatura del siglo XX como Joyce, Proust, Huxley, Mann y Gide; autores que conciben el arte como «una defensa contra el caos y el derrumbe del mundo» (Verani, 1981, p. 23). A esto se puede añadir que la literatura de Onetti defiende al hombre del caos sumiéndolo en otro más amigable, un caos de ficción que puede controlar con cierta libertad.

Juan Carlos Onetti, junto a Roberto Arlt y Eduardo Mallea, hace parte de ese grupo de escritores rioplatenses de la primera mitad del siglo XX que descreen de un futuro prometedor para el continente (Aínsa, 1980, p.

85). Escritores que parecen decirnos que el creador es apenas «un pobre hombre que se vuelve por las noches hacia la sombra de la pared para pensar cosas disparatadas y fantásticas» (Onetti, 1979, p. 39). Pero ¿por qué mirar directamente hacia la sombra? Quizás porque es allí donde se gestan las más profundas reflexiones del ser humano sobre su condición de individuo, inmerso en la sociedad que le ha tocado en suerte. Por tal razón la literatura de Onetti, gracias a su valor reflexivo, testimonia la dicotomía del hombre moderno.

Con el propósito de estudiar la relación entre el suicida y el superviviente en la obra de Juan Carlos Onetti, este artículo analiza en los relatos «El posible Baldi» (1936), «Bienvenido, Bob» (1944) y Cuando entonces (1987) la presencia e importancia de estos dos tipos de personajes en la obra del escritor uruguayo.

2. Suicidio y supervivencia en la obra de Juan Carlos Onetti

No hay más que el desesperado débil y el fuerte: el que está por debajo de su desesperación y el que, sin saberlo, está por encima. [...] No hay salvación, diría, para el desesperado débil. El otro, el fuerte, [...] el fuerte puede retir, puede andar por el mundo sin complicar a los demás en su desesperación porque sabe que no debe aguardar ayuda de los hombres ni de su vida cotidiana. Él, sin saberlo, está separado de la desesperación; sin saberlo, espera el momento en que podrá mirarla en los ojos, matarla o morir

Fuente: Juan Carlos Onetti, La vida breve

«El desesperado débil y el fuerte», de esta manera se define en La vida breve (Onetti, 2007), publicada en 1950, a los dos tipos de hombres que habitan el universo literario de Juan Carlos Onetti: «el que está por debajo de su desesperación y el que, sin saberlo, está por encima», el que está condenado y el que puede salvarse. Al primero, marcado por una visión derrotista del mundo, debemos la mayoría de las muertes que componen su obra. En el segundo, ser angustiado que, no obstante su permanente sufrimiento, sabe nadar sin ahogarse en la corriente de una vida tediosa, problemática y absurda, tenemos algunos de los más lúcidos narradores de nuestra condición de hombres modernos. Uno y otro, sin duda, están marcados por el tono reflexivo y oscuro de su creador, no obstante, en sus decisiones se distancian irremediablemente.

Puesto al límite de sus energías, el hombre debe enfrentar una circunstancia que le es desfavorable para escoger entre una opción que lo ayude a sobreponerse temporalmente y otra que le permita acabar definitivamente con la vida que lo angustia. En esta disyuntiva se sumen los personajes en la obra de Onetti: optar por un «alivio» que puede ser definitivo pero que terminará en la muerte, o continuar arrastrando una

vida que, aunque se sabe difícil, asegura por lo menos la supervivencia. El salto al vacío y el salto al agua helada son las únicas opciones que el universo onettiano parece conceder a sus habitantes. Esta circunstancia, no hay razones para dudarlo, marca ante todo la postura ética del autor: llevar al hombre hasta la encrucijada para situar, al final, a la vida como la mayor de las prioridades. De hecho, en *Confesiones de un lector* (1995), Onetti desconfía de la conocida idea de autonomía del personaje literario, y atribuye la responsabilidad de sus actos enteramente a las disposiciones del escritor:

Es necesario que el personaje discrepe, sugiera, tenga sus pequeñas ambiciones de cambio. Pero es el autor quien dirá que sí o que no y el Juan o la María del drama no tienen otro recurso que someterse, obedecer y cumplir con lo que para ellos se determina. El autor es totalmente responsable del resultado y no cabe decir: «Si Hamlet no fuera tan indeciso...» Porque es vacilante por orden de Shakespeare, que lo quiso así, que lo hizo así. (Onetti, 1995, pp. 29-30)

