

Los viejos guerreros: el cuerpo como argumento en *Cuarteles de invierno*, de Osvaldo Soriano, y “Jacob y el otro”, de Juan Carlos Onetti

Luis Miguel Estrada Orozco

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Resumen: En sendas narraciones Osvaldo Soriano y Juan Carlos Onetti usan el tropo del peleador viejo para el que se augura la derrota al pelear contra un joven. En el caso de Soriano, este trabajo argumenta que el cuerpo de Rocha, un peleador apolítico, encarna un gesto de resistencia personal leído en términos políticos dado su contexto. Para Onetti, el triunfo de Jacob encarna el rechazo a la realidad del declive y la evidencia de un último reducto de vitalidad entre una vida decadente.

Palabras clave: Onetti – Soriano – Boxeo – Lucha.



En 1961, la revista *Life en español* otorgó una mención honorífica a Juan Carlos Onetti por su cuento “Jacob y el otro” (Aínsa). En el cuento, el viejo luchador Jacob van Oppen llega a Santa María donde un joven apodado el Turco acepta el desafío de tres minutos contra esa ruina de campeón. Casi veinte años después, Osvaldo Soriano publicaría su novela *Cuarteles de invierno*, exiliado en Europa debido a la dictadura militar de 1976 a 1983. La novela conoció versiones en italiano, francés y polaco antes de publicarse en español (Hochman 66). En ella, Tony Rocha, un boxeador acabado, llega a Colonia Vela a combatir al joven militar local Sepúlveda en la fiesta del pueblo patrocinada por el Ejército.

El presente artículo parte de las múltiples similitudes entre las dos narraciones. En principio, se trata de dos gigantes en decadencia, dos cuerpos viejos, “extranjeros”, en un pueblo de provincia, que llegan a batirse con un “campeón” local. Tanto el Colonia Vela de Soriano como el Santa María de Onetti son lugares ficticios que funcionan como microcosmos que son el espacio de realización de la visión política o estética de sus autores. En ambas narraciones, estos titanes desvencijados son construidos desde fuera;

el combatiente es siempre objeto de observación, no un narrador. Los narradores-testigos coinciden con la otra figura de una pareja masculina, presente en ambas narraciones, que hace un contrapeso notable. Se trata de personajes con cuerpos no atléticos contruidos desde una perspectiva intelectualizada: el cantante de tangos Andrés Galván, narrador de *Cuarteles de invierno*, y el príncipe Orsini, uno de los tres narradores de “Jacob y el otro”. Finalmente, tanto la pelea de Rocha como la lucha de Jacob se construyen morosamente desde un vaticinio de derrota hasta un encuentro final que termina en zafarrancho en los que el público estalla cuando el espectáculo frente a él se desborda.

El boxeo y la lucha son deportes aparte y prácticas del cuerpo distintas. Sin embargo, cuando entran a códigos narrativos hay elementos que, al aislarse con fines estéticos, los unen y permiten análisis como el presente. El combate en el encordado es una competencia que es mimesis y realización del enfrentamiento sin referente directo. Este primer nivel mimético ha dado a estos deportes amplias posibilidades de lectura política, étnica y de clase social. Al ser tema de narraciones literarias, los peleadores como personajes se enriquecen de elementos culturales que invitan a sus lectores a interpretaciones alrededor del combate, sus ejecutantes y el mundo en el que pelean los rivales. Además, al ser decantados literariamente, al boxeo y a la lucha libre los une el combate individual convertido en espectáculo público, con la necesaria importancia del físico de sus ejecutantes.

En los casos que nos ocupan, propongo leer ambas narraciones como combates en los que los cuerpos de sus ejecutantes encarnan literalmente un último argumento político o existencial que se manifiestan a través de actos de aparente futilidad: el reto al Ejército de Tony Rocha y el desafío de Jacob a la juventud. Si bien los cuerpos de estos combatientes encarnan modos de resistencia consistentes en los mundos ficcionales en los que se insertan, al hacerlo, ponen en cuestionamiento la facilidad de su interpretación al dejar numerosos huecos en ella: ni el gesto de Rocha es deliberadamente político, ni el de Jacob es un reflejo del desencanto existencial.

Tony Rocha y Andrés Galván en Colonia Vela

Cuarteles de invierno, de Osvaldo Soriano, abre con la llegada a Colonia Vela de dos invitados de la capital a la fiesta del pueblo patrocinada por las fuerzas armadas: un cantante de tangos y un boxeador. La ficticia Colonia Vela es también el escenario de la anterior novela de Soriano, *No habrá más penas ni olvido* (1978), en donde arranca el proyecto narrativo de las tres primeras obras del argentino. Estas abarcan, como Adriana Spahr ha notado, “El periodo de violencia y represión en Argentina: el tiempo que comienza a poco tiempo de la asunción del democráticamente elegido tercer gobierno peronista” y que concluye en la dictadura militar de 1976 a 1983 (Spahr 12). Al bajar del tren, los recién llegados son detenidos por la policía para verificar sus documentos. Así, los dos desconocidos entablan una amistad accidental que crecerá en la novela: Andrés Galván y

Tony Rocha, que han llegado nada más que “a hacerse unos mangos” (Soriano 16) en el aniversario de Colonia Vela.

Tanto la ubicación de Colonia Vela como su contexto en la obra de Soriano son relevantes en varios aspectos. Por un lado, es un supuesto pueblo de la provincia de Buenos Aires, lo cual permite insertarlo en la órbita de los acontecimientos del periodo al que Spahr hace referencia. Por otro lado, es un espacio inventado distinto de la capital, lo cual permite a Soriano un juego curioso: Colonia Vela es a un tiempo sinécdoque de Argentina y microcosmos de la crisis política. Una crisis que puede extenderse más allá de las fronteras argentinas. A pesar de las evidentes coordinadas narrativas, “los avatares de la política nacional no aparecen de manera inequívoca sino que como todo lo que ocurre en tiempos de cualquier dictadura” (Spahr 97). Esto facilita la lectura doble: la crítica argentina y la alegoría universal.

