LOS ADIOSSES DE JUAN CARLOS ONETTI
UN MODELO DE ESCRITURA HERMÉTICA-ABIERTA

POR

MARÍA ANGÉLICA PETIT
OMAR PREGO GADEA

Universidad de la República, Montevideo

La novela corta *Los adiosses* constituye, en más de un sentido, una obra clave dentro de la *summa* narrativa del escritor Juan Carlos Onetti. La *nouvelle* fue publicada en 1954 por la editorial Sur, de Buenos Aires.¹ Editada cuatro años después de *La vida breve* (es decir, luego de la fundación de Santa María por Juan María Brausen) y siete antes de la aparición de *El astillero* —considerada por muchos críticos como la novela mayor de Onetti— *Los adiosses* suscitó de inmediato un perplejo asedio de la crítica y un minucioso resentimiento entre muchos de sus lectores.

A primera vista, ese desencuentro entraba en el orden natural de las cosas, si se considera que la obra de Onetti es hermética y que el escritor no está dispuesto a hacer concesiones de clase alguna. Onetti parece custodiar los senderos secretos que conducen a las fuentes de su creación con burlón escepticismo, si no con sarcasmo. A título ilustrativo puede mencionarse el persistente desencuentro entre los exégetas de *Para esta noche* y las circunstancias que rodearon su creación. O el desconcierto provocado por la aparición de *La vida breve* y alguna que otra diatriba.²

La diferencia radical entre aquellos desenfoques, en última instancia adjetivos y no sustantivos, y el persistente malentendido que rodeó (y sigue rodeando) a *Los adiosses*, consiste en que aquí se trata de una incomprensión básica de lo que esta novela significa, no sólo en la obra de Onetti, sino en el terreno mucho más vasto de la literatura latinoamericana.

En *um* ya célebre *addendum* a un trabajo crítico de Wolfgang Luchting,³ en lo que constituyó una insólita salida a la palestra, Onetti escribió lo siguiente:

¹ Un fragmento de la *nouvelle* apareció en junio de 1953 en la revista *Las Ciento y Una*, Buenos Aires, Número I, Año I, bajo el título *Los adiosses*. Ese pasaje corresponderá a las páginas 22-26 de la edición de Sur, Buenos Aires, 1954. La *nouvelle* fue dedicada por Onetti a la poeta uruguaya Idea Vilarino.

² A este respecto puede consultarse Homero Alsina Thevenet, "Una novela uruguaya. J.C.O. *La vida breve*", *Marcha*, Año XIII, No. 590 (24 de agosto de 1951), 14-15.

³ Wolfgang A. Luchting, "Lectura crítica de *Los adiosses*. El lector como protagonista de la novela", *Marcha*, 1.497 (Montevideo, 12 de junio de 1970), 14-15, y en ese mismo año

“Luego de leer inevitables interpretaciones críticas y escuchar en silencio numerosas opiniones sobre *Los adioses*, comprendí que había omitido una vuelta de tuerca, tal vez indispensable. Para mejor comprensión o para que todo quedara flotando y dudoso. Ahora surge, desde Lisboa, Herr Wolfgang Luchting, escribe sobre el libro con una gracia de profundidad que nada tiene de teutona y al final del estudio aventura, sorprendentemente, una media vuelta de tuerca que nos aproxima a la verdad, a la interpretación definitiva. Pero sigue faltando una media vuelta de tuerca, en apariencia fácil pero riesgosa, y que no me corresponde hacerla girar. Lo importante es que gracias a Herr Luchting, mi amigo y cofrade, nos vamos acercando”.

El propósito de este trabajo consiste menos en hacer dar esa media vuelta de tuerca a la que irónicamente alude Onetti (media vuelta acaso imposible de dar) que en mostrar las infinitas medias o enteras vueltas de tuerca que acechan al lector.

TEORÍA DEL ICEBERG

Una atenta lectura de lo escrito hasta el presente por los buenos críticos de Onetti hace surgir, inevitablemente, la imagen del iceberg: la parte visible del mundo narrativo de Onetti sería apenas una ínfima porción, mientras que la oculta, aquélla que yace inmersa en aguas dudosas, equívocas, es muchísimo mayor y, tal vez, la que más cuenta.

Esta teoría es, en términos generales, aplicable a otros creadores contemporáneos, latinoamericanos, europeos o norteamericanos. Estamos pensando en Faulkner, en Céline, en William Bourroughs, en Julio Cortázar. Pero acaso en ningún otro narrador de nuestro tiempo esa zona sea tan vasta y profunda como en Onetti. Por ello mismo, tal vez, el acoso crítico a su obra sea tan empecinado y contradictorio. Como en toda hidra que se respete, la publicación de cada nuevo ensayo suele generar siete cabezas que lo refutan, lo aprueban o lo desdeñan. Esta nauseosa sensación reproductiva es patente en el caso de *Los adioses*, cuya intriga cabe, sin embargo, en pocas líneas.

