

Absurdamente, más vale persistir.

Onetti frente al suicidio

Catalina Quesada Gómez (Université Paris-Sorbonne Paris IV)

RESUMEN

La representación del suicidio en el universo onettiano se remonta a sus primeros textos y será una constante a lo largo de toda su obra. En este artículo analizamos los diferentes rostros de que la muerte autoinfligida se reviste en los relatos y novelas de Juan Carlos Onetti, los matices que introduce en el retrato que del ser humano nos brinda el uruguayo, así como la rentabilidad narrativa que sabe obtener del suicidio.

Palabras clave: Juan Carlos Onetti, representación literaria del suicidio

ABSTRACT

The representation of the suicide in Onetti's universe dates back to his first texts and will be a constant throughout his work. This article analyzes the different faces that self-inflicted death shows in Juan Carlos Onetti's fictions, the nuances it introduces in the portrait that the Uruguayan makes of the human being as well as the narrative profitability that he obtains from suicide.

Keywords: Juan Carlos Onetti, Literary Representation of Suicide

Absurdamente, más vale persistir. Onetti frente al suicidio

**Catalina Quesada Gómez (Université Paris-Sorbonne
Paris IV)**

A Milagros Ezquerro,
exemple de vigueur et rigueur intellectuelles,
rassembleuse d'âmes inquiètes

Hay tantas maneras de llegar al final..., le apunta Juan Carlos Onetti a Ramón Chao en la entrevista concedida el 20 de mayo de 1989 para *France 3. Hubo un tiempo en que estuve juntando pastillitas. Esperaré lo que venga*. Curiosamente, el cínico, el mordaz Onetti, el que siempre guarda entre las sábanas una respuesta irónica, se tambalea ante la pregunta del suicidio, la única que logra ponerlo nervioso, hacerle desviar la mirada y dar otro sorbo al whisky. Es el rostro mismo del desamparo. Él, el hombre que contempló seriamente darse la muerte ante una situación límite como la de su encarcelamiento, en 1974 (Chao 1994), que amenazaba con matarse en sus peores crisis de senectud, cuando tan solo la soledad y el silencio le eran tolerados (Vargas Llosa 2008), entretuvo largo a la muerte con el ajedrez de la escritura. Esa reacción, terriblemente humana, dista de otras respuestas mucho más *atribuibles* a Onetti, como la que en 1973 le diera a Barnechea cuando este se lo mentaba: “En todas mis novelas está subyacente la idea del suicidio. Una vez me preguntaron esto que vos me acabás de preguntar, por qué había abandonado la idea del suicidio. Yo le dije que hiciera él primero la prueba, y después me contara. Quiero saber antes si es mejor que todo esto” (209). De lo uno y de lo otro, del salir airoso y del trastabillar, del ponerse la máscara y del confesar inerme, del eludir y del enfrentarse hay sobradas muestras en esa obra que algo tuvo de construcción a *imagen y semejanza* del demiurgo creador (Guerrero 2009).

A cualquier lector de Onetti le sorprende que sus personajes no opten por el suicidio en mucha mayor medida de lo que lo hacen, inmersos, como están, en esos universos ahítos de fracaso que son los onettianos. Ciertas lecturas veterotestamentarias (entre las que destaca la del *Eclesiastés*), que se proyectan en su obra, no tanto en forma de angustia existencial como de *cansancio de vida*, lo aproximan, incluso antes de que pudiera leerlos, a los existencialistas franceses. Lo cierto es que, pese al desgaste, al desconsuelo, a la decrepitud, al óxido que exuda su obra, el relato de esa aventura humana posee no poco, como bien ha visto Caballero Bonald, de celebración de la supervivencia. Diremos que hay más que vitalidad en

algunos de los suicidas de quien pensó —entre bromas, entre veras— en el suicidio mismo de la muerte. Y hay, sobre todo, rentabilidad narrativa del acto aciago en la prosa de quien le dio la máxima relevancia en la estructura de cuentos y novelas; quizá, podamos pensar, como desaire absoluto a la muerte. Sin duda alguna, el gran fantasma del uruguayo, la compleja relación entre realidad e invención (creación, ficción, verdad...), entre los distintos planos ficcionales del relato y los modos de narrarlo, se vio tocado de lleno por esa —*por qué maldita o fatal o determinada e ineludible...*—; por esa desasosegante e incómoda y sempiterna posibilidad. Ahí justamente radica una de las paradojas onettianas: en que, desprovisto ya del lastre del pensamiento judeo-cristiano y las prohibiciones para con el suicidio, habiendo asumido con naturalidad la divisa estoica de que más vale morir si la vida ya no resulta satisfactoria y causa dolor, los personajes se aferren a la vida y sigan viviendo. Los que deciden quedarse, pese al absurdo, son más que los que parten. *Absurdamente, más vale persistir.*

Pero toda consideración monolítica del suicidio en la obra onettiana pecaría de simplista y reductora. Vayamos, entonces, por partes.