Como advierte Lois Baer Barr, durante las tres noches y dos días de la novela, Colonia Vela es un “pueblo fantasma” (55) en el que los protagonistas multiplican su visibilidad al ser los únicos “extranjeros” y el centro de los espectáculos principales de la fiesta del pueblo. Un par de incidentes aparentemente sin importancia desencadenan reacciones adversas contra Andrés Galván y Tony Rocha. En su primera noche, cuando visitan un restaurante el doctor Ávila Gallo, abogado, dueño del burdel local y promotor de la fiesta, los invita a pasar a su casa. Tras conocer a su hija, Martha, los visitantes son conminados a hablar bien del Ejército y a ir a misa al día siguiente. Rocha, como hábito antes de una pelea, va. Galván opta por no hacerlo y entabla amistad en un café con el loco del pueblo, Mingo, a quien Brent J. Carbajal ha identificado como una suerte de memoria colectiva (86-87). Mingo le hace notar a Galván que en Colonia Vela todos sus habitantes perdieron a alguien a manos del Ejército, un pariente, generalmente joven, “el loco de la familia” (Soriano 43). Apenas sale del café, Galván se da cuenta de que Rocha y Ávila Gallo lo buscan. Rocha entonces le explica que hay pintas que lo acusan: “Andrés Galván Cantor de Asesinos” (48), se lee en letras negras sobre una pared que los militares pintan de blanco. Junto a ella, debajo de la pintura aún fresca trasluce: “En cada Rocha un torturador” (48), una pinta que desenaja a Rocha, pues “no se mete con nadie” (48). La secuencia de acciones con un altercado con los dos indefinibles policías que serán personajes activos el resto de la novela: El Gordo y Gary Cooper, como los apoda Galván. El Gordo pide un autógrafo que el cantante se niega a dar. Ante la insistencia del Gordo, Rocha defiende al cantante y Gary Cooper le golpea la mano izquierda con la cache de su pistola. “A ver cómo sacás la zurda ahora” (51), le dice, mientras el púgil se soba la mano herida. Horas más tarde, Rocha es llevado a la casa de Ávila Gallo y Galván ante la autoridad militar, quien le informa que su concierto ha sido cancelado debido a su pasado subversivo. Este nunca es aclarado más allá de la sugerencia de algunas canciones de protesta.

Tras cancelarse su concierto, Andrés Galván es invitado a salir de Colonia Vela. Mingo le advierte que la policía lo busca para golpearlo y abandonan el lugar a pie. Mingo comenta que el contrincante de Rocha es un militar, Sepúlveda, y que no hay modo de

que Rocha gane. Galván quiere poner a Rocha sobre aviso y lo busca en el quilombo que los militares tienen en el burdel del pueblo, regentado por Ávila Gallo. Al final, Galván encuentra a Rocha en la casa de Ávila Gallo, compartiendo alcoba con la hija de este, Martha, de quien se ha enamorado. Galván le explica que no puede ganar el pleito pero Rocha confía en sí mismo y en pedir la mano de Marthita. Por la mañana, Galván pide a Rocha que se quede con él en la pensión, duerma y esté fresco para la pelea más tarde. Ahí, la policía los ataca y golpea. La pareja sale rumbo al concierto donde la orquesta militar toca antes del recital de un talento local que tomado el lugar de Galván. Rocha pierde la cabeza e insulta al Ejército. Finalmente, se dirigen a la pelea.

En todo lo que ocurre, es notable la ausencia de claridad en las líneas de mando militares y civiles, así como en las razones de la cancelación del concierto de Galván. Esto ha llevado a Carbajal a definir el ambiente de Colonia Vela como un “caos controlado” donde el Ejército favorece la confusión, el traslape de autoridades y una opacidad de que le permite operar y mantener el poder (91-92). La invitación de los protagonistas responde a esta lógica: han llegado allá contratados por un colaborador del Ejército, aunque ni Ávila Gallo ni el elusivo Capitán Suárez se hacen cargo de ellos en realidad. Los constantes roces de Galván con las autoridades y su cercanía con Mingo lo convierten en una *persona non grata*, y su suerte no tarde de comunicarse a Rocha. Sin embargo, para cierta gente de Colonia Vela, ellos son vistos como colaboracionistas. El ambiente ominoso, el caos, la sospecha constante dan a todos los actos un cariz político inevitable, incluso a dos personas que han dejado atrás sus mejores años en actividades aparentemente apolíticas.

Dada su profesión, la edad de Galván nunca es un tema mientras que la edad y condición física de Rocha genera la tensión de la novela. Para Adriana Spahr, ambos se encuentran en un punto de su carrera en que *necesitan* el trabajo, incluso si viene del Ejército; buena parte de las figuras de éxito, según Spahr, se encontraba ya en el exilio luego de los primeros años de la dictadura (124). Galván y Rocha pertenecen a esa estirpe de marginales que no son héroes en el sentido clásico y que Soriano prefiere en sus narraciones (Barr 50). Tony Rocha no es el estereotipo del “campeón”, sino un púgil envejecido. Nomás llegar, uno de los policías en la estación de tren pregunta a Galván si es cierto que Rocha está acabado (Soriano 15). Durante el resto de la narración, Galván caracterizará a su compañero de distintas maneras que enfatizarán su fuerza: es una especie de King Kong (16), un gigante que es “un espectáculo aparte” (20), capaz de meter en la mitad de la primera noche en la pensión a un cantante de tangos aficionado, Romerito, y sacarlo del cuarto levantándolo “medio metro en el aire” (37). Sin embargo, nada de esto evitará que se perciba como un hombre en declive.

