



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Grado de Filología Hispánica

Trabajo Final de Grado

Curso 2020-2021

**Oscurecimiento de la expresión
y extrañeza en *Los adioses*, de J. C. Onetti**

ESTUDIANTE: Andrés Rubio Moreno

TUTOR: Mercedes Serna Arnaiz

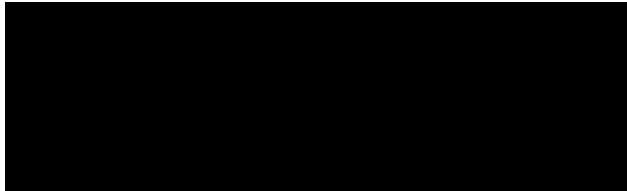
Barcelona, junio de 2021



Amb aquest escrit declaro que sóc l'autor/autora original d'aquest treball i que no he emprat per a la seva elaboració cap altra font, incloses fonts d'Internet i altres mitjans electrònics, a part de les indicades. En el treball he assenyalat com a tals totes les citacions, literals o de contingut, que procedeixen d'altres obres. Tinc coneixement que d'altra manera, i segons el que s'indica a l'article 18, del capítol 5 de les Normes reguladores de l'avaluació i de la qualificació dels aprenentatges de la UB, l'avaluació comporta la qualificació de "Suspens".

Barcelona, a 15 de juny de 2021

Signatura:



ÍNDICE

PRESENTACIÓN. 4
1.- Oscurecimiento del <i>modus</i> 6
1.1 La incertidumbre de la expresión. 6
1.2 La deformación de la realidad. 8
1.3 La desnaturalización del tiempo. 10
1.4 Las tinieblas de la alta retórica. 12
1.5 Aportaciones personales. 14
2.- Opacidad del <i>dictum</i> 16
2.1 La confusión de identidades. 16
2.2. La restricción del punto de vista. 21
2.2.1 Los personajes del primer nivel. 22
2.2.2 La historia del segundo nivel. La voz narrativa. 29
3.- Conclusión. 39

PRESENTACIÓN

El presente trabajo de final de grado tiene como propósito el estudio del oscurecimiento de la expresión y la materia narrativa en la *nouvelle Los adioses*, del escritor uruguayo Juan Carlos Onetti. Este estudio propone una análisis tanto de recursos expresivos como de la trama, de manera que detalle la consciente elaboración del estilo y la historia. Mi interés por Onetti surge de su excelencia artística, ya que su obra explora los abismos de la condición humana -en varios afectos presentes en nuestros días: extrañamiento, extravío, angustia o nihilismo- conforme a elevadas cotas de calidad literaria. En una época de obras de poca altura, preocupada en visibilizar colectivos oprimidos, en vez de representar la experiencia humana, y en la que las ciencias sociales vampirizan la obra literaria, al parecer en favor de la emancipación -aunque se presume cierta jactancia-, Onetti plasma la tragedia del siglo XX en una obra ambiciosa hecha con palabras. Porque la forma es decisiva: la literatura se escribe con palabras, no con ideas, sentimientos o hechos -aun cuando estas puedan elevar la obra de arte; el formalismo inane tampoco satisface. Antes que *Madame Bovary*, varias obras literarias habían tratado el tema del adulterio. Sin embargo, la novela de Flaubert representó el asunto de una manera tan gráfica que las autoridades, ultrajadas, reaccionaron censurando la novela e incoando un proceso judicial contra su autor. Onetti se incluye en este registro. *Los adioses* aturde al lector por una sistemática y arrolladora voluntad de estilo. En *Canto general*, Neruda definió el trazo principal del lenguaje literario de la modernidad: *matemática tiniebla* (IX, 9, vs. 83-4; 444), adscribiendo a uno de los indiscutibles fundadores, Poe a él. Esa es la tradición de Onetti: los Henry James, Kafka, Conrad o Faulkner.

En cuanto al método de trabajo, he optado por analizar diversos aspectos por separado aislando los paradigmas, en lugar de intentar descifrar el sintagma narrativo, es decir, en vez de recorrer el discurso como una línea desentrañando los momentos climáticos para lograr

iluminar el sentido del relato. De este modo, he pretendido ascender de la mínima unidad de enturbiamiento hasta el sentido general de la confusión debido al nivel de hermetismo expresivo y narrativo de la narración. Onetti deja al lector a oscuras, tanto por la manipulación de la información, dispuesta en puntos de vista alternos, no coincidentes y opacos, como por el velo que cubre su expresión, en un trabajo estilístico más propio de un poeta que de un novelista.

La primera parte del trabajo examina una serie de estrategias y maniobras lingüísticas que afectan al *modus* de la materia verbal. La obra de Onetti despliega una panoplia de recursos expresivos que atañe al ámbito de la enunciación de un motivo, una sensación o una reflexión, manipulando la longitud de la oración, la certeza de una formulación o la modalización verbal, entre otros. Tal abanico de recursos logra el difuminamiento de los motivos y de la historia, con la consiguiente confusión del lector.

La segunda parte está dividida en dos secciones. La primera estudia los varios motivos y figuras compositivas que Onetti manipula con suma destreza para evocar un sentido más allá de la enunciación evidente. Se trata, por tanto, de observar el nivel correspondiente al *dictum*, esto es, lo enunciado. Estas técnicas ligan personajes, acciones o motivos en correlaciones metonímicas -de ahí su opacidad- de correspondencia, semejanza, equivalencia o repelencia. Dichas figuras son recurrentes y participan del estilo del escritor, que, de nuevo, ha procedido a oscurecer el discurso con ellas. La segunda sección se divide a su vez en dos apartados. El primero indaga en la función del punto de vista como factor desorientador en la historia de los personajes del primer nivel: el hombre, la muchacha y la mujer. Las distintas versiones sobre los protagonistas, las interpretaciones impostoras y las glosas falaces guían la exégesis del lector, que asiste atónito al borrado de los hechos. En el segundo, analizo al bolichero, el narrador, y sus dos modos de narrar como vectores de oscuridad, así como al enfermero y la mucama, el resto de personajes del segundo nivel. Además, esbozo una posible versión de lo que pasa en *Los adioses*, seguro de equivocarme.

Sin entrar en detalles sobre la bibliografía, cierro esta presentación señalando que he manejado la edición de las obras completas de Onetti en tres volúmenes, que la editorial Galaxia Gutenberg publicó en 2005.

Andrés Rubio

1.- OSCURECIMIENTO DEL *MODUS*

El extrañamiento aludido en el título de esta monografía radica en varios ámbitos. Uno de ellos es el oscurecimiento del *modus*, en el que, como veremos, Onetti despliega varios artes con maestría. La enunciación se torna enigmática, a menudo apta para el disfrute del lector, desde luego, pero no para la cabal comprensión de lo que sucede en la trama. Onetti habita y se sustrae, como el Autor-Dios que es. A ello, hay que añadir los recursos que tocan al *dictum*, así como el cruce de los puntos de vista. Lo logrado es una oscuridad fascinante.

1.1.- LA INCERTIDUMBRE DE LA EXPRESIÓN

Las estrategias expresivas aludidas desarrollan la representación sospechosa. Por ejemplo, en su clásico de la crítica *Onetti: el ritual de la impostura*, Vernani señala el predominio “de una escritura de falsa objetividad (...)” (208) por su tono conjetural, dubitativo o hipotético. La expresión de la hipótesis y la irrealidad es uno de los medios más explotados por Onetti, ya que sustentan los diversos puntos de vista que especulan acerca de lo que el jugador, la mujer y la muchacha, los personajes del primer nivel, hacen o se proponen. Los ejemplos son sinnúmero: “yo me dedicaba a pensar en él, le adjudicaba la absurda voluntad de aprovechar la invasión de turistas para esconder de mí, me sentía responsable del cumplimiento de su destino” (Onetti 737); “Entre las dos, hubiera apostado, contra toda razón, por la mujer y el niño, por los años, la costumbre, la impregnación” (755); “El final de la tarde está perdido; es probable que él haya intentado poseer a la mujer, pensando que le sería posible transmitirle los júbilos que rescatara con la lujuria” (763).

Asimismo, Vernani (208) subraya que “reaparecen con frecuencia verbos como ‘imaginar’, ‘poder ser’, ‘suponer’, ‘mentir’ “debe haber”(...)”, como por ejemplo “Mientras iba colocando las persianas, imaginé al hombre subiendo la sierra, para interrumpir la siesta de Andrade (...)” (Onetti 731); “Y no era, reconstruía yo, no había sido que terminaron de agitarse en la cama y el hombre fue atrapado por el espejo al pasar” (773). A menudo, la conjetura se intensifica con una enunciación por medio de verbos en modo subjuntivo, como apunta Walter Luchting:

“la visión que Onetti tiene de la realidad no sólo es altamente pesimista, sino también maliciosamente enfocada a quitarnos un poco la alfombra de la realidad en que creemos estar parados. El texto entero está inundado por la forma condicional del verbo expresando potestad, conjetura o probabilidad; por los dos subjuntivos pasados (...)” (244).

De este modo, hallamos diversas oraciones encabezadas por verbos en tiempo condicional que comunican una posibilidad, pero nada más que eso: “En la sonrisa con que

escuchaba a Gunz , estaría, exhibida, casi agresiva, la incredulidad esencial que yo le adiviné a simple vista” (Onetti 766) -en la cual, Onetti enturbia tal enunciación separando los núcleos oracionales (“en la sonrisa”, verbo condicional y el sujeto “la incredulidad”) mediante adjuntos irrelevantes, enturbiano aun la misma hipótesis -, o “(...) pronosticando que el gerente del Royal me anunciaría, con falsa aprensión, con infantil esperanza, un invierno de nieve, de caminos bloqueados” (771), en la que verbo y objeto directo son sometidos a la misma elaboración.

Por lo que hace a suposiciones introducidas por verbos en modo subjuntivo -el modo, no olvidemos, de la irrealidad y la conjetura-, Onetti los emplea con profusión: “Y debió darse cuenta de que yo respiraría mejor si pudiera odiarla” (757; Onetti incurre sistemáticamente en la falta gramatical de no emplear la perífrasis *deber de*, pero el valor semántico es de probabilidad. ¿Se tratará de otra trampa?), o “Tal vez recordaran aquella marcha en otra noche, cuando llegó la muchacha y subieron la sierra hasta la casita; tal vez llevaran con ellos, secreto y actuante, pero no disponible aún como recuerdo, el viaje anterior” (753). Por si no fuera suficiente, los verbos en modo indicativo tampoco confieren solidez a lo narrado, como veremos en la sección 2.2.1, p.22 de esta monografía.

Vernani suma “la locución ‘como si’ y la ‘o’ disyuntiva” (208) a la enunciación de la irrealidad, así en “(...) no queriendo otra cosa que no estar con nosotros, como si los dos hombres en mangas de camisa, casi inmóviles en la penumbra del declinante día de primavera constituyéramos un símbolo más claro” (Onetti 724), o en “como si fuera la noche más feliz de su vida, como si estuviera festejando” (765). Respecto de la disyunción que pone en tela de juicio lo que se manifiesta en su primer término, leemos “y lo hacía por culpa o mérito de la misma yerta, obsesionada voluntad de no admitir,” (726), o “saludando sin sonreír porque su sonrisa no iba a ser creída y se había hecho inútil o contraproducente desde mucho tiempos atrás, desde años antes de estar enfermo” (724).

Parecidos efectos se logra cuando Onetti “insiste en los adverbios de duda” (Vernani, 208), diseminados por toda la novela corta, con el producto de enteras oraciones dudosas. Así, registramos “tal vez sólo me adule, tal vez me respete porque hace quince años que vivo aquí “; “el enfermero no lo entendería, quizá yo tampoco lo entienda del todo”, o “...que el tipo debió haberse metido en el sanatorio desde el primer día. Tal vez así pudiéramos tener esperanzas” (Onetti 723, 724, y 763, respectivamente). Onetti persigue toda manifestación segura y positiva mediante maniobras de incertidumbre, de manera que lo relatado quede

entelarañado, aunque no disuelto, para que el lector atisbe la historia lo suficiente para sentirse perdido, pero no tanto como para desistir de ese extravío.

1.2.- LA DEFORMACIÓN DE LA REALIDAD

En las ficciones de Onetti, “los elementos intangibles, como sensaciones, ambientes y cualidades, suelen percibirse como sustancia con forma, volumen y peso. Es un procedimiento que sirve para reconstruir las atmósferas densas que en gran parte sobrecogen a sus personajes” (Irizarry 670). Así, *Los adioses* nos ofrece un ejemplo en que el efecto se redobla: “Atravesamos el escándalo de la medianoche y sólo puedo recordar mi dolor de cabeza, su palpitación irregular y constante y, rodeándolo, la gente de pie alzando vasos y tazas” (Onetti 741), o “golpeó la pared con la luz de la linterna y sonrió” (773). En cambio, otras veces:

“en *Los adioses* Onetti se vale del recurso para quitarnos los puntos de referencia habituales al mezclar cosas concretas con cualidades insustanciales. Donde el lector cree que va a encontrar cosas sólida halla en sus lugar conceptos normalmente intangibles, puestos allí como si fueran objetos palpables” (Irizarry 672).

En efecto, leemos “la curiosidad parpadeante del niño” (Onetti 760), o “sentí vergüenza y rabia, mi piel fue vergüenza durante mucho minutos” (777). El escritor uruguayo no solo viola la lógica sintáctica del lenguaje, con el consecuente sobresalto del lector, sino que las imágenes que crea son difíciles de calibrar y concebir mediante esa misma lógica sintáctica con la que, habitualmente, nos apropiamos del mundo y lo habitamos. Esto es tanto como decir que Onetti derrite la realidad y con ella los asideros morales; como formula Irizarry, lo palpable se hace impalpable, y viceversa.