Ambigüedad suicida o cómo narrar el suicidio

Si una de las esencias de la narrativa onettina es, efectivamente, la de la ambigüedad, veremos que esta planea magistralmente alrededor de los desesperados que emergen, diseminados, en su obra. No se trata simplemente de la pregunta *¿Fue crimen o suicidio?*, con que el periódico de Lamas titula la noticia de la muerte de Petrona García en *Cuando entonces* (1987), aunque dicha pregunta, tras su aparente simplicidad, apunte al menos dos de los grandes problemas de su obra: el de la imposibilidad de conocer la verdad a través del discurso y el de la responsabilidad de *los otros* en las muertes autoinfligidas, tal y como aparece en “La novia robada” (1968), aunque también en lo que respecta al sentimiento de autoría manifiesto en la culpa, tan presente en *La cara de la desgracia* (1960). Es, además, el equívoco, recurrente en sus obras, mediante el cual se crea una falsa expectativa en el lector —reminiscencia, acaso, de los falsos indicios con que la novela policiaca y la novela negra invisten culpables a personajes cuya inocencia termina resplandeciendo—: la de que quien se suicidará será otro y no el personaje que lo termina en realidad haciendo. Julita, en *Juntacadáveres* (1964), y no Jorge Malabia, como pareciera desprenderse de su discurso un tanto alucinado, ni Díaz Grey o Larsen, de quienes el narrador omnisciente había referido impulsos y tentaciones funéreos; Julián Seoane, en *Dejemos hablar al viento* (1979), y no Medina, que había dejado constancia, en tanto que narrador, de los forcejeos con la negra dama en las *horas vulnerables del amanecer*; y es la Magda de *Cuando entonces* la

que se pega un tiro, y no Lamas, como pronosticaban las referencias a *Pan*, de Knut Hamsun, o al *Werther* de Goethe. Y es, también, la imprecisión en torno a las motivaciones de los personajes, que, en textos como *Los adioses* (1954), gracias al punto de vista externo de un narrador testigo, quedan perfectamente desdibujadas, equiparando el suicidio con ese “juego cuyas reglas establecen que los efectos son infinitamente más importantes que las causas y que éstas pueden ser sustituidas, perfeccionadas, olvidadas” (726)¹.

El juego de espejos y perspectivas en *Cuando entonces*, las ambigüedades, desplazamientos y anfibologías hacen de ella una pequeña obra maestra, una joyita construida en torno a lo que se da como suicidio, aun cuando no todos los participantes en la narración estén al tanto del mismo. La dilogía es abrumadora en lo relativo a la muerte de la protagonista, pues todas las alusiones en boca de Lamas son prolépticas, sin que ni tan siquiera quien las profiere lo sepa. La advertencia de muerte —“La frente lisa y bien redondeada confirmaba la sospecha de una hermosa calavera” (899)— cae como procedimiento retórico del retrato, pero su *memento mori* es ignaro. Intensifica, sí, y tiñe de negro la apuesta jovial de *carpe diem*, oída de la propia Magda, pero únicamente por pura fatalidad. Más despiadado aún es el final del capítulo segundo, donde *la muerte de Magda*, tal y como la entiende el narrador, es tan solo el inicio de esa autoimpuesta tarea de olvido: “Sin indignación y aceptando la muerte de Magda, dejé para siempre, de no encontrarla. Esta persecución en la nada ya se había convertido en un quehacer” (922). Su viudedad, todavía metafórica, por la ausencia, devendrá cierta, proléptica a su pesar. “Decir toda la verdad —sentencia en la página siguiente Pastor de la Peña— es imposible” (923); pero antes, la implacable ironía onettiana se la ha hecho pronunciar a quien ni la intuía. En su deliciosa agramaticalidad del balbuceo de amor, Lamas anuncia lo que cree saber y no sabe: “Cierta vez nos miramos y entonces ya fui de Magda, hasta hoy, pasara lo que pasó” (897). Solo el lector, ayudado por esa instancia superior y absolutamente maligna que dispone los paneles del tríptico y la coda, posee una idea aproximada —y ni aún así— de *lo que pasó*. Hasta la finada inminente es víctima de anfibologías atroces: “Pero él sigue enamorado de mí y sólo de mí y yo de él hasta la muerte, que ya nos estamos acercando. ¿Viste?” (929). *Hasta que la muerte nos separe* es el conjuro que repiten varios de sus personajes, con la íntima esperanza, en el fondo, de continuar más allá y más acá de ella.

