



CATEDRAL TOMADA

Revista de Crítica Literaria Latinoamericana ∞ Journal of Latin American Literary Criticism

Armando Escobar G.

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

escarman85@gmail.com

“Jacob y el otro”: a la luz del cine (Apolo).

"Jacob and the Other": in the Light of the Cinema (Apollo).

Resumen

La relación entre el escritor uruguayo Juan Carlos Onetti y el cine es extensa. Al analizar una de las tantas adaptaciones que se han hecho de su obra, tenemos que considerar que se trata de una relación de doble influjo, ya que nuestro autor también ha abrevado del cine para desenvolver una de las obras más extensas e imprescindibles de la literatura latinoamericana. Por ello, cada vez es más común encontrar interpretaciones que proponen una lectura cinematográfica de la obra de Onetti. Como parte de un ejercicio semejante, proponemos la lectura del cuento “Jacob y el otro” (1961) a la luz de su adaptación al cine realizada por Álvaro Brechner en *Un mal día para pescar* (2009). Al realizarlo de esta forma, el cuento de Onetti alcanza nuevas interpretaciones a las que podemos llegar analizándolo con los ojos del cine.

Palabras claves

Juan Carlos Onetti; Jacob y el otro; Álvaro Brechner; Un mal día para pescar.

Abstract

The relationship between Uruguayan writer Juan Carlos Onetti and the cinema is extensive and. When we analyze one of the many adaptations of his work, we have to consider that it is a relationship of double influence, since our author has also take from the cinema to develop one of the most extensive and essential works of Latin American literature. For this reason, it is increasingly common to find interpretations that propose a cinematic reading of Onetti's work. As part of a similar exercise, we propose to read the story "Jacob and the Other" (1961) in the light of his adaptation to the cinema made by Álvaro Brechner in *Un mal día para pescar* (2009). In doing so, Onetti's tale obtains new interpretations that can be reached by analyzing it with the eyes of the cinema.

Keywords

Juan Carlos Onetti; Jacob and the Other; Álvaro Brechner; Un mal día para pescar.

*Entonces el oído fue despierto
para captar la voz alborozada
que vino con el nombre descubierto.
Fruto esbelto del cielo amanecido
ardió Jacob de amor, en su mirada
tras el ángel en fuga ya vencido.
Rubén Bonifaz Nuño (1946)*

Introducción

“Larga es la historia de la relación entre la literatura y el cine. Menos larga pero tal vez más importante es la relación entre el cine y la literatura” (125), comenta Guillermo Cabrera Infante en *Cine o sardina*, poniendo de manifiesto que, si bien la relación entre estas dos artes es bastante cercana, en muy pocas ocasiones se reflexiona sobre sus verdaderos puntos de encuentro sin que esto signifique superponer en grado de importancia una disciplina sobre la otra. Por este motivo, comúnmente se localiza a la literatura al norte de la brújula de una historia compartida con el cine, sobre todo si ésta parte de un texto literario para ser posteriormente adaptada al lenguaje cinematográfico. Este error es muchas veces visible al momento de comentar la adaptación al cine de alguna obra literaria: si ésta no se apega al texto original muchos espectadores no pueden dejar de negar un leve sabor a fraude debajo de la lengua. Y así se comienza a hablar de traiciones, interferencias, violaciones, deformaciones, perversiones... infidelidad.

Por supuesto, no dudamos que en muchas ocasiones esta percepción se justifica al momento de salir de alguna sala de cine, pero también habremos de reconocer que en otras tantas ocasiones se recurre a cierta injusticia con el cine que, por su parte, también ha sido el creador “de una obra maestra absoluta que es la extraña simbiosis del teatro, la radio y el expresionismo servido por una literatura venida de ninguna parte pero hecha para el cine” (26).

Con estas palabras, Cabrera Infante hace referencia a *Citizen Kane* de Orson Welles, a partir de la cual concluye tajantemente que “el cine no estaba hecho de literatura, sino que hacía literatura por otros medios, excepcionalmente



visuales" (26). A pesar de que el escritor cubano en defensa del cine cae en la paradoja de posicionar a la literatura por encima del cine al nombrarlo creador de literatura y no de cine en sí mismo, también propone una obra ideal, producto del influjo de estas dos artes: un cine que sepa ejercer su influjo sobre la literatura y, a su vez, que use a la literatura con fines completamente propios, cinematográficos en su totalidad. Una película, en esos términos, como los plantea Cabrera Infante, sería propia de un cine que se *alimenta de sí mismo*.

La intertextualidad en el cine guarda algunas diferencias con la que encontramos en la literatura, ya que amplifica al texto original añadiendo elementos intertextuales de vía múltiple: en imagen y en sonido, principalmente (Stam 7). Sin embargo, la historia también es susceptible de esta amplificación por lo que el cine legítimamente puede recurrir a buscar nuevos senderos sobre ésta. Por lo tanto, el cine no se encuentra comprometido con el hipotexto (el texto literario) mientras que el hipertexto (la película) funcione dentro y para sí misma. Esto sucede en la película *Mal día para pescar* (2009) de Álvaro Brechner que, como ya veremos más adelante, en su ejercicio de adaptación, extiende y reinterpreta la historia del cuento "Jacob y el otro" (1961) de Juan Carlos Onetti, al tiempo en que podría insertarse sin dificultad en el universo literario del escritor uruguayo en el cual muchas de sus obras se interconectan una con la otra.