La responsabilidad del escritor en las decisiones de ciertos personajes implica, según lo vemos en el pensamiento de Onetti, que sus actitudes coinciden, por lo menos en algunos aspectos, con la idea que tiene el autor del mundo en el que vive. En este sentido, es evidente que para Onetti la vida se sitúa por encima de cualquier bien material, pues sus personajes creadores no se conforman con una existencia intrascendente. Los protagonistas de sus relatos y novelas son también creadores, narradores, y, en definitiva, mentirosos patológicos, en el sentido que todo creador es mentiroso. La imaginación marca en su obra un punto de ruptura entre el superviviente y el suicida, pues a los suicidas se atribuye una falta de imaginación endémica, característica que los vuelve especialmente vulnerables a los avatares de lo cotidiano; caso contrario a lo que sucede con los creadores. «De hecho», escribe Catalina Quesada Gómez (2009), «la acción misma de escribir inmuniza a prácticamente todos los narradores onettianos contra el suicidio, cuyas manos, ocupadas en otros menesteres, no se vuelven sobre sí: ninguno de sus narradores-escritores abandona el relato motu proprio» (p. 42). Esta característica lleva al protagonista de la obra de Onetti a buscar salidas a partir de simulacros o ejercicios de ficcionalización. Este cambia su vida, la reinventa o reconstruye cada vez que se vuelve obtusa. No lo arrastra por completo el agotamiento porque está dispuesto para volver a empezar.

En este sentido, el superviviente onettiano se asemeja a Sísifo, personaje de la mitología griega que es castigado a subir una piedra eternamente hasta la cima de una montaña. En Sísifo, la piedra es una alegoría del mundo, «su roca es su cosa», como escribe Camus, y subirla una y otra vez representa el tránsito repetitivo del hombre por la tierra. Camus llama a esto «sentimiento del absurdo», y al hombre que logra reconocer este sentimiento lo llama «hombre absurdo». Además, escribe el escritor francés que «el hombre absurdo, cuando contempla su tormento, hace callar a todos los ídolos. En el universo súbitamente devuelto a su silencio se elevan las mil vocecitas maravilladas de la tierra» (Camus, 2013, p. 328). Ya sin ídolos, el hombre que encaja con esta descripción tiene la obligación de entrar en contacto con el mundo, allí donde viven y mueren

otros hombres como él, y gracias a la lucidez que obtiene como resultado exige silencio a los ídolos que hasta ese momento habían acompañado y dado sentido a su vida. Esto último, como es de esperarse, marca un punto de quiebre en el hombre. Hay quienes, como Sísifo, deciden pisar con firmeza la tierra y empujar una y otra vez su roca, después de todo, saben que no tienen alternativa; y hay quienes se dejan arrastrar por los ídolos en su caída.

2.1. Lucidez y renuncia en «El posible Baldi» y «Bienvenido, Bob»

Para Albert Camus, « [el] arte no puede ser servido por nada tan bien como por un pensamiento negativo. Sus maneras de proceder oscuras y humilladas son tan necesarias para la inteligencia de una gran obra como lo es el negro para el blanco» (Camus, 2013, p. 318). Así mismo, en la obra de Onetti los opuestos necesitan uno del otro. El blanco y el negro interactúan y se complementan no solo de manera circunstancial, sino como la demostración de que la vida y la muerte son las dos únicas respuestas para una misma pregunta, primigenia y esencial. Por esto los personajes en Onetti suelen venir en parejas, aunque no estén presentes necesariamente en las mismas historias. A su manera, cada personaje representa el blanco y el negro, pero no de manera maniquea y superficial: el blanco en ocasiones se torna negro, y a la inversa. Porque en Onetti no hay buenos y malos, no hay luces cegadoras y oscuridades impenetrables. Hay esperanzas fugaces que nacen de infinitas desesperanzas, hay situaciones que invitan simultáneamente a la vida y a la muerte, y personajes de dolorosa honestidad que se salvan imaginando, aunque no se engañan al convencerse de que la salvación es definitiva.