Si alguien sale victorioso en esta historia (o con un fracaso menor,

¹ Todas citas de las novelas y *nouvelles* de Onetti proceden de los volúmenes I y II de sus *Obras completas*, en Galaxia Gutenberg. Para los cuentos, recurrimos a los *Cuentos completos* de Alfaguara. Nos limitamos a dar la página entre paréntesis, siempre que no haya ambigüedad con respecto a la proveniencia de la cita.

hecho de ignorancias) es Lamas. Pese a las probabilidades narrativas que tuviera, como buen enfermo de amor, de escapar por la vía suicida, sale, finalmente, indemne del naufragio. La escritura, como experiencia vicaria, pareciera eximir a los que la padecen de esa muerte; el paréntesis del botiquín escritor en su narración (914) viene a confirmar tal hipótesis. Los actos de nombrar, amar y apartar engendran ineluctablemente el suicidio o la escritura (sin que la conjunción tenga aquí valor identificativo). De hecho, la acción misma de escribir inmuniza a prácticamente todos los narradores onettianos contra el suicidio, cuyas manos, ocupadas en otros menesteres, no se vuelven sobre sí: ninguno de sus narradores-escritores abandona el relato *motu proprio*. Sin embargo, también los que sucumben a la tentación elaboran sus discursos de vida, narrando y narrándose la peripecia vital que los ha llevado hasta el abismo. Como los inculpados en un delito, ciertos suicidas se narran su propia historia (“Pero mirá —dice Magda—: a lo mejor, lo que quiero es escucharme una vez más. Porque ya se lo dije al espejo y hasta a las paredes” (928)) o lo hacen ante los otros, sin resquicio alguno al final abierto, que ya tienen determinado (el Risso de “El infierno tan temido”). Para Pastor de la Peña, el problema es contar un suicidio —cuya ejecución, por otra parte, él no ha presenciado— para no ser acusado de asesinato; se trata de salvar la suspicacia que su relato pueda inspirar con la única arma de su versión de los hechos. Pero de la confrontación de su narración con la de Lamas emana el significado de la obra, la ironía inmensa de un suicidio *baciyélmico* que presuntamente fue cometido por un desengaño amoroso y que en su transcurso mismo se resemantiza, sin que lleguemos a saber si la llama de Magda terminó nadando el agua fría, al encuentro del amado, o quedó en el despropósito absurdo de una inversión de disponibilidades, en la mejor tradición occidental de la comedia de las equivocaciones, dejando al Comandante doblemente viudo.

Sexo-sueño-suicidio

La proximidad entre Eros y Tánatos se exagera en algunas de las representaciones onettianas del suicidio. Un ejemplo sublime, no solo en cuanto a la sutilidad de la confluencia, sino también a la ambigüedad que emana de la escena es el de *Tan triste como ella*, donde, a lo anterior, vienen a añadirse los valores del sueño y la imaginación de la protagonista, gracias a esa *visión con el personaje* que adopta, por momentos, el narrador. La remisión del final del relato al principio del mismo (“Años atrás, que podían ser muchos o mezclarse con el ayer en los escasos momentos de felicidad, ella había estado en la habitación del hombre” (331)) propicia la superposición de las imágenes eróticas con el acto luctuoso —*feliz*—, vivido como

Absurdamente, más vale persistir. Onetti frente al suicidio

Catalina Quesada Gómez

liberación, gracias a la dimensión onírica: “Soñó, al amanecer, ya separada y lejos, que caminaba sola en una noche que podía haber sido otra, casi desnuda con su corto camisón, cargando una valija vacía” (331). Ningún feísmo, ninguna sordidez en esa muerte que permite la unión de la protagonista con la luna creciente, que es la respuesta necesaria a la “sensación de estafa iniciada al final de la infancia” (342). El deseo de la muerte queda así equiparado con la sexualidad y la ensoñación, en lo que de emancipatorias puedan tener. Queden lo feo, lo triste, el horror de las expectativas frustradas, de este lado de la línea del sueño, en el cemento que ciega el jardín y que anula todo verdor, en el marido sordo. El lirismo onettiano alcanza en esta *nouvelle* cotas de vértigo:

