
Morituri

Francisco José López Alfonso

(Universitat de València)

Quizá escribir sea una forma de rezar, una forma de enfrentarse a la muerte, pero a una muerte sin dios, sin esperanza de salvación. Si esto es así, *Los adioses* (1954) son una letanía, porque la novela no trata de la muerte sino del eterno suplicio de morir. Hay algo especialmente conmovedor en la narración de esta angustia inimaginable, en la terca conciencia de la vulnerabilidad de un cuerpo que grita desde la camilla: *¡estoy curado!*, mientras la enfermedad sigue su curso irreversible. No puede sorprender que Onetti la prefiriese entre sus libros.¹

Un almacenero, alguien que sobrevive desde hace doce años con tres cuartos de pulmón en una ciudad de la sierra, cuenta la llegada de un enfermo, acaso desahuciado; también, la firme negativa de este ex-jugador de baloncesto a integrarse en esa vida de sanatorio, a dejarse confundir con un tuberculoso. Su decidida voluntad de que siga siendo ayer, actitud de dejadez y desesperación, parece apoyarse en las cartas que recibe de fuera: unas, con sobre manuscrito, otras, con una máquina de tipos gastados.

Un día, llega a visitarlo una mujer acompañada de un niño. Es la autora de una serie de cartas. En otra ocasión, la de las cartas a máquina, una mucha-

¹ Así lo confesó en una entrevista concedida a Eduardo Galeano en 1980, «El borde de plata de la nube negra (Conversación con Juan Carlos Onetti)», publicada en *El Viejo Topo* y reeditada por *Quimera*:

- De tus libros, ¿cuál querés más?
- *Los adioses*. Y en música, prefiero a Tchaicovski y Gardel. ¿Para qué preguntás lo que ya sabés? Hace como veinte años que lo sabés.

(*Quimera*, n° 103-104, 1991, p. 25)

cha. Con la mujer se alojará en el hotel; con la muchacha se trasladará a un chalet alquilado. Una chismosa indignación, a la que ni siquiera el almacenero escapa, se levantará en aquella sociedad de cadáveres.

El ex-jugador terminará suicidándose. No por temor al escándalo. Su miedo es de una naturaleza más profunda. Y es también un acto de rebeldía, un no rotundo al auténtico sentido del envejecimiento. Poco antes, ese otro enfermo que es el almacenero había descubierto, al leer dos cartas de la mujer que había olvidado entregar, que la muchacha no era la amante sino la hija del suicida.

En un artículo, que en alguna edición ha servido de prólogo a la novela, Wolfgang A. Luchting señalaba cómo, mediante la técnica del punto de vista, el lector resulta implicado en el mezquino moralismo, descubierto como «sons of bitches»² y víctima de la «vergüenza y de la rabia» sentida por el narrador testigo, del «viboreo de un pequeño orgullo atormentado».³ Sin duda, nos identificamos con la perspectiva del almacenero y le concedemos más y más autoridad, porque, como él mismo apunta, su comprensión es más refinada, o menos lamentable, que la del enfermero y la de la mucama del hotel que le sirven de informantes; porque, en definitiva, es la única que nos llega directamente. Pero después de todo, sus comentarios no son más que conjeturas, más aún, fantaseos en los que intercala observaciones de psicólogo aficionado. Por ello, Luchting se pregunta después de revelada la «verdad» de la relación mantenida por el hombre con las dos mujeres: «¿Qué pasa si la muchacha *no* es la hija del hombre? ¿Si éste ha mentado a la mujer, aunque fuese sólo para tener su tranquilidad y, por supuesto, para mantener sus amores con las dos?»⁴

Onetti respondía a la cuestión en una breve nota: «[...] Herr Wolfgang Luchting [...] aventura, sorprendentemente, una media vuelta de tuerca que nos aproxima a la verdad, a la interpretación definitiva. Pero sigue faltando una media vuelta de tuerca, en apariencia fácil pero riesgosa, y que no me corresponde hacerla girar.»⁵

Se diría que en esta otra media vuelta de tuerca Onetti pretende sugerir que la muchacha no sólo es la amante del ex-jugador, como sospecha Luchting, sino también su hija. Pero esta *escandalosa* «interpretación definitiva» más parece una cínica ironía del autor —el insistente uso del tratamiento «Herr», la

² Wolfgang A. Luchting, «El lector como protagonista de la novela», prólogo a Juan Carlos Onetti, *Los adioses* (1954), Barcelona, Bruguera, 1980, pp. 5-26, p. 11

³ Juan Carlos Onetti, *Los adioses*, *op. cit.*, p. 150.

⁴ Wolfgang A. Luchting, *op. cit.*, p. 25.

⁵ Juan Carlos Onetti, «"Media vuelta" de tuerca», en Juan Carlos Onetti, *Los adioses*, *op. cit.*, pp. 27-29, p. 29.

mención de «una gracia de profundidad que nada tiene de teutona»— que otra cosa: después de advertir la complicidad del lector en el nauseabundo chismo-reo al que nos conduce el almacenero, el crítico, inadvertidamente, cae de nuevo en él.

