

RESUMEN

Este artículo reflexiona sobre cómo el marco de lectura propuesto por Los adioses (1954) instala un juego de interpretaciones que postulan la ambigüedad y la duda. El resultado de este juego es una revisión de las actividades de la lectura y la escritura. Así, hay un eterno retorno a Los adioses, una incesante búsqueda de indicios que el texto se resiste a dar, es decir, un continuo proceso de relectura-reescritura. Hay un cíclico "volver a empezar" donde todo se repite y nada es lo mismo y, a partir de allí, un intento de organizar una estructura coherente para así inspeccionar la potencialidad significativa de la novela. Para ello, es necesario estar conscientes de los elementos que se acomodan en el trasfondo de nuestro acto de lectura y de aquellos que se ubican el frontispicio.

Palabras clave: Onetti, Los adioses, relectura, reescritura, teoría de la ficción

ABSTRACT

This study contends that the reading frame for Los adioses (1954) initiates a game of conjectures and interpretations based on doubt and ambiguity. The result of this game is a re-vision of reading and writing in so far as they are intellectual activities. There is a process of "eternal return" to Los adioses, an unrelenting search for clues that the text does not reveal, and thus we engage in constant re-reading and re-writing. In this cyclical beginning, where everything repeats itself but nothing is the same, there is always an attempt to organize the material in a coherent whole so as to reach the potential meanings of the text. In order to do this, we must be mindful of what elements we place at the forefront and which ones at the background of our reading framework.

Keywords: Onetti, Los adioses, re-reading, re-writing, fiction theory

“Un final para la discutible historia”: El eterno retorno de *Los adioses*

Pablo Brescia (University of South Florida)

*Los efectos son infinitamente
más importantes que las causas.
(Los adioses)*

Narrar

El primer enfrentamiento que ofrece esta novela¹ aparece con claridad: el almacenero, el personaje que dice, *vs.* el enfermo, el personaje que no dice, o el que dice lo que el narrador-almacenero dice que dice. El narrador A, llamémoslo así, es un personaje-testigo; almacenador de comestibles, palabras y miradas, el almacenero es el filtro a través del cual la(s) historia(s) llega(n) hasta el lector: es el que cuenta. Paralelamente, existe un segundo eje de relaciones, “metatextual”, si se quiere: el autor-creador o metanarrador o autor implícito *vs.* el lector. En los dos planos, hay alguien que organiza una narración, que decide la ausencia o presencia de tal o cual suceso. Este tipo de deslinde se torna fundamental para la lectura de *Los adioses*. El texto se teje a partir de lo que podríamos denominar una poética de la elipsis; es decir, la narración se construye sobre la base de un relato incompleto.

Un ex-basquetbolista que sufre de tuberculosis y que, presumiblemente, viene a curarse a un sanatorio, llega a un pueblo de la sierra. Su arribo provoca un cambio en el orden establecido y, por consiguiente, el relato. Rápidamente, el extraño se convierte en objeto de la mirada del dueño del almacén, la voz que narra la historia ¿Cómo construye éste su credibilidad como narrador? Ya en la primera página sentencia: “no recuerdo haberme equivocado; siempre hice mis profecías antes de enterarme de la opinión de Castro o de Gunz, los médicos que viven en el pueblo [...]” (9). De esta frase destacan dos elementos: la proclamación de infalibilidad y el supuesto don de la profecía. La frecuencia del verbo “adivinar” en el texto apunta hacia un deseo de anticipación, de descubrimiento; así, se diría que ésa es la actividad principal del almacenero: “pude jugar con calma a pronósticos y adivinaciones [...]” (55).