Las caracterizaciones animalescas de Rocha tienen tradición en la literatura de boxeo. Jack London, por ejemplo, la utiliza en sus narraciones sobre el tema, en lo que para Lawrence Mitchell es una indagación del escritor en las teorías darwinianas-spencerianas de la supervivencia del más apto (227-236). Si el cuerpo animalesco es un tropo en la narrativa de combates físicos, también lo es el peleador avejentado. London aporta uno de los mejores ejemplos en “Por un bistec”, donde el veterano y empobrecido

boxeador Tom King pelea con el estómago vacío y por una paga escueta contra el joven Sandel, sólo para recordar sus tiempos de gloria y servir de plataforma para el talento en ascenso, pues “la juventud siempre triunfa” (London 39). Este envejecimiento, por lo demás, es prematuro pues va ligado al desgaste propio del combate. Loïc Wacquant asegura que esta es una de las cuestiones medulares del boxeo: la administración del capital corporal en una actividad que desgasta los cuerpos a una velocidad notable (130-136). El conflicto del atleta con su cuerpo y su edad es una constante debido a que sólo es “viejo” o está “acabado” en el contexto de su alto nivel de desempeño atlético. En este contexto, Tony Rocha es un boxeador en la línea literaria del Tom King de London: el boxeador viejo que sigue siendo un hombre mucho más fuerte que el promedio. Esto queda de manifiesto en sus constantes encuentros con la policía: Rocha siempre es atacado con armas o en superioridad numérica e incluso así, no deja de ser un tipo peligroso.

Las oposiciones de Rocha con el resto de los cuerpos de Colonia Vela abundan. Es notablemente más alto y fuerte, pero también es más viril. El pugilato, en la década de los setentas y ochentas, está caracterizado aún como una actividad esencialmente masculina, como resumió Joyce Carol Oates, “boxing is about men (..) it is men” (72). Al sumar este universo masculino al de la violencia de la dictadura militar que Spahr vincula también con elementos viriles (120-121), este campo se vuelve más relevante especialmente en sus contrastes.

El primero y más obvio es Andrés Galván, un hombre apático cuya falta de fortaleza física lo hace incapaz de ninguna acción de defensa o ataque. Menos obvio es el caso de la policía secreta, que se presenta al lector desprovista de atributos viriles aunque es capaz de ejercer violencia. En las únicas descripciones del Gordo y Gary Cooper, estos son una caricatura siniestra del sobrepeso y una parodia de la estrella hollywoodense, respectivamente. En el extremo opuesto a la masculinidad de Rocha se encuentra el doctor Ávila Gallo, quien a pesar de un cierto afeminamiento que Spahr nota (120), no deja de ser el principal promotor de la prostitución en el pueblo. Incluso tratándose de su contrincante, el joven militar Sepúlveda también entra en este constructo de oposiciones. A manera de insulto, Rocha lo llama “pimpollito” (136) justo después de que Galván lo ha descrito como un rubio jovencito con tipo de “galán de cine” (135). Por lo demás, los militares que aparecen en masa en el quilombo son caricaturas del exceso alcohólico y la depravación. Así, Rocha encarna, a pesar de sus limitaciones, la ética del hombre de la clase trabajadora en un mundo donde abundan virilidades limitadas o moralmente corrompidas.

A pesar de que Rocha es descrito por Galván como una conjunción de la capacidad de combate y la propensión a la amabilidad, la pregunta de si está acabado pende siempre sobre él. En toda la novela, a pesar de sus cualidades, se le augura la derrota pues se encuentra claramente lejos de las condiciones óptimas de un púgil, incluso de sí mismo cuando joven. En la casa de Ávila Gallo, Martha muestra la foto de Rocha en el periódico, Galván no puede dejar de notar que tenía “diez años menos y era casi irreconocible” (31).

El pasado de Rocha tiene una doble función. No es sólo un boxeador acabado que puede explotarse en favor del Ejército. Tal como William O. Deaver Jr. sugiere que en las letras de los tangos mencionados en la novela existe una suerte de contenido subversivo (514), el pasado de Rocha y su referencia a un hecho real también puede tener una lectura política. Rocha está orgulloso de haber hecho guantes con Muhammad Ali en su primera visita al país, esto es, en 1971, justo después de que el estadounidense venciera al argentino Ringo Bonavena. Aquella vez, Ali hizo una pelea de exhibición contra Miguel Ángel Paéz, campeón nacional argentino. Los pormenores de esta visita aportan datos relevantes: primero, revelan que en efecto hace unos diez años Rocha se encontraba en la mejor forma de su carrera, “¿O usted se cree que todo el país hace guantes con [Ali]?” (Soriano 22). Segundo, de acuerdo con Marcelo Larraquy, para 1971 la Unión Obrera Metalúrgica que invitó a Ali a Argentina tenía fuertes vínculos peronistas (Larraquy). Si aceptamos, que la trama se desarrolla en 1979 (Spahr 99), tanto la edad de Rocha como su mínima vinculación política, lo hacen un *summum* de ese viejo régimen que el Ejército busca aniquilar.

¿Es un hombre viejo? Es un hombre de un tiempo pasado. No es un accidente que las únicas referencias pugilísticas que Galván conoce y que le evoca Rocha sean las del boxeador José María Gatica, cuyo auge y caída Soriano mismo vinculó con el auge y caída del peronismo, en su crónica “Un odio que no conviene olvidar”. La escena final de la novela, cuando un maltrecho Rocha descansa en un tren de regreso a Buenos Aires, tiene así un tono de revelación. Cuando Galván mira sus documentos, nota que ese mismo día Rocha cumple 35 años. En la vida de un hombre común, todavía la juventud. Para boxeador, una edad apenas justa para el retiro.

Aunque la novela siempre promete que el boxeador acabado perderá frente al militar invicto, el trayecto hacia el desenlace tensa la trama. Antes hablaba del “caos controlado” de Colonia Vela. Todos los obstáculos de Rocha antes de la pelea parecen alimentarse de este caos. De las dos noches que pasa antes del combate del domingo, apenas puede dormir unas horas. No tiene ninguna oportunidad de hacer alguna sesión de entrenamiento ligero ni parece que lo haya hecho en Buenos Aires. Sus roces con la policía le han lesionado una mano y una rodilla. Rocha, a pesar de todo, cree que se trata de algo común en peleas en provincias, donde busca favorecer al peleador local. Galván, convencido de que hay un peligro mayor, le pide que lo deje ser su mánager y entrenador para estar con él en todo momento, incluso en *ringside*. Cuando Rocha decide que pedirá la mano de Marthita, Galván hace lo posible por apoyarlo. Al no encontrarla en casa, se presentan a la gala en donde se lleva a cabo el recital que habría corrido a cargo de Galván y que ahora estelariza Romerito, el cantante de tangos que han conocido ya y cuyas habilidades musicales son limitadas. Al ingresar en el lugar, una orquesta compuesta por miembros del Ejército interpreta a Vivaldi de manera desastrosa.