En este orden de ideas es indudable que al pensar en Juan Carlos Onetti, en función de las innumerables adaptaciones que se han llevado al cine de su obra, podemos reconocer que en esos momentos de traslación se ha llevado a cabo la premisa propuesta por Guillermo Cabrera Infante: el cine se ha alimentado de sí mismo. Es decir, al momento en que se plantea alguna adaptación del escritor uruguayo, se adapta también la obra de un autor que ha puesto en papel un universo tan vasto y dinámico como el de Santa María, guiado en parte por el influjo del discurso del cine y sus técnicas propias. Por este motivo, si Federico Campbell alguna vez dijo sobre Juan Rulfo que "cada quien se inventa a su Rulfo", lo mismo sucede con Onetti: cada quien se inventa a su Onetti y, por su puesto, este derecho queda también dispuesto para el cine.



La relación entre Onetti y el cine la podemos pensar con la ayuda del siguiente catálogo: en primer lugar están aquellas adaptaciones que se han hecho de su obra, tales como *El infierno tan temido* (1975) de Raúl de la Torre; *Para una tumba sin nombre* (1980) de Juan Tébar; *La suerte está echada* (1989) de Pedro Stocki, basada en “La cara de la desgracia”; *El astillero* (2000) de David Lipszyc basada en la novela homónima con guión de Ricardo Piglia; *Nuit de chien/This night/ Diese nacht* (2008) de Werner Schroeter, basada en *Para esta noche* y, finalmente, *Un mal día para pescar* (2009) de Álvaro Brechner, basada en el cuento largo “Jacob y el otro”. En segundo lugar, está *El dirigible* (1994) que, si bien no se puede considerar una adaptación abierta de alguna obra del escritor uruguayo, sí entra en un abierto diálogo con éste desde una trama policial, incluso contando con una breve aparición del autor echado en la cama, mirando fijo a la cámara, fumando y tirando el humo al techo, como recordando a aquel Eladio Linacero de su primera novela, *El pozo* (1939). En tercer término está la revisión del guión de *Cacique bandeira* (1975) de Héctor Oliveira, basada en “El muerto” de Jorge Luis Borges. Finalmente, en cuarto y último lugar, está aquella filmografía realizada como un documental sobre el autor como *Juan Carlos Onetti: un escritor* (1973) de Julio Jaimes; *Onetti, retrato de un escritor* (1990) de Juan José Mugni y *Jamás leí a Onetti* (2009) de Pablo Dotta, así como aquella que contiene entrevistas como *A fondo: Onetti* (1977), la famosa e inocente entrevista de Joaquín Soler Serrano, y *Onetti* (1990) entrevistado por Ramón Chao.

Como vemos en este extenso listado, la relación entre Onetti y el cine va más allá de las adaptaciones de su obra, se trata de una relación de doble influjo, ya que nuestro autor también ha abrevado del cine para desenvolver una de las obras más extensas e imprescindibles de la literatura latinoamericana. Por ello, cada vez es más común encontrar interpretaciones que proponen una lectura cinematográfica de la obra de Onetti, debido principalmente a: A) Los diferentes mecanismos que trastocan la línea temporal y espacial del relato, en donde la continuidad queda interrumpida por innumerables analepsis que enmarcan sueños,



fantasías, relatos paralelos, fugas; en fin, deseos reales o imaginarios, posibles o irrealizables. B) Las imágenes literarias construidas a partir de descripciones sustentadas en los juegos con los claros oscuros de la escena, así como la posición del narrador con respecto a la posición de donde emana la luz, como si una cámara ausente delinea su propio punto de vista. C) La multiplicidad de narradores que cuentan una versión de la historia, corrompiendo otras versiones de la misma, cómo no pensar en *Rashomon* de Akira Kurosawa si:

Estas sucesivas alteraciones de la historia niegan una jerarquía de niveles de realidad y testimonian la falsedad esencial de toda ficción novelesca. El relato postula, además, el carácter subjetivo de "la verdad", la imposibilidad de llegar a un conocimiento absoluto de los actos humanos. La verdad que siempre importa es otra. (Verani 47)

En el marco de estas suposiciones, que en sí mismas delimitan los motivos de este ensayo, pero nos marcan una línea a seguir, daremos paso a un comentario del cuento "Jacob y el otro" a la luz de su adaptación al cine realizada por Álvaro Brechner en *Mal día para pescar* en el año de 2009, considerando de antemano que pensamos en adaptación siguiendo la definición propuesta por Linda Hutcheon: "An acknowledged transposition of a recognizable other work or works; a creative and an interpretative act of appropriation/salvaging; and extended intertextual engagement with the adapted work" (9). Esta idea de Hutcheon nos lleva a una premisa que nos evitará sobreponer el cuento sobre la película en nuestro análisis: "an adaptation is a derivation that is not derivative – a work that is second without being secondary. It is its own palimpsestic thing" (9).