Onetti no se para en barras: “Algunos procedimientos estilísticos tienden a despersonalizar a los personajes, sugiriendo una visión poco humana, mientras que otros los presentan en una forma simplemente impersonal”, según Estelle Irizarry. Uno de esos procedimientos es la animalización de los personajes, asociada con “la lástima que suscita la impotencia humana contra el destino” (674). Así, “y ya nadie le habla, o si le hablan es por broma, por adivinar si va decir que sí o que no con la cabeza, con esa cara de quebracho, los ojos de pescado dormido” (Onetti 731), o en “por borrar el testimonio de fracaso y desgracia que yo me emperraba en dar” (736).

“Nuestro autor tiene una manera muy característica de referirse a sus personajes: cuando no los condena al completo anonimato, todavía desprecia el uso de sus nombres en muchos casos, prefiriendo emplear los términos genéricos ‘el hombre’, ‘la mujer’ o ‘ella’ “(Irizarry

674). Es lo que encontramos: “así quedamos, el hombre y yo, virtualmente desconocidos y como al principio” (Onetti 736), para el jugador de baloncesto, o “acababa de terminar el carnaval cuando la mujer bajó del ómnibus, dándome la espalda, demorándose para ayudar al chico”, en el caso de su esposa (754). En ambas ocasiones, no se especifica nombres, procedencias o motivos para viajar a la villa-sanatorio, y únicamente se nos aporta la prosopografía, junto a algún gesto pasajero. Lo mismo rige para el bolichero, el enfermero y la mucama, de los que al menos obtenemos algunos rasgos físicos y morales, junto con su profesión. No hay rastro de la presentación diáfana y definitoria de los personajes, al modo de la novela decimonónica, que establece de una vez y para siempre sus rasgos, conforme a la antropología kantiana. No nombrar por su nombre de pila a los personajes del primer nivel permite a los personajes del segundo nivel elucubrar acerca de su identidad y acciones, tergiversándolas o inventándolas. Además, es un impedimento para que lo innostrado se haga inteligible en la mente del lector. La interpretación de Irizarry apunta, acertadamente, a la visión impersonal que corresponde “a un dios todopoderoso que sujeta a su criatura a un destino caprichoso” (675).

En este sentido, los personajes serán cambiantes, en absoluto estables, difuminando así su imagen. Junto al jugador de baloncesto, la otra figura misteriosa es la joven: de hecho, en su aparición en el relato, Onetti no emplea el sustantivo *muchacha* (“Comprendí que había aprovechado la posición de la muchacha”; 742, y solo entonces como un complemento del nombre, sin constituir sujeto de la acción, ni siquiera su objeto), con el que luego la denominará, hasta después de haber empleado 7 veces el pronombre átono *la*, 3 veces el personal *ella* y otras 3 veces el determinante posesivo *su*. De esta manera, se la vela, por un lado para sugerir el enigma del que es portadora -no en vano, el primer pronombre átono que la designa está muy próximo a la mención de una mujer de la que Onetti se ocupa en la escena de la fiesta de Nochevieja: el novelista opera, por tanto, otra confusión adicional. Por otro lado, se alude a su etereidad inocente, habitual en las jóvenes que son pretendidas por los antihéroes cuarentones de Onetti, antes de que estos inicien la segunda etapa de sus vidas, caracterizadas por el declive y la decadencia; en todo caso, lejos del lenguaje pobre e impotente del bolichero.

En la misma línea de disipar la representación de los personajes, otro procedimiento estilístico es la alusión por medio de la muerte, que supone “la última despersonalización, idea que explica el lugar importantísimo que ocupan las metáforas y el léxico referentes a la muerte (...) Se puede afirmar que Onetti ofrece una visión muy quevedesca en su constante

descubrimiento de la muerte detrás de todo” (Irizarry 677). Así, “y lo hacía por culpa o mérito de la misma yerta, obsesionada voluntad de no admitir” (Onetti 726); “hablamos de precios, de transportes, de aspecto de cadáveres” (750). Y en la misma tónica, Onetti desfigura la representación al abundar en “la descomposición del ser humano, manifestándose en la conversión del personaje en una sola parte de su anatomía, (...) prescindir de la persona y sustituirla por su ropa, cabeza miembros o voz, igual que caracterizarla como cuerpo, bulto o ‘cosa’” (Irizarry 681): “la anchura sorprendente de su esqueleto en los hombros” (Onetti 729) o “había apoyado en su cuerpo, había sido, en cierta manera, su cuerpo” (734). El trazo se acentúa para la presentación de la muchacha: “un pedazo de pollera, un zapato, un costado de la valija introducidos en la luz de las lámparas” (741). Es patente la intención deformativa y analítica, en cierto modo antihumanística. No se puede olvidar que la experiencia humana en la modernidad está atravesada por convenciones sociales superyoicas, imposiciones de regímenes totalitarios o prácticas capitalistas, que han sometido y sojuzgado al individuo hasta su anulación.

1.3.- LA DESNATURALIZACIÓN DEL TIEMPO

La alteración del tiempo es uno de los rasgos más acusados del estilo de Onetti y, desde luego, uno de los que enturbia con más empeño la representación. Irizarry lo sostiene:

“Onetti emplea varios recursos para eludir el tiempo en sus formas más conocidas, como horas, días, meses y años, estirándolo y alterándolo de tal manera que pierde sus divisiones características y adquiere formas borrosas. Una de las maneras en que el autor consigue hacer esto es el empleo de expresiones temporales deliberadamente ambiguas” (681).

El propio narrador lo afirma explícitamente en “entonces, aquella misma tarde o semanas después, porque la precisión ya no importa” (Onetti 758), y repite en “era el primer día de un mes” (769). Al mismo tiempo, Irizarry apunta (682) que “los pocos asideros temporales que Onetti provee en sus obras (...) El tiempo pertenece a cada individuo, ya que es medido por él dentro de las circunstancias personales de su existencia”. Efectivamente, es lo que hace el autor uruguayo, por ejemplo, en “porque tiene buen cuidado de no acertar nunca y colocar tardes por día o noches por tardes” (Onetti 730); de hecho, esta distorsión se enuncia bien a las claras: “y ellos estaban mudos y mirándose, a través del tiempo que no puede ser medido ni separado, del que sentimos correr junto con nuestra sangre” (751). No creo que la volatilización de las referencias temporales sirva para enfrentar a los personajes a una dimensión descomunal, lo eterno, que los hace minúsculos y confunde. El tiempo subjetivo, que se dilata, contrae o acelera en la experiencia particular es una innovación de Proust que

se extendió a la novela del primer tercio del siglo XX para romper con la representación secuenciada, mecánica y racionalista del positivismo burgués. En cualquier caso, para el lector, acostumbrado no solo a las ficciones que sitúan con precisión el marco temporal sino a medir el tiempo utilizándolo para organizar su vida, el borrado del tiempo sume en un pasmo desestabilizante.

Además, Onetti borra las coordenadas temporales mediante otras técnicas: “a menudo en la narrativa de nuestro autor se mezcla el tiempo con expresiones de espacio y lugar” (Irizarry 682), también con otras magnitudes y nociones, como en “acaso buscara paralizar mi lástima en el contiguo futuro”, o “sabe que viajó para oír una negativa, para ser razonable, para permanecer en el resto del tiempo del hombre como un mito de dudoso consuelo” (Onetti 757 y 758, respectivamente). Irizarry también señala (685) que “Onetti nos precipita vertiginosamente de un momento del tiempo a otro y nos deja a veces confundidos si tratamos de examinar sus oraciones bajo la luz fría de la lógica”, como en “Pero no enfrentando sólo a los hombres, claro, a los que iban a llegar después de este a quien no íbamos acercando” (Onetti 746; el sarcasmo del adjetivo *claro* es ostensible). En ambos casos, y a la luz del sagaz apunte de Irizarry, se desafía la lógica en general, y la narrativa en particular, que establecen que tiempo y lugar son unidades narrativas que no deben confundirse, o que la distinción entre tiempos debe ser neta con el fin de que se cumpla la progresión temporal-causal, base de toda narración articulada.

La acumulación de detalles se utiliza para describir minuciosamente actitudes, y sirve para “formar digresiones retardatorias y para crear un ambiente difuso” (Irizarry 687). Por medio de ella, Onetti detiene la intriga, a la vez que aprovecha para diluir lo dicho inmediatamente antes y desconectarlo de lo que lógicamente ha de ser la continuación. Así, Onetti interrumpe las primeras informaciones del enfermero acerca del jugador, cuando todavía son fiables, para insertar un excursus largo: “Mientras iba colocando las persianas, imaginé al hombre subiendo la sierra para interrumpir la siesta de Andrade (...)” (Onetti 731-2). El excursus, modalizado conjeturalmente según lo comentado más arriba, abunda en detalles menores sobre la oficina e informa levemente sobre las anteriores inquilinas, 4 hermanas portuguesas: todo ello contribuye a la dilatación pesada. No finaliza hasta la página siguiente, y solo entonces prosigue el enfermero con sus informaciones y ponderaciones, “¿Usted hubiera dicho que el tipo tenía plata como para alquilar esa casa? (...)” (732).

“El detallismo en Onetti es también un instrumento de distorsión. Como una cámara cinematográfica que se acerca para fijarse en cosas minúsculas, en la técnica conocida como *close-up*” (Irizarry 687-8). Hallamos uno de estos detalles en primerísimo primer plano, aprovechando el símil que Irizarry menciona: “presenciaba la caída sobre ellas del sello fechador, manejado por una mano monótona y anónima que se disolvía en una bocamanga abotonada de un guardapolvo, una mano variable que no correspondía a ninguna cara” (Onetti 726). En este caso, este *close-up* aparentemente anodino es subrayado por la disolución de la mango; todo ello contribuye a pasar de un plano abierto y general a una imagen cerrada y sofocante, de cuño expresionista.

1.4.- LAS TINIEBLAS DE LA ALTA RETÓRICA

La impronta de William Faulkner se hace patente en las oraciones intrincadas e inacabables que jalonan la obra de Juan Carlos Onetti, y siempre en el mismo sentido incierto y tenebroso que el gran novelista estadounidense. “Muchos de los procedimientos estilísticos en Onetti van encaminados precisamente a distraer y hacer difusa la historia (...) el lector se siente perdido y abrumado por los manejos verbales del autor”, afirma Estelle Irizarry. Lo que Juan Benet calificará años más tarde como *grand style* se encuentra ya en la “alta retórica” de Onetti, ambos discípulos aventajados de Faulkner. En la obra del autor rioplatense, “las oraciones siguen vericuetos y están cargadas de aposiciones, rupturas, subordinaciones, paralelismos y duplicaciones sintácticas” (Irizarry 689, todas las citas). Los ejemplos son numerosos; consigno uno:

“Volvió a la cerveza y a la calculad posición dirigida hacia el camino, para no ver nada, no queriendo otra cosa que no estar con nosotros, como si los dos hombres en mangas de camisa, casi inmóviles en la penumbra del declinante día de primavera, constituyéramos un símbolo más claro, menos eludible que la sierra que empezaba a mezclarse con el color del cielo.” (Onetti 724).

El lector se pierde en los recovecos de los incisos, y en los codos y recodos de subordinadas y cláusulas; a menudo, tiene que volver atrás para localizar el referente de pronombres o el sujeto de un verbo. El efecto estético logrado es el oscurecimiento de la representación, aunque, como en este caso, la belleza de la prosa es refulgente, asombrosa y triste, combinada con las notas lumínicas, el *sfumatto* de los contornos y un protagonista huidizo. Varios otros ejemplos marcan la *nouvelle*, en las páginas 728 (“Y no por la urgencia de leer la carta...”) o 731 (“Mientras iba colocando las persianas...”).

Otra veces, “la narración incluye (...) trozos de acción enteramente hipotéticos” (Irizarry 684), en largos excursos, a menudo minuciosos laberintos de oraciones subordinadas en subjuntivo, con varios de los procedimientos estilísticos señalados, que operan un apabullante extrañamiento del lector. Así, se registra “Mientras iba colocando las persianas, imaginé al hombre(...)” o “Los imaginaba inmóviles en camas blancas de hierro...” (Onetti 732 y 776, respectivamente), en los que, por si fuera poco, Onetti dispone elementos sólidos y cotidianos -las persianas y camas de hierro- que, irónicamente proporcionan consistencia no a la realidad sino a estos pasajes irreales. El extrañamiento de la representación causa el desasosiego en el lector.

Hugo Vernani indica que: “la monotonía del instante queda detenida, perpetuada, por la inmovilidad estilística de la anáfora y las consecuentes frases subordinadas. La reiteración anafórica de un limitado número de palabras sugiere una agitación interna, obsesiva (...)” (170-1). Así, el bolichero siente que “vivir aquí es como si el tiempo no pasara, como si pasara sin poder tocarme, como si me tocara sin cambiarme” (Onetti 757). En otro ejemplo, se observa cómo la repetición ofrece diversas opciones que se retoman y corrigen, borrándoles fantasmalmente las unas a las otras, con el añadido de que motivos realistas, que, irónicamente transmiten robustez a lo que no existe:

“Pensé hacer unas cuantas cosas, trepar hasta el hotel, y contarlo a todo el mundo, burlarme de la gente de allá arriba (...); pensé trepar hasta el hotel y pasearme entre ellos sin decir una palabra de la historia, teniendo la carta en las manos o en un bolsillo. Pensé visitar el sanatorio, llevarles un paquete de frutas y sentarme junto a la cama para ver crecer la barba del hombre con una sonrisa amistosa, para suspirar en secreto, aliviado, cada vez que ella lo acariciara con timidez en mi presencia” (777).

