

## Manos, nomás: *Los adioses* de Onetti

**Ana Gallego Cuiñas (Universidad de Granada)**

*Pero ¿ustedes qué le ven al coso ese, Henry James?*

Juan Carlos Onetti

Henry James fue uno de los primeros autores que, dando una “vuelta de tuerca” magistral al “arte de la ficción”, situó en el centro de la escritura los problemas de la narración y los convirtió en anécdota. Juan Carlos Onetti lo vio y lo puso en práctica en una de las *nouvelles* más fascinantes que ha producido la literatura latinoamericana en el siglo XX: *Los adioses*. Desde las primeras líneas de este texto se ponen de manifiesto los principales vectores (jamesianos) que atravesarán el relato: la motivación de la narración —del narrador—, el vacío de significación que deja un secreto y el desplazamiento del sentido. La pregunta es clara: ¿cómo se construye una ficción? La respuesta de Onetti sería: en el juego doble del ver / narrar. O mejor, Onetti contestaría con otra pregunta: ¿cómo se mira? Así el narrador de esta obra se presenta *viendo* —vaticinando— el “destino” del jugador de baloncesto: “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, disculpándose por su actuación desinteresada”. Y continúa: “me hubiera bastado verlas” “para saber que no iba a curarse, que no conocía nada de donde sacar voluntad para curarse” (9).

Mirar (*ver*) a alguien las manos, según la fraseología, es y cito del diccionario de la lengua española: “observar cuidadosamente su conducta en el manejo de caudales o efectos de valor”. Y, efectivamente, el primer contacto entre el narrador y el jugador de baloncesto es una transacción: se le vende mercancía (y éste va a ser uno de los principales puntos de contacto, de encuentro entre ambos), pero también, al mirarlo, el almacenero lo *narrar*, lo convierte en “caudal” que se ofrece al lector. En su descripción le atribuye actitudes mentales, cualidades que no pueden *verse*, revelando no sólo lo que ve sino cómo ve: manos “lentas”, “intimidadas”, “torpes”. Este tipo de enunciación va a convertirse en la marca narrativa del almacenero: un “villano” al que le gustan los “juegos de manos”, un aspirante a demiurgo ludópata que parece siempre esconder un as en la manga. Su narración aboca al lector a la desconfianza más atroz, ya que tenemos la certidumbre de que siempre refiere desde el presente lo que ha *visto* en el pasado; como una evocación o un recuerdo. Pero sobre todo, cuenta desde la posición del que posee un secreto que no narra, obligándonos *in perpetuum* a leer entre

líneas, entre los márgenes del silencio, de lo no dicho. Esto es: el narrador-almacenero es un ladrón, porque como dice RICARDO PIGLIA, el secreto es un sentido sustraído por alguien. El “valor” del texto (una mercancía) se empoza en ese secreto —que, por tanto, también deviene mercancía— que el almacenero ha logrado sustraer al jugador de baloncesto “observando cuidadosamente su conducta” y sus “efectos de valor”: las dos mujeres que van a visitarlo y sus respectivas cartas escritas con las “mismas *manos*”.

Entonces: Onetti, otro villano, despliega en *Los adioses* un entramado ficcional que pone en “juego” dos movimientos —jugadas estratégicas— simultáneamente. El primero es de carácter retrospectivo y atañe a la escritura: por un lado al narrador, que parece disponerse a descubrir la historia del jugador de baloncesto en todo momento, y por otro a la significación —sentido— que éste otorga a dicha historia: ¿por qué se apropia de la materia narrativa?, ¿por qué el jugador es un sujeto interesante? El segundo movimiento o jugada estratégica, alude a la lectura y a los vacíos de significación que deja el texto, que se cristalizan en un uso concreto del lenguaje y en la *forma* de acceso al conocimiento: no podemos leer la verdad.

### Primera jugada: escritura, narración y significación

Empecemos por el primer interrogante (fracción) arriba mencionado: la historia del hombre y su relación con la narración. Para entenderla, hay que poner atención a la urdimbre que tejen los que, en mi opinión, son los dos núcleos narrativos cardinales de la *nouvelle*. De una parte, la actitud (pétreo, reluctante, desinteresada, ponzoñosa) del jugador de baloncesto ante su “nefanda” enfermedad (que se manifiesta desde el comienzo del relato) y que, según sugiere el almacenero, podría explicarse accediendo a su pasado, al conocimiento del “tipo” de vida que dejó. En este núcleo sólo participa el narrador y su enunciación está enquistada en su mirada: ya lo he adelantado, mirar es narrar, conjeturar, adivinar, deducir, especular, reflexionar, contemplar. Y por esta razón parece que el narrador reconstruye la historia para subrayar la certeza y el atino de su vaticinio inicial. O para (de)mostrarnos que él sabe *narrar*, construir una ficción que evidencia la problemática de ésta a través del tratamiento de una anécdota: narrar también es contar la historia de otro (plagada de vacíos e incógnitas que se llenan con elucubraciones), narrar es una cuestión de perspectiva. Y es que de lo que se trata es de relatar como lo haría Henry James, como lo hace Juan Carlos Onetti.

