**Suicidio y polifonía en *Los adioses* de Juan Carlos Onetti: la voz de los supervivientes**

Mateo Green

CONICET/CIT (UNVM)

Facultad de Lenguas (UNC)

**Resumen**

Este trabajo surge de un capítulo de tesis en curso, para la Maestría en Culturas y Literaturas Comparadas (FL-UNC), sobre el suicidio en Juan Carlos Onetti y Antonio Di Benedetto. A partir de las nociones de polifonía y dialogismo en Bajtín, y del intento por definir su concepto de voz, se analizará aquí la arquitectónica de voces en *Los adioses* de Juan Carlos Onetti en relación al suicidio como una de las problemáticas estructurantes de la circulación de enunciados en la *nouvelle*. A su vez, esta circulación, entendida como “chisme”, desde Molloy (1979), se articulará con la definición de *nouvelle* y función del secreto de Piglia (2019). Estas líneas teóricas y críticas ofrecen un marco interpretativo para el análisis del suicidio en esta obra, y el establecimiento de algunas líneas de recepción y diálogo respecto del existencialismo camusiano en Onetti.

**Palabras clave**: Onetti; Suicidio; Nouvelle; Existencialismo

**Voz y secreto**

Si bien Bajtín se ocupa extensamente de la escritura, refiere una serie de conceptos propios de la oralidad, entre ellos el concepto de voz. En Bajtín, la escritura y la oralidad aparecen unificadas “por la producción dinámica de los sentidos, generados y transmitidos por las voces personalizadas, que representan posiciones éticas e ideológicas diferenciadas en una conjunción e intercambio continuo” (Bubnova, p. 98). En el centro de ese intercambio se encuentra el hombre y su visión del mundo y la escritura sería una codificación de las voces, portadoras de valoración social en los enunciados, capaz de transmitir su diálogo ontológico (Bubnova, p. 99); ya que para Bajtín ser es comunicarse dialógicamente, la voz –oral o escrita– incita una respuesta; el yo existe solo en relación a un tú, por lo que el otro es ubicuo en la comunicación y, por tanto, en la existencia. El sentido solo puede existir como respuesta a algo ya dicho, la voz surge entonces como “la fuente de un sentido personalizado” (Bubnova, p. 105) porque “detrás de ella hay un sujeto persona” (Bubnova, p. 105). Todo enunciado es, por naturaleza, polifónico; según Bajtín en *Problemas literarios y estéticos*: “Se encuentra enredado y penetrado por ideas comunes, puntos de vista, evaluaciones ajenas, acentos” (en Bubnova, 2006, p. 106). La polifonía, en sentido dialógico, puede ser entendida como “orquestación de las voces en diálogo abierto, sin solución” (Bubnova, p. 105), voces que, por tener detrás a un sujeto, poseen una cronotopía –anclaje espacio temporal– y una ideología, en tanto entidad social. El héroe en la novela es pura sustancia lingüística: “la palabra plena, la voz pura; no lo vemos pero lo oímos” (Bajtín 2005, p. 83), y su visión de mundo se materializa en la voz.

Según Piglia (2019), una novela corta[[1]](#footnote-1) tiene por extensión entre cincuenta y ochenta, hasta unas ciento veinte páginas. Este solo criterio la convertiría en un objeto incierto, por lo que, siguiendo a Deleuze, propone definir el núcleo del género *nouvelle* a través del secreto como “elemento formal y temático en un texto” (2019, p. 12). El secreto permitiría unir un análisis de contenido –lo que se cuenta y lo que no se cuenta– y forma –duración diferenciada del relato en cuentos, novelas cortas– en una misma problemática. N*ouvelle* sería un relato en donde existe un secreto como “espacio vacío en la narración” (Piglia 2019, 16) que actúa en la historia, aunque constituya un no saber de la historia, es decir: lo no narrado.

Este concepto de un silencio como centro de la *nouvelle* puede relacionarse a la noción de voz que, desde Bajtín, aquí definimos, ya que aquello que no se dice puede ser entendido como significante.