Suponer una única interpretación correcta, además de un gesto autoritario, es una palpable ingenuidad, dada su inconsistencia lógica y su insostenibilidad empírica. Pero limitar *Los adioses* a un relato policial en el que el problema a resolver sea un moralismo de faldas resulta una pobreza extrema. Si fuera así, el mundo habría sido dominado con el deselance de la historia. Y lo habríamos presenciado sin desviar la mirada; es decir, podríamos darnos la vuelta con tranquilidad, absolutamente desinteresados en la novela.

El detective es el que busca la verdad, el que soluciona los problemas. Sin embargo, el almacenero, mientras intenta explicar las cosas, sólo encuentra más misterios. Su narración pone de manifiesto lo difícil que es saber algo de otra persona. De ella únicamente puede verse el exterior: las manos, los ojos, la cara, el cuerpo. Pero no es posible conocer sus pensamientos, calibrar sus emociones. *Los adioses* no remiten a la biografía, sino que constituyen una exploración del acto de hablar sobre otra persona y de si esto es o no posible. Nada sabemos del ex-jugador de baloncesto, ni siquiera cuál era su auténtica relación con las mujeres. Todo son conjeturas. Apenas que estaba enfermo, condenado a morir; condenado también a defenderse hasta el fin.

Siempre la misma idea: el temor, el deseo. Pero eso no constituye un saber. Es una pregunta. Sin embargo, las preguntas que no se responden a sí mismas en el momento de ser formuladas nunca hallan respuesta. Por lo tanto, no se trata tanto de una pregunta como de una queja; la del ex-jugador, pero sobre todo la del narrador. *Los adioses* es el testimonio de una íntima desesperación, la del almacenero, que permite contemplar a los otros, al otro, por más que la antorcha que alumbra el abismo sea ella misma un abismo. Nada sabemos de él, de su pasado. Ni siquiera su nombre. Por eso, carece de sentido la crítica de Luchting al «descuido» de Onetti cuando señala que las conjeturas del narrador son «tan complejas que indudablemente desbordan la capacidad promedio que nos podemos imaginar en un almacenero de una “ciudad de sierras”»⁶

La narración del almacenero contiene una inconcebible dosis de intimidad: minuciosidad en la descripción de una ausencia de amor y un desvalimiento ante la enfermedad de tales proporciones que sólo resulta creíble por la precisión con que se narra. Hablando del ex-jugador, su discurso es más íntimo de lo que sería la exposición detallada de su propia vida. Si la contara con lujo de

⁶ Wolfgang A. Luchting, *op. cit.*, p. 23.

detalles, se escaparía en los detalles elegidos para relatar. En la vida no hay elección. ¿Cómo saber, entonces, lo que es más importante? Como sucede con todo delirio, su relato sobre el otro contiene «un núcleo de verdad», aunque la cosa real sea precisamente aquélla que está ausente, esto es, la historia del narrador; de ahí el «tono de adioses, de confidencias concluyentes»⁷

Ese núcleo de autenticidad biográfica reside en el desconsuelo que, como el mismo almacenero dice del ex-jugador, el discurso exhibe «sin saberlo o sin posibilidad de disimulo»,⁸ y en la misma necesidad de proyectarse en el otro. Su vida, con sus días que –puede imaginarse– cada vez se vuelven más uniformes, debe parecerse a los castigos escolares en los que el alumno tiene que escribir diez, cien o más veces, según la gravedad de la culpa, una frase carente de sentido –al menos al repetirla–; pero en su caso se trata de un castigo en el que la orden es: «tantas veces como seas capaz de resistir». Completamente vacío y sin sentido, el narrador anda a la caza de construcciones que le permitan olvidarse de sí mismo. Su relato emerge, por lo tanto, como una defensa en el pánico; porque es el otro, y no yo, el que no quiere curarse, el que va a morir:

[...] me sentía responsable del cumplimiento de su destino, obligado a la crueldad necesaria para evitar que se modificara la profecía, seguro de que bastaba recordarlo y recordar mi espontánea maldición, para que él continuara acercándose a la catástrofe.⁹

Estábamos, él y yo –aunque él no lo supiera o creyera saber otra cosa– jugando durante aquel verano reseco al juego de la piedad y la protección. Pensar en él, admitirlo, significaba aumentar mi lástima y su desgracia.¹⁰

La suspensión de la realidad se manifiesta como premisa necesaria para la emergencia de la fantasía. Y el almacenero juega a Dios imaginando una comprensión total del ex-baloncestista, víctima de una omnipotencia infantil que lo protege de todo mal. Para todo hay sucedáneos y uno se aferra a ellos de forma convulsiva. Lo peor es que si no lo destruyen esas mismas convulsiones, sucumbirá víctima del sucedáneo. De este modo, el gesto protector termina transformándose en una hiriente revelación, que acaso no sea sino la confirmación del viejo temor. El dilatado sufrimiento del almacenero, sin duda, le ha permitido ser consciente de que al decir «yo», en realidad, está diciendo «él». Pero este

⁷ *Los adioses*, op. cit., p. 87.