¹ Cito de la edición de Sur de 1954. Una versión de este trabajo se publicó como “El eterno retorno de *Los adioses*, de Juan Carlos Onetti”. En Letras Salvajes 5, Puerto Rico, <http://www.geocities.com/letrassalvajes/index.html>

La confianza en sus condiciones de adivino produce un desplazamiento en las condiciones del saber que plantea la novela, al transformar la conjetura en conocimiento. El almacenero *sabe* que el deportista no se curará, *sabe* que recibe cartas de dos mujeres diferentes; dice *saber* “el final inevitable de la historia” (40). De esta manera, el narrador se atribuye una cierta capacidad que lo distingue de los demás habitantes del pueblo y lo autoriza a convertirse en fuente productora del relato. Una frase del almacenero define la relación entre el que almacena y el enfermo: “sentí que me buscaba con los ojos para descubrir mi diagnóstico” (10). El que ve mejor, narra mejor.

El relato se desarrolla entonces conforme a los códigos de un duelo: el misterio del hombre que llega al pueblo vs. la capacidad de observación del almacenero. Es un duelo de miradas: “Yo [el almacenero] insistía en examinarle los ojos, en estimar la calidad y la potencia del rencor que podía descubrirse en el fondo: un rencor domesticado, hecho a la paciencia, definitivamente añadido. Él torcía la cabeza para suprimirme, miraba los rastrojos y los senderos de la sierra [...]” (18-19). Ver, para el almacenero, es narrar. En la primera frase de la novela, la observación de las manos del ex-deportista es suficiente para profetizar el final de su historia. Sin embargo, no todo parte de la deducción de hechos observables. El personaje-narrador también construye a su contrincante a través de la imaginación. Cuando la primera mujer, de anteojos oscuros y “ancha sin llegar a la gordura”, visita el pueblo y le cuenta al almacenero que el enfermo había sido un muy buen basquetbolista, aquél inicia una reconstrucción imaginaria donde lo ve posando para una foto de *El Gráfico* —durante muchos años, la revista de deportes más importante del Río de la Plata— y sentado en una oscura habitación, “sin comprender, la lámina flexible de la primera radiografía [...]” (22, 24-25).

El poder de la mirada del narrador parece inquebrantable. Cuando la muchacha, la segunda mujer, llega al pueblo para visitar al enfermo, el almacenero la lleva hasta el hotel; ella intenta evitar su mirada. Los ojos del almacenero están indisolublemente ligados a la “presencia ausente” de su objeto de estudio y a la credibilidad de su historia:

Yo me dedicaba a pensar en él, le adjudicaba la absurda voluntad de aprovechar la invasión de turistas para esconderse de mí, me sentía responsable del cumplimiento de su destino, obligado a la crueldad necesaria para evitar que se modificara la profecía, seguro de que me bastaba recordarlo y recordar mi espontánea maldición, para que él continuara acercándose a la catástrofe (28).

Mientras tanto, el pueblo está escandalizado: dos visitas de dos mujeres

diferentes, una mayor y otra más joven, provocan un reguero de chismes a punto de explotar; el enfermero del sanatorio comenta: “no es caballeresco, no debía haberla llevado al hotel, donde todo el mundo lo vio vivir con la otra. Todos saben que han dormido juntos en el chalet desde que ella llegó” (45-46). Los habitantes juzgan las acciones del enfermo bajo el manto de la moralidad pueblerina que castiga aquello que se desvía de las normas burguesas de conducta, pero lo que realmente no pueden confrontar es la indiferencia, es decir la total disociación del otrora deportista con el medio que lo rodea¹. Esta resistencia provoca incredulidad no sólo ante los acontecimientos sino también ante las actitudes “inexplicables” —a los ojos de los otros— del hombre de las cartas. La incredulidad se transforma en contraseña en los giros lingüísticos del enfermero, que prelude casi todas sus intervenciones frente al almacenero con un “es de no creer”.