De otra parte, el segundo núcleo de la narración vendría a encarnarlo la conexión del jugador con las dos mujeres que lo visitan y el cruce de cartas. En este nudo participan igualmente el enfermero y la mucama. Las

intervenciones de todos estos personajes van trenzando los hilos de una historia que se fragua sobre la base de múltiples conjeturas, como un chisme compartido. Y todo chisme implica cierto tipo de reducción, de parcialidad. Así, el enfermero habría de exhibirse como el contrapunto cínico y mordaz del almacenero (con comentarios vulgares y simplistas como: ese “tipo”, “la señora”, “la putita”, “el chico”), que contrasta con la carga analítica y emotiva de la lectura del narrador, con la riqueza de detalles y matices que genera la independencia (desplazamiento) de su discurso con respecto al de los demás. Pero este razonamiento encierra otra aporía, y, de nuevo, se precipita la misma duda: ¿Cómo lee/ mira/ narra el almacenero? Aunque tiene una perspectiva limitada (apenas sale del almacén y de detrás del mostrador) su narración se instala en la subjetividad, cimentando su “identidad” en la diferencia, en el contraste con la otredad. De este modo, el almacén(ero) —la metonimia permea toda la obra— funge de mediador en la narración, de centro de articulación del poder, recreando historias, reproduciéndolas y transformándolas a la manera de los chismes. Sin duda, el carácter del pueblo, una pequeña comunidad en la sierra, favorece y estimula la habladuría, la murmuración, el figoneo: “Tal vez el hombre me creyera lo bastante interesado en personas y situaciones como para despegar los sobres y curiosear en las maneras diversas que tiene la gente para no acertar a decir las mismas cosas” (13). Al hacer este comentario sarcástico sobre la posibilidad de abrir las cartas que recibe el jugador de baloncesto (sabemos que luego lo hace), el narrador quiere poner el énfasis en su integridad y su diferencia, de nuevo, con respecto a los chismosos, a los que viven de eso, a los “otros”. Pero no hay que olvidar que él también alimenta la circulación coagulada de su materia narrativa con los relatos de estos, y que él mismo se degrada y cae en la trampa del chisme cuando abre esas cartas. No obstante, abrirlas (el hecho de poder hacerlo le confiere una posición privilegiada, hegemónica) supone un riesgo, pero su dilación y postergación no responden a esto, sino a otro asunto, nuevamente, ligado a la forma. Afirma: “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” (70). Por eso no las podía abrir antes, porque si lo hubiera hecho, se habría disuelto parte del enredo cifrado (secreto) de la narración: para seguir narrando es imprescindible seguir desconociendo.

Abordemos ahora la segunda fracción, y sus interrogantes, de esta primera jugada: la significación; la causa de la atracción/ fascinación/ fijación del narrador por el jugador. Una posible lectura sería aquella basada en un cierto paralelismo entre ambos: el narrador se separa del “resto” y el jugador de los enfermos. Además, se puede leer como una suerte de *alter ego* del narrador, un ex-enfermo que reconoce en él su experiencia, o la

eventualidad de haberla vivido de otro modo. En este “juego de la piedad y la protección”, el único objetivo del almacenero es “adivinar”, narrar: “Los miro, nada más a veces los escucho; el enfermero no lo entendería, quizás yo tampoco lo entienda del todo: adivino qué importancia tiene lo que dijeron, qué importancia tiene lo que vinieron a buscar, y comparo una con otra” (10). Es decir, eso que no sabe, que se omite, lo que dejaron y vienen a buscar es lo que se convierte en elemento de narración, lo que prende la llama de su imaginación, lo que se desea conocer. Pero tampoco averiguamos lo que dejó el narrador, lo que vino a buscar o si lo ha encontrado tras esos quince años en el pueblo. Sólo tenemos acceso al abanico de irisaciones que emanan de las descripciones que hace del jugador: es “inconfundible”, distinto, por su “aire de soledad”. El lector no puede precisar la pertinencia o validez de estos juicios, pero en el transcurso de la narración va teniendo constancia de que el almacenero también está “solo”. Un ejemplo de esto se desprende de la afectación de su discurso cuando se refiere al enfermero: “estaba solo, y cuando la soledad nos importa, somos capaces de cumplir todas las vilezas adecuadas para asegurarnos compañía, oídos y ojos que nos atiendan. Hablo de ellos, los demás, no de mí” (15). Y acaso eso mismo es lo que lo define a él. Más adelante, estando con la “muchacha” que lo hacía sentir desprotegido y débil, declara: “yo estaba descubriendo —al parecer a través del jugador— 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” (24). Ahora bien: mediante la narración de esa “discutible historia”, de “ese conjunto de invenciones gratuitas metido, como en una campana, en la penumbra y el olor tibio, húmedo, confuso, del almacén” (25), mediante la mirada logra combatir ese modo de no ser nada e insufla un soplo de aire fresco a su vida. El narrador, entonces, se alimenta, como he venido señalando, de los pasajeros, de las invenciones e historias de los demás amén de narrar, es decir, de narrarse a sí mismo. Porque nuestro almacenero, que funge de demiurgo, personifica la afamada frase de Homero: “Los dioses traman las desgracias de los hombres para que la posteridad tenga algo que cantar”. Cantar/ contar las desgracias, propias y/ o ajenas, en la posteridad.