⁸ *Los adioses*, p. 39.

⁹ *Los adioses*, p. 64.

¹⁰ *Los adioses*, pp. 101-02.

espejo de la propia conciencia, esta lúcida forma de verse pensar resulta implacable, porque desde el mismo instante en que se pone en práctica se hace imposible decir «él» sin dejar de pensar en uno mismo. El narrador reconoce que, como el ex-jugador, no tiene ningún plan ni perspectiva; que no puede ir hacia el futuro. Puede, sí, arrojarse al futuro, rodar hacia el futuro, dar un tropezón hacia el futuro, y aún más: puede quedar tendido. Pero realmente no tiene ningún plan ni perspectiva.

[...]; 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.¹¹

El ex-jugador también es él. Su aislamiento en el almacén es equivalente al perseguido por aquél «para quedar exento, desvinculado de ellos [los demás enfermos] y de la causa que los emparentaba, [...] [del] secreto que los unía a todos, que los agrupaba como a una tribu.»¹² Y su pregunta también es la misma: *¿qué es esto?, ¿qué me está pasando?*; porque es horrible morir en edad madura, pero todavía –siempre– demasiado joven; dejar el mundo en una confusión total, pero que tendría sentido en una posterior evolución. Morir no sería nada más que entregar una nada a la nada; pero no a una nada vacía, sino a una nada rugiente, cuya nulidad sólo consiste en su incomprensibilidad. Por ello, en un momento dado, el ex-jugador empieza a hablar de su pasado de deportista, porque necesita dar coherencia a su vida:

¿Por qué había elegido él, entre todas las cosas que no le importaban, la historia del partido de básquet? Lo veía enderezado en el taburete del bar, dispersando a un lado y otro el insignificante relato de culpa, derrota y juventud. Lo veía eligiendo, como lo mejor para llevarse, como el símbolo más comprensible y completo, la memoria de aquella noche en el Luna Park [...]¹³

Su caso es ejemplar y también lastimoso, porque, como señala el narrador: «Había vivido apoyado en su cuerpo, había sido, en cierta manera, su cuerpo».¹⁴ Perdida la salud, la eternidad de cada tiempo de veinte minutos se convierte en una burla y el nombre que gritaba la multitud ya no menciona algo real y perdurable. La vida deja de ser ese absurdo ridículo de meter el balón por el

¹¹ *Los adioses*, p. 108.

¹² *Los adioses*, pp. 45-46.

¹³ *Los adioses*, p. 128.

¹⁴ *Los adioses*, p. 58.

cesto, para transformarse en ese terrible «montón de papeles, frascos rotos, algodones sucios» por el que lleva a pasear al chico de la mujer, como si aquel depósito de basura, silencioso como el paraíso después de la expulsión, fuese la única enseñanza que pudiera transmitirle.

El almacenero se reconoce en el ex-jugador, pero también se sabe distinto. Quizá por eso su interés en él; también, el sentido funesto de su profecía. El narrador parece haber perdido aquel «derecho a un orgullo» que el otro ha recuperado tal vez con la decisión del suicidio, cuando el almacenero lo vio «envejecido y muerto, destruido, vaciándose; pero sin embargo, más joven que cualquier otra vez anterior». ¹⁵ Carece de valor para empuñar la pistola o le sobra para no hacerlo. En cualquier caso, mientras respira con dificultad, necesita de una de sus manos para desviar un poco la desesperación, mientras con la otra toma nota de lo que ve por debajo de las ruinas, porque ve cosas diferentes y en más abundancia que los otros; lo cual no presupone que no necesite de las dos manos, y más si las tuviera, para luchar contra la desesperación. Es, sin duda, un muerto en vida y a la vez, el único superviviente. Condenada a una vida sin esperanza, su narración (que tiene la densidad de lo escrito, aunque nada se pueda afirmar al respecto) se presenta como un acto de supervivencia; como testimonio de un intento obsesivo y absolutamente despiadado de acceder al yo, que es también un él, que son «todos, los sanos y los otros», ¹⁶ un proyecto lleno de incertidumbre, silencio y resistencia: «Allí estaba desconocido [...]» ¹⁷

Esta es la naturaleza misma de toda la obra de Onetti: un cuestionamiento de las cosas en cuyo final siempre queda una pregunta decisiva insatisfecha y que nos hace suspirar: *¡quién pudiera estar sano, sólo eso!*

¹⁵ *Los adioses*, p. 143.

¹⁶ *Los adioses*, p. 68.

¹⁷ *Los adioses*, p. 46.