En tanto, la actitud del narrador hacia la “voz” del pueblo es ambivalente. Por un lado comenta, con un aire de filosofía de entrecasa, que “cuando la soledad nos importa somos capaces de cumplir todas las vilezas adecuadas para asegurarnos compañía, oídos y ojos que nos atiendan. Hablo de ellos, los demás, no de mí” (16-17). Sin embargo, cuando las dos mujeres retornan y el momento del conflicto es inminente —la mayor llega con un niño que, a pesar de que no se parece ni al deportista ni a ella, todos asumen como de la pareja—, el almacenero sabe que, de algún modo, representa al pueblo: “Era como si todos supieran la historia, como si hubieran apostado por la misma mujer que yo [la de los anteojos oscuros] y temieran verla fracasar” (55). Es decir, a pesar de su intento de diferenciación, el narrador apoya su testimonio en el imaginario convencional del pueblo; por eso recurre a él, cuando le conviene: “el enfermero sabe que no me equivoco [...]” (10).

La reunión del “triumvirato en las sierras” (el almacenero, la mucama del hotel donde se queda el ex-basquetbolista y el enfermero) causa juicios lapidarios: “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” (58-59). Y sin embargo, el relato, ahora en boca del enfermero y de la Reina, la mucama, se sosiega. Los cuatro visitantes, en tanto, comen juntos y las dos mujeres parecen llegar a un arreglo. La mujer de anteojos y el niño abandonan el pueblo y la muchacha se queda en el chalet con el enfermo, que ahora sí tiene la certeza de que va a morir. La ficción-trampa que construye el narrador parece surtir efecto. Cuando el enfermo necesita que le hagan llegar comida porque en el hotel ya no lo atienden, le dice al almacenero: “tengo que hablar con usted y negociar” (75). El almacenero ha conseguido ser, finalmente, su interlocutor; el ex-basquetbolista lee en

¹ Para un recuento de las diferentes evasiones que practican los personajes de Onetti, véase la sección “Los mecanismos de defensa”, en el trabajo de Fernando Aínsa.

los ojos del otro su historia y por eso explica: “ella se había hecho responsable de mi curación, de mi felicidad. Heredó un dinero de la madre y tuvo el capricho de gastarlo en esto, en curarme” (77). Para el almacenero es claro que ahora el enfermo dependería de él.

Y es entonces cuando descubre un par de cartas perdidas de la mujer de anteojos que él no había querido entregarle al enfermo en el verano. Las abre sin mucha vacilación. Uno de los párrafos dice:

Y qué puedo hacer yo, menos ahora que nunca, considerando que al fin y al cabo, ella es tu sangre y quiere gastarse generosa su dinero para devolverte la salud. No me animaría a decir que es una intrusa porque bien mirado soy yo la que se interpone entre ustedes. Y no puedo creer que vos digas de corazón que tu hija es la intrusa siendo que yo poco te he dado y he sido más bien un estorbo (82-83).

Leer

“Sentí vergüenza y rabia [...]” dice el narrador-almacenero. Sentimientos que también invaden al lector implícito, el supuesto cómplice de las adivinanzas del dueño del almacén. En ambos, en nosotros si se quiere, crece “el viboreo de un pequeño orgullo atormentado” (83).

En un párrafo de una carta se encuentra (¿?) la clave de la historia. No porque ofrezca la verdad y reestablezca un cierto orden, sino porque, al contrario, acaba de desquiciar el texto. Estas líneas son las que revelan la intriga, que se basa siempre sobre un cambio; lo que cambia principalmente es el marco de lectura. Éste es el efecto que produce, no importa demasiado la causa. En los dos planos que la novela propone (almacenero vs. ex-basquetbolista; autor-creador vs. lector) hay una serie de desplazamientos. El primer plano, duelo de miradas, pone en juego la relación entre un yo y un otro donde el yo sufre de la “mala fe” sartreana: por un lado, el que aparece como narrador A se cree autor-creador —el que arma, el que intenta adivinar la verdadera historia— y termina siendo frustrado lector; por otro, el visitante —que es lector ya que, recordemos, adivina que el otro conoce su situación, es el que arma con lo no dicho el relato; es decir, es el narrador B dentro del texto. Por otra parte, en el proceso de enunciación narrativa, en la manera de disponer las frases, de recurrir a ciertas expresiones, el encuentro entre el lector y el texto es la materia constitutiva del relato y esto afecta al segundo plano, el que se sitúa fuera de la historia: más allá de la disposición de las partes, el lector es el productor “real” del texto¹.