Admitió, sin vergüenza, la farsa que estaba cumpliendo. Luego escuchó, sin prisa, sin miedo, los tres golpes fallidos del percutor. Escuchó, por segundos, el cuarto tiro de la bala que le rompía el cerebro. Sin entender, estuvo un tiempo en la primera noche y la luna, creyó que volvía a tener derramado en su garganta el sabor del hombre, tan parecido al pasto fresco, a la felicidad y al verano. Avanzaba pertinaz en cada bocacalle del sueño y el cerebro deshechos, en cada momento de fatiga mientras remontaba la cuesta interminable, semidesnuda, torcida por la valija. La luna continuaba creciendo. Ella, horadando la noche con sus pequeños senos resplandecientes y duros como el zinc, siguió marchando hasta hundirse en la luna desmesurada que la había esperado, segura, años, no muchos. (354-355).

Con mucha menos poesía, más en la línea de la crónica negra o policial, el volarse los sesos de Magda, en *Cuando entonces*, es relatado desde la repugnancia de quien contempla el sanguinoliento resultado. La sexualidad, ahora mucho menos delicuescente, hace acto de presencia, impúdica, en la última pose de la prostituta redimida: “De modo que entramos y el portero pronunció una blasfemia sobre el sexo del Señor y yo me fui doblando hasta el suelo. No se trataba de un desmayo, como me dijeron entre bromas impías y bofetadas. No se trató de que yo perdiera la conciencia por susto o terror, es que desde niño sufro de lo que llamo hemofobia. No puedo resistir la vista de la sangre. El resto lo conoce usted mejor que yo. El tapado sobre la butaca, la mujer vestida, verde, y sin cabeza. El enorme revólver militar a su lado. La muerte quiso imponerle una postura obscena” (933). Pero por una carambola del destino, la posición, imaginamos, de entrega de la ya para siempre Petrona García, se convierte en dádiva para el esposo que recién podría, él también, estar llegando a la muerte, en el caso de que viajara con la mulata obesa en el avión. La butaca podría hacer entonces las veces de tálamo eterno para estos amantes constantes

del más allá. Pero hemos visto que hay también riesgo de inconstancia, por la estupidez de un suicidio que niega el regalo del destino, en ese otro caso, más plausible, de que la mulata se hubiera estrellado sola. Fuere lo uno o lo otro, escuchamos, en *off*, una risa sardónica.

El mundo onírico y el de la representación teatral se mezclan en “Un sueño realizado” (1941), con la peculiaridad de que lo que pudiera ser un suicidio (en cuanto que muerte voluntariamente elegida) se proyecta desde el escenario (nivel metadieético) a la realidad (nivel dieético), dejando la muerte escénica un cadáver de carne y hueso. El salto metaleptico viene refrendado por las repetidas alusiones a la locura o la rareza del personaje por parte de Blanes y del narrador, de modo que no resulta especialmente transgresivo en términos narrativos. Sin embargo, el empeño de traer a la vigilia el espacio onírico, por la vía de la representación teatral y que eso tenga tales consecuencias resulta, cuando menos, perturbador, así sea el principio de base (*realizar un sueño*) el más trivial de los tópicos del hombre de a pie. La teatralidad entronca, además, con el hipotexto shakespeariano, que, invocado repetidas veces por el narrador, actualiza no solo el motivo de la representación dentro de la representación, sino también a la Ofelia suicida con la que tantas concomitancias tiene esta mujer con “aire de jovencita de otro siglo que hubiera quedado dormida y despertara ahora un poco despeinada” (105). La locura, la ambigüedad en torno al nunca mencionado suicidio, la apacibilidad con que llega la muerte o la puesta en escena de la misma, hacen de ella una perfecta muchachita ahogada sobre la acera.