“Jacob y el otro” para Álvaro Brechner

Cuando Mario Vargas Llosa comentó de “Jacob y el otro” que es “un caso aparte de la obra de Onetti, porque este cuento pícaro y risueño, genialmente concebido escrito y construido carece de todos los ingredientes morales, históricos y filosóficos característicos de su obra: rebosa salud, buen humor, picardía y proyecta una visión simpática y optimista de la vida” (145), parece referirse más bien a la adaptación que de este texto hizo Álvaro Brechner en *Mal día para pescar* que, por su parte:

Es una película que Onetti habría aceptado más allá de las escasas diferencias con la trama. Si el cuento es magnífico como narrativa, la película consigue plasmar a su modo, lo que la generosidad, la lealtad, la amistad y la identidad de sus dudosos “héroes”, más allá de las trampas en que conviven. (Rufinelli 219)

Por supuesto, no estamos negando que estos temas también sean propios del cuento, lo cierto es que el tono de ambas obras es claramente disímil y la cualidad casi picaresca que le atribuye el escritor peruano al texto onettiano choca de frente con las palabras como las que le dedica el Príncipe Orsini a la humanidad, en la encrucijada que le plantea la derrota inminente o la caída de toda la ilusión que gira en torno al considerablemente envejecido campeón mundial de lucha:

Lástima por la existencia de los hombres, lástima por quien combina las cosas de esta manera torpe y absurda. Lástima por la gente que he tenido que engañar sólo para seguir viviendo. Lástima por el turco del almacén y por su novia, por todos los que no tienen de verdad el privilegio de elegir. (Onetti, “Jacob” 232)



Desconocemos cuál fue la clave de lectura de Vargas Llosa, entonces, cuando en realidad el cuento “finge terminar bien”, según la lectura más acertada de Juan José Saer. Por otra parte, lo que sí atina en comentar Vargas Llosa es que este cuento “está contado, de manera alternada, como *Mientras Agonizo*, de Faulkner, por dos narradores-personajes –el médico y Orsini– y por el narrador omnisciente, quienes, alterando los tiempos y llenando poco a poco los huecos del rompecabezas, van relatando los deliciosos pormenores [...]” (146).

De tal forma, entre el lector y la materia de lo narrado intervienen diversas voces que expanden la historia según su lugar en la misma, en caso de ser personajes intradieгéticos, o según la posición omnisciente de un narrador que expone lo que no está al alcance de los otros dos narradores. Podemos concluir que la construcción del cuento se asemeja en mucho a la disposición en versiones contrapuestas de *Para una tumba sin nombre* (1959) en donde:

A través de versiones fragmentarias y de las variaciones intencionadas que sufre la narración, cuya suma nunca produce una sensación de totalidad a la manera faulkneriana, como se ha querido ver, sino, más bien, acentúa lo opuesto: resume las múltiples posibilidades de una realidad cada vez más evasiva y ambigua, susceptible de variaciones infinitas. (Verani 51)

No obstante, aunque la construcción parece ser semejante, ambos relatos guardan una diferencia significativa: mientras en *Para una tumba sin nombre* la construcción poliédrica se desenvuelve para difuminar “la verdad” en la trama, en “Jacob y el otro” las versiones apuntan a complementarse, justamente como en *Mientras agonizo* (1930), para cerrar un círculo narrativo: el cuento empieza en donde termina y termina en donde empieza, guardando siempre la incógnita sobre cuál de los dos luchadores será el vencido, al que se refieren como “difunto” en más de una ocasión.

Por otro lado, así como en *Para una tumba sin nombre*, la intervención de la voz del médico en “Jacob y el otro” llevará a los lectores puntuales de la obra onettiana a asumir (mas no a asegurar) que este médico-narrador es el mismo Díaz Grey; personaje emblemático en la obra de Onetti desde “su nacimiento” en *La vida breve* (1950), quien funge como un narrador autorreflexivo y consciente de su condición:

Entonces recurrí a mi gastada frase de mediocre heroicidad, a la leyenda que me rodea, como la de una moneda o medalla que circunscribe la efigie y que tal vez continúe próxima a mi nombre algunos años después de mi muerte. Pero aquella noche yo no tenía ya ni veinticinco ni treinta años; estaba viejo y cansado, y ante Rius, la frase tantas veces repetida no era más que una broma familiar. La dije con la nostalgia de la fe perdida, mientras me ponía los guantes. La repetí escuchándome, como un niño que cumple con la fórmula mágica o absurda que le permite entrar o permanecer en el juego.

– A mí, los enfermos se me mueren en la mesa. (Onetti, “Jacob” 203)

En ambos textos el “médico de provincias”, Díaz Grey, se atribuye la tarea de ordenar la historia, de comenzarla, de darle un sentido.

Su participación no se limita a unificar pasivamente el relato; él también aparece resuelto a modificar el pasado. Al comienzo se distancia del mundo narrativo, aparece como un observador indiferente ante lo narrado, como si reconstruyera fielmente una escena en apariencia convencional y verosímil.” (Verani 50)

Ante la imposibilidad de alcanzar una versión total de la historia, al final de *Para una tumba sin nombre*, nos dice Grey Díaz: “Lo único que cuenta es que al terminar de escribirla [la historia] me sentí en paz, seguro de haber logrado lo



más importante que puede esperarse de esta clase de tarea: había aceptado un desafío, había convertido en victoria por lo menos una de las derrotas cotidianas” (Onetti, “Para una tumba” 121).