Algunos personajes creadores onettianos intuyen que la vida es otra cosa. Tal es el caso de Baldi, personaje principal de «El posible Baldi». En este relato corto, el dinero, la comodidad y el reconocimiento social representan la sumisión a un sistema de valores demarcado por el trabajo serio y profesional, el dinero y el gusto por lo material.

Baldi es un abogado que acaba de cobrar un oneroso salario a uno de sus clientes. Con el dinero a resguardo en uno de sus bolsillos, camina por la calle mientras anticipa con ansias un encuentro nocturno con su enamorada Nené. Pero la tribulación de una mujer que camina cerca de él y es abordada por otro hombre llama su atención. En una acción casi mecánica, Baldi libra a la mujer del acoso del desconocido, lo que provoca que, en un acto de gratitud exagerada, esta muestre un interés casi esotérico por el abogado. Arrepentido de inmediato por su intromisión en tal asunto, Baldi se ve ante la necesidad de desprenderse de la mujer que lo retrasa. Entonces, inventa una vida escabrosa para contarle; una historia plagada de muertos y bajezas con la que busca asustarla. Pero, lejos del miedo, la mujer «histérica y literata», como él mismo la describe, demuestra una admiración romántica ante su relato. Esto llena a Baldi de antipatía hacia la mujer, pero, con el paso de los minutos, y cuando la historia toma visos cada vez más literarios, lo lleva a concluir que la vida

que se ha inventado para alejarla es mucho más interesante que la vida que tiene en realidad.

Baldi es un buen punto de partida para hablar del personaje «absurdo» onettiano porque en él es posible observar el instante preciso en que se da su divorcio con el mundo como lo conoce. Incluso los lectores menos atentos podrán constatar que la historia que en un principio inventa para la mujer termina contándosela a él mismo. De esta manera, el relato lo lleva a comprender que «la vida es lo que no puede hacerse en compañía de mujeres fieles ni hombres sensatos» (Onetti, 2009a, p. 54). Y además, que él mismo «había cerrado los ojos y estaba entregado, como todos. Empleados, señores, jefes de las oficinas» (2009a, p. 54). Baldi se había entregado al tedio de una vida normal, pero gracias al relato que cuenta a la mujer descubre el peso de la piedra que llevaba a cuestas sin saberlo. Así, el abogado coincide con el hombre absurdo de Camus porque, también en él

Suele suceder que los decorados se derrumben. Levantarse, coger el tranvía, cuatro horas de oficina o de fábrica, la comida, el tranvía, cuatro horas de trabajo, la cena, el sueño y lunes, martes, miércoles, jueves, viernes y sábado con el mismo ritmo es una ruta que se sigue fácilmente durante la mayor parte del tiempo. Pero un día surge el «por qué» y todo comienza con esa lasitud teñida de asombro. «Comienza»: esto es importante. La lasitud está al final de los actos de una vida maquinal, pero inicia al mismo tiempo el movimiento de la conciencia. La despierta y provoca la continuación. La continuación es la vuelta inconsciente a la cadena o el despertar definitivo. [...] La simple «inquietud» está en el origen de todo. (Camus, 2013, p. 223) [La cursiva es nuestra]

Ante la inquietud, en Baldi se da inicio al proceso que terminará con la toma de conciencia. Resulta obvio que su ruptura se produce a través de la ficción, en el momento en que establece una conexión con un mundo que se parece más a la literatura. De manera que en Baldi empezar a imaginar es empezar a vislumbrar el sentimiento del absurdo, así como «comenzar a pensar es comenzar a estar minado» (Camus, 2013, p. 215). La comparación entre su vida y su relato, en este caso, marca la diferencia entre un Baldi entregado y uno que puede, quizás, sacudirse por un momento del aturdimiento de una vida normal:

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. (Onetti, 2009a, p. 54)

Aceptemos por un momento que el origen de esta angustia es la comparación, pero asumamos este mal en Baldi de manera positiva por su sentido de cierre de un ciclo, de muerte de una vida monótona en beneficio del nacimiento del «sentimiento del absurdo». Ante la comparación, la ficción gana a la realidad porque supone una ruptura con la cotidianidad.