La contraposición del recital y de la pelea ponen de manifiesto una serie de particularidades del espectáculo público y del augurio de derrota de Rocha. Primero, desde el inicio se plantea una división entre un recital para “gente selecta”, que incluye a

miembros de la iglesia, y la pelea, que es “más popular” (Soriano 26). En segundo lugar se encuentra la recepción del espectáculo. Romerito y la orquesta puede ser presentados como ejecutantes de primera aunque no lo sean y el público lo sepa. Un público educado puede aplaudir una ejecución mala. Sin embargo, el combate no resiste esta impostura. Pocos públicos aplauden los tongos. Si el arte puede impostarse y el público es capaz de aceptarlo con pasividad, un combate necesita sabotearse de algún modo más sutil. Rocha es configurado como un tipo incorruptible; imposible de convencer de una pelea arreglada. Así, el caos controlado cumple la función de minarlo con actos que parecen aislados. Al hacerlo, también se le ofrece al lector una pregunta: ¿Rocha habría ganado en circunstancias completamente equilibradas?

Antes, aseguraba que este boxeador acabado no es estrictamente viejo. Su límite es siempre un misterio y de ahí surge la tensión que se construye hacia la pelea final y durante ella. Galván nota que en los primeros rounds Rocha conecta y lastima a Sepúlveda, pero cuando la pelea avanza la juventud del militar se impone. Para Galván queda la sensación de que la victoria parecía al alcance de la mano y se esfumó. La ambigüedad en el cuerpo de Rocha, un hombre fuerte, pero un boxeador en declive, es lo que permite mantener viva esta esperanza. La confianza que se tiene Rocha y que hasta entonces parecía infundada, casi parece triunfar durante algunos rounds. Y sin embargo, la derrota es inevitable.

Si el cuerpo “viejo” de Rocha está envuelto en ambigüedad, también lo está la lectura “político” de su lucha. En su interpretación de esta escena, Brent Carbajal ha querido ver al “pueblo argentino” peleando contra la dictadura (87). Aunque las plataformas de análisis que dialogan con nociones foucaultianas de biopolítica y biopoder podrían ofrecer una lectura productiva a lo que ocurre en el ring, mi argumentación opta por apegarse a la lectura alegórica de Spahr, dado que lo que ocurre en el ring no es tan transparente en el sentido político. Spahr ha asegurado que esta pelea es una alegoría del mundial de fútbol de 1978, cuando el equipo argentino se coronó campeón en un torneo plagado de irregularidades favorecedoras (128). A la distancia, la postura de la escuadra ganadora ha sido problematizada. Eduardo Sacheri reconoce que sobre ellos pesa “la maldición de haber ganado el mundial equivocado”, mientras que la gente que lo celebró puede transcurrir sin vergüenza, borrada mágicamente de las fotos (Sacheri). La figura pública del deportista no puede ocultarse; el aficionado tiene en cambio el privilegio de desaparecer entre el público. Este público es el que llega en grandes números al graderío de Colonia Vela, el pueblo fantasma que ahora tiene un tendido ruidoso siguiendo cada movimiento del combate.

Rocha, antes de subir al cuadrilátero, ha perdido la fe en su romance con Martha. Nada antes de eso lo ha hecho vacilar: ni las pintas, ni la policía, ni el Ejército, ni su adversario. Su presencia en la noche de gala, su estallido final, tiene algo de ambiguo en ese sentido. “¡Me cago en las Fuerzas Armadas y en este pueblo de mierda!” (137-138), grita. Con este estallido cruza del ámbito personal al político del que no es ajeno. En una manifestación extrema de su frustración, pero también de orgullo, lanza un reto individual

sobre un conglomerado anónimo e invencible, sólo encarnado por Sepúlveda. Politiza su rabia por un momento aunque esta es estrictamente personal. Por el contrario, Sepúlveda es ortodoxamente ideológico. Ofrece su pelea como triunfo del “verdadero país” (Soriano 136). De nuevo, un guiño a la instrumentalización política del deporte durante la dictadura. La palabra “pueblo”, como ha comentado Pablo Alabarces refiriéndose al trabajo de Alejandro Turner, fue usada por en la prensa deportiva durante el mundial de 1978 como un “poderoso ‘nosotros inclusivo’, que abarcaba la acción gubernamental y deportiva a la de ‘todo un pueblo’” (Alabarces 117). Como había mencionado antes, Rocha puede ser leído como un enemigo del régimen, y sólo el régimen se puede abrogar el derecho a ser el “verdadero país”. Esta tensión hace que el final de la pelea sea tanto más dramático. Rocha, antes de la pelea, ha pedido a Galván que no tire la toalla incluso si lo están lastimando gravemente. Tras varios rounds de castigo, Rocha mira a Galván y sacude la cabeza diciendo “No”. Galván deja que la pelea continúe hasta que el gigante cae. Al momento del derrumbe, con el triunfo de Sepúlveda, la gente que ha inundado el graderío se desborda en una celebración tumultuosa.

Las lecturas sobre la celebración del triunfo de la selección argentina vuelven a ser útiles. Para Alabarces, contra el clima de represión durante la dictadura el Mundial de fútbol permitió a los argentinos reapropiar el espacio público luego de años en que las reuniones multitudinarias, voluntarias y espontáneas habían sido imposibles (123-126). Más aún, el campeonato del equipo argentino apelaba a complejos sentimientos nacionalistas. ¿Cómo no alegrarse del triunfo del equipo nacional? Con todo, posturas como la de Sacheri o lo que José Pablo Feinman etiqueta como un “espectáculo indigno” (citado en Spahr 126) contrastan con la lectura de Alabarces. Para la novela de Soriano, la pregunta es similar, ¿cómo leer la celebración del triunfo de Sepúlveda? Sepúlveda pertenece a Colonia Vela de un modo en que ni Rocha ni Galván pueden hacerlo. Sin embargo, también es parte del Ejército que ha practicado una represión violenta y férrea. Es por ello que el gesto de orgullo que ha llevado a Rocha hasta ese extremo tiene la lectura profunda y múltiple que la novela presenta: en su cuerpo acabado por una vida de combate, ha encontrado el último reducto de resistencia ante un ambiente público controlado: el fuero personal que, transmitido por la historia narrada de Galván, busca encontrar interlocutores. Si bien hay un público y un pueblo que celebran la victoria del joven militar, hay una comunidad más allá que empatiza con un acto individual cuya lectura trasciende al peleador y al encordado: la comunidad lectora, ese otro público de la pelea.