Mientras, en “Jacob y el otro” Díaz Grey presenta una actitud muy semejante:

Antes de tomar las píldoras comprendí que nunca podría conocer la verdad de aquella historia; con buena suerte y paciencia tal vez llegara a enterarme de la mitad correspondiente a nosotros, los habitantes de la ciudad. Pero era necesario resignarse, aceptar como inalcanzable el conocimiento de la parte que trajeron consigo los dos forasteros y que se llevarían de manera de manera diversa, incógnita y para siempre. (Onetti, “Jacob” 207)

En el ejercicio de Brechner, “el médico”, quien también asumimos que se trata del mismo Díaz Grey –interpretado honrosamente por un irónico Bruno Aldecosea– toma un papel secundario en la trama. Aquí, interviene únicamente al principio de la película, en todas aquellas secuencias destinadas a exponer las idas y venidas de las ambulancias que marcan el inicio de la historia (como en el cuento), así como en el hospital en donde se lleva a cabo el milagro de la resurrección del “sirio que le dicen Turco” para, finalmente, cerrar colocándose como un apostador de mucho más valor que el propio Orsini (Gary Piquer) quien sólo llegó a Santa María a engañar y a “vender espejitos” a los ojos de los sanmarianos: “Amigo, desde que llegó le quiero preguntar algo, la grapa, ¿es mejor la de acá o la europea?” (*Mal día para pescar*, min. 83:50).

Así, este *western* adquiere una lectura política que, en cambio, el cuento retiene únicamente en los comentarios racistas de Jacob van Oppen, “Estoy esperando. Siempre estoy en un lugar que es una pieza de hotel de un país de negros hediondos” (Onetti, “Jacob” 211), así como en la marcada ironía con la que Orsini se refiere a Santa María: “Aquí, en un pueblito de Sudamérica que sólo

tiene un nombre porque alguien quiso cumplir con la costumbre de bautizar cualquier montón de casas” (231).

De esta forma, aunque el cine también ha encontrado la forma de narrar versiones fragmentadas, la película de Álvaro Brechner no experimenta desplegando alguno de estos recursos. Tampoco sería justo recriminarle a Brechner esta falta, ya que, como hemos visto, en “Jacob y el otro”, a diferencia de lo que sucede en *Para una tumba sin nombre*, las versiones de los narradores no se contraponen, por lo que es posible ensamblar la historia de manera lineal y uniforme con un solo narrador –aunque no omnisciente, ya que no tiene la posibilidad de adentrarse en el pensamiento de los personajes– como acontece comúnmente en las adaptaciones cinematográficas y que suele pensarse como la mayor pérdida al momento de la traslación.

Por supuesto, con esto, la adaptación cinematográfica que aquí tratamos no se establece de forma circular como el cuento, ya que las secuencias finales han sido agregadas para cerrar el destino de los personajes que, por su parte, Onetti deja enteramente al lector: me refiero al último encuentro entre Orsini y Adriana, cuando éste se marcha de Santa María conduciendo el auto rojo y, por supuesto, a la escena en donde vemos a Jacob viajando solo en un autobús, mientras que Orsini tira a la charca la cajita musical con la que arrullaba al luchador.

De esta forma, los dos forasteros terminan llevándose la parte de la historia que se le escapa al médico-narrador del cuento. La película se aventura a entregar su propia interpretación o un probable final del relato y, como en la ya citada frase de Saer, también se fija una historia “que parece terminar bien”: la ruptura inevitable de la amistad entre los dos europeos y la derrota total de Adriana quien, en la versión fílmica, se muestra mucho más condescendiente con el Turco, ya que en el cuento se le imputa una rabia incontenible al patear su cuerpo y escupir su cara después de ser vencido y arrojado fuera del ring por van Oppen.



Por otro lado, el pacto que entabla la película con Juan Carlos Onetti, y de paso con William Faulkner, está en su mismo título: *Mal día para pescar*. Este título nos remite a un significativo pasaje de *Mientras agonizo* (1930) cuando Vardaman comienza a ensoñar, tras la muerte de su madre, Addie, que ésta se ha convertido en un pez. Así, al despertar, y en un intento por rescatarla de la muerte, huye de casa con la intención de pescarla para traerla de vuelta: a ella o a algo que se le parezca. Este pasaje se nos hace llegar a través de la voz de Tull:

A eso de kilómetro y medio de la casa lo vimos sentado al borde de la charca. Jamás hubo pez alguno en esa agua cenagosa, que yo sepa. Nos miró con ojos redondos y calmos, con la cara sucia y la caña entre rodillas. Cora seguía cantando:

– *No es un buen día para pescar* [en la traducción de mi edición, las cursivas son mías] –dije–. Ven con nosotros a casa, y tú y yo bajaremos al río a pescar mañana en cuanto nos levantemos. (10)

Este tipo de evasión por parte de los personajes, relatada en la novela de Faulkner, también suele ser un pilar en la obra de Onetti. En este sentido, en *Mal día para pescar* los dos forasteros, evadidos también de su realidad de fama en pleno declive en Europa, llegan a Santa María justo en la temporada de pesca. Así es como adquiere sentido el título, por lo que Santa María, que ya es una ciudad con caminos pavimentados y no un simple caserío como lo quiere ver Orsini, se encuentra prácticamente vacía.