Otro arte concierne al uso de los adjetivos. Señala Irizarry (690) que “en algunas ocasiones la información contenida en los adjetivos acumulados es de importancia suma y la técnica logra comprimir la frase más que alargarla”. A este efecto, y es mi apreciación, hay que sumar que dichos adjetivos se disparan en direcciones divergentes, como en “sólo puedo recordar mi dolor de cabeza, su palpitación irregular y constante” o “era la despedida, pero él estaba alegre, intimidado, incómodo” (Onetti 741 y 750 respectivamente). Se obtiene un efecto manierista, desordenado y difuso, como en un cuadro de Tintoretto, en que las figuras se agrupan en desorden a la vez que se repelen y disgregan la confusa representación.

En otros pasajes, “la construcción paralelística es una característica de la alta retórica onettiana en toda su narrativa” (Irizarry 690). Irizarry sugiere que se detiene la progresión

informativa, lo que se puede interpretar como una manera de hacer más densa la expresión de modo que quede apelmazada, y la comprensión de la intriga, entorpecida. Hay varios ejemplos, de los que destaco este:

“así quedamos, el hombre y yo, virtualmente desconocidos y como al principio (...) luchando él por hacerme desapareceré, por borrar el testimonio de fracaso y desgracia que yo me emperraba en dar; luchando yo por la dudosa victoria de convencerlo de que todo esto era cierto, enfermedad, separación, acabamiento” (Onetti 736).

Otras veces, imitando la inserción de ficciones dentro de la ficción y personajes inventados a su vez por otros personajes, Onetti dispone algún motivo dentro de otros motivos similares o análogos mediante rápidas y desconcertantes repeticiones. Irizarry los denomina “barroquismos” (691), que a modo de estructuras fractales confunden tanto como maravillan al lector: “Sentí vergüenza y rabia, mi piel fue vergüenza durante muchos minutos y dentro de ella crecían la rabia”, o “Si fuera fin de año todo el año con sólo un año de trabajo yo no trabajo más” (Onetti 777 y 747 respectivamente; nótese que la enunciación en una sola tirada, sin pausas, como suele hacer el novelista, intensifica la perplejidad en el lector).

Asimismo, Irizarry sostiene que “Onetti introduce complicaciones que producen una manera indirecta de narrar” al estilo de algunos pasajes de *El astillero*, “en que vemos lo que haría de otro modo un Larsen joven como modo indirecto de contarnos lo que efectivamente hizo” (692). “Incrédulo -le hubiera dicho al enfermero si el enfermero fuera capaz de comprender”. Y, a continuación, expone el hipotético alegato: “Esto es; exactamente incrédulo, de una incredulidad que ha ido segregando él mismo, por la atroz resolución de no mentirse. Y dentro de la incredulidad, una desesperación contenida sin esfuerzo” (Onetti 758). La oración prosigue: Onetti pasa de negar la comunicación a un estallido discursivo sin solución de continuidad.

1.5.- APORTACIONES PERSONALES

Por mi parte, he advertido otros mecanismos de oscurecimiento, de los cuales no he encontrado constancia en los diversos libros y artículos consultados. He considerado necesario para consignarlos en esta monografía su aplicación sistemática en la narración, es decir, la conciencia de su uso, que es lo que, a mi juicio, constituye el trabajo de estilo de un novelista. Un primer procedimiento es la afirmación de enunciados en oraciones subordinadas causales de la enunciación. La R.A.E. indica que el hecho expresado en la dichas oraciones “se interpreta como la causa de que el hablante infiera y por tanto

comunique (...); corresponde a la enunciación, de modo más preciso al a un verbo tácito de LENGUA o JUICIO” (3472), “que es de lengua (*afirmo, digo, ordeno, pido, pregunto*), otra de juicio (*deduzco, infiero*) (...) o de actitud proposicional (*deseo*)”, (3474). La lógica sintáctica exige que las oraciones causales propongan causas reales y no causas hipotéticas; no obstante, las causales de la enunciación no confirman la proposición principal sino el hecho de decirla, de ahí que, por mucho que sean introducidas por conjunciones causales, resulten en una expresión espectral y a menudo sospechosa. En *Los adioses* encontramos varias, de las que menciono apenas dos ejemplos:

“Y a lo mejor el tipo tienen el telegrama en el hotel y está festejando en el chalet de las portuguesas, emborrachándose solo. Porque fui esta noche dos veces al hotel viejo, por la solterona del perro y el subcontador, y el tipo no apareció por ninguna parte.” (Onetti 744), o en “pero toda mi excitación era absurda, más digna del enfermero que de mí. Porque, suponiendo que hubiera acertado al interpretar la carta, no importaba, en relación a lo esencial, que (...)” (777).

Otro factor de enturbiamiento y duda en la expresión es la polisemia de algunas oraciones, bien porque sean intrínsecamente polisémicas o bien porque se carguen de ambigüedad contra la intriga del relato, sobre todo a medida que este avanza. De las primeras, advierto “Tendría que irse al sanatorio; si yo tuviera la responsabilidad de Gunz, el tipo ya estaría boca arriba veinticuatro horas por día” (736), en la que este último sintagma puede aludir tanto a un tratamiento médico que salve la vida del jugador como al rigor mortis característico de los cadáveres que le aguarda; de las segundas, “sabe que viajó para oír una negativa, para ser razonable y aceptar, para permanecer en el resto del tiempo del hombre como un mito de dudoso consuelo” (758), dicho de la mujer del jugador, aunque puede ser que el dudoso consuelo no sea tanto en la memoria e indeterminado como sexual e inmoral -es decir, completamente definido en su carnalidad.

Algunos objetos son nombrados por primera vez mediante el artículo determinante pero nunca con valor genérico, como si ya antes hubieran sido presentados, y tuviesen una función clara y definida en la trama: “allí estaba, desconocido, en el bar del hotel, de espaldas a la balanza públicamente arrinconada contra la escalera” (729), en que no se nos refiere para qué se emplea la tal balanza ni qué hace en un bar, y de la que, para mayor desconcierto, se nos comunica su ubicación con detalle. Es la misma manera de la que Onetti se vale en “yendo cada tarde (...) a descansar en la galería, la cabeza apuntando hacia el paraje cortado casi rectamente por el río, y que limitaban el puente y la falda” (732). Se trata de la falda de la

sierra, que sí ha sido mencionada antes, pero que en este fragmento falta para restringir el referente de *falda*. Hay que tener en cuenta que los artículos confieren a esos objetos una identidad y definición extrañas, máxime si tenemos en cuenta que brotan de entre una prosa despersonalizada y opaca. El lector cae, otra vez, en el estupor.

Y, en general, Onetti recarga la expresión con recursos poéticos que la novela realista descarta por el predominio de la función referencial del lenguaje. Así, se constata el empleo discrecional de metáforas (“relámpago de magnesio”, por cámara fotográfica con flash; 734), perífrasis (“ficción de saludo”, “pino cargado de reflejos”, que es un árbol de Navidad con guirnaldas brillantes; 730 y 740, respectivamente), audacias sintácticas, como la siguiente en la que se coloca el objeto de conocimiento *-ojos-* lejos del verbo de entendimiento *-sabía-*, para dar a entender la precariedad del discernimiento:

“Yo sabía que en las dos noches iban a mostrar a los mozos y a los compañeros de mesa, a todos los que pudieran verlos, al remoto cielo de verano sobre los montes, a los espejos empañados de los cuartos de baño, y mostrarles como si creyeran en testimonios imperecederos, sus ojos fervorosos y expectantes.” (738-9).

También se registra anacolutos (“Pero una siesta, en vez de ir a inspeccionar la basura, subió la sierra para hablar con Andrade y alquiló el chalet de las portuguesas”; 731). La expresión podría no ser tan oscura si estuviera próximo un sujeto animado plausible para subió, de modo que *siesta* no pudiera ser el sujeto, pero no resulta así).

2.- OPACIDAD DEL *DICTUM*

2.1. LA CONFUSIÓN DE IDENTIDADES

Otra manera de confundir la lectura de *Los adioses* es estableciendo lo que, a falta de una expresión más idónea, yo mismo llamo equivalencias irreconciliables: personajes, sucesos, conceptos o situaciones que se confunden con otros pares; o bien, se asimilan a ellos para luego, inopinadamente, romper tal similitud; polisemias que no son tales, o personajes que se truecan en sus contrarios. Por supuesto, el propósito de Onetti es aturdir al lector, haciendo que la interpretación inicial de una pasaje o un personaje -generalmente obtenida mediante la costumbre de una lectura rápida, o según los parámetros del pensamiento racional, sea subvertida, porque los límites de los motivos, las acciones o los personajes se deshacen y esfuman en su representación incierta. Para ello, aclaro que sigo los procedimientos señalados a tal fin por el fino estudio de Josefina Ludmer *Onetti. Los procesos de construcción del relato*, que, aunque extraídos de su examen de otra *nouvelle*

de Onetti, *Para una tumba sin nombre*, son trasladables a *Los adioses*, según ella misma sostiene.

Onetti interviene la historia en la disposición de la trama con la inversión de motivos y personajes. Trocándolos, el escritor se propone sugerir ciertas impresiones, pero, sobre todo, la correspondencia desorientadora entre el par invertido:

“El trabajo de encaje de la inversión, su bordado, opera en *Para una tumba sin nombre* en la constitución de escenas narrativas (opera sobre el valor de los significantes de las escenas), en el orden narrativo mismo, en ciertos juegos estilísticos, en la contraposición y trastocamiento de las parejas” (Ludmer 168).

Las inversiones son varias y promedian el texto. Sirven a una cierta crítica unas veces, cuando son más anecdóticas: por ejemplo, de los sanos del pueblo se nos dice que “aunque hicieran planes y cálculos, aunque contaran los días, aunque previeran lo que iban a sentir (...) tenían entonces algo de animales, perros o caballos” (Onetti 738): la racionalidad previsoras deviene animalidad irracional. Otras veces, en cambio, apuntan al hombre: “Lo que le faltaba al tipo era la mujer, se ve que no soporta vivir separado. Ahora es otro hombre; me invitaron a tomar una copa con ellos en el hotel” (735). Mediante la inversión, Onetti redobla el enigma entorno al personaje. Veamos un ejemplo.

A lo largo de toda la *nouvelle*, es explícito el mutismo del hombre: es remiso a relacionarse, más allá de lo necesario, tanto con los enfermos como con los lugareños (“no queriendo otra cosa que no estar con nosotros”, 724), y, en general, suele ser “abstraído y lacónico” (735). Pues bien, luego del compromiso de la mujer y la muchacha al respecto de quién debe cuidar al hombre, éste literalmente trastoca su actitud taciturna y se muta en un burlón animador del hotel, que participa de todos los rituales de esa pequeña sociedad -un análisis en clave existencialista de la relación individuo libre/sociedad convencional sería pertinente y muy interesante en este punto; desgraciadamente, tanto el tema como la extensión de esta monografía lo impiden-, y se conduce amistosa y atentamente. El mismo enfermero lo testimonia:

“No tiene otro traje; pero parecía que acababa de comprar todo lo que llevaba puesto. Y era como si no hubiera sucedido nada en el almuerzo, como si la muchacha no hubiera llegado y nadie supiera lo que estaba pasando. Porque lo que nunca, le hizo bromas al portero y obligo al encargado del bar a que tomara una copa con él. Es de no creer. Y saludaba con una gran sonrisa (...)” (763-4).

La extrañeza por este cambio súbito de actitud tiene varias causas: los lances inmediatamente anteriores han sido muy incómodos (llegada de la muchacha al hotel, con la mujer del jugador, la rival, presente; y discusión pública entre ésta y el hombre), por lo que este cambio resulta anómalo. Y durante todo este pasaje, el bolichero no deja de consignar los gestos y ceremonias, a medio camino entre la guasa y el desprecio, que el hombre, “en la corta comedia” (764), “porque tanto daba desesperarse o hacer el payaso”, “la ironía sin destino contenida en la veloz campaña de recuperación del tiempo” (765, ambas citas), prodiga.

Y es justo entonces, entre chanzas y copas, cuando el hombre enuncia su verdad: “él nos empezó a hablar de un partido con los norteamericanos, que alguien dijo que se había perdido por su culpa, y de cómo apenas pudo no llorar cuando le acercaron el micrófono al final del partido”, tema que luego vuelve a repetir significativamente “letra por letra, gol por gol” (766). Es decir: dentro de la bufonada y la celebración, una verdad posible de la *nouvelle*, la culpa) la tuberculosis; en cambio, falsedad o pretexto para el día a día del trabajo y la responsabilidad, de acuerdo con la preferencia en toda la obra de Onetti no solo por las inversiones, sino también a su aversión por la sensatez. Hablando de la producción capitalista, Ludmer afirma que “es y equivale a la muerte” como “trabajo, familia, novia, responsabilidad, opresión, ahogo, castración: imposibilidad de desear y soñar-narrar” (141). La confesión del hombre, que a mi juicio debe ser tomada con toda seriedad, pone en cuestión además que el hombre esté en el pueblo para tratarse de tuberculosis, con toda la duda que eso aporta al relato; y no se puede negar que en todo ello, el hombre trasluce cierta perversidad, haciendo que, retrospectivamente, el lector se sobresalte por la posible -sólo-confirmación del caso de incesto que sugiere -y también solo eso- el desenlace de la *nouvelle*.