**Polifonía en *Los Adioses***

La arquitectónica de *Los Adioses* parte del lugar particular que ocupa el narrador, de aquello que ve desde allí, de lo que recibe como voz ajena y de lo que especula motivado por su propia historia oculta. El narrador es un almacenero en un poblado próximo a un sanatorio de tuberculosos –identificable con Cosquín (Piglia 2019, p. 78) o, más adecuadamente, Santa María de Punilla–; su almacén funciona como posta de correos y como parada de colectivos, un lugar privilegiado de la circulación. A mediados de la primavera llega al sanatorio un exbasquetbolista de cierta fama al que el narrador se refiere siempre como “el hombre”. El almacenero mismo es un antiguo paciente del hospital: “[…] hace quince años que vivo aquí y doce que me arreglo con tres cuartos de pulmón” (Onetti 2011, p. 723). El narrador conjetura “un pasado para el hombre signado por la pérdida, en el cual parecería reconocerse” (Molloy, p. 13), y es a través de esa conjetura, en la cual se proyecta, que el lector puede adivinar algo del propio narrador.

Desde su ubicación, el almacenero construye la trama sin participar excesivamente en ella por medio de un triple régimen de visión: lo que ve directamente, lo que otros dicen que ven y lo que imagina ver. Sus tres acciones básicas son ver, organizar las voces de los que también ven –el chisme– y especular –rellenar– sobre los espacios faltantes de la historia. Esta última acción constituye un elemento fundamental de la trama: la voz especular.

Lo que el narrador ve directamente está signado por su posición espacial; desde atrás del mostrador –emblema de autoridad narrativa para Molloy, “a la vez punto de mira privilegiado y lugar de contagio” (p. 6)– es que puede seguir los movimientos del hombre, de sus visitantes, de las cartas que llegan o salen, y es allí donde se acercan a intercambiar sus ayudantes principales: un enfermero y la mucama del hotel a la que llaman “la Reina”. Estos dos “esbirros que observan más allá del almacén” (Molloy, p. 12) le permiten al narrador extender su mirada, pero son también una primera grieta en su autoridad narrativa, porque la trama dista de ser autosuficiente; necesita apoyo continuo, ya que lo que él mismo ve es escaso.

Dijimos que en el mostrador se ubica la mirada del narrador y el intercambio de las voces se hace posible, allí los ayudantes “fraguaban miserables pretextos para reunirse en una mesa y cuchichear” (Onetti, 2011, p. 759). El término “cuchichear”[[2]](#footnote-2) –hablar cerca, íntimamente– aparece cuatro veces en *Los adioses*, las dos primeras directamente relacionadas al mostrador: en la cita mencionada anteriormente y en un intercambio entre el exbasquetbolista y la mujer mayor: “Ella insistió un rato, cuchicheando sin convicción; […]. Él se apartó del mostrador […]”. (Onetti, 2011, p. 733). El mostrador funciona como cronotopo tal como lo piensa Arfuch (2016) en *Cronotopías de la intimidad*: establece un sentido para las acciones que allí suceden, afecta a los personajes de manera determinada y también remite al imaginario social como el lugar donde “se cuchichea” –se narra– determinada historia –chisme–: donde la intimidad se desplaza al dominio público. Esta imagen del mostrador como lugar del intercambio es recurrente en Onetti, aparecerá también en *Cuando entonces* y será tematizada, incluso, como lugar de diálogo e intimidad entre camaradas, por Lagos, en el Capítulo XIII de *La vida Breve,* cuando lo escoge como espacio para contar la historia de Elena Sala, su mujer: “[…] y mejor aún si lo prefiere, vamos a ubicarnos en el mostrador. Es como el símbolo de una etapa de la vida. Juventud, soltería, los amigos…” (Onetti, 2011, p. 501).

Los ayudantes, frente al mostrador, representan voces con diferente registro. El enfermero habla con el narrador en el tono de la complicidad con el interés de acercarle una historia, aparentemente digna de ser contada, por increíble; repite con insistencia la misma frase cada vez que habla al almacenero: “—¿A que no sabe? […] Es de no creer.” (Onetti, 2011, p. 730). La Reina suena como el prejuicio y el lugar común del juicio moral y condenatorio de la voz popular: “—Habría que matarlo —decía la mucama— Matarlo a él. A esa putita, perdóneme, no sé qué le haría. La muerte es poco si se piensa que hay un hijo.” (Onetti, 2011, p. 730). El almacenero no siempre les cree, muestra intermitentemente las versiones distorsionadas que presentan de las mismas escenas, y se encarga de denostarlos cuando se dirige al lector.