Un deportista tuberculoso llega a una población serrana en busca de un clima propicio para su creación. El hombre no se integra al mundillo del sanatorio, prefiere vivir en un hotel. Su contacto con la ciudad (con su pasado) se hace a través de la correspondencia que le llega semanalmente, y por la visita —alternada o coincidente— de dos mujeres y un niño. La primera visitante, una mujer madura, trata de inducirlo a internarse en el sanatorio. Comunicativa,

en la cuarta edición de *Los adioses*, editorial Arca, a continuación de la *nouvelle* con el título “El lector como protagonista de la novela”. (La 2ª edición de *Los adioses* es de 1966, Edición Arca y la 3ª de 1967, en la misma editorial). El *addendum* escrito por Onetti aparece en la segunda edición con el título “Media vuelta de tuerca”, 92.

la mujer hace saber que el enfermo es (fue) un basquetbolista internacional. Durante su estadía en la sierra la correspondencia se interrumpe: dejan de llegar los sobres habituales, escritos a mano uno, con tinta azul; a máquina y en papel madera el otro. Esta mujer hará una segunda visita, acompañada de un niño. La otra visitante es una muchacha, que no se aloja en el hotel, como la primera, sino en un chalet que el hombre alquilará en la sierra. En la segunda visita ambas mujeres coincidirán. Después de la partida de la mujer y el niño, la muchacha y el hombre se quedarán a vivir en el chalet, hasta la internación del basquetbolista, ya en situación desesperada, en el sanatorio.

Finalmente el hombre se escapa del sanatorio y se suicida en el chalet.

Los adioses propone numerosas lecturas, desafía al lector a la reconstrucción de múltiples relatos, todos ellos verosímiles, precisos y abiertos. Aunque, como lo veremos más adelante, no se trata aquí de varias historias, sino de una que puede ser contada de infinitas maneras.

El narrador privilegiado es un almacenero, un ex tuberculoso, quien armará el relato a partir de sus propias observaciones, de lo que imagina y atribuye al hombre, y de los dudosos testimonios, recusables por cualquier tribunal (en este caso el lector) de un enfermero y de una mucama del hotel donde se aloja el basquetbolista.

Al elegir un único punto de vista para contar esta intensa historia —el punto de vista de un hombre frustrado, que ve con envidia y obscena malevolencia cómo un hombre joven aún, pero ya acosado por una enfermedad mortal, mantiene relaciones con dos mujeres, una mayor y otra todavía adolescente— al presentar la historia y su verdadero significado en el orden en que las revelaciones van ocurriendo para ese par de ojos resentidos, Onetti ha pagado tributo a la técnica narrativa impuesta, desde el siglo pasado por lo menos, desde las novelas de Henry James,

afirmara Emir Rodríguez Monegal.⁴ Como en *What Maisie Knew* o *The Turn of the Screw*, agrega:

la historia de este hombre y sus dos mujeres es una historia contada desde la perspectiva de un testigo cuyas limitaciones (de comprensión, de conocimiento) alteran y pervierten toda interpretación. Onetti, aclara Rodríguez Monegal, no toma este procedimiento de James, al que declara enfáticamente no entender, sino del norteamericano William Faulkner.⁵

Onetti, concluye:

es un creador que usa la ambigüedad técnica del punto de vista no porque esté de moda o porque haya un maestro o varios, que indiquen el camino. La usa

⁴ Emir Rodríguez Monegal, "La fortuna de Onetti", en *Literatura uruguaya del medio siglo* (Montevideo: Editorial Alfa, 1966), 249.

⁵ Emir Rodríguez Monegal, 250.

porque su visión del mundo es también ambigua, porque toda su concepción del universo descansa en la dualidad de criterios que hace que la mayor sordidez (para el espectador, el testigo) contenga una carga de irredente poesía (para el paciente).⁶

Para Rodríguez Monegal, por último, *Los adioses* “es una historia de amor y no de sexo”.

Esta interpretación fue compartida por el crítico norteamericano James East Irby, quien calificó a *Los adioses* de “doble historia de amor”. Tesis que figuró en forma de fajín alrededor de la primera edición, pero que no convenció a Hugo Verani, para quien la *nouvelle* está construida alrededor de una “obsesiva enajenación: la vida del héroe — dice Verani— se apoya en algo efímero, la juventud y la salud física, y la pérdida de éstas es la esencia de la tragedia”.⁷

Al hombre —dice Verani— sólo le queda contemplar su ruina, su ex cuerpo perfecto de basquetbolista y arrojarse a la muerte, como quien se tira a un basural. Sin nadie a su lado, muere como ha vivido, con la compañía de sí mismo”.

Beatriz Sánchez Distassio considera que el narrador-testigo (el almacenero) se erige “en una especie de Dios, de Creador absoluto que puede hacer y deshacer a su antojo”. Pero distingue “entre lo que la historia *verdadera* es y lo que los testigos imaginan”, perceptible a “través del lenguaje”:

el enfermero, la mucama, Andrade, se expresan afirmativamente, no tienen reparos en interpretar los hechos o inventarlos. En cambio, el lenguaje del narrador-testigo es un lenguaje conjetural.

Con este sistema narrativo, según la crítica, Onetti se propone alcanzar un doble objetivo: por un lado, mostrar la “imposibilidad del hombre de asimilarse al mundo, el eterno desencuentro del ser con su destino”, y por otro “la imposibilidad del hombre de llegar a conocer la verdad”. Pero estos hechos, “que son de orden existencial, se ven trascendidos por otra intención de orden estético: Onetti, como en muchas de sus novelas, no puede dejar de sentir que el arte es también una forma de vida”.⁸

⁶ Emir Rodríguez Monegal, 251.

⁷ Hugo J. Verani, “En torno a *Los adioses*, de J.C.O.”, en *Anales de la Universidad de Chile*, 145 (enero-marzo de 1968), 35-57.

⁸ Beatriz Sánchez Distassio, “La ficción narrativa de los testigos en la novela *Los adioses* de Juan Carlos Onetti”, en *Estudios de Crítica Literaria* (Universidad de la Plata, Argentina, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Depto. de Letras, 1973), 155-176.