Onetti dispone también una inversión del orden de escenas, de modo que, según Ludmer, “el relato se abre, entonces, con el final de la historia: invierte el orden: lo último, el cierre de la aventura (...) se narra primero, al principio; *el después es, en realidad, el antes*” (165; subrayado de la autora). Es lo que hace Onetti en el arranque de la novela, mediante una anáfora en dos párrafos consecutivos: “Quisiera no haber visto del hombre, la primera vez que entró en el almacén, nada más que las manos; lentas intimidadas y torpes”, que luego repite en el párrafo siguiente, “Quisiera no haberle visto más que las manos, me hubiera bastado verlas cuando le di el cambio de los cien pesos y los dedos apretaron los billetes, trataron de acomodarlos y, enseguida, revolviéndose, hicieron una pelota achatada y la escondieron con pudor en un bolsillo del saco” (723, ambas citas). Las formas verbales que los abren no expresan volición sino contricción. Tal sentimiento solo nos compunge con

posterioridad al hecho del que nos arrepentimos, que en este caso es el fracaso del bolichero para determinar el final del hombre; en el apartado 2.2.2, p.37 aclaro esta circunstancia verdaderamente crucial para la interpretación de la *nouvelle*. Baste ahora con destacar que el arrepentimiento expresado por el bolichero debería ocupar su lugar al final del relato si Onetti hubiera optado por una trama lineal, de concatenación causal/temporal de motivos, como es habitual en toda narración clara. Hace falta poco comentario sobre la extrañeza que asalta al lector por la ubicación en el arranque de la novela de la conclusión -y no solo conclusión en cuanto a la diégesis, sino también en cuanto a la omnipotencia epistemológica del bolichero.

El intercambio de funciones entre narradores y narrados es uno de los efectos más logrados y sorprendentes: “La situación del que narra y de su destinatario es, pues, idéntica: por eso pueden intercambiarse sus funciones” (Ludmer 187), instaurando una cadena de pares dependientes ya que “solo se narra a los pares, y el tema de lo narrado es, precisamente, lo que los constituye en pares: una situación común” (186). Al borrarse la frontera entre lo narrado y el narrador, confundiendo un par superpuesto, se rompe con el orden narrativo básico, y se consigue un efecto de extrañeza que enturbia y la comprensión del lector. En una ocasión protagonizada por el enfermero y la mucama, el efecto es irónico, casi humillante. Después que el bolichero anuncie que ambos le contaban “un final para la discutible historia”, se reúnen en la taberna para ello, imitando la clandestinidad de la -supuesta por ellos- relación amorosa entre el hombre y la muchacha. A pesar de que a nadie en el pueblo parece importarles su relación, “Alguno de ellos [la mucama o el enfermero] supuso que agregaban algo si se citaban en la siesta en el almacén, si fingían -ante mí, ante los estantes, ante las paredes encaladas y sus endurecidas burbujas- no conocerse, si se saludaban con breves cabezadas y fraguaban miserables pretextos para reunirse en una mesa y cuchichear” (Onetti 758-9). Y se reúnen, por supuesto, para murmurar acerca del romance imaginario entre la muchacha y el hombre, mientras, disfrutaban hipócritamente de la emulación que censuran en la realidad. El efecto de irrealidad es demoledor: el bolichero cuenta que dos personas se reúnen para murmurar acerca de una relación entre dos personas que no conocen, inventada, que ellos mismos reprochan -esto es, querrían acabar con su invención- a la vez que anhelan reproducir inconscientemente -una antítesis inadvertida, que los contradice y los espectraliza.

Onetti emplea en abundancia lo que Ludmer llama homonimia, recurso de enorme rendimiento para opacar el relato: “la homonimia es el punto de partida de uno de los

fundamentos de *Para una tumba sin nombre*: el juego de ‘lo mismo’ y ‘lo otro’, el juego *mismo de la diferencia*” (170; subrayado de la autora). Una misma palabra, pasaje o motivo iguala un par, por ejemplo, la muchacha y el hombre: no en vano, son hija y padre. Así, el título de la *nouvelle* expande diferentes significados a partir de la acepción principal y compartida, “despedida”. Tanto el bolichero como el hombre se despiden, solo que aquel lo hace de la omnipotencia cognoscitiva y de su presunción, en tanto este lo hace desde luego de la vida pero a la vez de la muchacha y la mujer; y respecto de estas, no es lo mismo despedirse de una amante, como creen los lugareños, que de la esposa.

Hay otro ejemplo interesante. A lo largo de la novela, el bolichero se envanece con su potencia epistemológica (“El enfermero sabe que no me equivoco [...] Los miro, nada más, a veces los escucho; el enfermero no lo entendería”; Onetti 723) y se siente desafiado cuando su compadre el enfermero se sonríe burlonamente, mientras lo reta en no pocas ocasiones con constantes “¿sabe?”, (“¿A que no sabe?”; 730), muletilla que, en su inocencia, no deja de molestar al bolichero. Son, pues, opuestos. No obstante, Onetti puede subrayar la equivalencia de estos personajes en otras ocasiones, y no duda en borrar los perfiles caracterológicos que ha construido si con ello aturde la lectura y extraña al lector. Así, cuando la muchacha hace acto de presencia en la fiesta de Nochevieja en el almacén, el bolichero se interesa enseguida por ella y la observa, pero, atento a su negocio, despide demasiado servilmente a unos clientes y el enfermero le roba entretanto el objeto de su interés: “Pero cuando terminé de acompañar a los ingleses hasta el coche, de darles las gracias (...) y de discutir con el más viejo si el tiempo de la tarde sería o no favorable para pescar en el dique, vi que el enfermero estaba sentado junto a ella” (742). En la competencia que los diferencia, se igualan ya que el enfermero también se conduce con servilismo: “pero esto [la escasa atención de la muchacha] no lo desanimaba: seguía preguntando, asentía con entusiasmo cada vez que ella murmuraba algo” (742). En juego, sin embargo, no está la muchacha como trofeo sexual, sino otra satisfacción, tal vez más lujuriosa. La aparición de los verbos *comprendí* y *entendiendo* en el mismo pasaje, con el bolichero y el enfermero respectivamente como sujetos, arroja luz sobre un aspecto que, por lo demás, planea sobre toda la *nouvelle*: el placer que desborda a los personajes del segundo nivel causada por su superioridad epistemológica.

La repetición de motivos y conceptos en *Los adioses* puede llevar a engaño, ya que con frecuencia no corresponden unívocamente al mismo referente. Josefina Ludmer lo llama polisemia: “El trabajo de la escritura es una exploración de las posibilidades de la lengua:

Para una tumba sin nombre utiliza, combina y multiplica las significaciones” (176). Un mismo significante no remite a la misma noción o el referente en cuestión, sino que se corresponde con referentes diversos e incluso opuestos, contrariamente a lo que los novelistas realistas ejecutan, para comodidad del lector. Y la perturbación de la claridad alcanza su grado máximo cuando varias polisemias concurren en el mismo pasaje. Así, la resolución de quién permanecerá en el pueblo para cuidar del hombre es un momento clave de la *nouvelle*. Lo hará la muchacha, pero la mujer no cede fácilmente y el hombre se lo tiene que explicar, consolándola:

“Gunz te dijo que me voy a morir. Es por eso. El sacrificio, la renuncia.’ Aquí ella se puso a llorar y enseguida el chico. ‘Sí’, decía él, sólo por torturar; ‘estoy muerto, Gunz te lo dijo. Todo esto. Un muerto de un metro ochenta, es lo que le estás regalando. Ella haría lo mismo, vos aceptarías lo mismo” (Onetti 769).

En efecto, *mismo* adquiere dos valores distintos en este contexto. En la primera mención alude a la “renuncia”; en la segunda al “muerto de un metro ochenta”. Además de esta complicación, tenemos noticia de esta conversación tanto por el enfermero como por la mucama; el primero califica el lance de “gran discusión”, lo que la segunda niega, alegando que “estaba haciendo una pieza enfrente y no tuve más remedio que escucharlos. Pero no se oía bien” (769). Por lo tanto, la explicación del hombre queda enturbiada de nuevo, al haber sido recogida en dos testimonios poco fiables -si es que, a estas alturas de la novela corta, el lector puede seguir confiando en quien los enuncia-, uno al ser rebatido, y el otro, por dificultades en su percepción. Por ello, es difícil que puedan interpretar el *sacrificio* como algo distinto de la muerte del hombre, cuando también puede dar contenido a “lo mismo”: la renuncia a cuidarlo en sus días finales, puesto que se trata de un desahuciado. Sin embargo, no es seguro. Desde luego, el pasaje es críptico y no parece que el lector medio -ni aun el experto- puedan salir bien librado de escena tan ambigua.

2.2. LA RESTRICCIÓN DEL PUNTO DE VISTA

A los procedimientos estilísticos y homonimias de los personajes, que, conforme hemos visto, oscurecen la *nouvelle*, hay que sumar otro factor distorsionador más: el empleo del punto de vista como técnica narrativa básica en *Los adioses*. Empecemos estableciendo dos niveles narrativos: por un lado, lo que tras una primera lectura podemos calificar como la intriga de la *nouvelle* -las relaciones y encuentros entre el hombre, la mujer y la muchacha, y, por otro lado, las voces narrativas de tal intriga -el bolichero sobre todo, el enfermero y la mucama. Una primera lectura, meramente informativa, atrae nuestra atención como lectores

de novela decimonónica -es decir, según el exitoso molde de Flaubert, preponderante aún hoy en día entre superventas y autores reconocidos por la crítica, por no hablar de la presente moda de la series- sobre los personajes del primer nivel.

2.2.1 Los personajes del primer nivel

Sin embargo, nuestra atención resulta vana, porque esos personajes son máximamente reservados y apenas si logramos captarlos. El bolichero constata esta actitud del hombre: “Volvió a la cerveza y a la calculada posición dirigida hacia el camino, para no ver nada, no queriendo otra cosa que no estar con nosotros” (Onetti 724) a su llegada al pueblo, pero luego “casi nunca entraba” (725) en el boliche y “hacía el viaje de cerca de una hora a la ciudad para no despachar sus cartas en el almacén, que también es estafeta de correos” (726). Luego, cuando acude al boliche porque allí llegan las cartas que espera, su actitud sigue siendo muy discreta: “Lo veía llenar el vaso y vaciarlo en silencio, dándome el perfil” (727) para “pedirme sin palabras la carta que esperaba” (729). Esta será su conducta durante toda la novela, hasta el punto de no es hasta el final que el hombre se pronuncia en estilo directo por primera vez (771), para asombro de Levy chico, el ayudante del bolichero, “que estaba boquiabierto y extático” (771).

Rige lo mismo para los otros dos personajes de este nivel, la muchacha y la mujer. No en vano, Ludmer afirma de ellas que “el sentido está, precisamente, en el no saber -tener-, en el instante suspendido entre las manos enguantadas de blanco y los anteojos oscuros.” (105). Así, el lector no va a obtener información inmediata, clara y directa por los personajes del primer nivel de los motivos que los traen al pueblo y las relaciones que mantienen entre ellos. Onetti abre un pozo por el que desaguan, para perderse, los datos principales de la historia, aunque no todos, para propiciar la extraordinaria ambigüedad de la nouvelle. Al respecto de esta oquedad, Ricardo Piglia confirma que Onetti, como Henry James, convierte “en tema un problema central de la narración: que un relato se construye también con lo que no se narra (...) de ciertas historias, en las que alguien enfrenta un vacío que trata de descifrar” (83), de modo que “este relato, en todos los registros, (...) tiene un punto ciego”. (78). En suma, el ademán “abstraído y lacónico” (Onetti 735) del hombre, y la discreción de la muchacha y la mujer -la única que desliza algún detalle sobre la carrera de jugador de baloncesto del hombre- velan la historia.

A ello, Onetti añade la narración de la historia del hombre por focalización de un narrador protagonista, según clasificación del narratólogo Norman Friedman: “el narrador-protagonista, por ende, debe limitarse casi exclusivamente a sus propios pensamiento,

sentimientos y percepciones. De igual modo, el ángulo de visión es el de un centro fijo” (Sullà 84). Así, esta es la focalización empleada para *Los adioses*, con el bolichero como narrador y punto de vista desde el que se consigna la materia narrativa, ya sean los materiales factuales (acciones de los personajes de ambos niveles -especialmente del enfermero y la mucama-, así como sus intervenciones orales, ya en estilo directo, ya en indirecto) o las hipótesis (de nuevo, propias o ajenas) propuestas a partir de las acciones.

De todos modos, y a causa de la peripecia del bolichero, en la segunda parte de la nouvelle el narrador modula su voz hacia la omnisciencia editorial, de rasgos peculiares: de ello me ocupo en el apartado 2.2.2. Baste tener ahora en cuenta que se tratará de una estrategia de supervivencia epistemológica para no perder el control de la narración, porque, como veremos, el punto de vista del bolichero seguirá siendo reducido, y su conocimiento, mermado, en la línea de la focalización de un narrador protagonista. La amplitud de este punto de vista es reducida comparada con la de los narradores omniscientes, que gozan de una visión olímpica con un punto de vista “completamente ilimitado, y, por ende, difícil de controlar. La historia puede ser vista desde uno o todos los ángulos a voluntad: desde una atalaya divina más allá de todo tiempo y lugar” (Sullà 80), con acceso a los pensamientos y emociones de los personajes y desplazamientos en el tiempo de la diégesis.

Por contraste con la omnisciencia, las implicaciones estéticas de la elección de Onetti son varias. En primer lugar, como el punto de vista es fijo, el lector no conoce todo el decurso de los acontecimientos, debido a que el radio de conocimiento del personaje reflector está restringido. Éste es el bolichero, que permanece invariablemente en el almacén y solo lo abandona en dos ocasiones, poco satisfactorias a efectos informativos. Ese es su punto de vista, que, disímilmente a los del enfermero y la mucama, es fijo e impide la obtención de noticias y testimonios factuales acerca de los personajes del primer nivel. Onetti lo sitúa “al otro lado del mostrador, todo este conjunto de invenciones gratuitas metido, como en una campana, en la penumbra y el olor tibio, húmedo, confuso, del almacén” (Onetti 758), de ahí la restricción epistemológica. Es imposible que sepa de las circunstancias del hombre, porque no sabe de su pasado -el modo narrativo no acepta analepsis- ni puede explorar su psique con seguridad, por lo que las fuentes informativas son el enfermero y la mucama, quienes, de todos modos, son confidentes poco fiables.