Sobre la ciudad de Santa María, magníficamente construida en la película, quisiera detenerme un poco, ya que hay un detalle que nos podría arrojar una pista sobre el estado de la misma en el momento de la narración, esto nos lo deja entrever el cuento cuando “se supo que dejaron la coronita, entre bromas de niños y alguna pedrada, al pie del monumento de Brausen” (Onetti, “Jacob” 207). Este detalle, aunque bien pudieron optar los realizadores de la película por omitirlo – pues nada aporta o quita a la trama si lo pensamos de manera detenida– fue

inteligentemente conservado, por una razón que parece simple y que vale la pena señalar: la intención de conectar la película con todo el universo onettiano y hacer de *Mal día para pescar* una adaptación que no resulte escindida, pero al mismo tiempo independiente, de “Jacob y el otro” y la carga creativa de su autor.

De esta forma, si la Santa María propuesta por Brechner funciona para cualquier espectador que no ha tenido acercamiento alguno con la obra de Onetti, tampoco deja de funcionar para aquellos que ya se han adentrado en su obra. Es este lector, según Carmen Ruíz Barrionuevo, será quien tomará el papel de espectador frente a la película y “quien se convierta en ordenador y distribuidor de las secuencias. El lector quien realiza esta tarea trayendo al texto [en este caso, a la película] las convenciones sociales y literarias –ya sean estas: convenciones de otros textos, de distintos autores o de otros del mismo autor” (145).

A continuación, sobre la recreación de Santa María propuesta por Brechner, Jorge Rufinelli comenta:

Aunque los lectores de Onetti hemos imaginado diferentes Santa Marías (la ciudad imaginada de Onetti, donde se desarrollan historias y personajes), la de Brechner es no sólo aceptable, sino tal vez la mejor. Un tanto decadente, con un teatro, el Apolo, que tuvo sus mejores días, un diario, *El Liberal*, que ahora se dedica a cubrir socialmente bautizos, un médico (Díaz Grey) que pasa sus días jugando cartas con sus amigos, hay mucho en esta Santa María reconocible como una ciudad mediana, o pequeña, del litoral uruguayo-argentino (nunca se supo de qué lado del Río Uruguay se localizaba la imaginación de Onetti). (218)

Por otro lado, la intención de los forasteros al llegar a ciudad, o al menos la de uno de ellos, el príncipe Orsini, tiene que ver también con la pesca; se establece en esta actividad una analogía con la apuesta que lanzan al pueblo y que a la larga parece insostenible: “ya se sabe, cuando se está sin suerte, mejor no ir a pescar” (*Mal día*, min. 81:08), dice Orsini sumamente confiado en el juego de



cartas, antes de ser vencido y burlado por Díaz Grey. Santa María no le resultará un buen lugar para pescar con anzuelos de miles de dólares falsos lanzados al pueblo a través de un reto.

Este reto, lanzado al pueblo por los forasteros, consiste en un otorgar un premio de mil dólares a quien pueda aguantar en pie por más de tres minutos un encuentro con el campeón mundial de todos los pesos, Jacob van Oppen. Lo que sucede en esta “ciudad alzada desde el río, en septiembre, a cinco centímetros más o menos al sur del Ecuador” (Onetti, “Jacob” 239) escapa de los planes de Orsini: se presenta al desafío la mujer (Adriana, interpretada por Antonella Costa) de un hombre (Mario, el Turco, interpretado por Roberto Pankow) y de quien, dice, es capaz de vencer al campeón para quedarse así con la recompensa.

Por supuesto, lo que el espectador desconoce es que las peleas anteriores han sido arregladas por el propio Orsini y el reto que establece la mujer tiene visos de derrota y humillación. Por ello, para exponer el *modus operandi* de Orsini sin hacer uso de un *flashback* que habría entorpecido la trama, en la película se opta por introducir a un personaje más –que no aparece en el cuento–, un luchador sanmariano, borracho y mucho más decadente que el campeón: Ronnie Lima (Cristián Castañón).

Al momento en que Orsini lo entrevista para arreglar la pelea, éste se muestra reacio a aceptar el trato, por lo que Orsini tiene que emplear los recursos que obtiene por “haber nacido para convencer” e “imponer las cuotas de felicidad a todo el mundo posible” (207), así que comenta:

Esto no se trata de mentir. Es como el cine, un tipo se muere, y al otro día aparece en otra película [...] es como la magia, es como la lucha: un gran luchador tiene que guardar sus trucos, Ronnie, porque todo mundo quiere que lo haga, todos quieren creer que es verdad. (*Mal día*, min. 13:25)

Por supuesto, estas líneas tampoco aparecen en el cuento y son producto de una magnífica lectura que de él hicieron ambos guionistas –Gary Píquer y el mismo Álvaro Brechner– ya que le adjudican al personaje cinematográfico de Orsini el mismo carácter falsario que posee en el cuento: “el hombre movedizo y simpático”, quien reparte tarjetitas de presentación con dibujitos y se nombra, o se hace nombrar, como “príncipe”, “embajador”, “comendador”, “empresario” y de quien es prácticamente imposible deducir su nacionalidad u origen porque su “tono de la voz era italiano, pero no exactamente; había siempre, en las vocales y en las eses, un sonido inubicable, un amistoso contacto con la complicada extensión de la tierra” (Onetti, “Jacob” 208).