OTRA VUELTA DE TUERCA

La irrupción de Luchting (y del propio Onetti) en este campo de batalla en que se ha convertido *Los adiosses*, donde un ejército de críticos intercambia un fuego cruzado de interpretaciones, abrió, ya en 1970, una nueva dimensión a la polémica y, sin duda alguna, añadió un elemento muy valioso para una mejor aproximación a la *nouvelle*, quince años después de su publicación.

Luchting piensa que *Los adiosses* es:

entre todas sus obras editas la novela que, de un modo casi asombroso, anticipa muy temprano todas aquellas tendencias recientes que exigen al lector, en los términos de Julio Cortázar, que sea en vez de un *lector-hembra* (que se deja entretener) un *lector-macho* (que crea, junto con el autor, el mundo ficticio de la narración), que sea un lector cómplice.

Como ejemplos de esas nuevas tendencias, Luchting menciona al propio Cortázar, a Mario Vargas Llosa, a William Bourroughs, a B. S. Johnson, Peter Chotjewitz, Peter Handke, y sostiene que Onetti anticipó esa boga de participación en una serie de sus novelas, pero en ninguna "tan explícita e intencionalmente" como en *Los adiosses*. Onetti, añade, se propone prolijamente "adormecer" en el lector su natural desconfianza hacia el testimonio del narrador, identificando su punto de vista con el del almacenero. "Identificados a un alto grado con el punto de vista del testigo, participamos ahora con él en sus conjeturas sobre aquel triángulo mujer-hombre-muchacha, cuya "verosimilitud" refuerza con las conjeturas de dos personajes más, el enfermero y la mucama.

A medida que avanza la *nouvelle*, argumenta Luchting, la facultad de resistencia del lector se ha ido desvaneciendo y llega un momento en que los testigos, "basándose en lo que ven, y quizá más, en lo que no ven, suponen y lo hacen en nuestra compañía".⁹ Por último, ya casi sobre el final, nos integramos al coro de los *voyeurs*, que extraen "obscenas conclusiones" de las relaciones del triángulo. Por eso, concluye, cuando se revela la "verdad acerca de la naturaleza del triángulo (la muchacha es hija del basquetbolista) nos sentimos por lo menos tan culpables como los testigos. Pero, y esto es lo más importante, cuando por fin se aclara la verdad sobre los vínculos que unen a los tres protagonistas observados, resulta que nosotros mismos hemos venido hallándonos entre los protagonistas de esta novela".¹⁰

Onetti se salió con la suya y consiguió convertirnos en sus *cómplices*. De esa manera, sugiere Luchting, habríamos accedido "a la novela total", tan exigida y anhelada y proclamada por los nuevos escritores, muy especialmente por los latinoamericanos. Sería la *reader-participation* total, pues el lector se constituye en uno de los personajes de la novela, incluso quizá en el protagonista. Pero ¿qué

⁹ Wolfgang Luchting, *op. cit.*

¹⁰ Wolfgang Luchting, *op. cit.*

ocurre si el lector se resiste a esa integración y se insurge contra lo que, a primera vista, parece una mera trampa? Porque cuando el almacenero-relator-testigo afirma “Me bastaba anteponer mi reciente descubrimiento al principio de la historia, para que todo se hiciera sencillo y previsible”, el lector se siente una vez más identificado con él y concluye que, en efecto, si ese dato (en apariencia básico) no hubiera sido escamoteado, toda la trama de suposiciones mezquinas y “sucias” también se hubieran desvanecido.

El lector, que ha ido aceptando el testimonio del relator, que no ha podido no aceptarlo; el lector, partícipe vicario del chisme y del regodeo, no puede someterse a la solución que la verdadera historia le propone y es precisamente esta resistencia elemental (e inevitable) la que explica que muchos lectores, y no de los peores, se detengan aquí en su juicio y hablen de *los trucos* de Onetti. “Es cierto. La novela es trucada,” dice Rodríguez Monegal, citado por Luchting.

De acuerdo, concede Luchting:

pero en mi opinión, la novela no es *trucada* en el sentido de Rodríguez Monegal. El se olvida de un pequeño detalle, o por lo menos si ha pensado en él solamente lo insinúa. El detalle es éste, y con mencionarlo devuelvo la novela a los lectores, doy la última “turn of the screw”, revelo lo que considero la última y culminante ambigüedad de Onetti: ¿Qué pasa si la muchacha *no* es la hija del hombre? ¿Si éste le ha mentido a la mujer, aunque fuese sólo para tener su tranquilidad y, por supuesto, para mantener sus amores *con las dos*? Hay una frase en la novela que permitiría reflexionar sobre esta posibilidad (y sería una posibilidad sumamente onettiana): la mujer, en la imaginación de la mucama, está pensando, al ver por primera vez a la muchacha, que “nunca había visto una foto suya, nunca logró arrancar al hombre adjetivos suficientes para construirse una imagen de lo que debía temer y odiar”.¹¹

Y añadirá:

Si nos guiamos por la muy razonable máxima de que para mentir mejor se debe hacerlo con gran lujo de detalles (así miente un escritor) o no dando detalle *adjetivo* alguno, entonces parece decididamente posible que, en la presente situación, el hombre haya optado por la segunda modalidad, pues de este modo disminuía el riesgo de ser descubierto.

Josefina Ludmer aventura en 1977 la posibilidad de otras lecturas del texto. No se trataría de descifrar (el texto no es un criptograma) ni de interpretar un conjunto de signos extraños. Se trata de transformar y de perturbar todavía más. Hay que hacer esta lectura —afirma— en función de mutaciones que impone el texto mismo; de la apertura de los campos y no de su cierre develador. Abrir, pluralizar, desatar la actividad intelectual y no sedarla, es precisamente la función de la elipsis en un relato como *Los adioses*.