La espectacularidad del suicidio será retomada cuarenta y cinco años después en “Montaigne” (1986), donde el público asiste impávido a la farsa mortuoria de Charlie, que se mata ante los convocados a base de pastillas tragadas con whisky, en medio de una lucidez tan hiriente como desoladora. El carácter vodevilesco del relato, donde ni amantes ni amigos ni esposa mueven un dedo para evitar que el personaje *maneje* a su antojo su propio tiempo y muera como perro rabioso, entre babas y estertores, no impide, de soslayo, una reflexión más profunda sobre el suicidio. Porque el libro donde Charlie deja el dinero a su esposa —ausente en ese último banquete y amante del narrador, que será el que retire la herencia ante el cadáver aún tibio— es justamente el segundo tomo de los *Essais* de Montaigne, en cuyo capítulo tercero (“Coutume de l’Île de Cea”) se hace apología del suicidio, a partir de la noción estoica de la “salida razonable”. El último de los ejemplos suicidas que ofrece Montaigne, el de la muerte por ingesta de veneno de una habitante de la isla de Cea ante testigos ilustres, reproduce, en *abyme*, la de Charlie, que sale de escena como el comensal que se retira de un convite: *à mourir il ne reste que le vouloir*.

Infancia y locura

Una de las marcas que caracteriza a las suicidas onettianas (por lo general, son mujeres) es la locura: no que estén locas, se trata más bien de la percepción de una cierta enajenación por parte del resto de los personajes y de los narradores que las presentan (algo de lo que, de un modo u otro, se hace dudar al lector). Menos evidente, pero también presente con frecuencia, es la regresión a la infancia que la conducta suicida acarrea. Pero quien quita y pone es, como es lógico, el narrador de turno. El ahorcamiento de Julita en *Juntacadáveres* (1964), contado por Jorge Malabia, resulta paradigmático al respecto. La despersonalización a que él parece ser y no ser sometido por Julita, lejos de aniquilarlo, lo fortalece, cumpliéndose esa regla implícita de la ficción onettiana de que quien escribe no se mata. Ella aparece recurrentemente como *loca, enloquecida y muerta, tan absolutamente loca...*, y víctima de un proceso de infantilización proveniente, sobre todo, de la mirada de Jorge Malabia: “Tira el cigarrillo, se derrumba en la cama, se arquea como un feto, cierra los puños. Ahora está sin senos, tiene el pubis calvo; murmura mientras la nariz se le hace diminuta, respingada. Por fin se duerme. Me agacho para besarle los pies, las rodillas” (539). Por eso, en el momento en que su cadáver pende de la soga, es la imagen de la colegiala la que domina la descripción, en un viraje al pasado, que, ipso facto, la proyecta, a los ojos de Malabia, hacia una decrepita senectud:

La miré. Apenas se balanceaba y parecía hacerlo por capricho. Colgada de una viga, posiblemente con las vértebras rotas, la cabeza torcida asomaba la punta burbujeante de la lengua. Se había amortajado con una túnica blanca de colegial, severa y tiesa por el almidón; se había adornado con un gran moño de corbata azul. Usaba, para mí, unas medias negras que llegaban, tirantes, hasta el final de las pantorrillas. Supo lo que hizo. Ninguna maestra hubiera podido hacerle un reproche, así en la tierra como en los cielos. Oscilaba pendiente de la viga, balanceada con respeto por el viento de fin de noche. Los muslos se alargaban incongruentes, algo chorreaba espacioso. (577).

El caso de Julián Seoane en *Dejemos hablar al viento*, marcado por el alcoholismo y la enajenación amorosa, desemboca igualmente en una muerte que lleva la máscara de la infancia:

“Influido acaso por todo este improbable, Medina blasfemó de Brausen en cuatro palabras y no quiso agacharse sino mirar muy desde arriba el cuerpo en el suelo emporcado, tan plácido en su posición de feto, las rodillas casi tocando la mugre de una remera que fue blanca, la ca-

Absurdamente, más vale persistir. Onetti frente al suicidio

Catalina Quesada Gómez

beza abatida buscando el pecho, los puños cerrados sin fuerza, la insinuada sonrisa de expectación ante el nacimiento y la vida a iniciarse. (870).