Las informaciones que maneja al bolichero de esos personajes pueden no ser veraces. Unas veces, las noticias son confusas, llegando a la contradicción entre versiones sobre la discusión, y los hechos no quedan claros: “ ‘...después subió y tuvo la gran discusión’ –‘No

una gran discusión' -corrigió la Reina con dulzura-. 'Yo estaba haciendo una pieza enfrente y no tuve más remedio que escucharlos. Pero no se oía. Ella dijo que [...] ' (768). Otras veces, el bolichero señala la procedencia del dato, con lo que este no queda integrado en el relato, o no del todo, suscitando la duda del lector. "En la historia de la mucama —ya no iba a casarse con el enfermero, llegaba al almacén sola y en las horas en que no podía encontrarlo— la muchacha bajó una noche (...)" (774; significativamente, el largo inciso separa significativamente el origen de la noticia de esta, como si la verdad estuviera lejos del alcance de la mujer). En otras ocasiones, estos personajes se manifiestan con tanta acritud hacia el hombre o la muchacha que el lector debe dudar de su parcialidad. Puede ser el enfermero: "Parece que se va del hotel, parece que se fatigó de tanto conversar o ya no le queda más por decir porque una tarde se cruzó en la terraza con las rubias de Gomeza y tuvo que saludarlas" (730), o la mucama: "con esa cara de quebracho, los ojos dormidos." (731). Se trata, en todo caso, de dos personajes a medio camino entre la defensa de una dudosa moral, "de los valores eternos que la más vieja de las dos mujeres había estado vindicando", y el aburrimiento, por el que "debían sentirse muy pobres, sin verdaderos obstáculos, sin persecuciones creíbles" (759).

Por otro lado, Luchting afirma que "una vez embarcados los narradores (almacenero, mucama, enfermero) en sus conjeturas, inclusive las formas verbales indicativas connotan especulación" de modo que "ni siquiera lingüísticamente puede tenerse mucha confianza en la existencia de una realidad, aun cuando se sirve de la dureza lingüística que conllevan los indicativos" (245). Onetti comienza un pasaje muy extenso (759) con verbos en indicativo, en el que se nos narra la entrada de la muchacha en el comedor. Ostensiblemente, va precedido de una apreciación del narrador en que revela que el enfermero y la mucama se reunían para transmitirse las últimas chafarderías y condenar, en los términos más vehementes, su comportamiento. Entonces el almacenero manifiesta algunas consideraciones especulativas ("Yo les escuchaba contar y reconstruir el epílogo..."; 759). Por ello sabemos que el párrafo que sigue, al estilo de un narrador omnisciente en 3ª persona, cuyos verbos en indicativo expresan el rigor de este modo verbal, refieren versiones de la mucama y el enfermo. Asimismo, y en una de las intervenciones en estilo directo de los personajes relatores -aunque Onetti se cuida de precisar de quién se trata-, inserta la expresión "es de no creer", que el enfermo prorrumpe varias veces: "bajó alegre y conversador, le hizo bromas al portero y obligó al encargado del bar a que tomara una copa con él. Es de no creer" (764). Luego, es la mucama quien informa sobre el triángulo

protagonista, encabezando sus chismes con “y yo iba y venía, llevando la mantelería y los platos al comedor, porque, la casualidad, la otra empleada está enferma o lo dice” (765). Sin embargo, ambos se retractarán de sus informaciones. “No una discusión -corrigió la Reina con dulzura-. Yo estaba haciendo una pieza enfrente y no tuve más remedio que escucharlos. Pero no se oía bien” (768-9). En ambos casos, amén de indicársenos veladamente, conforme a la poética de Onetti, quién enuncia los juicios sobre la estancia de los protagonistas, se nos advierte sobre la objetividad de tales relatos, por mucho que, como hemos visto, se empleen verbos en indicativo rigiendo, numerosas oraciones que consignan acciones cotidianas y ordinarias, que confieren verosimilitud a estas escenas.

Los puntos de vista transmiten al relato una naturaleza incierta que contribuye a velarlo mediante la restricción de elipsis y la distancia. Las elipsis son grietas en la trama por las que se escurre gran parte de la historia, de modo que, oculta, sigue siendo significativa, tanto porque continua operando en los motivos del hombre, la mujer y la muchacha como porque dificulta la comprensión de estos al bolichero, el enfermero y el resto de murmuradores -y con ellos, al lector-, disparando sus hipótesis. “No volví a verlos durante quince o veinte días” (774), dice el bolichero pero, entregado a la observación -y el chismorreó- acerca del hombre, se nutre entonces de la información -supuestamente de primera mano- del enfermero y la mucama, con las consiguientes precauciones que tanto él como el lector deben tomar, ya que aquellos ya han quedado connotados como informantes poco fiables. De este modo, el propio bolichero califica tales testimonios de “chismes del enfermero” e “historia de la mucama” (774).

Otras elipsis jalonan el texto, contribuyendo a su oscurecimiento. Después de su encuentro en Nochevieja, la muchacha y el hombre “se fueron para la sierra poco después que yo dejé de verlos abrazados en la escalera (...) La muchacha se quedó menos de una semana y en ninguno de aquellos días volví a verlos, ni nadie me dijo haberlos visto; en realidad, ellos existieron para nosotros solo en...” (748) y sigue un largo excursus en que los rasgos estilísticos estudiados en el primer apartado transmiten varias apreciaciones supuestas, siempre pura posibilidad. El enfermero, en cambio, sí propala bulos: “Así están las cosas. Por fin dejó la cueva y almorzaron en el hotel; ella se va hoy. Puede ser que ya no aguantaran más eso de estar juntos y encerrados” (749), pasaje en el que se mezclan noticias veraces con la suposición introducida por el modalizador “puede ser”. El chismorreó prosigue: “Y, hablando de todo, hace mal también por ella; 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. Y ella, puede imaginarse, todo el almuerzo mirando el plato, escondiendo los ojos. En todo caso, él no debiera exponerla, provocar mostrándola” (750). El chismoso encabeza este último pasaje con un juicio de valor (“hace mal”), verbos en subjuntivo, las asunciones malintencionadas del Otro social panóptico (“Todos saben que han dormido juntos”) y “puede imaginarse”, ya que el bolichero ha señalado previamente el ademán digno, si no estoico, y libre de la muchacha, que, por otro lado, puede muy bien deberse a la tristeza de la despedida. Solo la enunciación, es decir, el infundio, es cierto; el enunciado, infundado, no, o al menos es inseguro, ya que parte de un ángulo muerto de la historia, perdido en la elipsis. Además, el rumor es ambiguo porque la cueva, esto es, el chalet que alquilan, dispone de “las cuatro habitaciones de la casita de las portuguesas” (732), por lo que *juntos* solo puede referirse al hecho de compartir la casa.

Por otro lado, los puntos de vista establecen una distancia respecto de la historia de modo que ésta quede velada. La distancia considerable entre el hecho positivo y el juicio de los personajes de este nivel, y el alejamiento entre ese juicio y la comprensión del lector para percatarse del efecto de la incertidumbre de la expresión de Onetti, mediante la cual se quiere transmitir la opacidad de nuestra comprensión del mundo, y consecuentemente su extranjería en él. El lector accede a los acontecimientos de la historia -el primer nivel- solo después de la espesa decantación a la que los someten los puntos de vista enunciados en la trama -los personajes del segundo nivel. Éstos solo perciben tales sucesos en la fragmentariedad de sus puntos de vista; a continuación, los formulan en la trama intrincada y expresivamente oscurecida, que redobla el efecto de enturbiamiento. En el siguiente pasaje, el punto de vista impide al bolichero asistir a la llegada del hombre y la muchacha al chalet, por lo que apela a hipótesis y deducciones, que, en su recóndita elaboración expresiva, representan el desconocimiento de la relación que mantienen ambos personajes, uno de los núcleos del enigma de la *nouvelle*:

“Movieron las manos para despedirse y salieron al camino. (escena en que el bolichero es testigo) Tenían que hacer dos cuadras a lo largo de la cancha de tenis del Royal y los fondos del tambo (...; inferencia probable del camino que deben tomar el hombre y la muchacha, posible por el conocimiento del medio del bolichero) Marcharían del brazo, mucho menos rápidos que la noche, escuchando distraídos el estrépito de alharaca y disciplina que les iba a llegar desde la izquierda (...) Tal vez recordaran aquella marcha en otra noche (...)” (753; hipótesis posible, pero carente de certidumbre. La claridad de lo expresado se difumina bella y progresivamente desde la escena registrada sin mediación

hasta la suposición última, para la que no existe indicio alguno, en la profundidad de la noche oscura y el tiempo pretérito de la memoria).

Y merced a la distancia, es una de esas conjeturas -probables, tal vez, pero en todo caso potenciales-, la que activa las insidias pueblerinas. Cuando el bolichero lleva a la muchacha, recién llegada al pueblo, al hotel donde se hospeda el hombre, solo puede consignar lo que ve: “Cuando él apareció en la escalera, flaco insomne, en camisa, con una peligrosa inclinación a la burla (...) Ella sonreía con la cabeza levantada hacia la excesiva lentitud del hombre (...) Desde afuera, a través de la cortina de la puerta de vidrio, vi que el hombre se detenía (...) Me quedé hasta verlos en la escalera, abrazados e inmóviles” (747). El bolichero es renuente a idear y propalar (“No hará bien a nadie, ni a ellos ni a mí, pensar, resolví”; 747) conjeturas, del estilo de los cotilleos del enfermero, comunicados unas horas antes, después de hablar con la muchacha. Por el contrario, el enfermero sí emite juicios de valor, que no se sostienen en pruebas conclusivas:

“La chica mandó un telegrama avisando que venía y que la esperaran aquí, en la parada, en el almacén. El tren vino atrasado, más de dos horas (...) Pero no la estuvieron esperando. ¿Se imagina quién? Uno del hotel viejo, que es también uno de la sierra. ¿Adivina? El tipo. Así es la cosa: una mujer en primavera, la chica para el verano” (744).

Previamente a esta cita, ha podido sonsacarle esos datos a la muchacha; el lector puede muy bien darlos por buenos -aunque solo sea por su convalidación *a posteriori* en otro punto de la trama-, pero el enfermero añade una conjetura valorativa que condiciona los datos obtenidos: “Así es la cosa: una mujer en primavera, la chica esta para el verano”. Por su parte, el lector debe hacer su propia interpretación del corolario del enfermero, ya que en ningún momento se sugiere de una manera clara y distinta la relación sexual entre la muchacha y el hombre: quizás solo se refiera a que la mujer lo visitará o le atenderá o le cuidará en primavera, en tanto la chica lo asistirá o lo guardará o lo consolará en verano. O tal vez esté dando a entender que el hombre mantiene relaciones sexuales con ambas. Nótese, además, la disposición del juicio en quiasmo mujer-verano/chica-primavera, figura retórica que por su construcción en forma de cruz proyecta un efecto turbio e inestable; pero es que, además, viene precedido, para desfiguración completa, de una oración copulativa ecuativa, una tautología que enturbia la expresión. La confusión es máxima. Tal distancia tiene un efecto melancolizante sobre el lector, que, retenido en cada uno de los puntos muertos que no ha sabido resolver, avanza cansada y desorientadamente por la *nouvelle*. Y si bien los temperamentos y manías de los personajes del segundo nivel guían las inferencias del lector

para descifrar sus propias palabras, así en este último caso, por desgracia no es seguro, y ni el enfermero ni el bolichero ni el lector encuentran suelo bajo sus pies para llegar a esas conclusiones.

Al juicio de valor del enfermero le siguen otras hipótesis, igualmente inciertas y valorativas sobre en qué emplea su tiempo, alojado en la casita que ha alquilado, a la vez que se hospeda en el hotel: “Y a lo mejor, el tipo tiene el telegrama en el hotel y está festejando en el chalet de las portuguesas, emborrachándose solo”, lo cual viene marcado por el comportamiento extraño y opaco del hombre, que, contrariamente al resto de enfermos que se tratan en el pueblo y que se alojan en el hotel o el sanatorio, a la vez que se aposenta en el hotel, se ha instalado en ese chalet: “Porque fui esta noche dos veces al hotel viejo, por la solterona del perro y el subcontador, y el tipo no apareció por ninguna parte. Borracho en chalet, le apuesto” (Onetti 744, todas las citas). Estas cábalas se enuncian según los procedimientos estudiados en la primera parte de este trabajo, y como tales están modalizadas para expresar posibilidad, y por lo tanto oscurecimiento, no certeza.