¹¹ Wolfgang Luchting, *op. cit.*

Porque la clave reside en la potencia de lo no dicho o, mejor aún, en lo que sustituye, en lo que escribe en otro registro. La clave está en la transformación del sentido. Lo verosímil en Onetti no coincide con la verdad; sólo lo que se dice dos veces, lo duplicado, transporta verdad. El enigma del relato (el pasado del hombre), clave de su presente y de sus relaciones, está escrito en lo que se lee siguiendo el sistema narrativo, producto, dice Josefina Ludmer.¹² Y agrega:

Si es verdad sólo lo que se dice dos veces (lo repetido en la variación) es mentira que la muchacha sea la hija del hombre [...] el presente está hecho de seudovínculos, de vínculos "figurados", de permutaciones: una amante, no una esposa, una "hijastra", no una "hija". La mujer del pasado era posiblemente tuberculosa "y la muchacha está pagando algo; heredó de su madre no sólo el dinero, sino [...] una culpa o la pasión del hombre".¹³

Años después de haber publicado su *El lector como protagonista de la novela*, en ocasión de un coloquio realizado en Xalapa, México, a principios de los 80, Luchting volverá sobre el tema y contará una reunión con Onetti en Montevideo, a la que asistieron el editor Alberto Oreggioni, Jorge Ruffinelli y Dorotea Muhr. En esa ocasión, dice Luchting, "mi curiosidad me indujo a preguntarle a Onetti cual era esa "media vuelta de tuerca" final, cuál aquella "interpretación definitiva". La respuesta fue brevísima y, en efecto, "riesgosa": "Incesto", dijo Onetti".¹⁴

Luchting, que sabe con quién se está midiendo, añade, cautelosamente:

¿Cuáles son los elementos textualmente admisibles para substanciar la declaración de Onetti? Importantes son dos. El primero requiere citas abreviadas. [...] Me refiero a la descripción persistente que Onetti da de la hija como *sex-object*, objeto de deseo sexual: "/su/ cara iba a estar, hasta la muerte, en días luminosos y poblados, en noches semejantes a la que atravesábamos, enfrentando la segura, fatua, ilusiva aproximación de los hombres" [...] o "/su/ placidez orgánica de estar viva, coincidiendo con la vida" y "/su/ cándida, obscena costumbre de asentir". El segundo elemento "es una breve frase que se revela bastante explícita una vez que hayamos dejado entrar la idea del incesto en nuestras mentes. El almacenero, después de haber leído la consabida carta, reflexiona: "suponiendo que hubiera acertado al interpretar la carta, no importaba, en relación a lo esencial, el vínculo que unía a la muchacha con el hombre. Era una mujer, en todo caso: otra". [...] El subrayado es mío.¹⁵

¹² Josefina Ludmer, *Onetti. Los procesos de construcción del relato* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1977), en "Los adioses: el texto de allado", subcapítulo de "Homenaje a *La vida breve*", 89.

¹³ Josefina Ludmer, 92-93.

¹⁴ Wolfgang A. Luchting. "¿Esse acaso ya no es percipi?", en *Texto crítico*, Año VI, 18-19, (julio-diciembre de 1980), Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias; Onetti en Xalapa, Humanidades, Universidad Veracruzana. (Director, Jorge Ruffinelli).

¹⁵ *Ibid.*

Un poco más adelante, Luchting declara su perplejidad ante esta vuelta de tuerca sugerida por su abrupta pregunta y dice que:

si decidimos aceptar la "vuelta de tuerca" de Onetti, excluyendo la posibilidad que su aseveración parquísima, de una sola palabra, pueda haber sido una más de sus trampas, nuestra conclusión no puede sino ser aquella que nuestro novelista ha hecho con nosotros, lo que los mirones chismosos han hecho con sus víctimas.¹⁶

Creemos que la posición crítica debe ser otra, mucho más radical: a partir de la publicación de la novela, la única fuente de conocimiento es la novela misma, el texto. El autor ha dejado de tener autoridad, se ha hecho ajeno a la obra, está fuera de ella, como cualquiera de nosotros, sus lectores. Esa palabra, *incesto*, debe ser equiparada a las conjeturas a que nos incita la ambigüedad del texto, a las que nos autoriza. En definitiva, el texto de Onetti es un texto abierto.

Interpretaciones de una escritura hermética-abierta

ERM	(1966)	La joven es la hija - incesto.
WL	(1970)	La joven no es la hija. Es la amante.
JR	(1976)	Hija y amante a la vez.
JL	(1977)	En la lógica del sistema de Onetti la verdad no coincide con la verosimilitud. [...] Una amante, no una esposa; un "hijastra", no una hija.
JCO	(1980)	"Incesto". Según W.L.
WL	(1980)	¿Otra "trampa" de Onetti?
OP/MP	(1991)	1. La joven es la hija. 2. ¿Relación incestuosa? 3. ¿Vivencia (y remordimiento) de un amor filial frustrado? 4. Onetti, en 1980, dijo verdad o no. Su afirmación no surge del texto. <i>Es el texto, la escritura, la única verdad posible; la interpretación definitiva no existe.</i>

Poco antes de su partida definitiva de Uruguay, ocurrida en 1975, Onetti le concedió una entrevista al crítico Jorge Ruffinelli. En determinado momento, Ruffinelli vuelve sobre el tema de la relación existente entre el protagonista de *Los adioses* y las dos mujeres que lo visitan y le escriben. La respuesta de Onetti robustece nuestra tesis, según la cual la ambigüedad debe ser considerada como un instrumento de construcción del relato en Onetti. Ésta es la parte del diálogo en cuestión:

JR: La ambigüedad por la presencia de las mujeres, ¿es cosa tuya?