El suicidio por sobredosis, además, permite que su rostro se mantenga sereno, inmutable, en ese reposo eterno en que ha entrado: “Nada interrumpía el sueño en paz de la cara bronceada” (873). Ambas muertes, motivadas, en última instancia, por la de la amada (Frieda) o el amado (Fernando Malabia), tienen una escenografía común de posiciones fetales, puños cerrados y blancos que se enlodan, coincidiendo en eso con el imaginario que rodea a Tantriste, donde también hace acto de presencia la pureza de la infancia (la de la protagonista del relato, pero igualmente por la presencia de ese niño de pecho cuya bolsa de agua caliente sirve para que el revólver alcance la temperatura humana): la inocencia perdida que solo la muerte parece recuperar. El blanco de la luna, que se intensifica a medida que ella se adentra en la noche, viene a limpiar la mugre inicial:

De pronto vio la enorme luna que se alzaba entre el caserío gris, negro y sucio; era más plateada a cada paso y disolvía velozmente los bordes sanguinolientos que la habían sostenido. Paso a paso, comprendió que no avanzaba con la valija hacia ningún destino, ninguna cama, ninguna habitación. La luna ya era monstruosa. (*Tan triste como ella* 331-332).

Como aquí, hay algo de *fatum* trágico del que ni Julián Seoane ni Julita pueden sustraerse, condenados a recuperar esa candidez primigenia; el nombre que portan, que es el mismo que el del hermano suicida del narrador de *La cara de la desgracia*, parece, narrativamente, desempeñar un papel determinante, siendo el de Julián “nombre yeta” (656), según le refiere María Seoane a Medina. Tan así, que ni tan siquiera el número capicúa de su carnet policial, *anuncio de la buena suerte*, podrá hacer nada al respecto.

El blanco que amarillea y se tiñe de luto es igualmente utilizado en “La novia robada” como emblema de la ilusión esfumada que, entre la desidia y el abandono, deja paso a la muerte. La obstinación enloquecida de esa fantasmal alma en pena —“que en las noches peligrosas de luna recorría el jardín, la huerta, el pasto abandonado, vestida con su traje de novia” (327)— pasea su ritual albura por blancos más claros de luna, hasta dejarse morir. Es el pensamiento de Díaz Grey el que diagnostica la estirpe de que proviene esta Moncha Insaurralde: “Otra loca, otra dulce y trágica loquita, otra Julita Malabia en tan poco tiempo y entre nosotros, también justamente en el centro de nosotros y no podemos hacer más que sufrirla y quererla. [...] Loca, sin cura, sin posibilidad de preguntas” (329). Cuando el albor del seconal se alinea con el de los huesos —el párrafo dedicado a

Absurdamente, más vale persistir. Onetti frente al suicidio

Catalina Quesada Gómez

enumerar blancuras, “en la imposibilidad de contar la historia del inadmisibles vestido de novia, corroído, tuerto y viejo, en una sola frase de tres líneas” (341), cifra toda la gama—, a Díaz Grey no le quedan más que palabras de resignación y asunción de responsabilidades. En el viaje de regreso de la sepultura a la cuna, la novia hace un alto en esa estación de la infancia que es la muñeca de comunión desojada, mugrienta momia, desprovista de toda humanidad. Díaz Grey, observador incólume una vez más, posterga el suyo para *Cuando ya no importe* (1993), antes de tomar su dosis letal:

Aquello ya no era Díaz Grey. Era un viejo borracho, impúdico, que alzaba la calvicie y los ojos aceptando resignado no comprender. La cara también ésta oscilante, parecía dominada por la piel que se apoyaba inclemente y antigua en la calavera que había estado vigilando y protegiendo desde el momento en que alguien, azotándole las nalgas, provocó el primer berrido de arrepentimiento. Y ahora la piel, razonablemente fatigada de su larga tarea, se aflojaba en descanso, se iba plegando para repetir las arrugas que sus hermanas habían impuesto durante siglos antes de dejar desnudas calaveras, cuencas vacías y buscar el total reposo de la gusanera y el polvo. (1060).

La infancia estará en la obra de Onetti desprovista del horror de la vida, absolutamente idealizada, como auténtico paraíso perdido; las distintas declaraciones del propio autor al respecto abundan en ello. Pero aunque nunca esté reflejada directamente en sus páginas —ya sabemos que en el universo onettiano casi no hay niños—, los que van a morir no dejan de visitarla, como de paso. El camino hacia el Hades bordea ese territorio feliz, inmaculado, pre-freudiano, que es para Onetti la infancia.