Dos extraños en Santa María

Si a su llegada a Colonia Vela Andrés Galván y Tony Rocha entran en el ambiente ominoso de la dictadura militar, la llegada del Príncipe Orsini y Jacob Van Oppen a Santa María los coloca de inmediato en un espacio decadente. Corina Mathieu apunta que el Rocha de Soriano “recuerda a los fracasados de Onetti (...), su condición física no auguria

[sic] la victoria en el ring” (90). Recuerda, en particular a Jacob Van Oppen. Para Alonso Cueto, en su inteligente análisis de la juventud y la vejez en los espacios onettianos, el ambiente sanmarino es decisivo: como en otros cuentos de Onetti, el propio espacio es viejo (49), carente de lustro y reflejo de la declinación espiritual y carencia moral que este autor asocia a menudo con la vejez (45). La estirpe de sus personajes está en la misma línea. Incluso sin pertenecer a Santa María, el príncipe Orsini y Jacob Van Oppen tienen la mediocridad que los hermana con los personajes de Céline (Vargas Llosa 1260) o con los “fracasados o al borde del fracaso” de Julio Ramón Ribeyro (Rodríguez-Mansilla 244).

Además del espacio enrarecido, el juego de tres narradores con que Onetti construye el relato propone otra característica de su universo estético: la imposibilidad de conocer las razones de lo que ocurre o, incluso, lo que efectivamente ha ocurrido. En “Jacob y el otro”, además, el juego de los narradores sirve para generar una expectativa, la de la derrota de Jacob, y luego dar el giro final, revelando la derrota del Turco (Rodríguez-Mansilla 246). De los tres narradores, el primero, el médico, narra el final de la historia: un cuerpo lastimado en una lucha que termina en zafarrancho, y algunos detalles de la llegada de Orsini y Van Oppen a Santa María. El segundo narrador amplía esta llegada, la oferta de quinientos pesos a quien aguante tres minutos en lucha con el titán, la aceptación del reto por parte del joven Mario el Turco y la discusión entre Jacob y Orsini sobre la pelea. Este narrador también arroja algunos datos oscuros sobre el pasado de los protagonistas. Finalmente, Orsini narra la noche de la pelea y revela que el cuerpo vencido no es Jacob, sino el Turco.

Como en *Cuarteles de invierno*, se trata de una pareja contrastante. El Príncipe Orsini es consciente de ello y lo hace patente: “Hacerse viejo es un buen oficio para mí. Pero él nació para tener siempre veinte años” (Onetti 235). Si para Vargas Llosa la obra de Onetti está concebido para mostrar “como, junto a la vida verdadera, los seres humanos hemos venido construyendo una vida paralela, de palabras e imágenes tan mentirosas como persuasivas, donde ir a refugiarnos” (266), la primera función del Príncipe Orsini es construir ante los sanmarinos esa imagen, esa “mentira” de Jacob. Junto al luchador titánico, todo corporalidad, está ese otro hombre menudo, pura palabrería y narración. La construcción de una narrativa es esencial para Jacob. Al igual que Rocha, el pasado de Jacob sostiene su credibilidad presente. Orsini, además de narrar, ofrece evidencias: viejos recortes de periódicos extranjeros con notas de prensa dedicadas al campeón de lucha Jacob Van Oppen (Onetti 219). Como muchos puntos ciegos del cuento, no sabemos cuánto tiempo ha pasado desde esta cúspide deportiva. Sin embargo, la discrepancia entre las fotos y el cuerpo del hombre que entrena en el teatro Apolo abre una distancia patética, esa que Cueto percibe como dos identidades distintas e irreconciliables entre el personaje joven y el personaje viejo (47).

Esta discrepancia, por otro lado, es un efecto acumulado de los narradores, pues los tres enfatizan el efecto del cuerpo enorme, a veces animalizado, feminizado o infantilizado de Jacob y su notable acabamiento. El médico lo describe como un “gigante moribundo” de “cara enorme e infantil” (220). Para el narrador omnisciente de la segunda

parte es una “bestia” con disnea (222). Si bien la discrepancia entre el Jacob creado por Orsini y el de carne y hueso es notable, el Príncipe intenta minimizarla, sólo para hacerla más evidente en sus propias oposiciones. Cuando la mujer del Turco asegura que está demasiado viejo, Orsini responde que en el ring, “es una bestia” (226). Sin embargo, Orsini, al mirar en el hotel el cuerpo de Jacob lo describe musculoso a pesar de los años, pero también “Blanco, enemigo temeroso del sol, gringo y mujer” (240), moviéndose con “pasitos de mujer gorda” (237). Este juego de contrastes se hace más poderoso cuando Orsini intenta “venderle al turco una mercadería extraña y difícil: el miedo” (232). Le cuenta a Adriana los triunfos de Jacob y le explica su capacidad de romper huesos. Sin embargo, piensa que en Van Oppen ha quedado anidada “la decadencia y la repugnante vejez”, como un “vicio que hubiera adquirido y aceptado” (237).

La corporalidad de Jacob recuerda las reflexiones de Roland Barthes sobre el catch. El catch al que Barthes se refiere no es la lucha que practica Jacob. La principal diferencia es que en Barthes se trata de un espectáculo con una resolución pactada de antemano, no una competencia en sentido estricto. Para Barthes las vinculaciones entre el teatro y el catch son evidentes: “Cada tipo físico expresa hasta el exceso el lugar asignado al combatiente” (94), lugares en donde los cuerpos repugnantes corresponden a moralidades bajas y los atractivos a moralidades superiores. A pesar de que el reto de lucha del cuento de Onetti es diferente a este espectáculo, la aproximación estética de Onetti al cuerpo de Jacob está en la línea de las reflexiones de Barthes. El cuento construye un cuerpo en decadencia congruente con una condición espiritual en declive, lo cual hace el giro tan eficiente.