Entre un ver insuficiente, un ver mediado por una dudosa voz ajena y la adivinación, se juega la tercera acción del narrador, la especulación de la historia no vista: “El narrador está empecinado en ver si puede conocer la verdad de esta historia y podríamos decir que con ciertos materiales construye una hipótesis” (Piglia, 2019, p. 85). Cuenta una historia que casi no ve, a través de medios indirectos y conjeturales. Narrador altamente problemático que se ubica, para Piglia (2019, 85-86), en una tradición –continuada en Latinoamérica por Onetti– que va desde Flaubert, pasando por Henry James, hasta Faulkner, en donde se ponen en juego un gran número de estrategias de socavamiento de la autoridad narrativa. Recordemos que contar una historia a partir del chisme, y con cierto abuso del estilo indirecto libre o la pluriperspectiva, es también común en Faulkner de quien Onetti es confeso deudor[[3]](#footnote-3). En el capítulo III de *Luz de agosto*, por ejemplo, Faulkner realiza el complicado procedimiento de narrar en tercera persona la trágica historia del reverendo Hightower a través de lo que alguien le cuenta a otro personaje, Byron Bunch, introduciendo, además, con estilo indirecto libre, enunciados propios del mismo Bunch, que desprecia la voz chismosa del pueblo. Como indica Piglia: “El rastro de esta técnica faulkneriana está en el narrador de *Los Adioses*” (2019, p. 86).

En resumen, tenemos un narrador que está prácticamente fuera de la historia –pero se implica en ella– y construye para sí una ficción sobre los hechos, apoyado en la mirada y en las voces que recopila y organiza; voces provenientes principalmente de sus ayudantes pero también del hombre, la mujer y la muchacha que lo visitan, y de unas cartas a las que eventualmente tiene acceso. La construcción de esa historia está justificada por el empecinamiento del narrador en ella y el interés de los implicados en su circulación a través de los espacios. Podemos ver un ensayo de la distancia narrativa, pero no de la independencia, porque el almacenero está ligado al hombre del que narra por su propia historia; la voz del narrador tiene una fuerza emocional no siempre justificada por el argumento; según Piglia: “En Onetti hay una tematización continua de esta tensión entre el narrador y el héroe, como un conflicto entre ese narrador y esa historia.” (2019, p. 85). El enfrentamiento del narrador con la historia se da alrededor de un vacío –un secreto– que desencadena la narración, y cuyo posible esclarecimiento –conjetural o no– debe rastrearse en los espacios que determinan la circulación de las voces.

La “espacialización de la trama” (Piglia, 2019, p. 89) se da primero desde el almacén –y su mostrador como epicentro– que constituiría el lugar de la narración; luego en el hotel donde el hombre a veces se aloja y cuyo comedor es un lugar de socialización, constituyendo el espacio de lo visible por el pueblo; y, por último, el chalet de las portuguesas que el hombre también alquila y en cuyo encierro nadie puede ver lo que hace, por lo que constituye el lugar del secreto. A estos lugares básicos se les suma un afuera inmediato asociado en el texto a “una capital de provincia” (Onetti, 2011, p. 726) –identificable con Córdoba– que alimenta el circuito con movimiento de personas y correspondencia, y del que proviene la información fuera de lugar que, hacia el final del relato, el almacenero leerá en dos cartas que sustrae.

Las especulaciones de la voz del prejuicio del pueblo giran alrededor de la relación posible del hombre con las dos mujeres que lo visitan y la manera en que se pasea –o no– con ellas por los espacios de visibilidad. El hombre es visitado por la mujer mayor, con la que se queda en el hotel a la vista de todos, y por la muchacha con la que se queda en el chalet encerrado, dualidad sobre la que habla la voz del chisme.