JCO: La ambigüedad de las mujeres viene de otra historia, que fue un tanto

¹⁶ *Ibid.*

real, un tanto onírica.

JR: Y que no puede conocerse, ¿verdad?

JCO: No, es que habría que decir nombres. Y te olvidás que hay también la clave última, que no quiero dar.

JR: La clave última se resumiría en: hija y amante a la vez.

JCO: Usted lo ha dicho, señor, yo no he dicho nada.¹⁷

La última vuelta de tuerca:

"No hay trampa ninguna en la novela.

El lector se convierte en cómplice".

En enero de 1973, en un reportaje realizado por uno de los autores en el balneario uruguayo La Floresta, Onetti sostuvo lo siguiente:

—En alguna oportunidad se le imputó a usted mismo haber hecho trampas en *Los adioses*.

—Sí, creo que fue Angelito Rama. Mirá, *Los adioses* está contada, como vos sabés, por el bolichero. Toda la óptica de la novela está teñida, entonces, por los prejuicios, por la mediocridad, por los temores y por las fobias del bolichero. Ese individuo, que también es un personaje, nos obliga a aceptar, nos impone su punto de vista y al mismo tiempo nos aconseja, muy a la sordina, que desconfiemos de lo que nos cuenta. Pero el lector, fijate, no tiene otro camino que aceptar su versión. Y jugar al descarte. El lector tiene que meterse en la historia, tiene que participar, como se dice ahora, y nunca estará seguro de nada, salvo de los hechos primarios. Pero ¿qué significan los hechos en su crudeza total, en su desnudez? Nada. Son simples gestos que es preciso traducir, descifrar, darles sentido. No hay trampa ninguna en la novela. El lector se convierte en cómplice.¹⁸

Esta declaración de Onetti, a nuestro juicio, cierra definitivamente la polémica. Es el propio autor quien da la última vuelta de tuerca.

LOS ADIOSES, ¿UNA ANTICIPACIÓN DEL NOUVEAU ROMAN?

El tema que vamos a introducir requiere algunas reflexiones previas. Siempre nos pareció significativo que Onetti haya interrumpido con *Los adioses* el llamado Ciclo de Santa María, comenzado en 1950 con *La vida breve*, que retomará en 1959 con la *nouvelle*, *Para una tumba sin nombre*. Una segunda reflexión: tanto Onetti como los escritores franceses del *nouveau roman* tienen un "maestro" común: William Faulkner. La obra de Faulkner comenzó a ser

¹⁷ Jorge Ruffinelli, "Juan Carlos Onetti, Creación y Muerte en Santa María", en *Palabras en Orden* (México, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana, 1985), 81-139. (Entrevista realizada en Montevideo, en 1974).

¹⁸ Omar Pregó Gadea, "Onetti", en: diario *Ahora* (Montevideo, 3 de junio de 1973), segunda sección, 1.

conocida en Francia a partir del año 1931, fecha en la que Maurice-Edgar Coindreau tradujo *Mientras yo agonizo* y publicó un artículo acerca del novelista norteamericano. Simultáneamente, René-Noel Rimbault iniciaba la traducción de *Santuario*, publicada antes de *Mientras yo agonizo* y de la que André Malraux dijo, en un célebre prefacio, que era "la intrusión de la tragedia griega en la novela policial". Al año siguiente se publicó *Setiembre ardiente* y *Una rosa para Emily*. En 1935 apareció *Luz de agosto* y ese mismo año Jean-Louis Barrault llevó a escena *Mientras yo agonizo* bajo la forma de un mimodrama.

Las traducciones de Faulkner se sucederán regularmente en Francia y en el Río de la Plata (el propio Onetti tradujo una de sus novelas en 1940) y el prestigio y la influencia de su obra se extenderá entre los escritores de vanguardia de ambas zonas geográficas, tan receptivas una como otra, pero por razones diferentes, y creará adeptos que algunos críticos han definido como verdaderos fanáticos.

Onetti, mayor que los escritores del *nouveau roman* empezará a escribir antes que ellos. *El pozo* es de 1939. (*La náusea*, de Sartre, es de 1938). *Los adioses*, publicada en 1954, aparecerá un año después de *Les Gommies*, de Robbe-Grillet. *La Modification* de Michel Butor, apareció en 1956 y *La Jalousie*, de Robbe-Grillet, en 1957. Por esta misma época empezará a publicar Nathalie Sarraute y un poco más tarde Claude Simon.

Es claro que pueden establecerse diferencias entre Onetti y este grupo de escritores, diferencias que en algunos casos llegan a ser tajantes. Pero uno y otros se propusieron, de manera implícita o explícita, luchar contra la alienación a la que, en tanto lectores, se hallaban sometidos los hombres y mujeres de su (de nuestro) tiempo. "La literatura —dirá Onetti— jamás debe ser comprometida. Simplemente debe ser buena literatura. La mía sólo está comprometida conmigo mismo. Que no me guste que exista la pobreza es un problema aparte".¹⁹

Onetti, como Robbe-Grillet, Butor y Nathalie Sarraute, cree que:

todo lo que puede hacer el novelista es mostrar que la novela puede escapar a las reglas, a las convenciones novelescas como éstas eran practicadas en el siglo pasado, es decir, rechazar las bases de la novela "burguesa", para dejar a los lectores de hoy enteramente disponibles para otras novelas, nacidas en otras sociedades.²⁰

¹⁹ "Literatura ida y vuelta", *op. cit.* Texto armado por Jorge Ruffinelli sobre la base de opiniones vertidas por Juan Carlos Onetti en entrevistas concedidas a María Ester Gilio, Eduardo Galeano, Carlos María Gutiérrez, Guido Castillo, Alfonso Calderón, Lilian Calm, Juan Gelman, Carlos Sosa Díaz, la revista *Imagen* de Caracas y encuestas del semanario *Marcha* y del diario *Epoca* de Montevideo, según afirmaciones del compilador, *op. cit.* 33.