Finalmente, la contraposición con la pareja joven aumenta el juego de contrastes que enriquecen el cuento. Si Orsini es un tipo que “había nacido con cincuenta años de edad, cínico” (235), Adriana, la mujer del Turco, es “pequeña, intrépida y joven” (225). Cuando Orsini mira al rival de Jacob, por su parte, prevé de inmediato la derrota al calcular “la juventud sin desgaste del turco” (230). Una derrota que nunca llega, pues el combate transita por un camino que nadie, salvo Jacob, logra predecir.

La ausencia de la derrota da al cuento un carácter singular en el universo narrativo del uruguayo. Víctor Hugo Martínez González, haciendo eco de la opinión de Vargas Llosa sobre “Jacob y el otro”, asegura que existe una especie de vitalidad y optimismo (Martínez 172-173; Vargas Llosa posición 1553) que no son comunes en la narrativa de Onetti. El cuento, en efecto, es excepcional en Onetti, pero no inconsistente. Por un lado, presenta un augurio que no se cumple: la derrota de Jacob. Pero por otro, reafirma el problema entre los universos creados y la realidad objetiva: lo que durante la mayor parte del relato parece una mentira de Orsini, esto es, que la experiencia de Jacob se impondrá sobre la fuerza del Turco, se convierte en realidad. Además, la juventud, como sugería Cueto, queda desenmascarada y despojada de sus ilusiones (44). La vejez, pese a todo, continúa siendo un estado decadente: aunque triunfe, Jacob no recuperará su gloria jamás. Esto le da el extraño brillo opaco a su victoria.

Esta victoria se origina en el final del cuento: la lucha que se resuelve en apenas unos y en la que la mayoría de los lectores consultados identifican una trampa de Jacob. Mi perspectiva, desde el análisis de las peculiaridades deportivas del evento, discrepa de esa visión. El origen de ella viene de la narración de Orisini:

Abrió los brazos y esperó al turco que parecía haberse ensanchado. Lo esperó sonriendo hasta que lo tuvo cerca, hizo un paso hacia atrás y de pronto avanzó para dejarse abrazar. *Contra todas las reglas*, Jacob mantuvo los brazos altos durante diez segundos. Después afirmó las piernas y giró; puso una mano en la espalda del desafiante y la otra, también el antebrazo, contra un muslo (Onetti 253-254, mis cursivas).

La interpretación de una victoria “tramposa” de Jacob ha sido tan repetida que es necesario tratar de comprender las reglas del encuentro y si lo descrito va en contra de ellas.

Adolfo Bustamante, en su investigación sobre elementos teatrales de la lucha libre actual en Perú, refiere al trabajo de Scott M. Beekman sobre la lucha libre en los Estados Unidos para entender las vinculaciones entre la lucha profesional y la tradición de retos de carpas afín al desafío del cuento. Cuando la popularidad de la lucha libre empezó a decaer en el siglo XIX, algunos luchadores recurrieron a este tipo de retos para seguir en activo y surgió un mecanismo para asegurar que el espectáculo sea redituable. El *kayfabe* es el término de lucha que designa el pacto secreto y previo al combate que permite al “luchador” vencer al “retador” o viceversa, siempre que el arreglo económico lo contemple (Bustamante 36-37). Se trata del antecedente de lo que a Barthes le atraía tanto del catch: que no se le pide más verdad que al teatro (94). Esto, de hecho, es el pacto que Orisini sugiere a Adriana, como ya lo ha hecho con otros rivales de Jacob. Y sin embargo, ella lo rechaza terminantemente. ¿Qué reglas rigen la lucha entonces?

La revisión de los manuscritos que ofrece Ana Inés Larre Borges permite a Elvira Blanco inferir el mundo de referentes que condujo a Onetti al diseño de Jacob Van Oppen. En el manuscrito original el nombre del protagonista es Constant Le Marin. Le Marin fue el pseudónimo de Henri Herd, luchador real campeón de lucha en 1921 y 1924. Le Marin hizo giras por América Latina en la década de 1930, visitando Argentina en 1924 y 1946, esta última visita durante los mismos años en que Onetti vivía en la ciudad (Blanco 45). La investigación de Blanco toma ese hilo para dar luz sobre algunos de los elementos poco claros en el texto. Por ejemplo, la canción *Lili Marlen* y sus vinculaciones con el mundo “antes de la guerra” del que habla Orisini: probablemente, la Primera Guerra Mundial en la que Le Marin efectivamente participó (43-44). Finalmente, hay una constelación de referencias de lucha de las que Onetti parece estar al tanto y que Blanco identifica (44).

Si bien no hay una reglamentación histórica sobre los desafíos, sus vinculaciones con la lucha libre y el catch-as-catch-can permiten inferir un conjunto de directrices: se

prohíben ataques que puedan producir lesiones de gravedad como ataques a los ojos, garganta, así como golpes con el puño cerrado (“Catch-as-catch-can”). Es esto a lo que se refiere el narrador cuando Jacob golpea en la mandíbula a Orsini con la palma pues “una vieja tradición le impedía usar los puños” (Onetti 249). A diferencia de la lucha grecorromana, en la que las sujeciones por debajo de la cintura están prohibidas, en la lucha libre y el catch se permiten. La narración sugiere que esta diferencia es clara en el universo del cuento. Cuando Orsini coloca el cartel con el desafío, el narrador aclara: “Una línea más abajo *el desafío quedaba olvidado* y se prometía una exhibición de *lucha grecorromana* entre el campeón (...) y los mejores *atletas* de Santa María” (221, mis cursivas). Desafío y exhibición de lucha grecorromana son dos cosas distintas. El desafío está abierto a cualquiera, hay dinero de por medio; la exhibición se asume deportiva, con apego a un conjunto de reglas claras. Orsini y Jacob también hacen esta diferenciación durante su tensa discusión final. Orsini reconoce que a Jacob “Nadie puede ganarle en una lucha (...) pero no se trata de una lucha” a lo que el luchador responde: “Es un desafío” (244). Todo lo cual hace inferir que el movimiento con el que Jacob vence (sujetar del muslo, levantar y lanzar) es un movimiento válido, no una trampa. ¿Lo es entonces su defensa?