Por ello, la existencia de este luchador, le abre la posibilidad a Orsini de escapar del reto de la mujer hasta el momento en que la coartada se cae –la vieja farsa– y Ronnie es llevado preso por desmanes en el bar de la ciudad. Cuando esto sucede, no le queda otra alternativa más que seguir los designios de la mujer, quien dirige al Turco “como si fuera la madre o la maestra” (217); justo de la misma forma en que él mismo, Orsini, dirige o cree dirigir la voluntad de van Oppen “como una niñera con la criatura que le tocó en suerte para ganarse la vida” (231).

Es en este momento cuando comienza una pugna entre los dos titiriteros: el mitómano y la mujer encinta. El primero ejerciendo su control con un álbum amarillento de fotos y recortes de periódicos que funge como mito y archivo de viejas victorias, utilizado para imponer una dosis de miedo a los posibles retadores y también para inyectar a van Oppen los ánimos necesarios cuando es abordado por el llanto de la vejez. Del lado contrario, la mujer con una criatura en el vientre, exigiéndole al aññado Turco que por fin se comporte como un hombre y le provea un futuro a su hijo ganando la pelea. Así, cada uno impone o intenta imponer una cuota de terror en su respectiva e infantil bestia.

Pero Orsini comienza a ser derrotado en esta batalla, preso de las fantasías comienza a dejarse caer por la fuerza, el tamaño, la aparente brutalidad con la que



todo el mundo en el pueblo se refiere al Turco, que es mucho más grande y fuerte que van Oppen, pero sobre todo mucho más joven:

Pobre Jacob van Oppen –meditó Orsini–. Hacerse viejo es un buen oficio para mí. Pero él nació para tener siempre veinte años; y ahora, en cambio, los tiene este gigante hijo de perra que gira alrededor del meñique de ese feto encinta. Los tiene este animal, nadie puede quitárselos para restituirlos, y los seguirá teniendo el sábado de noche en el Apolo. (Onetti, "Jacob" 224)

Por otro lado, en la película aparece un personaje muy bien representado que en el cuento sólo es mencionado como el encargado de las notas deportivas: Heber (interpretado de buena forma por César Troncoso), quien es el editor en jefe de *El liberal*.¹ Este personaje secundario, pero importante, se percata de la farsa que ha armado Orsini detrás de la pelea y comienza a intervenir vendiéndole la idea de que el retador fue capaz de cargar a una vaca rodeando toda la plaza o de cortarle las orejas a un peluquero que fue capaz de burlarse de Adriana. Ante todas estas historias por delante –reales o fantásticas– puestas al mismo nivel de las que él mismo ha creado, la salida que encuentra Orsini es intentar establecer un pacto con el Turco, en su almacén, y no hace más con toparse con pared: con un autómatas que si acepta cualquier trato será incapaz de sostenerlo en el lecho de su mujer. Tanto en el cuento como en la película, esta escena tiene especial relevancia. En ella, Orsini quiere ahuyentar al Turco de aceptar el reto, pero no le es posible venderle el miedo, por el simple hecho de que él mismo ha dejado de creer en sus propias palabras. Orsini anticipa el final de la historia, pero su temor lo hace incapaz de ver el presagio, de esperarlo, en su totalidad.

¹ En el cuento el narrador se refiere a este personaje como "Deportivas", trayendo a nuestra memoria la misma forma de despersonificación que Onetti realiza en "El infierno tan temido" (1980) llamando a los personajes según la sección del periódico en la que escriben, dejando a nuestra imaginación si puede tratarse del mismo personaje que aparece en este otro relato o simplemente otro que ha tomado su lugar.

Si usted sube, el campeón le romperá algunas costillas, algún hueso; lo pondrá de espaldas en medio minuto. No hay quinientos pesos, entonces; aunque tal vez usted tenga que gastarse mucho más con los médicos. ¿Y quién le atiende el negocio mientras esté en el hospital? Todo esto sin hablar del desprestigio, del ridículo. (Onetti, “Jacob” 221)

Es en este momento cuando Orsini deja de creer, cuando pierde la fe no sólo en su campeón, sino en toda la fábula que él mismo ha creado alrededor de él. Al respecto, Álvaro Brechner opina:

Orsini es un gran vendedor de sueños [...] Onetti lo describe así: “había nacido para crear el clima tibio y húmedo en donde florece la amistad y se aceptan las esperanzas”. Orsini necesita convencer al otro, pero al convencerlo de alguna manera lo está engañando, porque le está mintiendo, pero en el acto, por un momento, lo está haciendo hacer sentir único, lo está llenando de vida. Y eso es algo maravilloso, algo de “mentime porque lo necesito”. A mí me obsesionaba que ver que el gran origen de su tragedia era que había dejado de creer. Es un Quijote que ha caído en desgracia, carente de fe... un mago que ha perdido las esperanzas en su magia. (Citado por Rufinelli 220)