²⁰ Bernard Lalonde, "*La Modification*", *Butor, analyse critique* (París: Editorial Hathier, 1972), 28.

Los escritores del *nouveau roman*, por otra parte, se aplicaron a poner en tela de juicio la aserción, comúnmente aceptada por la novelística *tradicional*, de que vivimos en un mundo trágico. En la novela *tradicional*, sostienen, las situaciones y los objetos ya están cargados de un sentido, *a priori*. El mundo es trágico, la soledad irremediable, los objetos significativos. En su libro *Pour un nouveau roman*, Robbe-Grillet se aplica a demostrar que para un novelista tradicional (Flaubert, Balzac, Stendhal) los objetos habían dejado de ser tales, ya que el autor pensaba primero lo que se proponía significar, para imaginar luego la cosa, el gesto y la escena donde esa significación adoptaría una apariencia sensible.²¹

Para un novelista tradicional, una silla vacía significa la ausencia, una mano que se posa en un hombro es un gesto de simpatía, y los barrotes de una ventana soportan la incomunicación o la cárcel. En cambio, el *nouveau roman* se limita a *mostrar* una silla, una mano, unos barrotes. Al quitarle a los objetos, a las acciones y a los gestos su carga de significación, el novelista crea un mundo nuevo, un mundo *neutro*, al que "no pediremos más que no sea propicio, un mundo —en todo caso, y esto es lo principal— que no podrá ser ya para nosotros un mundo hostil".

No se trata aquí de exponer en detalle los fundamentos teóricos de los popes del *nouveau roman*. Basta indicar que esta escuela se propuso minimizar la intriga (¿qué nueva situación verdaderamente original, que jamás se haya producido, puede valer por sí misma?) y desacralizar el papel del *héroe* dentro de la novela. Balzac fue acusado de competir con el Registro Civil, a tal punto que el lector de una de sus mejores novelas, *El lirio en el valle*, lo sabe prácticamente todo de los personajes que por ella deambulan: fecha de nacimiento, color de sus ojos y cabello, vestimenta, preferencias culinarias. En definitiva, lo mismo que podemos llegar a saber en la vida real de un amigo, de nuestra mujer o de nuestros hijos. En el *nouveau roman*, el héroe es alguien del que poseemos escasos datos, es una persona de la que apenas conoceremos algunos rasgos físicos (muchas veces ninguno), y que a menudo *ni siquiera posee un nombre*.

UNA NUEVA LECTURA DE LOS ADIOSES

A la luz de estos elementos, tan sumariamente enumerados aquí, pero que cualquier lector puede profundizar sin mayores dificultades, es que nos atrevemos a proponer una nueva lectura de *Los adioses*. Nueva lectura que le insuflará al discurso literario (que le devolverá) su auténtica significación. Al menos eso es lo que esperamos.

En *Los adioses*, por lo pronto, los personajes carecen de nombres propios, salvo algunos secundarios. El protagonista, si nos atenemos a esa jerarquización

²¹ París: Éditions de Minuit c. 1963

clásica, será invocado como *el hombre*, el *ex jugador de básquetbol*. Su mujer (si es que realmente se trata de su mujer) será *la señora*, o *la mujer*. La supuesta hija será *la muchacha*. Nada sabemos de sus pasados, apenas el narrador (el almacenero) nos proporcionará alguna sumaria descripción. Como lectores, estamos sometidos al testimonio dudoso, parcial, a menudo contradictorio, del almacenero, testigo y narrador, quien a su vez depende de otros testimonios, también ellos cuestionables, cargados de prejuicios, limitados. En ese contexto, el lector llega a comprender rápidamente que la historia que se le está contando no tolera su aceptación pasiva: por el contrario, lo está incitando de manera insistente, acuciante, a participar, a rebelarse contra esa versión insatisfactoria, mutilada.

Esquemáticamente, la situación puede ser reducida a estos términos o elementos:

- a) Existe un narrador, el almacenero, que cuenta en primera persona *lo que ve*. Pero que también *interpreta* esos gestos y que, además, *imagina* otros, que pueden ser prolongaciones de lo visto o proyecciones de sus propios demonios.
- b) Hay testigos (el enfermo, la mucama) que hacen observaciones por su cuenta, que luego transmiten al almacenero, a las que suman sus propias *interpretaciones*.

Esos testimonios llegarán al lector de manera indirecta, oblicua, a través del almacenero, quien (aparentemente) jamás se limitará a rebotarlos al lector como una pared, sino que los cargará de turbias intenciones, de odios, rencores, resentimientos. Observaciones de las que nunca podremos saber —insistimos— si corren por cuenta de esos testigos o son simples prolongaciones de la visión del narrador.

Ahora bien: esta *ausencia de personajes* (en el sentido clásico del término) es una de las características dominantes de la novela moderna. Después de enumerar las características del personaje tradicional en la novelística del siglo XIX, Robbe-Grillet afirma que “ninguna de las grandes obras contemporáneas se corresponde, a ese respecto, con las normas de la crítica.”²² “¿Cuántos lectores recuerdan el nombre del narrador de *La náusea* o de *El extranjero*?” se pregunta. “Y *El viaje al fin de la noche*, ¿describe un personaje? ¿Se debe sólo al azar que esas tres novelas estén escritas en primera persona?”, insiste.

