

Onetti: primer plano

Pepa Merlo (Universidad de Granada)

“Antes de impresionarnos, primero hemos de creer”
Hurd

Para describir a un monstruo no es necesario inventar terribles deformidades. La imagen de la monstruosidad en los cuentos de Onetti consigue ser algo tan simple como, por ejemplo, una dermatitis. Aquello que cualquiera de nosotros puede padecer, lo posible y por lo tanto, creíble. Lo que nos diferencia de los demás y nos señala como marcados, nos aísla y evidencia nuestra soledad.

“Dermatitis. [...] Le dirán muchas palabras y le recetaran nombres raros. Pero nadie sabe nada de eso para curarla. Para mí, no es contagioso. Y hasta diría que es síquico”¹.

Le dice el médico a la protagonista del relato “La mano” de Juan Carlos Onetti. Y no es cualquier médico, es el médico del Seguro. Ella se autoconviene de que sí, de que debe de ser síquico porque tiene motivos: es enana y, lo peor, ni siquiera es fea, es simplemente vulgar. Como un perro callejero que lame su pata herida, no para amortiguar el dolor, sino para consolarse, para suplir la carencia de un amo que le reconforte acariciándole el lomo. Ella, resignada con su físico, su vida y su dermatitis, besa la mano, la culpable de que la señalen las compañeras de la fábrica, la culpable de que nadie la saque a bailar. Pero antes, la lava una y otra vez intuyendo la recompensa.

¿Hubiese funcionado mejor el cuento si ella padeciese realmente lepra u otro tipo de enfermedad contagiosa más tremendista? Probablemente, no. Juan Carlos Onetti nos dibuja, en poco más de una página, la vida aburrida, triste y un tanto sórdida de un personaje con el que podrían identificarse fácilmente muchos lectores. La realidad más genuina.

Fernando Aínsa en el artículo “Los posibles de la imaginación” a propósito de la obra de Onetti escribe: “Y para hacer creíble su mundo lo funda sobre bases de similitud histórica, geográfica y lo une a las leyes físicas y sociales del mundo real”². A este retratar la realidad Ángel Rama

¹ Onetti, Juan Carlos. *Cuentos Completos*. Madrid: Alfaguara (2007): 477.

² Aínsa, Fernando. “Los posibles de la imaginación”. En *Juan Carlos Onetti*, Verani, Hugo J. (Ed.). *El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus (1987): 117-118.

lo definirá como “la lealtad a lo circundante” refiriéndose a la obra tanto de Julio Cortázar como de Juan Carlos Onetti en el artículo de título sugerente “El narrador ingresa al baile de máscaras de la modernidad”:

“La consigna de la lealtad a lo circundante, no será meramente temática, sino también artística y, sobre todo, comunicativa, pues implica preservar la relación dialogante con el lector perteneciente a la misma circunstancia viva, incorporándola a la obra como el otro término de la ecuación creativa”¹.

La modernidad es entonces sinónimo de experiencia de la realidad. Situaciones verídicas y personajes creíbles e identificables con el propio lector, son la consigna de las narraciones de ahora. Rama señala en este magnífico artículo que “la garantía de la producción artística se encontró en la experiencia de la autenticidad”².

Y la “autenticidad” se construye con historias comunes, personajes que por corrientes nos resultan más cercanos.

Modernidad en el lenguaje, modernidad en los temas, en la construcción de los personajes, pero también, modernidad en la concepción del relato, en la visión desde la que el autor enfoca la historia e introduce a sus personajes. Juan Carlos Onetti concibe muchas de sus narraciones, sobre todo las últimas, como auténticas secuencias cinematográficas. Estamos en la era de la imagen y hay que pagar el tributo correspondiente a la “modernidad”.

Para Onetti, el cine y su lenguaje no son extremos en los que se desenvuelva con dificultad y extrañeza, sino todo lo contrario. Si indagamos un poco en su biografía, veremos que desde sus primeros comienzos el cine va a caminar con él prácticamente de la mano. Sabemos de sus inicios en el periodismo, pero habría que resaltar en este sentido que, antes de desempeñar el cargo de secretario de redacción en el semanario *Marcha*, Juan Carlos Onetti, en la primera visita a Buenos Aires entre 1930 y 1934, escribiría crónicas de cine para el diario *Crítica*. Resulta llamativo en este sentido el hecho de que en *Marcha* firmara la sección “Cartas al director” con el seudónimo de “Grucho Marx”. Entre 1955 y 1957, año en el que pasa a dirigir la Biblioteca Municipal de Montevideo, trabajaría en la empresa de publicidad Reuter, actividad que no debió de caer en saco roto para el narrador Onetti. Pero sus escauceos con el cine irán aún más lejos.