Pero, ¿qué pasa cuando el personaje onettiano sufre un proceso inverso? En «Bienvenido, Bob», el personaje de Roberto (Bob) se muestra como el reverso de Baldi, pues el camino que marca sus vidas se dirige en direcciones opuestas. Baldi pasa de una vida sometida a una en la que

empieza a sacudirse de sus ataduras, o en todo caso descubre que las tiene, mientras que Roberto transita desde una juventud imperiosa hasta una adultez sumisa y entregada.

El narrador de este relato es el cuñado de juventud de Roberto. Desde su posición, primero como narrador actuante —sumido en la historia que narra—, y luego, como narrador espectador —pues describe a su otrora cuñado desde una posición contemplativa—, relata una historia que empieza en la juventud lejana, cuando Roberto, que en ese entonces respondía al mote de Bob, se mostraba como un hombre recio y de fuerte carácter, capaz incluso de impedir el matrimonio de su hermana Inés con el narrador. La historia termina en la reunión de ambos hombres muchos años después. El Bob que encuentra el narrador en esta ocasión es tímido y sumiso, y se diría que ha sido derrotado por el paso del tiempo. Ante la decadencia de aquel Bob, se descubre a un hombre «viejo», pero no por los años, sino por una evidente renuncia a cualquier tipo de rebeldía:

Ahora hace cerca de un año que veo a Bob casi diariamente, en el mismo café, rodeado de la misma gente. Cuando nos presentaron —hoy se llama Roberto— comprendí que el pasado no tiene tiempo y el ayer se junta allí con la fecha de diez años atrás. (Onetti, 2009b, p. 98)

El paso del tiempo corrompe a Bob y lo degrada en Roberto, y engrandece toda su vitalidad anterior en detrimento de su madurez presente. De aquí que cuando el narrador recuerda el pasado de este hombre, lo hace con palabras de condescendencia:

Hablo con él, sonrío, fumo, tomo café. Todo el tiempo pensando en Bob, en su pureza, su fe, en la audacia de sus pasados sueños. [...] Pensando minucioso y plácido en todo eso frente al hombre de dedos sucios de tabaco llamado Roberto, que lleva una vida grotesca, trabajando en cualquier hedionda oficina, casado con una gorda mujer a quien nombra «mi señora»; el hombre que se pasa estos largos domingos hundido en el asiento del café, examinando diarios y jugando a las carreras por teléfono. (Onetti, 2009b, p. 99)

Es importante señalar que en «Bienvenido, Bob» el cambio vital en el personaje no solo se marca en la narración episódica del relato. Es cierto que diégesis y metadiégesis construyen un importante marco de referencia en el cuento, pero es en el plano nominal donde se cierra la transformación. El sobrenombre «Bob» representa la libertad y la juventud; el nombre «Roberto», en cambio, simboliza el sometimiento y la irreflexión. Bob se sitúa en un plano de superioridad práctica que rebasa los límites del personaje mismo —sus decisiones condicionan la acción de los demás personajes—, y se sitúa por encima de todo condicionamiento moral; Roberto, en cambio, está restringido por las decisiones de los demás —su esposa, su jefe, sus amigos—, y obedece los parámetros propios de la convención social.

La oposición entre Roberto y Baldi es, pues, evidente. Lo cotidiano es para ambos una demostración de su mediocridad. No obstante, en donde Baldi sobresale como un iniciado, Roberto se nota como un ser desgastado, sin duda porque la ficción, así lo demuestra Baldi, potencia la realidad.

Roberto se asemeja a los llamados «príncipes del espíritu» de los que habla Camus en El mito de Sísifo:

[Los] príncipes del espíritu, [...] a lo que llegaron en su rebelión más pura fue al suicidio de su pensamiento. El verdadero esfuerzo consiste, por el contrario, en atenerse a él tanto como sea posible y en examinar de cerca la vegetación barroca de esas alejadas regiones. (Camus, 2013, p. 220) [La cursiva es nuestra]

Estos hombres han renunciado a su pensamiento para sumirse, gustosos e irracionales, en un sinsentido que los atonta pero los protege, aunque no por completo, de cualquier sufrimiento y de toda dicotomía. En esto se resume la diferencia entre un suicida de la carne y un suicida del pensamiento: el primero escoge la evasión definitiva de la vida, el segundo opta por la evasión definitiva de todo acto de reflexión; es en esta última categoría donde entra Roberto. En definitiva, ambos tipos de suicida deciden escapar o renunciar.