La acción que Orsini describe que Jacob hace “contra todas las reglas” es mantener los brazos en alto. En la lucha cuerpo a cuerpo, esta posición es peligrosa sólo para quien la realiza: no hay modo de mantener a distancia al contrincante con los brazos ni de oponer resistencia a sujeciones o derribos. Si la posición de los brazos es “contra todas las reglas”, lo es contra las que rigen la lógica de la defensa. Contrario a la interpretación regular, lo que hace Jacob no es una trampa. Es una demostración de suficiencia en un hombre que puede darse el lujo de quedar indefenso durante diez segundos ante un adversario más joven y tal vez más fuerte que él, pero no más experimentado. Es un exceso, un gesto de victoria anticipada que se puede permitir porque hay un elemento más que nos permite inferir un cambio en el personaje; uno que lo hace de una vitalidad excepcional en el universo onettiano, aunque como dije, consistente con el resto de su narrativa.

Si la interpretación sobre el triunfo de Jacob ha despertado numerosas interpretaciones, el sugerente título ha hecho otro tanto. ¿Quién es “el otro” al que se refiere el título? Las primeras y más evidentes respuestas son Mario el Turco y el Príncipe Orsini. Ha habido, no obstante, interpretaciones más extremas, como la de Alma Bolón, quien ve en el título la sugerencia de una identidad móvil, es decir, “Jacob” como el vencedor, cualquiera que este sea (145). En muchas de estas interpretaciones, incluida la de Bolón y la de Larre Borges, el aspecto bíblico del nombre es un factor de influencia (Bolón 141-142; Larre 105-106).

Mi interpretación de ese “otro” del cuento está vinculada al análisis de la vejez y la juventud que ya he mencionado de Alonso Cueto. Él lee en Jacob una reticencia a la vejez (Cueto 54), mientras que Javier de Navascués sugiere que el deseo mimético de la juventud del Turco que tiene un efecto transformador (De Navascués 24). De Navascués avanza incluso un poco más en la lectura de los “enfrentamientos” de Jacob y asegura que

también ha triunfado sobre Orsini con ese movimiento final (27). Por supuesto, es claro que en la escena final de la parte “Cuenta el narrador” hay algo similar a un duelo entre Orsini y Jacob que Larre Borges ya ha notado (104): Orsini trata de convencer a Jacob de que huyan y Jacob quiere quedarse. El argumento de Orsini, en cierta medida, le da la clave de su victoria a Jacob. Dice Orsini: “El [Turco] no puede aguantar tres minutos. Pero estoy seguro de que aguanta más de uno. Y hoy (...) el campeón del mundo no tiene aliento para luchar más de un minuto” (Onetti 245). Dos gestos revelan la naturaleza de duelo en el diálogo, además de las posiciones encontradas: el alcohol y la pistola. Jacob hace que el Príncipe beba, a pesar de que es este quien ha pedido la botella para suavizar al gigante. Orsini, por su parte esconde el revólver entre su ropa, pues teme que Jacob recurra a la violencia. Cuando parece que Orsini ha ganado la discusión, Jacob lo deja inconsciente golpeando con la palma su mandíbula (249).

La mañana, narrada por Orsini, muestra a un Jacob distinto. Esta transformación se aprecia en su ropa, en su físico y su actitud. Se ha puesto “el traje gris claro, los zapatos de antilope, equilibrada en la nuca el Stetson” y “aunque le rompieran el espinazo en la cálida noche sábado que cualquiera podía predecir, había ganado” (250). Jacob ahora, se ve “alegre otra vez, *joven*, impaciente” (250, mis cursivas). Su propia relación ha cambiado. Cuando Orsini cuestiona de dónde sacarán el dinero para garantizar el reto, Jacob mueve la cabeza “como un padre sentado en el banco de un parque junto a su pequeño hijo desconfiado” (251), y saca un rollo de billetes del interior de su zapato. Frente a la perspectiva del hombre todo cuerpo y nada de mente, Jacob ha ganado la discusión, tiene ahorros y un plan de pelea.

Al llegar al teatro Apolo, donde ocurrirá la lucha, el cambio en Jacob se intensifica. Tiene “los ojos *aniñados*, limpios y sin nada; la corta curva de la *sonrisa*” y al alistarse para el combate, “Jacob subía y bajaba como si estuviera solo (...) parecía, a la vez, *más flaco* y *más pesado*” (252, mis cursivas). Cuando finalmente se encuentra en el ring, ya es otro: “Engrasado, *casi joven*, *sin mostrar los kilos*” (253, mis cursivas). En un movimiento común en Onetti, algo ha cambiado, pero el lector no ha podido observarlo. Si la batalla verbal con Orsini parece presagiar su lucha contra el Turco, el nombre bíblico, Jacob, nos hace intuir que durante la noche ha librado otro combate. A la mañana, Jacob es Otro. Es posible que su victoria en un pueblo olvidado sobre un tipo desconocido parezca intrascendente, pero es justo de ese material del que están hechas las victorias personales: de arranques mínimos de vitalidad que dan un momento de brillo a una existencia siempre en peligro de volverse gris.