De tal manera, cuando el desafío queda puesto sobre la mesa, y la esperanza de cualquier victoria se ha esfumado, lo único que falta es que los que lanzan el reto, los dos forasteros, realicen el depósito de los mil dólares en la administración del periódico *El liberal*. Por supuesto, esto está lejos de suceder, ya que los espectáculos de lucha se sostienen prácticamente por los ingresos que paga el público de las ciudades que ellos tanto desprecian y, además, como vemos en una de las primeras escenas de la película, los mil dólares no son más que un mazo de cartón envuelto por uno o dos billetes. El dinero es también una farsa.



Después de una llamada, supuestamente hecha a algún banco en la capital, representada cómicamente en la película con dos viejitos frente al teléfono totalmente desconcertados, Heber le dice a Orsini de una forma sarcástica:

Perdón, a veces me río, no sé porque... a veces me olvido de las gestiones que [usted] tiene por delante. Como a mí me sobra el tiempo, si yo fuese un tipo inteligente de verdad y no un periodista de cuarta, pensaría que todo esto es una farsa... no, yo sé que no, que no es el caso, sólo estoy suponiendo; conozco muchos extranjeros que se quieren pasar de listos, que se meten donde no los llaman, que hablan sin parar. Mi amigo, se puso pálido, ¿está bien?, ¿quiere que abra la ventana?". (*Mal día*, min 57:58)

Una vez que la farsa queda al descubierto que no existe ningún trato con la novia del Turco y que no hay dinero que respalde el reto, Orsini decide abandonar la ciudad, quizá siguiendo el consejo de Heber quien le sugiere la huida para evitar la catástrofe. Sin embargo, antes de lograr su escape, se topa aquí de frente con la voluntad del campeón van Oppen quien se niega por todos los medios a abandonar Santa María sin antes cumplir con el compromiso en el cine Apolo.

La escena de este desencuentro está construida con severo dramatismo y, por su parte, la película no traiciona aquí la atmósfera planteada por Onetti. Asistimos a un Jacob van Oppen liberándose de los designios de su *manager* decidiendo ir a la pelea. Más tarde, cuando Orsini le hace saber que no hay ningún depósito, éste le da el dinero necesario para levantar el reto de forma legal. Se muestra así una cara desconocida de van Oppen para Orsini, una que por supuesto está muy lejos de su alcance.

Para Roberto Brodsky en este cuento:

Onetti multiplica paradójicamente las chances de sus personajes al sacarlos del espejo donde se reproducen con el signo distintivo de la

fatalidad: primero como cachorros de veinte años, luego como hombres viejos que fueron jóvenes, y finalmente como los artistas del hambre que serán todos en un futuro cercano. (89)

Esta percepción es claramente visible en el actor finlandés Jouko Ahola, que interpreta a van Oppen, y quien mueve su actuación entre los límites que van desde un niño jugueteando en la fuente del pueblo hasta mostrarse sumamente amenazador frente a sus oponentes, tanto Orsini como Mario.

Orsini es incapaz de convencer a quien siempre estuvo bajo su control, por la misma razón en que le fue imposible ahuyentar a Adriana y al Turco, mentirle con sagacidad a Heber y ganar el juego de cartas a Díaz Grey: ha sido expulsado de su propia ficción. “Trató de convencerse de que van Oppen era tan responsable del paso de los años, de la decadencia y la repugnante vejez, como de un vicio que hubiera adquirido y aceptado. Trató de odiar a van Oppen para protegerse” (Onetti, “Jacob” 226). Al no poder resguardarse más haciendo uso del poder del miedo –y atrincherarse en su propia ficción– tiene que protegerse guardando debajo de la bata un revólver que nunca había sentido la necesidad de mostrar frente Jacob van Oppen.

Así, con Orsini reducido al escritor que se defiende de su personaje con la goma del lápiz, tiene como única salida posible es aceptar el paso de las horas, imaginar “el final de la historia. De ésta, la del Campeón Mundial de Lucha. Pero habría otras, habría también una explicación para *El Liberal*, Santa María y pueblos vecinos” (224).

Una historia en donde no se escribe campeón con mayúscula y la esperanza de revalidar cualquier título queda disuelta... claro, a menos que la voluntad del Campeón lo haga volver a sonreír como un niño, en medio de un ring repleto de maderas y botellas vacías como final de una historia que Orsini ya no tiene la capacidad de presagiar.