2.2. Suicidio físico en *Cuando entonces*

El suicidio físico, visto a la luz de la obra de Onetti, no se da como el resultado de un acto de reflexión. La mayor parte de los suicidas que componen su obra se matan por impulso o porque la angustia de sus vidas se torna con el tiempo insoportable. Por tanto, matarse se asume como el paso que sigue al suicidio del pensamiento. Donde Roberto de «Bienvenido, Bob» traza un límite —se entrega a una vida normal pero no levanta la mano contra sí mismo—, el suicida de la carne da un paso al frente y se arroja físicamente al abismo. Ahora bien, quien se mata no ha comprendido que negar un sentido a la vida no lleva a concluir necesariamente que no vale la pena vivirla. Para Camus, matarse es «confesar», confesar que «se ha sido sobrepasado por la vida o que no se la comprende» (2013, p. 216). Pero ser sobrepasado por la vida y no comprenderla no tiene por qué significar que se debe renunciar a ella.

Lo anterior ha sido intuitivo por Lamas, protagonista de *Cuando entonces*. El protagonista de esta novela corta huye de Buenos Aires a Lavanda al ser rechazado por la mujer que ama, y se salva de la muerte por propia mano que podría haberlo tentado en los más oscuros momentos de su historia de amor. A Lamas se antepone Magda, prostituta de la que se enamora y que, en una paradoja típica de la obra de Onetti, se suicida por el amor que siente por otro hombre.

Lamas se reúne en un bar de Lavanda para tomarse unas copas con un amigo del periódico en el que trabaja. Desinhibido por el alcohol, cuenta la historia de amor con Magda que motivó su huida de Buenos Aires: «No fue solo por la ruleta que me vine. Necesitaba limpiarme de Magda» (Onetti, 1988, p. 29). Y contando su historia da forma a su salvación, pues el relato en esta novela funge como un acto de expiación: «Pienso que en toda la noche no hice otra cosa que un intento de catarsis» (1988, p. 29). En la obra de Onetti casi todos los personajes que relatan sus penas terminan utilizando el ejercicio de contar como una forma de vaciarse y liberarse por un momento de los demonios

que los atormentan. Pero en la historia de Lamas la expiación se da, es necesario detenerse en este aspecto, cuando el personaje que cuenta se pone físicamente en contacto con su relato, como si escuchar en voz alta lo que se ha dicho antes en el silencio del corazón tuviera el mismo efecto de un rezo o un sortilegio: «Tal vez, y tal vez seguramente, la cortina que había bajado Lamas tenía como origen el permanente auto-reproche del confesado, por la apertura de su intimidad a su mismo yo» (Onetti, 1988, p. 30). De este modo, cuando Lamas relata la historia de sus penas, construye una suerte de espejo en el que se ve reflejada su angustia. De esta manera el relato de su vida en Buenos Aires se entiende como un acto que lo lleva a la lucidez.

En la historia de amor que Lamas relata se descubre el mal que atraviesa la obra de Onetti: el fracaso al que está destinada toda empresa. Magda es una prostituta de «Eldorado», «[e]l mejor bailongo de la ciudad» (Onetti, 1988, p. 34); y Lamas se enamora de ella cuando el enamorado de la mujer, el «comandante», debe ausentarse por una temporada. Lamas y Magda se ven durante este periodo con cierta regularidad por fuera de «Eldorado», lo que lleva al hombre a sentir un amor que sabe imposible, pues tiene como objeto el corazón de una prostituta enamorada de un militar de alto rango y hondos bolsillos, que le paga un apartamento, ropa y alcohol. Es aquí donde la conciencia del absurdo de su amor lo salva de toda tentativa suicida: «Era emocionante y me emocioné pensando en el comandante», dice Lamas, «ahora tan lejano, hermanado por la misma imbecilidad, por la misma ceguera de amor» (1988, p. 44). Mientras tanto, Magda le confiesa, luego de la única noche de intimidad que comparten, que «todo el tiempo, aunque estuvimos locos y yo hice y vos hiciste, todo el tiempo pensaba en él, imaginaba que era con él. Dios mío. Me parece que estoy enamorada. O a un pasito muy corto de enamorarme» (p. 49). El fracaso se hace evidente desde el inicio de la historia, y ante esta perspectiva, Lamas opta por cortar aquella «persecución en la nada [que] ya se había convertido en un quehacer» (p. 72), y se salva al cambiar de ciudad.