*

Para concluir, habría que subrayar el hecho de que se gestó en toda su obra un entorno familiar al suicidio, desde el momento en que este se toma como patrón en las descripciones de los distintos contextos. El motivo, enraizado en la frase, en el lenguaje, a veces elemento trivial de comparación o adjetivo vacuo, resulta al lector de todo menos ajeno y contribuye a crear esa atmósfera onettiana, unas veces irónica y hasta divertida, como en “Montaigne”; cruel, otras, sin paliativos. Así, los habitantes de la Colonia, animalizados en *rubias, severas ratas*, habrían desembarcado en Santa María “con menos esperanza que rabia suicida” (*La muerte y la niña* 591), o se destaca el arrojo de los de Monte, “los del todo o nada, los que no temían apostar suicidio contra vivir de verdad en aquellos países europeos

Absurdamente, más vale persistir. Onetti frente al suicidio

Catalina Quesada Gómez

de donde llegaron abuelos” (*Cuando ya no importe* 947), al igual que, en la rinconada, el coqueteo con la muerte actúa de señuelo erótico cuando “los varones juegan a rozar el suicidio para que ellas supliquen y se exciten” (*Dejemos hablar al viento* 752). Justamente, en *Dejemos hablar al viento*, el suicidio de Julián Seoane viene precedido de toda una serie de alusiones y referencias que, sin estar de manera directa relacionadas con su modo de extinguirse, sí contribuyen, con su carga semántica, a *crear ambiente*. Al final de la primera parte, una de las reflexiones de Medina, de carácter marcadamente existencialista, pone el acento sobre las ansias de muerte de algunos hombres, en especial cuando un amor complicado se les cruza en el camino: “¿Por qué —pensaba— dejan nacer al que nace cansado y ya de regreso; por qué nace el que nace con ánimo tibio, el que espera la muerte y Gurisa no llega?” (763). Pero el patetismo, como tantas veces en su obra, queda aniquilado por el teléfono que interrumpe la escena y la jocosidad irónica de la conversación que sigue con el *mucamo joven exótico y pederasta*. También es significativo el caso de la Rita, entre loca y tuberculosa, de *Para una tumba sin nombre* (1959) a la que “le fomentaban el suicidio” (59) y a la que sobrevenían —como las mudanzas, los hombres y los ayunos, como parte integrante de la más absoluta cotidianeidad— “resoluciones suicidas” (47); ella, sin embargo, escapa indemne a tal asedio de muerte, al menos en las versiones de la historia que nos llegan, para morir (¿ella o su prima?) por causas externas. Sea como fuere, lo cierto es que diversos impulsos o ideas suicidas no siempre consumados, comentarios acerca la conveniencia de matarse en según qué situaciones y todo tipo de pulsiones mortíferas aparecen dispersos en las obras de Onetti y contribuyen tanto a normalizar los casos efectivos de muerte autoinfligida —Elena Sala, en *La vida breve* (1950), o Gálvez, en *El astillero* (1961)— como a festejar a los supervivientes.

Con el suicidio, en Onetti, no hay maniqueísmo ni críticas de índole moral o prohibiciones —aunque en algún momento se hable de la intolerancia de Brausen para con los desertores, o este intento convencer a algún personaje, sin mucho apasionamiento, de que no hay que apresurarse—, ni tan siquiera restricciones pudorosas para el juego narrativo. Pese al terror de la muerte, a la indignación por esa calamidad que es estar obligados a morir, prima la noción eutanásica de los estoicos, de que más vale partir si el dolor es demasiado grande, si la vida no merece tanta pena. La enfermedad y el amor (o la enfermedad de amor, simplemente) acaparan buena parte de su atención porque, aunque el amor compense de esa culminación del fracaso que es la muerte (Gilio 1993), puede conducir directo a ella. Hay, en ocasiones, oblicua, alguna mirada cínica, burlona; pero domina la comprensión sobre la ferocidad a la que a veces Onetti nos tiene acostumbrados. A eso añade la palmada en la espalda, el verbo alentador para

Absurdamente, más vale persistir. Onetti frente al suicidio

Catalina Quesada Gómez

los que quedan: “Muchos más fracasos, caricaturas que ofrecen pensar, réplicas torpes y obstinadas. Decimos que sí, aceptamos, y hay, parece, que intentar seguir viviendo” (“La novia robada” 326). El combate entre la vitalidad arrolladora que emerge del amor y sus placeres y la angustia por el conflicto y la desgana, por la caída en picado de las expectativas amorosas, por la condena de fracaso que sigue a todo triunfo pasajero, por los oxímoros de amor y la sordidez de las habitaciones inmundas o por el deterioro de la enfermedad se cobra a veces sus víctimas. Pero queda siempre la duda de si el salto al vacío no será tan solo un salto de nivel ficcional, la manera de los personajes de imponerle a Brausen su mudanza a otro relato, la forma de intentar seguir muriendo en otra parte.