¹ A partir de la cuarta edición de Los adioses, el trabajo de Wolfgang Luchting, “El lector como protagonista de la novela”, sirve de introducción al texto de Onetti.

La lectura de la novela se transforma, como diría Wolfgang Iser, en un caleidoscopio de perspectivas, preintenciones, recuerdos. La intriga instala la ambigüedad y ésta es la base de gran parte de los estudios críticos sobre *Los adioses*¹. Una lectura inicial hace creer que la primera mujer que llega al pueblo es la esposa y la segunda mujer es la amante del basquetbolista. A partir de la revelación (¿o re-revelación?) de la carta, se entiende que la primera mujer es la esposa y la muchacha es la hija. Esta conclusión parece ser incongruente con el relato del almacenero quien, luego de la humillación inicial, comenta: “no importaba, en relación a lo esencial, el vínculo que unía a la muchacha con el hombre. Era una mujer, en todo caso; otra” (83). A pesar de esta suerte de lógica metafórica que sustituye un nombre por otro², el lector no puede dejar de re-leer, de buscar vestigios de ese relato ausente que se resiste a completarse³.

Es inevitable volver a ciertas frases: (1) “Tal vez el hombre me creyera lo bastante interesado en personas y situaciones como para despegar los sobres y curiosear en las maneras diversas que tiene la gente para no acertar al decir las mismas cosas” (14). El tono irónico cobra una relevancia crucial, ya que el almacenero ejecuta ese despreciable acto; esto apuntaría desde temprano a un narrador no fidedigno. (2) Al hablar de la muchacha, el narrador dice que “la mansa alegría de su cara me había sido anticipada, una vez y otra, con minuciosas depresiones correspondientes, por la dulzura incrédula del perfil del ex jugador de básquetbol” (40). Aquí se marca un supuesto parentesco entre la muchacha y el enfermo que avalaría la relación padre-hija descubierta al final. (3) “Porque, además, es cierto que

¹ Veamos una muestra. Emir Rodríguez Monegal habla de la ambigüedad como esencial en la visión de mundo de Onetti. Hugo Verani dice que las dos historias crean una ambigüedad significativa indescifrable. Joel Hancock indica que el caos interpretativo se debe a la mente enferma del narrador. Jorge Rufinelli comenta que la novela es “una historia de ambigüedades vitales, subjetiva hasta la exasperación y la morosidad”. Doris Rolfe trata el tópico desde los efectos de la técnica de la novela. Josefina Ludmer vincula las ambigüedades de la novela con el sistema del relato policial. Sylvia Molloy centra la ambigüedad dentro de la lucha entre enunciador y enunciado. Ronald S. Méndez Clark cree que la ambigüedad deriva de una meditación sobre los mecanismos ficcionales.

² Un momento interesante que avala, por un lado, la equivalencia entre el almacenero y el autor-creador y, por el otro, la concepción de la novela como un ejercicio de metafiction, es cuando el almacenero, después de enterarse del “fracaso” de su lectura, dice: “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” (84).