En su discurso literario, *Los adioses* se nos aparece como una forma casi pura de subjetividad. Prácticamente ninguno de los gestos, de los movimientos, de las acciones de los personajes, acceden a nosotros, lectores *sin una carga subjetiva*, la del “narrador”, ese dudoso sujeto a través de cuyo prisma deformante pasa toda la luz del proyector.

Acusado en una ocasión de ser un *objetivista*, Robbe-Grillet afirmó que, por el contrario, el *nouveau roman* se proponía alcanzar un estado de *subjetividad total*.

²² Robbe-Grillet, Alain, “Sur quelques questions périmées” (1957), en: *Pour un nouveau roman*, op. cit. 27 (La traducción es nuestra).

No sólo es un hombre quien, en mis novelas por ejemplo, lo describe todo, sino que se trata del *menos neutro, del menos imparcial de los hombres*: comprometido por el contrario siempre en una aventura pasional obsesiva, al punto de *deformar a menudo su visión* y de producir en él imaginaciones próximas al delirio.²³

Robbe-Grillet dirá que sólo Dios puede pretender ser objetivo, mientras que en sus libros:

es un hombre quien ve, siente, imagina, un hombre situado en el espacio y en el tiempo, condicionado por sus pasiones, un hombre como usted o yo. Y el libro no traslada otra cosa que su experiencia, limitada, incierta".²⁴

¿Qué otra cosa que ese hombre de "experiencia limitada, incierta" es el almacenero-testigo-narrador de *Los adioses*? Como el imaginado por Robbe-Grillet, el narrador de Onetti es también *el menos neutro, el menos imparcial de los hombres* y, por consiguiente, el más dudoso de todos, el que mayores desconfianzas suscitará en un lector advertido. Heredero de su tiempo, Onetti puede figurar a la cabeza de los más originales innovadores en la materia, y debe ser señalado como un escritor que, luego de asimilar la lección de los grandes renovadores del género, se internó por caminos que le son propios, que paralelamente exploraban los padres del *nouveau roman*.

En cierta ocasión, sin embargo, Onetti declaró enfáticamente que no le interesaban los novelistas de esa escuela:

Creo —dijo— que ellos trabajan la literatura como una disciplina de laboratorio y en un sentido totalmente intelectual, tratando de hacer una novela objetiva, casi fotográfica. Lo curioso está en que por esa vía de un supuesto objetivismo tan sólo han llegado a un casi completo subjetivismo. Han hecho de la técnica lo más importante y es necesario tener claro que la técnica es tan sólo un instrumento del cual debe hacerse el mejor uso, sin llegar a convertirlo en el asunto central de la creación".²⁵

Como se ve, Onetti y Robbe-Grillet coinciden de manera sorprendente en lo sustancial, a saber: la nueva novela (el *nouveau roman*) desemboca inopinadamente en el *subjetivismo*. En declaraciones hechas al diario *Le Monde* a propósito de su última novela, *Souvenirs du triangle d'or* (1978), después de proporcionar al menos tres interpretaciones o lecturas posible de ella, Robbe-

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

²⁵ "Onetti en Caracas", en: *Imagen*, Número 6, 1-15 de agosto (Caracas, 1967). Reportaje sin firma en ocasión de la presencia de Onetti en la segunda reunión del XIII Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana, Caracas, del 4 al 7 de agosto de 1967.

Grillet dijo que:

esas historias no se limitan a tres, y olvido aquella que es la más evidente, la de un policía venal que debe trucar sus propias investigaciones para escapar a las pruebas que se acumulan en su contra, que indican su colusión con los criminales". Y aclaró: "El tema del libro no es una u otra de esas historias, *sino las relaciones que las unen*. (...) No se trata de historias diferentes que se superponen, como en una novela que poseyera varias intrigas mezcladas: *es la misma historia que puede ser contada de diferentes maneras*."²⁶

En *Souvenirs* —explica— un lugar, un personaje, pueden ser varias cosas a la vez; un hecho puede ser leído de manera plural. Así, la celda del prisionero puede convertirse en el cuartucho de una de las prostitutas adolescentes, y en la clínica donde el doctor Morgan ejerce.

Más adelante, Robbe-Grillet sostendrá que su novela está situada prácticamente en las antípodas de la novela policial. Que es también el caso de *Los adioses*.

He leído muy pocas novelas policiales y en general me han decepcionado. En la novela policial tradicional, una serie de piezas deben ser reunidas de manera tal que constituyan una historia que reordene el caos y que posea un único sentido. El mundo parece ser un desorden incomprensible hasta que llega un inspector y prueba que en realidad todo encaja perfectamente: el desorden era la obra de un criminal que había diseminado las piezas.

En *Souvenirs*, insiste:

se produce todo lo contrario, ya que allí tenemos la historia de una *diseminación* y no la de una *concentración* del sentido. Aquí es el propio inspector quien hace trampas. Para terminar, tenemos no una reafirmación del orden establecido, sino una proyección excéntrica de todos los elementos que se niegan a tomar un lugar definitivo.