En principio, la historia de Lamas y Magda hace creer al lector que la debilidad del hombre lo sitúa en una posición de inferioridad con respecto a la vitalidad de la mujer que, en el mejor momento de su historia de amor con el militar, llega a sostener la resolución de no preocuparse y disfrutar, «total hoy estamos y mañana no» (Onetti, 1988, p. 45). No obstante, al final de la historia resulta que la línea que separa al superviviente del suicida es muy delgada, y que los pequeños detalles separan la vida de la muerte. El sentimiento lleva a Magda a convencerse de que su salvación es posible —una vida normal, con un hombre común y corriente—, de allí que su caída haya sido mucho más honda:

Yo sabía que la felicidad no dura, pero lo estaba sabiendo aquí —se golpeó la frente—, pero no con el corazón que siempre engaña o se deja engañar. Que él me sacó de la mala vida y yo vi la nueva como eterna, tan embobada que estaba como una chiquilina. Pobre idiota de mí. (Onetti, 1988, p. 79)

La mujer deposita todas sus esperanzas en el hombre que ama, y termina sabiéndose incapaz de asumir las consecuencias del fracaso.

Escribe Camus que «es fácil siempre ser lógico. Pero es casi imposible ser lógico hasta el fin. Los hombres que se matan siguen así hasta el final la pendiente de su sentimiento» (2013, p. 219). En el mismo sentido, el corazón ejerce una fuerza irresistible en Magda que la lleva a una esperanza inocente, y ante la decepción, la obliga a esa búsqueda de la nada que caracteriza al personaje suicida. Se le hace imposible evadir el instante en el que habrá de tomar la decisión de matarse, y se entrega por completo a la «postura obscena» que «quiso imponerle» la muerte. La lucidez de Lamas, por el contrario, lo lleva a la desesperanza, sentimiento que en Onetti se asume como un instrumento para seguir viviendo.

En el sentido que en este texto se ha expresado, Cuando entonces es importante para el estudio que abordamos porque la narración cumple una función de catarsis. La palabra puesta al servicio del desahogo individual ayuda a la expiación de dolores y penas íntimas. Por tal razón, en el relato de estas penas, en voz alta y ante otra persona, como en el caso de Lamas, o puestas en papel, como en el caso de Juan María Brausen en *La vida breve*, se da la salvación como el resultado de la narración.

Como caso particular, se debe decir que en Magda el relato no cumple la función que en los demás personajes de Onetti es característica. Es cierto que horas antes de su suicidio, en el bar en que solía tomar las últimas copas de la noche, encuentra en un extraño un oído amable, dispuesto a escuchar la historia de esas penas íntimas. Sin embargo, en aquel instante está sumida en un abismo sin posibilidad de retorno, por lo que su relato no es otra cosa que las últimas palabras pronunciadas por un moribundo: «por favor quiero, te suplico que manejes despacio porque tengo más para contarte. Pensá que sos la última persona y tengo que decirlo a alguien antes de marcharme» (Onetti, 1988, p. 83). En este caso, es evidente que la última confesión de la mujer funge como una despedida.

3. Conclusión

Personajes como los que se han analizado en este artículo hacen parte de una fórmula recurrente en la obra de Juan Carlos Onetti: crear hombres y mujeres que cohabitan en espacios similares y se ven inmiscuidos en circunstancias similares, pero que por un rasgo peculiar de su carácter asumen estas circunstancias y habitan estos espacios de manera distinta. En esta fórmula, los personajes que fabulan, inventan y mienten llevan siempre una delantera en eso de soportar una existencia que se sumerge en el caos. A los otros, en cambio, su incapacidad para una liberación sistemática a partir de la palabra y, en todo caso, de la invención, los hace especialmente vulnerables. Los personajes supervivientes en la obra de Onetti gozan de una imaginación providencial, soportan el caos porque transforman el mundo que los angustia, y en la ficción que deciden construir para que cohabite con la realidad encuentran de nuevo esperanza, o una forma dolorosa de lucidez que los obliga a seguir vivos. Los suicidas, en cambio, se arrojan de cabeza al caos del mundo desprovistos casi por completo de armas para defenderse. Pero, ¿por qué

concebir en su obra personajes que se oponen de esta manera? Catalina Quesada Gómez responde a esta pregunta al escribir que