Este pasaje ilustra la estructura lingüística bastarda con que Onetti describe la generación del rumor en *Los adioses*, y que descansa enteramente en la parcialidad óptica del punto de vista. Primero, se consigna acontecimientos o intervenciones verbales factuales, observables inmediatamente y formulados en un tono objetivo y aséptico, por lo general; como tales datos no terminan de saciar el ansia de conocimiento y la compulsión chismosa del enfermero, la mucama y el bolichero, sin solución de continuidad, son interpretados mediante inferencias y conjeturas, en un lenguaje, este sí, hipotético, según los diversos procedimientos estilísticos constatados en el primer apartado, que en la boca del enfermero, la mucama -y hasta en la de los ingresados en el sanatorio- no pasan de ser cotilleos y chismes. Son numerosos los ejemplos, y varias veces ominosamente calumniadores:

“Gunz lo encuentra peor -contaba el enfermero-. Es decir, que no mejora. Estacionario. Usted sabe, a veces nos alegramos si conseguimos un estado estacionario. Pero en otros casos es al revés, el organismo se debilita. ¿Y cómo va a mejorar? Le aseguro que alquiló la casa sólo para emborracharse sin que lo vean. Tendría que irse al sanatorio; si yo tuviera la responsabilidad de Gunz, el tipo ya estaría boca arriba veinticuatro horas por día (...)” (736). El informe del enfermero es fiable en esta ocasión, ya que proviene de un profesional sanitario y, aun cuando sospechemos de su profesionalidad por cierta codicia mencionada por el bolichero (725 o 729, luego puesta en duda en 739), remite a Gunz, el médico, una autoridad -en un relato sin ninguna autoridad- que carga de prestigio el diagnóstico. Sin

embargo, el enfermero pasa resueltamente de la objetividad a prorrumpir una serie de opiniones con apariencia de dictámenes tanto por la proximidad temporal de la mención al médico como por estar envuelto en el mismo tono coloquial que el diagnóstico. Además, siguen operando los recursos de estilo vistos: una interrogación retórica, un verbo que afianza el juicio que sigue (“aseguró) o un verbo en aspecto condicional (“tendría). La intervención se cierra con una nueva invocación al médico y el empleo tuno de la palabra “responsabilidad”. De esta suerte, el estilo es incierto, porque mezcla hechos objetivos, la realidad con conjeturas, opiniones e incluso imaginación, de manera que aquellos convaliden a estos. Una vez alumbrada la falsedad y echada a rodar por el pueblo -en nuestros días, somos plenamente conscientes de cómo las llamadas posverdades se extienden como *bola* de fuego que prende a las personas; no otra cosa ocurre en *Los adioses-*, los personajes del primer nivel serán educadamente estigmatizados.

2.2.2 La historia del segundo nivel. La voz narrativa

La voz narrativa corresponde al personaje del bolichero, el dueño de la tabernita, quien cuenta la estancia del hombre y sus mujeres, narrando a la vez, y sobre todo, su propia historia. El bolichero narra no solo la estancia en el pueblo, con sus incógnitas, del hombre, sino que, a partir de la irrupción de este misterioso visitante, su relato se expande de éste hacia su propia vida, problematizándola hasta un vuelco crítico.

La *nouvelle* se divide en dos partes, cada una con un modo narrativo propio. La primera se caracteriza por la narración desde un punto de vista restringido, y el segundo, por la omnisciencia editorial, según la terminología de Friedman. En esencia, en la segunda parte, el personaje no muda su psicología y actitudes fundamentales: una curiosidad ambivalente, entre metafísicamente solidaria y existencialmente envidiosa, hacia el hombre y la muchacha. Pero, como veremos, mantiene su punto de vista restringido, que trata de disimular con la permuta a un modo narrativo omnisciente; es capital entenderlo así, no solo para la recta comprensión del bolichero sino para tratar de resolver el oscurecimiento de la narración.

Como el enfermero, con mucho el informante más importante del bolichero, éste también tiene restringido su punto de vista, tanto más cuanto que no tiene acceso al hotel y al sanatorio, a diferencia de aquel o la mucama. Onetti confina al bolichero en su negocio, un almacén que hace las veces de tasca, colmado, bar de comidas. Nótese que Onetti no emplea sus habituales perífrasis ni otras denominaciones para el local: será nombrado como *el almacén* a lo largo de toda la narración, connotando la infalibilidad de todo lo que allí se

sabe y se comunica, aunque no sea más que ilusoria. Como señalé en la p.23, los límites de su testimonio son el mostrador y el almacén. Además, se lo connota como un personaje atento a su negocio y preocupado por ganarse la vida, lo que en la poética de Onetti se asocia a la degradación: es un personaje limitado, no solo en lo epistemológico sino también en lo vital. El mismo simbolismo expresan motivos relacionados con este aspecto, como las rejas (756 o 775) o la persiana (731 o 776) de su negocio acerca de él.

Como he dicho, la novela se divide en dos partes, siendo narrada la primera desde un punto de vista limitado, según lo descrito por Friedman, como explico en la p.21 de esta monografía. Va desde el inicio hasta la página 757, en que la muchacha, que ha viajado al pueblo por segunda vez, le pide al bolichero que se siente con ella a la sobremesa. Esta parte se caracteriza por las escasas informaciones de primera mano que el bolichero es capaz de obtener, bien debido a su ubicación fija, que limita su conocimiento (“Luego está el momento en que me detuve, detrás del mostrador, para mirarla”; “(...) para poder continuar observándola desde atrás del mostrador”, 742), bien al ya referido mutismo del hombre. Pero, junto con esta anemia informativa, el bolichero muestra una propensión extraordinaria a la ideación de sentimientos y reflexiones que asigna al hombre, en un extraño juego de desconocimiento y potencia visionaria. Sobre el personaje, Christian Claesson afirma que “revela un conocimiento extraño y extrañamente lúcido” (446); por supuesto, tales ideaciones son imaginadas e inciertas por su punto de vista, pero la narración indefinida, bellamente expresada, incita al lector a aceptarla. La lucidez a la que Claesson se refiere lleva a deducir que, a pesar de no ser cierta ni segura en el sentido en que lo son los datos positivamente registrados, sin embargo sí revela una cierta verdad acerca del hombre, que solo un lector atento está dispuesto a tomar como poesía, pero no como historia, según las definiciones que da Aristóteles en la *Poética*. De nuevo, nos hallamos en el terreno donde más disfruta y mejor se desenvuelve Onetti: la ambivalencia de una prosa opaca e irrespirable.

A mi juicio, la causa principal de esta inclinación a la conjetura reside en su avidez fáustica de conocimiento, orgullosamente manifiesta desde las primeras páginas (“En general, me basta verlos y 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, sin otro dato, sin necesitar nada más que verlos”; 723) hasta las últimas:

“Me bastaba anteponer mi reciente descubrimiento al principio de la historia, para que todo se hiciera sencillo y previsible. 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” (778).

Esa avidez le sirve para envanecerse y creerse superior al enfermero o a la mucama, desde el principio de la *nouvelle* (“el enfermero sabe que no me equivoco (...) el enfermero no lo entendería”; 723-4) hasta el final (“Pero toda mi excitación era absurda, más digna del enfermero que de mí”; 777). De hecho, se establece una competición un tanto malsana entre enfermero y bolichero, que ya he analizado en el pasaje dedicado a las homonimias. Tanto por tratar el tema del conocimiento como por la vanagloria del protagonista, *Los adioses* se adscribe, posiblemente, a una de las vetas más ricas de la literatura de la modernidad, la precariedad del conocimiento humano, en la que es un jalón ineludible el *Fausto* de Goethe. El bolichero se consume en la misma ansia de saber que Fausto o que el m. Homais de *Madame Bovary*, personajes surgidos en la inflación de conocimiento que se inaugura en 1789, con el guillotinado del soberano, el hundimiento del padre y la muerte de Dios, y son el trasunto del hombre autónomo de la modernidad que se emancipa de la omnisciencia divina. En este sentido, no sería errado afirmar que, en *Los adioses*, se les dice hasta siempre a los dioses y su luz, y se sumerge al lector en un conocimiento oscuro.

Junto a la restricción del punto de vista y la ambición de un conocimiento imposible, está la extracción sociológica del bolichero: es miembro de una clase negociante, útil, emprendedora, y lleva una vida ramplona: “Le serví el vino y los platos de queso y salame; maté moscas dormidas, dándole la espalda y silbando” (730); “Pensaba en estas cosas y otras, atendía el mostrador, lavaba los vasos, pesaba mercaderías, daba y recibía dinero; era siempre en la tarde, con el enfermero y la Reina en el rincón, oyéndolos murmurar, sabiendo que se apretaban las manos” (759). En este pasaje, la combinación del trabajo, siempre degradante en Onetti, y la compañía maledicente del enfermero y la mucama, que acaban de insultar al hombre y desear su muerte, configuran al personaje. Por ello, el bolichero se sabe existencialmente derrotado y limitado: punto de vista y existencia convergen en su clausura vital. De hecho, una reja en la ventana del boliche (“el enfermero estaba comiendo en una mesa junto a la reja de la ventana”; 724) la comunica junto con el mostrador. Todo ello caracteriza al personaje y expresa que al bolichero le es imposible recurrir a un lenguaje sustantivo y generador de sentido -de ahí la opacidad de su expresión- que le abra los secretos del hombre, a él, un pequeño empresario constreñido por los límites estrechos de su mundo.

El hombre y la muchacha representan su contrapunto, en especial ella, que además nos ha de conducir al pasaje que hace de parteaguas del relato. La muchacha encarna unos

valores opuestos a los del bolichero: viaja con una valija “pequeña” (756) o “liviana” (757), usa “guantes blancos” (742), símbolo de su pureza juvenil, y además gasta una “sonrisa que sólo se formaba para expresar la placidez orgánica de esta viva, coincidiendo con la vida” (746). En general, es un personaje libre, que representa la emancipación de las convenciones sociales -muy querida por el existencialismo del que bebió Onetti-, algo que el bolichero no pasa por alto. Así, ante este grupo de personajes que tanto por no querer integrarse como por sus rasgos indeterminados -o directamente enigmáticos, dado su mutismo-, como por situarse al margen de la sociedad, el bolichero experimenta un creciente malestar, que va haciendo metástasis en su sosiego mercantil, por ejemplo al encarar a la muchacha para hablar con ella (“pensé en la expresión recóndita de sus ojos planos frente a la vejez y la agonía”; 746).

Ludmer apunta que, en la producción de Onetti, la muchacha es una figura que encarna la inocencia, la belleza y la dignidad frente al mundo adulto y envilecido: por “los guantes blancos que lleva como marca: la muchacha es virgen, intocable socialmente” (103). Como tal, ella va a ser la figura que active la crisis del bolichero, plasmada en una epifanía. Dada la longitud del episodio, espigo las frases más significativas del relato del bolichero:

“(…) me pidió que me sentara a tomar café con ella [la muchacha]. De modo que pude jugar con calma a pronósticos y adivinaciones, preocuparme seriamente por sus defectos, calcular sus años, su bondad. «Estaría más cómodo si la odiara», pensaba. Ella me sonrió mientras encendía otro cigarrillo; continuaba sonriendo detrás del humo y de pronto, o como si yo acabara de enterarme, todo cambió. Yo era el más débil de los dos, el equivocado; yo estaba descubriendo la invariada desdicha de mis quince años en el pueblo, el arrepentimiento de haber pagado como precio la soledad, el almacén, esta manera de no ser nada. Yo era minúsculo, sin significado, muerto.” (Onetti 757).

He escudriñado con atención la bibliografía sobre *Los adioses* y no he encontrado ningún crítico que haya balizado esta epifanía, lo cual arroja sombras sobre mi lectura. Sin embargo, está articulada conforme a los 6 criterios necesarios y suficientes con que el reconocido crítico Robert Langbaum la describe. En *Los adioses*, la epifanía se adecúa a “the Criterion of Incongruity-the epiphany is irrelevant to the object or incident that triggers it” (Langbaum 341) y así en la escena el bolichero trata de odiar a la muchacha y afianzarse en su rechazo convencional, convergente con el sentimiento de los lugareños, pero, al contrario, termina reconociendo su pequeñez; a “the Criterion of Insignificance-the epiphany is triggered by a trivial object or incident” (341), que en este caso es la sobremesa después de

la comida; a “the Criterion of Psychological Association: the epiphany is not an incursión of God from outside; it is a psychological phenomenon arising from a real sensuous experience, either present or recollected” (341), acorde a la sonrisa de la muchacha o el humo del cigarro; a “the Criterion of Momentaneousness: the epiphany lasts only a moment but leaves an enduring effect” (341), ya que, según se relata, “y de pronto, o como si yo acabara de enterarme, todo cambió”, momento en que se concentra toda la revelación; a “the Criterion of Suddenness: a sudden change in external conditions causes a shift in sensuous perception that sensitizes the observer for epiphany” (341), explícito en “yo estaba descubriendo”, y finalmente a “the Criterion of Fragmentation or the Epiphanic leap: the text never quite equals the epiphany; the poetry, as Browning [Robert Browning, el poeta inglés] puts it, consists in the reader’s leap” (341), algo que se ajusta perfectamente a *Los adioses*, *nouvelle* de la fragmentación de la realidad.

Las epifanías suelen traer, además, un cambio de cierto calado en la conciencia del personaje que las experimenta. Es lo que les sucede a varios de los protagonistas de algunas de las epifanías más célebres de la literatura occidental, todos ellos, por lo demás, protagonistas de *nouvelles*, el género al que pertenece *Los adioses*: así, al Ivan Ilich del relato de Tolstói *La muerte de Ivan Ilich*; a Gabriel Conroy, protagonista del joyciano *Los muertos* (quien reconoció su deuda con el de Tolstói, calificándolo de “el mejor relato del mundo”), o a Aschenbach, que lo es en *La muerte en Venecia*, de Thomas Mann, por no hablar de la narración que, a mi juicio, hace las veces de subtexto a nuestra *nouvelle*. Se trata de *En la jaula*, la novela corta de Henry James, que reúne varios motivos muy parecidos a los de *Los adioses*: su protagonista -cuyo nombre no conoce el lector: solo es “la joven”- es una cotilla y ramplona empleada en una estación telegráfica. Desde su puesto de trabajo al otro lado de una rejilla, prospecta las vidas de los clientes, pero su curiosidad se desborda con imaginaciones y conjeturas cuando un hombre acude repetidos días a enviar telegramas a una destinataria que “la joven” cree su amante, con su consiguiente escándalo (y fascinación por esa relación, que la rescata de su vida roma: son los tiempos del fariseísmo victoriano). Cuando, en el desenlace, reconoce su error, su orgullo sufre un golpe que la sume en una crisis. Es la misma estructura narrativa que siguen *Los adioses* y las restantes *nouvelles* mencionadas: la epifanía desencadena una crisis en la conciencia de los protagonistas, que alcanzan entonces una lucidez dudosa por mor de la oscuridad epistemológica y a los que les abre a una vida más libre, no obstante planear sobre ellos la sombra de la muerte.