Bibliografía

Aínsa, Fernando. "Onetti: la muerte tan temida". en *Centro Virtual Cervantes*, <http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/onetti/acerca/ainsa.htm>, (reformulación de "Una lección de piedad y resignación en el desamparo y la derrota. El melancólico despojamiento de certidumbres de la obra de Onetti". En AA.VV. *Juan Carlos Onetti. Nuevas lecturas críticas*, París: CELCIRP (2003): 203-215.

Andrés, Ramón. *Historia del suicidio en Occidente*. Barcelona: Península, 2003.

AA.VV. *Juan Carlos Onetti. Nuevas lecturas críticas*. París: CELCIRP, 2003.

Barnechea, Alfredo. *Peregrinos de la lengua: confesiones de los grandes autores latinoamericanos*. Madrid: Alfaguara, 1997.

Caballero Bonald, José Manuel. "Iluminaciones en la sombra". prólogo al vol. II de las *Obras completas*, ed. de Hortensia Campanella, Barcelona: Círculo de Lectores-Galaxia Gutemberg (2007): IX-XXVIII.

Camus, Albert. *Le mythe de Sisyphe*. París: Gallimard, 2006.

Chao, Ramón. *Trois jours avec Juan Carlos Onetti* (entrevista). París: FR3, 1989.

_____. *Un posible Onetti*. Barcelona: Editorial Ronsel, 1994.

Cosse, Rómulo (coord.). *Juan Carlos Onetti, papeles críticos*. Montevideo: Librería Linardi y Risso, 1989.

Curiel, Fernando. *Onetti: obra y calculado infortunio*. México: UNAM, 1980.

Giacoman, Helmy F. (ed.). *Homenaje a Juan Carlos Onetti. Variaciones interpretativas en torno a su obra*. New York: Anaya, 1974.

Gilio, María Esther, y Carlos María Domínguez. *Construcción de la noche. La vida de Juan Carlos Onetti*. Buenos Aires: Editorial Planeta, 1993.

Guerrero, Gustavo. "A imagen y semejanza". *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas* 750, 2009.

Absurdamente, más vale persistir. Onetti frente al suicidio

Catalina Quesada Gómez

Lago, Sylvia. "El suicidio en la narrativa de Juan Carlos Onetti. Una opción frente al Infierno tan temido". *Exégesis*, 10, 30 (1997). Publicación electrónica: <<http://cuhwww.upr.clu.edu/exegesis/ano10/30/lago.html>>.

Mattalía, Sonia. *La figura en el tapiz: teoría y práctica narrativa en Juan Carlos Onetti*. London: Tamesis Book Limited, 1990.

Minois, Georges. *Histoire du suicide : la société occidentale face à la mort volontaire*. Paris: Fayard, 1995.

_____. *Histoire du mal de vivre. De la mélancolie à la dépression*, Paris: Éditions de la Martinière, 2003.

Montaigne, Michel de. *Les essais*. Paris: Librairie Générale Française, 2001.

Muñoz Molina, Antonio. "Sueños realizados: invitación a los relatos de Juan Carlos Onetti". Prefacio a Onetti, *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara (1994): 9-24.

Onetti, Juan Carlos. *Obras completas*. vols. I y II, ed. de Hortensia Campanella, Barcelona: Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2007.

_____. *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara, 1994.

_____. *Confesiones de un lector*. Madrid: Alfaguara, 1995.

Prego, Omar. *Juan Carlos Onetti o la salvación por la escritura*. Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1980.

Van Hoof, Anton J. L. *From Autothanasia to Suicide. Self-Killing in Classical Antiquity*. London-New York: Routledge, 1990.

Vargas Llosa, Mario. *El viaje a la ficción*. Madrid: Alfaguara, 2008.

Verani, Hugo. *Onetti: el ritual de la impostura*. Caracas: Monte Ávila, 1981.

_____. *Juan Carlos Onetti*. Madrid: Taurus, 1987.

Villoro, Juan. "La fisonomía del desorden: el primer Onetti". Prólogo al vol. I de las *Obras completas*, ed. de Hortensia Campanella, Barcelona: Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg (2007): LXXV-XCVII.

Zambrano Carballo, Pablo (et ál.), *Estudios sobre literatura y suicidio*, Sevilla: Alfar, 2006.