A su vez, llegan dos tipos de cartas en el almacén, a vista del narrador, particularizadas por los sobres: “unos con tinta azul, otros a máquina” (Onetti, 2011, 727), que corresponden a las dos mujeres. Onetti trabaja alimentando el prejuicio del lector respecto de la bigamia y, hacia el final, descubre el vínculo entre el hombre y las dos mujeres, en dos cartas –de tinta azul, correspondientes a la mujer mayor– que el almacenero ha sustraído, indicando que la muchacha es en realidad su hija, desestimando todo el prejuicio del chisme.

Como la actitud del almacenero es también, a pesar de las diferencias con sus ayudantes, la del chismoso que curiosea en algo que no es de su incumbencia –efectivamente roba los sobres–, el contenido de las cartas, individualizado como voz de la mujer mayor, es tomado a los intereses del chisme. Aclara en parte el misterio –se sabe su vínculo con las mujeres y la procedencia de su dinero–, pero sigue dejando en vacancia el lugar del secreto: no sabemos nada sobre el pasado del hombre, su pérdida, su decisión de no curarse y la definitiva de morir –las razones de su suicidio– que, el narrador nos anticipa en diálogo imaginario con la mujer, constituyen la centralidad de su vida, el foco del secreto:

Le hubiera dicho que estábamos de acuerdo, que yo creía con ella que lo que estaba dejando a la otra no era el cadáver del hombre sino el privilegio de ayudarlo a morir, la totalidad y la clave de la vida del tipo. (Onetti, 2011, p. 769)

Para Molloy hay dos ejes fundamentales en *Los Adioses* –y, podría decirse, en casi toda la obra de Onetti–: la pérdida de la juventud y el amor (p. 13). Desde el comienzo el narrador nos dice que el hombre no ha tenido la voluntad de curarse. Podemos suponer que el almacenero, asentado definitivamente en el lugar al que fue a tratarse, sí la tuvo. ¿Por qué, entonces, esa voracidad por contar la historia de un hombre que, fuera de los agregados, es bastante anodino? Si “La voracidad coincide, en este relato, con el placer de contarse” (Molloy, p 13), el narrador no hace más que confirmarse su propia decisión de sobrevivir: la voluntad de curarse y el deseo de no morir, a pesar de la pérdida. En Onetti sobreviven los que son capaces de narrar; la celebración de la supervivencia, para Quesada Gómez (2009), solo pertenece a los que tienen la voluntad de alcanzarla, apoyados en el andamio de la historia de los que no llegan. Hacia el final, el narrador se muestra exultante por la confirmación de sus propias hipótesis, haciendo patente, en la autoafirmación y celebración de sí mismo, el ejercicio de la ficción como fuente de poder vital: “Me sentía lleno de poder, como si el hombre y la muchacha, y también la mujer grande y el niño, hubieran nacido de mi voluntad para vivir lo que yo había determinado” (Onetti, 2011, 778). Pero a su vez, no parece juzgar negativamente la decisión del hombre de matarse sin, en cambio, aprobarla, apartándose de los personajes que discurren frente al cadáver, al final, para justificar las acciones del muerto; es decir, lejos de las habladurías:

[…] y pude, finalmente, rehabilitarme con creces del fracaso, solo ante mí, desdeñando la probabilidad de que me oyeran el enfermero, Gunz, el sargento y Andrade, descubriendo y cubriendo la cara del hombre, alzando los hombros, apartándome del cuerpo en la cama para ir hacia la galería de la casita de las portuguesas, hacia la mordiente noche helada, y diciendo en voz baja, con esforzada piedad, con desmayado desprecio, que al hombre no le quedaba otra cosa que la muerte y no había querido compartirla. (Onetti, 2011, p. 778)

Camus dice en *El mito de Sísifo* que “No hay destino que no se venza con el desprecio” (Camus 135); la voz del narrador desprecia a la del pueblo, sus habladurías. Es en ese diferenciarse y reconocerse en el hombre y sus razones profundas donde el narrador se hermana definitivamente con el enfermo y lo ve como un par, como espejo de su propio destino de suicida no concretado; apartados de un destino general e inauténtico representado en el habla popular.