Jacob y la suplantación de identidades

Para perfilar una conclusión, quisiera mencionar que en un breve, pero interesante artículo, Alma Bolón contradice la idea de que el ganador fue Jacob van Oppen, el gigante viejo y cansado. Basándose en una lectura paralela a la lucha bíblica entre Jacob y el ángel, Bolón propone que en realidad Mario vence a van Oppen y, al momento de su victoria hay un movimiento de suplantación de identidades: Jacob es sólo el nombre de un personaje, de un luchador que puede morir y revivir al otro día. Al vencer en el reto, el Turco toma la identidad de *Jacob*. Con esta idea tendría otro sentido el título: "el otro" no es Mario ni Orsini, sino *otro Jacob* en sí, uno nuevo y rejuvenecido. En este sentido Bolón propone que:

En efecto, de acuerdo con la lectura que estamos siguiendo [basándose en la Biblia] el "Jacob" felicitado "sin alardes" por el príncipe Orsini al finalizar la pelea no coincide con el "Jacob" que llegó una semana atrás junto a su representante. Visto de esta manera, "Jacob" sólo es el nombre del campeón, el nombre del que lucha y gana, independientemente de cuál individuo particular realice esa acción. "Jacob" es, entonces, título más que nombre propio, título que designa al que suplanta, al que, llegado el momento, viene a suplantar. (144)

Por supuesto, la película se guía por la lectura "tradicional" del cuento, aunque queda en aire la idea de que, en realidad, en su intento por inscribirse en el universo onettiano en fondo y forma, supieron que la historia podría terminar así al hacer declarar a Orsini que no puede haber mentira en un espectáculo en donde lo que todos buscan y esperan es la verdad. Orsini tira la cajita de música a la charca para desprenderse de van Oppen, pero sabe muy bien que Jacob es de su autoría.



Del mismo modo, si aceptáramos la interpretación que nos ofrece Bolón, tendríamos que reconocer entonces que el Orsini del cuento no es del todo vencido: al ver derrotado a su Jacob (van Oppen) recibe con los brazos abiertos a otro Jacob (el Turco), uno nuevo y rejuvenecido. Siguiendo esta idea, tendría mucho más sentido el ya citado diálogo entre el Orsini de la película y el luchador Ronnie Lima, en donde realiza una analogía entre el cine y la lucha: si Jacob muere, puede reaparecer en otra función. No importa quién está detrás de su identidad. Tampoco importa la verdad. Lo que importa es la magia.

Es justo advertir que esta lectura podría tener un punto frágil si recordáramos la actitud que tiene Adriana con el llamado “difunto” en los momentos posteriores de perder la pelea. En la primera parte, narrada por el médico, Rius (su ayudante) le dice: “Hermano, falta algo en el cuadro. No le hablé de la mujer, no sé quién es, que estuvo pateando, o trató de patear al próximo cadáver en la sala del cine y que se acercó a la ambulancia para escupirlo cuando el gallego y Fernández lo cargaban” (Onetti, “Jacob” 204). ¿Por qué tendría Adriana que reaccionar de esta manera si el llamado “difunto” fuera van Oppen? Faltaría algo en el cuadro para comprender las patadas y escupitajos. Sin embargo, igualmente tendríamos que mencionar que Onetti es sumamente cuidadoso por mantener la ambigüedad al respecto: no sabemos por el texto mismo la identidad del “difunto”, desconocemos a quién pertenece ese cuerpo. Sólo lo inferimos por lógica.

Por este motivo, no cabe duda que la suplantación puede ser un tema central del cuento, como lo es también en algunos movimientos de traslación de una historia de la literatura al cine. De la misma manera en que *el otro* cinematográfico de Brechner suplanta al *Jacob literario* de Onetti en este juego de identidades, entregándonos uno nuevo y rejuvenecido... siendo su piel de celuloide, no de papel.

Bibliografía

- Bolón, Alma. "Jacob y el otro y el juego de las identidades". *Nuevo texto crítico* (2010): 141-146. Print.
- Brodsky, Roberto. "Cachorros, hombres viejos, artistas del hambre". *Nuevo texto crítico* (2010): 87-90. Print.
- Cabrera Infante, Guillermo. *Cine o sardina*. México: Punto de lectura. 1997. Print.
- Castro, Matías. "Onetti cobra vida en la pantalla". *El país digital*. El país, Ago. 2008. Web. 23 Ago 2017.
- Faulkner, William. *Mientras agonizo*, Madrid: Anagrama. 2010. Print.
- Hutcheon, Linda. *A theory of adaptation*. Nueva York: Routledge. 2013. Print.
- Onetti, Juan Carlos. "Jacob y el otro". *Tan triste como ella y otros relatos*. México: Seix Barral. 1985. Print.
- _____. *Para una tumba sin nombre*. Madrid: Punto de lectura. 2007. Print.
- Rufinelli, Jorge. "Onetti va al cine". *Nuevo texto crítico* (2010): 215-245. Print.
- Ruíz Barrionuevo, Carmen. "La invención del personaje en los relatos de Onetti". *Coloquio Internacional "La obra de Juan Carlos Onetti"*. Madrid: Fundamentos. 1990. Print.
- Stam, Robert, *Literature through Film: Realism, magic and art adaptation*. Londres: Blackwell. 2005. Print.
- Vargas Llosa, Mario. *El viaje a la ficción: el mundo de Juan Carlos Onetti*. México: Alfaguara. 2009. Print.
- Verani, Hugo. *Onetti: el ritual de la impostura*. Caracas: Monte Ávila. 1981. Print.



New articles in this journal are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 United States License.



This site is published by the University Library System, University of Pittsburgh as part of its D-Scribe Digital Publishing Program and is cosponsored by the University of Pittsburgh Press.