En 1975 Juan Carlos Onetti supervisa el guión del cuento “El muerto” de Jorge Luis Borges, que será el pretexto en el que se base la película

¹ Rama, Ángel. “El narrador regresa al baile de máscaras de la modernidad”. En *Juan Carlos Onetti*, Verani, Hugo J. (Ed.). *El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus (1987): 78.

² Rama, Ángel. Ob. cit.: 77.

de Jorge Luis Borges, que será el pretexto en el que se base la película *Cacique Bandeira* dirigida por Héctor Oliveiro y en la que actuaron Paco Rabal y Thelma Viral. En 1980 escribe el guión, junto con Oscar Vide, de la película *El infierno tan temido* que filmará Raúl de la Torre y en 1989 Pedro Stocki dirigirá la película *La suerte está echada*, film adaptación de la novela del propio Juan Carlos Onetti *La cara de la desgracia*. Tuvo también la experiencia de colocarse del otro lado de la cámara en los documentales que se filmaron sobre él. En 1973 Julio Jaimes dirigirá *Juan Carlos Onetti*, un escritor en el que Jorge Ruffinelli entrevista al escritor en el Montevideo de los años 70. Y entre 1989 y 1990 Juan José Mugni dirige *Onetti, retrato de un escritor* donde, con la participación de otros escritores uruguayos, como Benedetti o Idea Vilariño, Onetti habla de sí mismo.

En sus narraciones, sobre todo las escritas en los últimos años, introduce a los personajes y nos narra las historias prácticamente en una sucesión de imágenes. En algunos casos incluso podemos oír hasta el *soundtrack* que acompaña la lectura.

Del cuento “La mano” que hemos ido tomando como modelo a lo largo de este trabajo, lo que construye la historia es, ni más ni menos que la sucesión de tres imágenes absolutamente cinematográficas. La primera, la de ella pasando entre las compañeras y escuchando el murmullo de sus voces: “cuando pasaba para ir al baño, oyó que algunas compañeras murmuraban y del murmullo le quedó el desprecio:

—La leprosa”¹.

La segunda, la imagen de la mano enguantada. Y la última, la de la mano “obediente y agradecida [...] resbalando por el vientre” como metáfora perfecta de la soledad y del autoconsuelo de quien se conforma con lo que la vida ha resultado ser. Pero también es de algún modo la artífice de un *happy end*, pues la última escena es una aceptación nada dramática de la realidad que le ha tocado en suerte: “Se acomodó para el sueño y la mano, [...] acarició el vello y luego avanzó dos dedos para ahuyentar la desgracia y acompañar y provocar la dicha que la [sic] estaban dando”²

El microrelato “Los besos” es asimismo un ejemplo claro del valor de la imagen en todos los sentidos. Es casi como un anuncio publicitario o como la escena de una película de cine negro. Onetti en apenas trece líneas, recrea un mundo del que el lector desconoce todo. El lector como el espectador, construye la historia a través de las cuatro premisas que le aporta la imagen. Dice Rama a este respecto:

“Se trata de construir un artificio literario cuya resolución sólo sea posible mediante la sagacidad de una lectura capaz de combinar libremente

¹ Onetti, Juan Carlos. Ob. cit.: 477.

² Onetti, Juan Carlos. Ob. cit.: 478.

los elementos puestos en juego, rearticularlos, conferirles un significado y levantar al fin la obra como invención propia de quien la ha leído. Se reclama la participación del lector”¹.

En este sentido podríamos decir que la médula que sustenta “Los besos” reside en el segundo párrafo, y para el lector los protagonistas principales podrían ser perfectamente los asistentes al funeral, el muerto y la mujer que irrumpe sorpresivamente en escena, de no ser por la utilización del adverbio temporal “después” como partícula introductoria: “Después la sorpresiva entrada de la mujer, desconocida, atravesando la herradura de dolientes, esposa e hijos, amigos llorones suspirantes”². ¿Después de qué? Después de conocer todos los besos que pueden darse y recibirse en la vida, después de eso, irrumpe en la escena Ella, la Muerte.