[...] a cualquier lector de Onetti le sorprende que sus personajes no opten por el suicidio en mucha mayor medida de lo que lo hacen, inmersos, como están, en esos universos ahitos de fracaso que son los onettianos. [...] Lo cierto es que, pese al desgaste, al desconsuelo, a la decrepitud, al óxido que exuda su obra, el relato de esa aventura humana posee no poco [...] de celebración de la supervivencia. (2009, p. 39)

Cómo negar que al final la muerte de los personajes suicidas en Onetti no solo se da como un final lógico en relación con sus personalidades, sino que ayuda al engrandecimiento de los personajes que los sobreviven.

Agradecimiento

Artículo derivado de la tesis de grado «La literatura como salvación. Juan María Brausen: Hombre-Creador Absurdo en La vida breve de Juan Carlos Onetti» (2014), escrita para optar al título de filólogo hispanista de la Universidad de Antioquia.

Referencias

1. Aínsa, F. (1980). Sobre fugas, destierros y nostalgias en la obra de Onetti. En Juan Carlos Onetti. Premio «Miguel de Cervantes» 1980. (83-100). Barcelona: Anthropos.
2. Camus, A. (2013). El mito de Sísifo [1942]. En Obras completas (Tomo I). (207-345). Madrid: Alianza.
3. Darwin, C. R. (2009). El origen de las especies por medio de la selección natural [1859]. Madrid: Alianza.
4. Freud, S. y Breuer, J. (1976). Estudios sobre la histeria [1895]. Buenos Aires: Amorrortu.
5. Kierkegaard, S. (1997). Temor y temblor [1843]. Madrid: Ediciones Altaya.
6. Nietzsche, F. W. (2008). Así habló Zaratustra [1885]. Madrid: Ediciones Cátedra.
7. Onetti, J. C. (2009a). El posible Baldi. En Cuentos completos. (47-55). Montevideo: Alfaguara.
8. Onetti, J. C. (2009b). Bienvenido, Bob. En Cuentos completos. (92-100). Montevideo: Alfaguara.
9. Onetti, J. C. (2007). La vida breve [1950]. Buenos Aires: Punto de Lectura.
10. Onetti, J. C. (1995). Confesiones de un lector. Madrid: Alfaguara.
11. Onetti, J. C. (1988). Cuando entonces. Bogotá: Oveja Negra.
12. Onetti, J. C. (1979). El pozo. Barcelona: Seix Barral.
13. Quesada Gómez, C. (2009). Absurdamente, más vale persistir. Onetti frente al suicidio. *Revista Letral*, 2, 39-51.
14. Verani, H. J. (1981). Onetti: El ritual de la impostura. Caracas: Monte Ávila.

Notas

- [1] Esta idea se desarrolla especialmente en *Temor y temblor*, texto publicado en 1843. Allí, el hombre de fe que fue Kierkegaard cuestiona su capacidad para cumplir con los mandatos que su misma fe le exige, y, por tanto, manifiesta la ruptura del hombre con lo divino. Al ser incapaz de demostrar un compromiso absoluto con dios a partir de un acto de fe supremo que implique la «suspensión» de su ética, es decir, el acatamiento de los mandatos divinos sin hacerse a sí mismo cuestionamientos éticos, el hombre tiene que aceptar su incapacidad para convertirse en un «caballero de la fe».
- [2] Esto a raíz de la publicación, en el año 1859, de su libro *El origen de las especies* por medio de la selección natural.
- [3] En la primera de las cuatro partes de *Así habló Zaratustra*, escrito entre 1883 y 1885, Nietzsche habla de la muerte de Dios como una alegoría de la extinción de las virtudes y valores tradicionales en beneficio de una modernidad que adormece la capacidad reflexiva en el hombre.
- [4] En *Estudios sobre la histeria*, publicado en 1893, Freud expone por vez primera los resultados de su estudio del inconsciente a partir del psicoanálisis (Freud y Breuer, 1976).