Las razones aducidas hacen posible la lectura de la epifanía. El bolichero queda embrujado por la sonrisa enturbiada por el humo, enredado en una extrañeza perturbadora y desvalida: “Y debió darse cuenta de que yo respiraría mejor si pudiera odiarla; porque quiso ayudarme (...) graduando según mi necesidad la sostenida sonrisa cínica” (Onetti 757). Y la escena se completa, siempre ante la visión de la muchacha, con el reconocimiento de la inanidad propia: “Todo esto frente a mí, al otro lado del mostrador, todo este conjunto de invenciones gratuitas metido, como en una campana, en la penumbra y el olor tibio, húmedo, confuso del almacén.” (758). La admisión de la arbitrariedad de las observaciones, junto con la del ambiente mugriento, lóbrego y confuso en el almacén desde el que se enjuicia los asuntos del hombre y la muchacha, y en general los del mundo, sugiere la transformación de la conciencia que traen las epifanías.

Sin embargo, no será el caso del bolichero, que, sin solución de continuidad, comienza la segunda parte, significativamente calificada de “epílogo”, porque tal paratexto suele comentar hechos referidos *a posteriori* para integrarlos en un relato omnicomprendivo. Irónicamente, el bolichero intenta mediante el epílogo suturar la grieta abierta por la epifanía y cree poder ejercer un orden sobre los hechos, cuando lo único que va a lograr será una proximidad fallida a ellos:

“Entonces, aquella misma tarde o semanas después porque la precisión ya no importa, (...) el enfermero y la mucama, la Reina, empezaron a contarme la historia del epílogo en el hotel y en la casita. ‘Un epílogo’, pensaba yo, defendiéndome, ‘un final para la discutible historia, tal como estos dos son capaces de imaginarlo.’” (758).

¿Cuál es el sentido de este particular epílogo, que sigue a la epifanía? Parece como si el bolichero fuera repentinamente consciente de su insignificancia existencial, a la luz de la resuelta y noble muchacha, y tratara de superar de alguna manera, palabreando, *defendiéndose*, según afirma, con un nuevo rango narrativo que le procure mayor profundidad epistemológica: suple la carencia de ser con una plusvalía de conocimiento fáustica, en el grado dudoso antes visto, no menor en las páginas que siguen porque su punto de vista sigue siendo restringido, no obstante la narración omnisciente, que describe únicamente una estrategia de supervivencia. En suma, desde el anuncio del epílogo hasta el final del relato se extiende la segunda parte.

En efecto, el modo narrativo cambia entonces de la focalización de un narrador protagonista con punto de vista restringido -que, recordemos, limita absolutamente el campo de registro de datos y hechos en el primer nivel de la novela- a la omnisciencia editorial, la

focalización más omnicomprendensiva e irrestricta de cuantas Friedman categoriza en su estudio. Esta posición narrativa concede mayor libertad en varios registros discursivos al narrador. Así, el bolichero es libre para inventar lances, que desde su pasado punto de vista no conocería: conversaciones (“-‘Yo no le dije que viniera aquí -explicó el hombre, sin emoción. No al hotel.’ ‘Gracias -dijo la mujer; acariciaba el pelo del niño; le sujetaba la mejilla con los nudillos-. Es lo mismo aquí o en otra parte. ¿No es lo mismo? (...)’”, Onetti 761), escenas (“La muchacha había atravesado la penumbra del bar, frente al mueble cargado de llaves de la portería, lenta, definitivamente de espaldas al comedor. Se detuvo [...]”, 761), penetrar en la intimidad de las reflexiones del hombre (“La mujer olvidó las anticipaciones que había construido, recordó haber imaginado a la muchacha exactamente como era [...]”, 760; “mientras pensaba admirado en la facilidad de los hombres para espantarse de la muerte, para odiarla, para creer en escamoteos, para vivir sin ella.”, 765) o retroceder en la historia mediante analepsis (“La mujer la vio detenerse, avanzar sin ganas, y la reconoció enseguida. Nunca había visto una foto suya [...], 760).

Además de persistir en esa extraña lucidez que ostenta en la primera parte, puede intervenir y pronunciarse sobre la trama como un narrador preflaubertiano para explicitar cómo erige su versión (“Y no era, reconstruía yo, no había sido que terminaron de agitarse en la cama”, 773), la procedencia de sus informaciones, (“-Y él estuvo un momento sin saber qué hacer, hay que decirlo, no salió corriendo como loco atrás de ella -contaron la mucama y el enfermo-. Se quedó mirando en el comedor vacío a la mujer y al hijito que parecía enfermo [...], 762; “Todo lo que el hombre produjo y dispersó en dos horas, de acuerdo con ellos [enfermero y mucama]”, 764; “En la historia de la mucama [...], 774). La sola mención de la procedencia, en estilo directo en el segundo caso, es decir, destacado del flujo del narrador, invalida dichas informaciones, sin dejar de convalidarlas porque nombrar es desnaturalizar, y aclaran tanto como velan. Es pertinente preguntarnos si podemos fiarnos de ellas...En cualquier caso, el bolichero pasa a relatar desde una esfera narrativa cuasi divina: en este sentido, Claesson afirma:

"Onetti y Saer reafirman lo que podría llamarse al arbitrariedad del narrador. En este caso, la arbitrariedad se refiere a dos conceptos similares, pero no idénticos: por una parte, una acción cometida por la voluntad o capricho de alguien; y por otra parte, algo cometido como abuso de una autoridad" (444).

Conforme hemos visto, el narrador se sirve de esa arbitraria prerrogativa para redondear la enunciación en 3ª persona retrospectiva, en Pretérito perfecto simple, una fórmula

novelística que le permite una visión retrospectiva a voluntad y acomodar los distintos materiales, hechos y personajes en un discurso integral, que resuelve las contradicciones y enigmas de la historia.

Y eso parece ser lo que intenta el bolichero. La irrestricción del narrador omnisciente editorial le permite no ajustarse tanto a los hechos para dominar toda la historia en su discurso a su antojo, con la olímpica libertad de un narrador decimonónico. Asimilándose así a la libertad y anticonvencionalismo de los forasteros, se resarce de ese sentimiento de nimiedad y humillación expresado en el pasaje de la epifanía. De resultados de esta nueva posición narrativa, el bolichero parece adquirir mayores poderes sobre el material novelístico, es decir, sobre la historia del hombre y la muchacha. De todas formas, es un intento infructuoso, porque, en la misma narración *a posteriori* se encuentran numerosos ángulos muertos: por ejemplo, las elipsis que el narrador completa a su antojo (“El final de la tarde está perdido; es probable que él hay intentado poseer a la mujer”, Onetti, 763); “Pero hay el par de horas que pasaron desde que el hombre bajó [...] El par de horas y lo que él hizo en ellas para reconquistar el tiempo que había vivido en el hotel [...]; 764). En definitiva, tanto las elipsis como las intervenciones autoriales del narrador mencionadas en la página anterior revelan el fracaso de voluntad de omnisciencia. Hugo Vernani señala que “la figura de este narrador ejerce total dominio sobre la materia narrativa que configura la novela” (151), y aunque es cierto que mediatiza la historia del hombre, es un dictamen parcialmente errado por cuanto, a mi juicio, el desenlace de la novela va a desmentir tal opinión.

Este desenlace revela la realidad en las dos cartas dirigidas por la mujer al hombre, que el bolichero había guardado:

“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 volverte 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 sabiendo que yo poco te he dado y he sido más bien un estorbo” (Onetti 777).

Josefina Ludmer afirma que “la verdad es el texto, lo escrito; la verdad se encuentra siempre, en Onetti, en el papel escrito o impreso (en cartas o fotos)” (196), pero de lo dicho en las cartas no se puede descartar sin más que el hombre y la muchacha no mantuviesen una relación sentimental, ignorada entonces por la mujer. Desde luego, parece que la muchacha socorrió con parte de su dinero a su padre, pero eso no anula la posibilidad del

romance porque *intrusa* puede aludir a una intromisión de varios tipos, y tal posibilidad no es negada taxativamente: de hecho, es un ángulo muerto en el texto que permite interpretarlo así. En realidad, la misma moral que levantó las habladurías es la que establece que una muchacha, por socorrer a uno, es buena, y por lo tanto no puede llevar a cabo una mala acción, como cometer adulterio con esa persona necesitada (por hablar en términos de la misma moral de los lugareños); no obstante, Onetti la describe significativamente con pares de adjetivos contradictorios (“soberbia y mendicante”, 758; “amable y taciturna”, 769). Y al fin y al cabo, la misma enfermedad del hombre siempre es dudosa: él nunca dejó de estar activo, viajaba a Buenos Aires y solo al final recaló en el sanatorio. Esa es la complejidad, rayana en el absurdo existencialista, que parece querer impulsar Onetti. En este caso, la misiva de la mujer solo aclararía parte de las discusiones que mantuvieron los tres protagonistas del primer nivel -las relativas a la rivalidad de las mujeres por cuidar al hombre-, pero dejan en un claroscuro ambiguo la dilucidación de la relación real del hombre y la muchacha.

La ira del bolichero es comprensible. Ha errado absolutamente en su juicio, yerro que impugna su penetración epistemológica, y aún más, lesiona gravemente la valoración narcisista de sí mismo, de ahí que se proponga superar, de cualquier manera, la humillación recibida y por un instante “burlarme de la gente de allá arriba como si yo hubiera sabido de siempre (...) para no compartir la equivocación de los demás” (777), para ser menos estúpido que los demás, que también se equivocaron. Irónicamente, el bolichero, trasunto ya a estas alturas del conocimiento moderno (y también del novelista, en reflexión metaliteraria), el hombre que creía poder saber la verdad sobre los pacientes, es incapaz no ya de conocer la suya propia, sino de reconocerla y apropiársela en su provecho. Pero, además, las habladurías acerca de que el hombre y la muchacha se acostaban resultan ahora irónicamente más humillantes de lo supuesto, en lo que tenían de moralidad pequeño-burguesa y estrecha, ya que resulta que eran padre e hija, lo que induce a pensar en un incesto, uno de los tabúes sociales más vigilados y penados por la especie humana, y un ultraje a su mentalidad pequeñoburguesa.

De este modo, el bolichero queda despojado de su cacareada perspicacia. Se le apaga el mundo, y en adelante deberá aprender a vivir con la seguridad de un lenguaje romo e impotente, máximamente incierto -el de la trama, no el de la historia; el que he analizado en el primer apartado-, al menos si le consideramos lo suficiente íntegro como para reconocer que no posee aptitudes demiúrgicas para reconocer determinadas parcelas de la realidad. No

obstante, este final no es definitivo. Corresponde al final de la historia del hombre, que el bolichero observa, pero aún resta un tramo de la historia del bolichero, insertado en la trama, concretamente los dos párrafos iniciales. Ambos corresponden al final absoluto de su historia y al inicio de la trama, cuando deben de haber mediado ya algunos días tanto de la muerte del hombre como del silencio del bolichero en la casita, y ha tenido tiempo de madurar sus propias conclusiones. Su ubicación al inicio de la trama cumple lo que Ludmer afirma, explicando las distintas inversiones en la narración: “el relato se abre, entonces, con el final de la historia: invierte el orden: lo último, el cierre de la aventura (..) se narra primero, al principio; el después es, en realidad, el antes” (165):

“Quisiera no haber visto del hombre, la primera vez que entró en el almacén, nada más que las manos; lentas, intimidadas y torpes, moviéndose sin fe, largas y todavía sin tostar, (...) vuelta la cara —sobre un fondo de alpargatas, el almanaque, embutidos blanqueados por los años— hacia afuera, hacia el sol del atardecer y la altura violeta de la sierra, mientras esperaba el ómnibus que lo llevaría a los portones del hotel viejo.

Quisiera no haberle visto más que las manos, me hubiera bastado verlas cuando le di el cambio de los cien pesos y los dedos apretaron los billetes, trataron de acomodarlos y, en seguida, resolviéndose, hicieron una pelota achatada y la escondieron con pudor en un bolsillo del saco; me hubieran bastado aquellos movimientos sobre la madera llena de tajos rellenos con grasa y mugre para saber que no iba a curarse, que no conocía nada de donde sacar voluntad para curarse” (Onetti 723).

Claesson solo afirma que el encabezamiento mediante *Quisiera* modaliza los párrafos para que expresen “deseo hipotético”, la “fuerza de la ficción” y “aburrimiento” (446). Sin embargo, no repara en el adverbio de negación y el infinitivo compuestos siguientes, que imprimen otro tono muy distinto a los que señala a estos párrafos: más bien de arrepentimiento. Si es así, y no parece otra cosa, la expresión de la contrición debe ser posterior al hecho del que se arrepiente, por la propia naturaleza del afecto, comunicando la falta de control del bolichero de su propio relato y su descrédito como narrador: en vez de haberse fijado en las manos -con el sentido que indicaré, que además va en la dirección de muchos de los pasajes que imagina con tanta lucidez-, estuvo más pendiente de las hablurías y chismes. La mención a las manos del hombre es extrañamente recurrente en toda la *nouvelle* y, a mi juicio, solo aquí revela sus significados: el fracaso en el partido de baloncesto, que parece haber desencadenado la pulsión de muerte en el hombre. O, lo que es lo mismo, la pulsación del gatillo de la pistola. Queda a juicio del lector suponer que esa

falta de atención sea una crítica velada a la narración decimonónica, al menos a la más fútil, ocupada en argumentos truculentos, amoríos pseudorrománticos e intrigas banales.