En “Los besos” no nos importa nada, no importa de qué ha muerto el muerto ni quién era ni a qué se dedicaba, aunque en un primer momento el lector se plantee todo esto. Lo único que nos importa es la imagen de ella entrando en escena, pues trae consigo al verdadero protagonista: el último beso. Incluso da la sensación de que cambia la voz que narra desde el momento en el que se manifiesta, del mismo modo que cambia la posición de la cámara en el cine de un plano general a uno más cerrado cuando se quiere crear un aumento de la tensión y se pretende acelerar los acontecimientos: “Se acercó, impávida, la muy puta, la muy atrevida, para besarle la frialdad de la frente, por encima del borde del ataúd, dejando entre la horizontalidad de las tres arrugas, una pequeña mancha de carmín”³. El hecho de que haya un juicio de valor (“la muy puta”, “la muy atrevida”) antes de que el lector caiga en la cuenta de que la mujer que entra no es la amante del muerto, ni su asesina, sino que se trata de la imagen de la Muerte, nos revela la presencia de un observador de la escena que conoce bien al personaje en cuestión, puesto que la califica con insultos que solo se pueden proferir con conocimiento de causa. Un asistente que no participa de la acción, pero que está al tanto de los hechos y que no es otro que el narrador. Escribe Fernando Aínsa: “El narrador es un observador que integra y reconstruye con distintas versiones lo que ha sucedido o cree que ha sucedido.[...] La contemplación de lo que hacen los demás es la condición ideal del testigo y forma inequívocamente el punto de vista desde el cual una historia es narrada”⁴.

Ahí está la escena perfectamente creada: los dolientes en semicírculo rodeando el ataúd. Un plano-secuencia en el que con una angulación nor-

¹ Rama, Ángel. Ob. cit.: 83.

² Onetti, Juan Carlos. Ob. cit.: 475.

³ Onetti, J.C. Ob. cit.: 475.

⁴ Aínsa, Fernando. Ob. cit.: 119.

ONETTI: PRIMER PLANO

Pepa Merlo

mal y un ritmo sintético se muestre la aparición de ella, la *femme fatal*, atravesando entre los asistentes hasta llegar al ataúd. La profundidad del campo con ella avanzando en el centro y al fondo los rostros impávidos de los asistentes. Una luz artificial distribuída de manera uniforme. La mirada del espectador-lector viajará de un plano general a un plano figura y de este a un primer plano, para terminar en un primerísimo plano que encuadrara exclusivamente los labios de ella manchando de carmín las arrugas de la frente del muerto. El sonido de fondo de esta cinta sería expresivo. Una superposición de sonidos para crear un *leitmotiv* que done fuerza a la narración. El llanto y los lamentos de los asistentes primero; el sonido de una puerta que anuncia la presencia de ella; el silencio inmediatamente después para fortalecer la entrada, los tacones atravesando la sala, rompiendo ese silencio que desaprueba su presencia y, por último, el chascar de los labios posando el beso sobre la frente.

En el lenguaje cinematográfico, el encuadre se define como el espacio delimitado por el rectángulo que se interpone entre el ojo humano y los objetos o personajes que deben ser captados por la cámara. Y la cámara, como la palabra en la narración, recoge únicamente lo que es útil para la historia. En un encuadre expresivo, la imagen se subordina a la narración del film. Por eso la última imagen del cuento es esa pequeña mancha de carmín, como la rúbrica del último beso, el único y auténtico protagonista de este relato.

BIBLIOGRAFÍA

Aínsa, Fernando. *Las trampas de Onetti*. Montevideo: Alfa, 1970.

_____. “Los posibles de la imaginación” En *Juan Carlos Onetti*, Verani, Hugo J. (Ed.). *El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus (1987): 115-153.

Alonso Barahona, F. *Antropología del cine*. Barcelona: C.I.L.E.H, 1992.

Baldelli, P. *El cine y la obra literaria*. Buenos Aires: Calerna, 1970.

Bordwell, D. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós, 1996.

Chion, M. *El cine y sus oficios*. Madrid: Cátedra, 1992.

Ludmer, Josefina. *Onetti. Los procesos de construcción del relato*. Buenos Aires: Sudamericana, 1977.

Mattalia, Sonia. *La figura en el tapiz (Teoría y práctica narrativa en Juan Carlos Onetti)*. London: Tamesis Books Limited, 1990.

Prego, Omar. *Juan Carlos Onetti: perfil de un solitario*. Montevideo: Trilce, 1986.

Onetti, Juan Carlos. *Cuentos Completos*. Madrid: Alfaguara, 2007.

Verani, Hugo J. (Ed.). *Juan Carlos Onetti*. Madrid: Taurus, 1987.