Pero como especulación del almacenero, esa impresión da cuenta de su propio deseo suicida, de la dualidad del sobreviviente y el suicida. No cualquier personaje que no muere es sobreviviente, tiene que obtener fuerza vital de su supervivencia en el contraste que establece la muerte del otro sobre su propio impulso de morir. Ambos están minados por la idea, el sobreviviente y el suicida. El almacenero también está atravesado por la enfermedad y cuenta con un pasado desconocido anterior a su llegada al pueblo; su obsesión por indagar en la historia del hombre indica una afectividad que ve –o imagina–común en el hombre. De todas las expresiones de los cuchicheantes alrededor del cadáver, la del almacenero es la única que se conserva solo para el lector y que no es un lugar común acerca del suicidio: que el hombre quiso conservar su muerte para sí, sustraída del intercambio público, porque era lo único que le quedaba –el interior de su interior, último y preciado– y no había querido compartirlo. Puede suponerse que el almacenero, salvado de la muerte por enfermedad y al no verse precipitado por las circunstancias, decide seguir conservando ese bien –la posibilidad de la muerte para sí– y el suicidio del exbasquetbolista opera como una confirmación de su propia supervivencia, un potenciador de su poder y, por tanto, de su voluntad de vivir[[4]](#footnote-4). Paradójicamente, posponer la muerte fortalece la vida: narrar el camino de otro hacia el abismo se vuelve escalera hacia la propia salvación.

**Bibliografía**

Arfuch, L. (2016). *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias*. Buenos Aires: Prometeo Libros,

Bajtín, M. (2005). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Buenos Aires: F.C.E.

Bubnova, T. (2006). “Voz, sentido y diálogo en Bajtín”. *Acta Poética*. N° 27 (1), 97-114.

Camus, A. (2010). *El mito de Sísifo*. Buenos Aires: Losada.

Faulkner, W. (2018). *Luz de Agosto.* Barcelona: DeBolsillo.

Molloy, S. (1979) “El relato como mercancía: *Los Adioses* de Juan Carlos Onetti”. *Hispamérica.* Nº 23/24, pp. 8-18.

Onetti, J. C. (2011). *Obras Completas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Piglia, R. (2019). *Teoría de la prosa*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Quesada Gómez, C. (2009). “Absurdamente, más vale persistir. Onetti frente al Suicidio”. *Revista Letral*. N° 2, 39-51.

1. Utilizamos el mismo criterio de Piglia, considerando que *nouvelle* “no tiene una traducción directa al español, por lo que vamos a usar el término ‘novela corta’, aunque quizás no sea el más apropiado, pero lo utilizaremos de forma indistinta” (2019, 11).

   [↑](#footnote-ref-1)
2. El Diccionario panhispánico de dudas de la RAE (2005) dice respecto de ‘cuchichear’: “‘Hablar o decir [algo] en voz baja’: «Un ordenanza cuchicheó algo al oído del secretario»”; y el *Breve diccionario etimológico de la Lengua Castellana* de Joan Corominas que es una “voz onomatopéyica”, es decir que proviene de la imitación del sonido que la acción produce, semejante al de la repetición de la /ch/. El cuchicheo es un habla secreta y, por darse entre dos, en principio propia de la intimidad. [↑](#footnote-ref-2)
3. En la extensa bibliografía crítica sobre Onetti pueden encontrarse numerosas alusiones a su relación con la narrativa de William Faulkner; entre ellas, se pueden mencionar *La novia (carta) robada (a Faulkner)*, de Josefina Ludmer (1975) y un estudio relativamente reciente y exhaustivo: *Influencia de William Faulkner en Juan Carlos Onetti con referencia a la fe, Dios y la carne. Una perspectiva hermenéutica,* de Alberto Roldán (2016). [↑](#footnote-ref-3)
4. En sentido nietzscheano puede entenderse un aumento del poder –expresado por el almacenero en este caso– como estrictamente ligado a la voluntad de vivir: “[…] la gran y pequeña lucha gira en todas partes alrededor de la preponderancia, del crecimiento, de la ampliación, del poder, conforme a la voluntad de poder, que es precisamente la voluntad de vivir.” (Nietzsche 2011, 305). [↑](#footnote-ref-4)