El bolichero ha experimentado la caída primordial de su estatus epistemológico, y ha sido implacablemente arrojado a una extrañeza, no solo acerca del hombre sino, sobre todo, de sí mismo; en suma, lejos de la claridad que se arrogaba. Ambos párrafos son muy bellos -y terriblemente efectivos-, ya que la musicalidad interna de las oraciones, los verbos irreales, el tiempo pasado, los incisivos y continuos matices que complican la idea principal escondida, transmiten maravillosamente la orfandad en que ha quedado el personaje tras su fracaso.

Sin embargo, ese arrepentimiento está más teñido del narcisismo procurado por la consideración social de lo que el bolichero se cree porque, si bien es cierto que fracasa estrepitosamente en la detección de los motivos y razones que guían la conducta del hombre, la muchacha y la mujer, en no pocos pasajes ha enunciado verdades, mucho más valiosas que las descripciones factuales registradas por los testigos o su impostura omnisciente. Sin embargo, el verdadero fracaso fue someterse a las apreciaciones de la sociedad. En este sentido, el bolichero, a pesar de la vanidad con la que se considera, está extraordinariamente sometido a la mirada y el deseo del Otro -del enfermero, la mucama o los internos en el sanatorio. *Los adioses* se incardina así en la literatura existencialista de la época y en los llamamientos de Sartre a romper con la presión social y sus normas. En este sentido, los personajes del segundo nivel, los murmuradores, son aludidos mediante sus profesiones, siendo así que, por un lado, se definen en relación a la realidad, con la consecuente degradación que eso acarrea en toda la obra de Onetti y, por otro lado, quedan connotados por su función social, sin que alcancen una plena subjetividad.

Esos pasajes en los que el bolichero se lanzaba a imaginarse al hombre tal vez no tuvieran valor como datos positivos de la realidad, pero proclamaban la verdad subjetiva del hombre -es decir, del individuo, no del bolichero. El personaje también fracasa por divergir de la afirmación programática de Onetti, enunciada en *El pozo*: “Se dice que hay varias maneras de mentir; pero la más repugnante de todas es decir la verdad, toda la verdad, ocultando el alma de los hechos. Porque los hechos son siempre vacíos, son recipientes que tomarán la forma del sentimiento que los llene” (Onetti 19). En efecto, *Los adioses* encaja en ella: los hechos han sido un enigma, hasta la revelación de las cartas o el suicidio; a pesar de tal oscuridad, han permitido que el bolichero haya propuesto una verdad con alma en sus

imaginaciones, a modo de proyecciones de su yo en el hombre. Si no verdaderas, las conjeturas de la primera parte resultan verosímiles respecto del hombre y la muchacha.

3.- CONCLUSIÓN

Esta monografía expone suficientes ejemplos de la oscuridad de la expresión en *Los adioses* para no dudar del hermetismo máximo del relato a cualquier nivel: en el estilo, la identidad de los personajes, su pasado y función; el caudal informativo y sus fuentes, e incluso la estructura. Ahora conviene subrayar otro aspecto que solo la lectura de la *nouvelle* proporciona: la confusión extrema de la representación por la acumulación de todos los recursos estudiados. En efecto, Onetti satura el discurso de indefiniciones y ambigüedades, de modo que el lector se quede sin asideros y sea golpeado, frase tras frase, por las medias palabras, las referencias fugadas en perspectivas dudosas, la sintaxis intrincada, las figuras compositivas que borran las identidades, en suma, por una incertidumbre abisal. Onetti satura de nada o, al menos, de poca cosa *Los adioses* y hace perseguir el viento al lector.

El oscurecimiento de la expresión se extiende a la identidad y función de los personajes, y al orden de las escenas. Mediante los procedimientos señalados, las homonimias, polisemias e inversiones, los perfiles de los personajes quedan desdibujados y se establece una antropología dudosa, que coadyuva la intriga y la resolución de la *nouvelle*, porque no se entiende un desenlace sorprendente si no está fundamentado en personajes que amalgaman varios rasgos, poco claros. De nuevo, aturde al lector y lo hace caer en la perplejidad. Tal desconcierto es similar al que experimenta el bolichero: el desenlace anula lo que el lector había arduamente deducido -un affaire entre el hombre y la muchacha-, y la única claridad a la que puede acceder es la de que no cabe hacer juicios sumarísimos sobre los personajes. Es una enseñanza extrapolable a personas en el mundo real, ya que los perfiles humanos claros y distintos son cosa de otro tiempo y otra literatura.

Y, en fin, ese mismo enturbiamiento es patente en el examen de la trama, sus asunciones informativas -que tienen un calado moral y sociológico evidente-, así como en la peripecia de la voz narrativa, el bolichero. Que un autor humanísimo disponga un mecanismo narrativo tan inexorable de ocultación de la verdad y aparición de tantas versiones distorsionadas es solo otra más de las ironías con las que lector y personajes son probados. Hay que pensar que, en *Los adioses*, la dislocación del relato llega a extremos asombrosos, porque ¿quién es el protagonista, el hombre, como puede parecer en un primer momento, o el bolichero? ¿Y cuál es su asunto, los últimos días y la muerte de aquel, o la peripecia moral de éste? Ni siquiera estos parámetros, axiomáticos en cualquier narración, resultan diáfanos.

He tratado de dar respuesta a esas interrogantes con una lectura de la *nouvelle*, de la que no he quedado del todo satisfecho. Creo que la división sugerida, con la epifanía y el epílogo como fulcros que modulan el paso de la primera parte a la segunda, no es disparatada. Me ha tentado adjuntar un cuadro con las principales interpretaciones de los críticos; sorprende cómo especialistas en Onetti, con aportaciones valiosas para la comprensión del novelista y veteranos en lecturas, tampoco han podido resolver la verdad de la *nouvelle*. Mi lectura trata de equilibrar el protagonismo del hombre y del bolichero. El del primero es más claro, y así algún crítico lo ha confirmado hasta el punto de hacer de *Los adioses* una novelita de amor. He descartado tal interpretación, y he querido mostrar cómo el desahucio del hombre está en relación con el narrador y su devenir moral y el de su voz narrativa.

Si ni siquiera esos factores son meridianos, cabe preguntarse cómo hay que interpretar la opacidad extrema de esta novela corta. ¿Propone Onetti que no hay verdad? No, en mi opinión. En *Los adioses* hay un asunto y unos personaje, así que no se puede decir, como tantas veces oímos en nuestros días, que solo hay relato, o que el autor se recrea en juegos de palabras. Hay que evitar cualquier lectura posmoderna de *Los adioses*. No se puede afirmar sin más que no hay verdad, porque hay una historia. Lo que traicionaría el espíritu de la novela es clausurar su sentido mediante una única interpretación. En esta dirección, tal vez sea necesario convocar alguna autoridad.

Afirmó Sartre, autor tan próximo a Onetti, en *El existencialismo es un humanismo* que “usted es libre, elija, es decir, invente” (50; se refería al hombre en general), y en esta apelación al lector en la que hay que intuir la importancia de la perspectiva del lector, como también afirma Luchting en “El lector como protagonista de la novela”. Será el lector quien alcance una madurez -tal vez no muy estimada por el propio Onetti, pero en todo caso necesaria, libre de tutelas- en el aprendizaje de la decepción y la extrañeza, el mismo que aturde al bolichero. Es posible que, entonces, sea más adecuado decir que la verdad nos queda muy lejos, pero que no debemos dejar de perseguirla. Esta puede muy bien ser una conclusión madura: la aceptación de la incertidumbre y la renuncia a un control vil de la realidad, en todo caso, lejos de lo que Goethe afirmó con acierto: “Nada tenía entonces, y sin embargo, tenía lo suficiente: el afán de verdad y placer en la ilusión” (112).

Por supuesto, ese proceso es duro, máxime porque el hombre moderno no dispone de un lenguaje sustantivo y genesiaco. Aquí se impone hablar de los personajes narradores, del bolichero, el enfermero y la mucama: figuras ramplonas y huecas. La verdad era posible en las tragedias de Sófocles, cuyos personajes regios estaban en conexión con lo divino y

eterno; y para el narrador de la *Divina Comedia*, aún el *poietés*, el semidios cuyo verbo procede de sus potencias visionarias, o para los moralistas franceses del cartesianismo, pero no para unos narradores que han perdido todo el aura del lenguaje sustantivo, capaz de penetrar el sentido del mundo. Necesariamente, el bolichero se hace consciente de la distancia entre su lenguaje y la realidad, y en esa caída consiste su extrañeza, que podríamos definir como una extranjería respecto de lo que antes era el mundo agradable del *comfort* mental: lejanía entre unos personajes físicamente próximos y un lenguaje débil, exangüe e impotente, con el resultado del *adiós* a la radicación feliz en el mundo.

El producto de tal extranjería es un mundo difícilmente habitable, al que el hombre ha sido arrojado como el *da-sein* heideggeriano. Una consideración histórico-filosófica de *Los adioses* necesariamente debería aludir al influjo del existencialismo, pero la extensión y objetivos de esta monografía lo impide. La preeminencia de Onetti en la nómina de escritores del *boom* de la novela hispanoamericana no solo se debe al sobresaliente efecto estético y la extrañeza de sus obras, sino a la oportunidad histórica. Esa época y ese mundo -nada menos que la turbiedad sangrienta y desesperada del siglo XX, y aun de toda la modernidad- queda magníficamente expuesta en sus narraciones

BIBLIOGRAFÍA

- Claesson, Christian. “La conexión Onetti-Saer. La arbitrariedad del narrador en *Los adioses y Glosa*”. *Revista Crítica Cultural*, 5(2), (2010): 443-454. Web. 14 abril 2021.
- Goethe, Johan Wolfgang. *Fausto*. (Manuel José González y Miguel Ángel Vega, Ed.). Madrid: Cátedra Editorial, 1999. Impreso.
- Irizarry, Estelle. “Procedimientos estilísticos de J. C. Onetti”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 292-294, (1974): 669-695. Web. 2 marzo 2021.
- Langbaum, Robert. “The epiphanic mode in Wordsworth and modern literature”. *New Literary History: A Journal of Theory and Interpretation*, Winter, 14(2), (1983): 335-58. Web. 18 abril 2021.
- Luchting, Wolfgang A. “¿*Esse* acaso ya no *est percipi*?”. *Texto Crítico*, 6(18-19), (1980): 241-248. Web. 5 marzo 2021.
- Ludmer, Josefina. Onetti. *La construcción del relato*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2009. Impreso.
- Neruda, Pablo. *Canto general*. (Enrico Mario Santí, Ed.). Madrid: Cátedra Editorial, 1995. Impreso.
- Onetti, Juan Carlos. *Obras completas. Novelas I*. (Hortensia Campanella, Ed.) (Vol. 1). Círculo de lectores/Galaxia Gutenberg, 2005. Impreso.
- Piglia, Ricardo. *Teoría de la prosa*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2019. Impreso.
- Real Academia de la Lengua y Asociación de Academias de la Lengua Española [RAE. ASALE]. *Nueva gramática de la lengua española (Sintaxis II)*. Madrid: Espasa, 2009. Impreso.
- Sartre, Jean Paul. (1999). *El existencialismo es un humanismo*. Barcelona: Edhasa, 1999. Impreso.
- Sullà, Enric. (ed.). *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Barcelona: Editorial Crítica, 2001. Impreso.
- Vernani, Hugo. *Onetti: el ritual de la impostura*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1981. Impreso.

RESUMEN

La monografía analiza los procedimientos expresivos, las figuras compositivas y la función de los personajes en *Los adioses*, la novela corta de Juan Carlos Onetti. En primer lugar, se procede a ponderar el hermetismo de dichos procedimientos en el nivel del *modus*, así como de sus efectos estéticos. A continuación, y en el nivel del *dictum*, se examina la distribución y significado de las figuras compositivas (homonimias, polisemias, inversión de motivos y personajes, de escenas o de narrador y personajes narrados), que también contribuyen a oscurecer el relato. Posteriormente, estudia el oscurecimiento de la historia mediante la técnica del punto de vista. En último lugar, el autor propone una lectura desde la caracterización del narrador como figura fáustica característica de la modernidad, el motivo de la epifanía y la adscripción de *Los adioses* a la tradición de la novela corta, con el fin de intentar aclarar su desenlace y las relaciones entre el narrador y la historia.

Etiquetas: Juan Carlos Onetti, Los adioses, literatura hispanoamericana, oscuridad (de estilo), epifanía.

This monography analyzes the stylistic techniques, compositive figures and the character's function in *Los adioses*, the nouvelle by Juan Carlos Onetti. In the first place, it considers the hermeticism of the aforesaid techniques in the level of the *modus*, and its aesthetic effects. Secondly, and in the level of the *dictum*, it examines the distribution and meaning of the compositives figures (homonymies, polysemies, inversion of motives and characters, of scenes and those of the narrator and narrated characters), which contribute to cloud the narration. Afterwards, it studies the obfuscation of the story through the device of the point of view. Lastly, the author proposes a reading from the portrayal of the narrator as the recurring faustic figure of the modernity, the motif of the epiphany and the assignment of *Los adioses* to the tradition of the *nouvelle*, in order to try and clear up the dénouement and the relationships between the narrator and the history.

Tags: Juan Carlos Onetti, Los adioses, latin-american literature, (stylistic) obfuscation, epiphany.