³ Sobre la idea del permanente “hurto de información” en la novela y sus consecuencias para el saber que se plantea en el relato, véase el trabajo de Noé Jitrik. En su lectura de la *nouvelle* —que tiene puntos de conexión pero también diferencias con la nuestra— Ricardo Piglia afirma con respecto a *Los adioses*: “El secreto funciona como un mecanismo de construcción de la trama porque permite unir sobre un punto ciego una red de pequeñas historias que se articulan, de una manera inexplicable, pero se articulan” (200).

yo estuve buscando modificaciones, fisuras y agregados, y es cierto que llegué a inventarlos” (51). Este comentario, hecho antes de la reunión del hombre y las dos mujeres, subraya el carácter subjetivo, parcial, hasta distorsionado del relato del narrador y puntualiza que, visto de la mejor manera posible, sólo sería una versión de la historia. (4) “El enfermero y la mucama, la Reina, empezaron a contarme la historia del epílogo en hotel y en la casita. ‘Un epílogo’, pensaba yo, defendiéndome, ‘un final para la discutible historia, tal como estos dos son capaces de imaginarlo’” (57). Aquí se alude al carácter “discutible” de la historia (es decir, a la posibilidad de que haya otra u otras) y además se hace hincapié en la creciente dependencia que tiene el almacenero de sus informantes. (5) “Le hubiera dicho [a la mujer de anteojos] 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” (72). ¿No tenía razón el narrador 1? ¿No sería ésta la historia secreta, al fin y al cabo?

El narrador A y el lector que construyen el texto en primera instancia, han leído mal... ¿o no? Después de todo, ¿por qué creer en la carta? El enfermo pudo haber mentido para conservar su relación clandestina. ¿O por qué no inferir una realidad mucho más terrible que la de una amante clandestina —la de una hija-amante—? En este caso, el narrador A habrá leído bien, demasiado bien. La serie de preguntas sin resolver surge a causa de otro desplazamiento: cuando se pasa de una lectura que relaciona las unidades de significado contiguas a una lectura que conjetura sobre las unidades de significado que podrían haber ocurrido, en lugar de las que ocurren. El marco de lectura para este texto parece ser una suerte de “hermenéutica de la sospecha”, es decir un juego de interpretaciones que postulan la ambigüedad y la duda. El proceso que sigue el lector es parecido a las investigaciones en el género policial, ya que, en apariencia se busca la verdad; sin embargo, podría especularse que la operación del autor es la inversa¹.

(Re)leer o (re)escribir o (in)conclusiones

Para “concretar” esta novela como texto literario, o sea, para unir el polo artístico (el de la creación) con el estético (el de la recepción), es necesario completar los espacios vacíos a partir de las huellas de un relato ausente, elipsado, el relato que no cuenta el enfermo, quien se suicida para reafirmar la impresión de que lo único definido es la muerte. Esto implica, desde nuestro punto de vista, un eterno retorno a *Los adioses*, una incesan-

¹ Según Josefina Ludmer en “Figuras del género policial en Onetti”, Onetti “escribe para crear ignorancia” (47-50).

te búsqueda de indicios que el texto se resiste a dar, es decir, un continuo proceso de relectura-reescritura¹. En los procesos habituales de anticipación y retrospección, luego de una primera lectura, la relectura privilegia el mecanismo retrospectivo. Hay un cíclico “volver a empezar” donde todo se repite y nada es lo mismo y, a partir de allí, un intento de organizar una estructura coherente para así inspeccionar la potencialidad significativa del texto. Para ello, es necesario estar conscientes de los elementos que se acomodan en el trasfondo de nuestro acto de lectura y de aquellos que se ubican en el frontispicio. Por ejemplo, una concreción de la novela puede centrarse en el testimonio del narrador y tener como trasfondo la carta que revela el secreto. Otra operación de lectura podría invertir los términos. Y aun otra podría poner en primer lugar la cuestión de la literatura misma y enfatizar cómo aparecen en esta novela los problemas de la narración.

Cuando aparece *Los adioses* en 1954 la literatura latinoamericana está atravesando por un período de gran renovación. La crítica² coincide en señalar la ambigüedad como estrategia importante en la construcción de espacios narrativos que escapan a la transcripción del referente real y se dedican a inventar un lenguaje, para luego sí revisitar la realidad (y la literatura) e indagar en ellas. Y la ambigüedad, lo no-transparente, la duda, lo complejo, la intriga plantean la posibilidad de múltiples lecturas y acercamientos, pero no de cualquier interpretación. No hay “un final para la discutible historia”; la obra queda abierta, sí, pero no devaluada.