Comentarios finales

Al igual que la derrota de Tony Rocha, que pide ser leída por el “público” adecuado, la vitalidad secreta de Jacob pide ser interpretada a la luz de su clara decadencia. Los anuncios de las derrotas entre un peleador y otro difieren porque la forma de ver su cuerpo. Contra el misterioso límite de las capacidades de Tony Rocha, la vejez de Jacob

es siempre evidente. Nunca hay algo equívoco en ello: si al final descubrimos que Rocha tiene apenas 35, sabemos que Jacob pasa de los cincuenta años. El discurso que Orsini crea alrededor de él se asume como una impostura, como una de esas farsas onettianas en que una parte de su éxito estético es el patetismo de la incongruencia entre el discurso de Orsini, el cuerpo de Jacob y la gran sorpresa final de una supuesta “mentira” que se convierte en profecía de triunfo. Por ello, ese último resquicio de fuerza, esa capacidad de jugar con el límite de las reglas o la ausencia de ellas, asalta al lector con la misma sorpresa que al Turco, a Orsini y al público asistente que convierte su sorpresa en turbamulta. En su propio cuerpo, en su vida, la vejez ha derrotado a la juventud de Jacob y no hay nada que cambie eso. Sin embargo, ese gesto rebelde, esa vitalidad arrancada al mundo lo convierten por un momento en una sombra del campeón que fue. Un gesto fútil, quizás, pero esencial para seguir siendo su Otro cada vez que entra al ring.

Aunque los combates de Rocha y de Jacob, tienen varias similitudes, la focalización es distinta. Rocha es un peleador para la escena pública, es decir, politizable, mientras que Jacob está narrado como un peleador para sí mismo cuyo acto final encarna la vitalidad de lo efímero. Ante la poca verbalidad de ambos, sólo tienen su cuerpo para argumentar. Con todo, hay algo ambiguo en estos actos. Parecen inútiles en cuanto a sus resultados, aunque no lo son en cuanto a su complejidad simbólica. Esto es lo que más importa a los peleadores y resulta incomprensible para cierto público que los mira y para sus acompañantes en las narraciones (el cantante Andrés Galván y Orsini). No así para sus lectores.

OBRAS CITADAS

- Aínsa, Fernando. “Las trampas de Onetti”. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Consultado el 20 de octubre de 2020.
- Alabarces, Pablo. *Fútbol y patria: el fútbol y las narrativas de la nación en Argentina*. Buenos Aires, Prometeo Libros, 2008.
- Barthes, Roland. *Mitologías*. Trad. Héctor Schmucler, edición Kindle, Siglo XXI Editores, 2010.
- Barr, Lois Baer. “‘Cuarteles de invierno’: The Reign of the Unrighteous”. *Revista de Estudios Hispánicos*, Vol. 19, núm. 3, 1985, pp. 49-59.
- Blanco, Elvira. “Una basta conspiración de engaños”. *Maldoror*, No. 31, noviembre 2015, pp. 43-46.
- Bolón, Alma. “Jacob y el otro’ y el juego de las identidades”. *Nuevo Texto Crítico*, Vol. 23, núm, 45-46, 2010, pp. 141-146.
- Bustamente Siura, Adolfo Guillermo. *El arte de luchar: elementos de teatralidad en la composición y escenificación del evento de lucha libre peruana “Conquista 2018”*. 2018. Pontificia Universidad Católica de Perú, Tesis para obtener título de Magíster en Artes Escénicas.

- Carbajal, Brent J. "Controlled Chaos: Military Dictatorship in Osvaldo Soriano's 'Cuarteles de invierno'". *Hispanic Journal*, Vol. 27, núm. 2, otoño 2006, pp. 85-93.
- Cueto, Alonso. "Juventud y vejez: espacios en los relatos de Juan Carlos Onetti". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Vol. 37, 2008, pp. 43-59.
- De Navascués, Javier. "Jacob y el otro: una lectura desde el deseo mimético". *Revista Letral*, núm. 2, 2009, pp. 20-29.
- Deaver Jr., William O. "Cuarteles de invierno: The Silent Subversion of Usung Tangos". *Neophilologus*, Núm. 97, 2013, pp. 513-522.
- "Catch-as-catch-can wrestling". *Encyclopaedia Britannica*. Consultado el 01 de noviembre de 2020.
- Hochman, Nicolás. "Un exiliado siempre serás. El desarraigo en las novelas de Osvaldo Soriano". *Contextos*, núm. 26, 2011, pp. 63-72.
- Larraquy, Marcelo. "El día en que Muhammad Ali comió un asado con José Ignacio Rucci en una fábrica en Lanús". *Infobae*, 20 de agosto de 2018. Consultado el 20 de octubre de 2020.
- Larre Borges, Ana Inés. "Jacob y el otro o el relato como duelo", *DESLINDES Revista de la Biblioteca Nacional*, Núm. 4-5, 1995, pp. 97-108.
- London, Jack. "Por un bistec". *Historias desde el ring. Una antología de boxeo*. Selección y prólogo Alejandro Toledo y Mary Carmen Ambriz, México, Cal y Arena, 2012, pp. 21-45.
- Martínez González, Víctor Hugo. "El humanismo radical de Juan Carlos Onetti". *Revista del Colegio de San Luis*, año V, núm 9, enero-junio 2015, pp. 160-179.
- Mathieu, Corina S. "La realidad tragicómica de Osvaldo Soriano". *Chasqui*, vol. 17, núm. 1, mayo 1988, pp. 85-91.
- Mitchell, J. Lawrence. "Jack London and Boxing." *American Literary Realism*, vol. 36, no. 3, 2004, pp. 225-242.
- Oates, Joyce Carol. *On Boxing*. HarperCollins, 2005.
- Onetti, Juan Carlos. "Jacob y el otro". *El pozo. Novelas breves 1*. México, Penguin Random House, 2016, pp. 211-254.
- Rodríguez-Mansilla, Fernando. "Luchadores patéticos: perspectivismo en 'Fénix' de J.R. Ribeyro y 'Jacob y el otro' de J.C. Onetti". *América sin Nombre*, núm. 23, 2018, pp. 243-254.
- Sacheri, Eduardo. "Los malditos". *El Gráfico*, 14 de diciembre de 2014. Consultado el 20 de octubre de 2020.
- Soriano, Osvaldo. *Cuarteles de invierno*. Buenos Aires, Seix Barral, 2012.
- Spahr, Adriana. *La sonrisa de la amargura, 1973-1982: la historia argentina a través de tres novelas de Osvaldo Soriano*. Buenos Aires, Corregidor, 2006.
- Vargas Llosa, Mario. *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*. Edición Kindle, Penguin Random House, 2015.
- Wacquand, Loïc. *Entre las cuerdas. Cuadernos de un aprendiz de boxeador*. Trad. María Hernández Díaz, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2006.