Esta misma formulación, con ligeros retoques, puede utilizarse para describir el tema de *Los adioses*. En la *nouvelle* de Onetti no se trata tampoco de varias historias que se mezclan o se superponen, sino *de una sola que puede ser contada de muy distintas maneras*. La que escoge el almacenero es sólo una de ellas. Onetti se limitó a esa sola narración y dejó entrever el infinito número de puertas (de reescrituras) que cada lector está invitado a abrir. Como en la novela de Robbe-Grillet, el verdadero tema de *Los adioses* no es, sin embargo, una u otra de esas historias, sino las relaciones que las vinculan. En *Los adioses*, esa relación es la de una *culpa compartida*. El lector es conducido en primer lugar a la aceptación del punto de vista del almacenero y sus testigos, como ya

²⁶ *Le Monde*, 29 de setiembre de 1978, París.

hemos visto. Es inducido a sumarse al coro de difamadores, para luego hacerle descubrir que sus sospechas eran (tal vez) infundadas, que es necesario empezar de fojas cero, iniciar una nueva lectura del libro en busca del sentido último de la narración. Es decir, de un nuevo sentido. O, mejor aún, para descontaminarse. No es casual que la enfermedad que padece el deportista (y que padeció el Narrador-dramatizado) sea la tuberculosis, considerada en su tiempo como extremadamente contagiosa y por ello mismo temible, asimilable a las pestes, maléfica. Esa potencialidad del *contagio* se convierte, en el plano literario, en una contaminación del punto de vista. El almacenero, el enfermero y la mucama *nos transmiten el mal, nos inoculan los gérmenes*. La posibilidad de cura reside en nosotros mismos, en tanto lectores, como estaba en la aceptación o no de su muerte, la eventual salvación del basquetbolista.

LITERATURA LITERAL-LITERATURA CONFLICTUAL

Roland Barthes ha calificado la obra de Alain Robbe-Grillet como una *literatura "literal"*, negándole toda referencia con la literatura tradicional, en particular con la psicológica. En ese sentido, *Les gommages* parece ser el paradigma en tanto expresión de objetividad. En ella, sostiene, la "objetividad", la presencia material de las cosas, de los objetos, prevalece, crece y se desarrolla en un mundo sin afectividad humana, lo más alejado posible del humanismo trágico a lo Dostoievski, o del camino psicológico transitado por Proust y Kafka, del humanismo trascendente, en suma.²⁷

En *Los adioses*, las manos, los sobres (símbolos de cartas que no leemos), la escritura de esos sobres, son, por el mecanismo de la repetición, objetos privilegiados de la narración. Una muchacha (o mejor aún, su arquetipo) de la cual ignoramos el nombre, y de cuya filiación incluso insidiosamente se nos exhorta a dudar, configuran los elementos constitutivos de una anécdota que nos es dada a través de la escritura.

El interés de la novela de Robbe-Grillet *El mirón*²⁸ —sostiene Barthes— estriba en la relación que el autor establece entre los objetos y la fábula:

no hay ninguna cualificación de la historia; ésta tiende al cero, hasta el punto de que apenas puede ser nombrada y aún menos resumida (como lo demuestra la perplejidad de los críticos).²⁹

²⁷ Franklin J. Matthews, "Un écrivain non réconcilié", en Alain Robbe-Grillet, *La maison de rendez-vous* (París: Les Éditions de Minuit, 1980), 157-185, (1ª edición 1965).

²⁸ Alain Robbe-Grillet, *Le voyeur*, novela traducida al español con el título *El mirón* (Barcelona: Seix Barral, 1954).

²⁹ Roland Barthes, "Literatura literal", a propósito de *Le voyeur*, de Alain Robbe-Grillet (1955) en *Ensayos críticos* (Barcelona: Edición Seix Barral, 1977), 2ª reimpresión, 77-87. (1ª edición, 1963).

En *Los adioses*, el hecho mismo en que se apoya el enigma de la fábula está narrativamente blanqueado, borrado. Es un hecho eludido, al cual el lector es inducido a aproximarse, pero que “contrariamente a la vocación analítica del discurso, ya no tiene la palabra por garantía inmediata”.³⁰ Al analizar *El mirón*, Barthes se pregunta si existió un asesinato, el de la joven pastora. Algo parecido podríamos preguntarnos respecto a *Los adioses*: ¿Estamos seguros de que la muchacha es la amante del hombre? ¿O de que es su hija? Y, todavía, de que es la hija-amante?

Podemos considerar, sin embargo, que los *blancos* de la escritura no funcionan como una trampa, sino como un instrumento, como un recurso que en “lugar de expulsar la angustia la hace más violenta, más dramática, más irremediable”, tal como según F. J. Matthews es el efecto logrado por Robbe-Grillet.³¹

Como en el caso de Robbe-Grillet, al profundizar la lectura de Onetti descubrimos que al autor le interesa “crear una literatura conflictual, es decir, una literatura de tensiones no resueltas”.³² Ni uno ni otro se preocupa, sin duda, “ni de objetividad ni de subjetividad, sino más bien de crear un conflicto de cada instante entre una objetividad absoluta y una subjetividad total”.³³

En la gran exploración novelesca que realiza Robbe-Grillet, *Les Gommages*³⁴ establece las primeras posiciones o puntos de partida. *Le Voyeur*³⁵ constituye una segunda etapa.

Los adioses pudo haber prefigurado a ambas novelas, en una sincronía donde la creación literaria configura un paralelismo de las etapas de evolución y renovación de sus formas más avanzadas.

³⁰ Roland Barthes, *op. cit.*

³¹ Franklin J. Mathews, *op. cit.*, 162.

³² *Op. cit.*, 169.

³³ *Ibid.* (La traducción y el subrayado son nuestros).

³⁴ Alain Robbe-Grillet, *Les Gommages* (París: Éditiones du Seuil, 1953), novela traducida al español con el título *La doble muerte del profesor Dupont* (Barcelona: Seix Barral, 1956).

³⁵ Roland Barthes, *op. cit.*, 78.