Quizás el logro de Onetti en este marco sea haberle hecho una gran burla y, al mismo tiempo, un gran homenaje a la lectura en tanto actividad que narra. En *Los adioses* caemos en cuenta de que no sólo la lectura sino también la escritura comienzan cuando terminamos de leer. Así, lo que parece ser la historia de lo que queda de un hombre gris que se va a morir, y se muere, se convierte en una proliferación de relatos, en una circulación de versiones sobre su vida, sobre sus relaciones. Como para recordar que las historias se arman con lo que cuentan los otros; que narrar no es decir sino dudar qué decir; que ningún adiós es único, definitivo, singular.

¹ Gilles Deleuze dice sobre Borges, “El jardín de senderos que se bifurcan” y el eterno retorno: “El sistema del porvenir, en cambio, debe llamarse juego divino. Porque la regla no existe previamente porque el juego produce ya sus propias reglas, porque el niño jugador no puede sino ganar afirmando todo el azar de una vez y para siempre. No son afirmaciones restrictivas o limitativas, sino coextensivas a las preguntas formuladas y a las decisiones de las que emanan: un tal juego trae consigo la repetición necesariamente del lance vencedor, pues no lo hace sino a fuerza de abrazar todas las combinaciones y todas las reglas posibles en el sistema de su propio retorno” (57).

² Entre las varias propuestas fundacionales para el estudio de la nueva novela hispanoamericana destacan las de Carlos Fuentes y Julio Ortega.

Obras citadas

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

Deleuze, Gilles. “Borges y el eterno retorno”. *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica* 188 (1986): 57.

Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz, 1969.

Hancock, Joel. “Psychopathic Point of View: Juan Carlos Onetti's Los adioses”, *Latin American Literary Review* 2.3 (1973): 19-29.

Jitrik, Noé. “Onetti: el sufrimiento de un narrador”. *Vertiginosas textualidades*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (1999): 29-39.

Ludmer, Josefina. “Figuras del género policial en Onetti”. *Texto Crítico* 6.18-19 (1980): 47-50.

—. *Onetti: los procesos de construcción del relato*. Buenos Aires: Sudamericana, 1977.

Méndez Clark, Rolando S. *Onetti y la (in)fidelidad a las reglas del juego*. Maryland: University Press of America, 1993.

Molloy, Sylvia. “El relato como mercancía: Los adioses de Juan Carlos Onetti”. *Hispanamérica* 23-24 (1979): 5-19.

Onetti, Juan Carlos. *Los adioses*. Buenos Aires: Sur, 1954.

Ortega, Julio. *La contemplación y la fiesta. Notas sobre la novela latinoamericana actual*. Caracas: Monte Ávila, 1969.

Piglia, Ricardo. “Secreto y narración. Tesis sobre la nouvelle”. *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*. (Becerra, Eduardo. (Ed.)) Madrid: Páginas de Espuma (2006): 187-205.

Rodríguez Monegal, Emir. “Una o dos historias de amor, Los adioses por Juan Carlos Onetti”. *Marcha* 744 (1954): 14-15.

Rolfe, Doris. “La ambigüedad como tema de Los adioses”. *Cuadernos*

“Un final para la discutible historia”: El eterno retorno de Los adioses
Pablo Brescia

Hispanoamericanos 292-294 (1974): 480-487.

Ruffinelli, Jorge. Pról. a *Tiempo de abrazar y los cuentos de 1933 a 1950*.
Montevideo: Arca (1974): ix-liv.

Verani, Hugo. “En torno a *Los adioses* de Juan Carlos Onetti”. *Anales de la Universidad de Chile* 145 (1968): 35-57.