### Segunda jugada: lectura, narración y silencio

Y, ya por último, queda trazar la línea del segundo movimiento o jugada que desencadena la ficción: la que apunta al lector que, acicateado por estas irresoluciones, busca re-velarlas. En este plano lo que encontramos es un desplazamiento del sentido y la problemática de la escritura a la lectura: la enunciación vaga de las distintas partes de una historia como mecanis-

mo esencial de la narración. La perplejidad nos asalta reiteradamente: ¿de qué forma consigue esto el narrador? En primera instancia, la historia se va armando a través de una pléyade de modos narrativos, como el de las observaciones objetivas y factuales: el hombre llega al almacén, se hospeda en la sierra, alquila el chalet, lo visitan dos mujeres, se interna en el sanatorio, se suicida. En segunda, tenemos las insinuaciones que agrega el que narra a lo que *ve*, y que se traducen en opiniones subjetivas y juicios de *valor*: las manos son “lentas”, “intimidadas”, “torpes”. Y finalmente, contamos con las conjeturas del narrador y/o de sus informantes, los cuales son representados como una suerte de subordinados al almacenero. Estas aristas cumplen una función perspicua —ya expuesta— y van reforzadas por una miríada de dispositivos textuales: la elipsis, la prolongada posposición de datos aclaratorios y el escamoteo de los mismos, la sintaxis instalada en el terreno de la hipótesis (“quisiera no haber”, “hubiera querido”), etc. Y es que, repito, el discurso narrativo no se aviene a una realidad (y en todo caso, ésta sería fragmentaria, incierta, parcial, falsa), a una historia con principio y fin, sino a sus disímiles aproximaciones y asedios. Esta relatividad del conocimiento y del acceso a la “verdad” recalca en la no fiabilidad del narrador y en su posición —perspectiva— ante la masa narrativa: la misma que la del lector. El relato postula (imagina) una realidad, pero no la descifra o representa, lo que se narra es el intento de apoderarse de ella (por la vía del chisme, las intrigas, del papel del narrador y su forma de jugar con el lector), y la imposibilidad de la aprehensión de una verdad. A la par, el lector tampoco puede apoderarse de la historia del hombre, no puede desentrañar el secreto; y todo lo que logra es un conocimiento oblicuo, imperfecto y sesgado. Fracasa, como lo hace el narrador, no logra domeñar el nudo narrativo a pesar del alarde continuo de su hegemonía en el acto mismo de narrar. De esta manera, lo que adquiere relevancia no es poseer esa “verdad” ni llegar a una interpretación “veraz”, sino captar la forma, la complicación del punto de vista narrativo, la autorreflexión sobre el acto creativo. La escritura y la lectura son dos caras de una misma moneda: falsa y robada. Lo verdadero no ha de buscarse en la historia, sino en la actividad artística, en el posicionamiento estético, como diría Henry James. Y esa es la fuerza motriz del relato, lo que le imprime sentido.

En conclusión, *Los adioses* fue concebida como una obra abierta que invita a una re-lectura infinita que habría de someter al texto a un escrutinio análogo al que el narrador somete a la materia narrativa: si éste puede manipular y manipula la materia (retomar, reiterar, subrayar), el lector puede manipular el relato (releer, detenerse, repasar, reconsiderar). Y ese tipo de lectura es la que he intentado cristalizar en estas páginas, tirando una piedra (ahora la pregunta sería ¿por qué he elegido precisamente ésta?) y escondiendo la mano, observando el efecto que produce la trayectoria de

*Manos, nomás: Los adioses de Onetti*  
Ana Gallego Cuiñas

su movimiento. La intención ha sido *leer en cursiva* y pensar las MAYÚSCULAS<sup>1</sup>, jamesianamente, sin dejar de recordar que todos tenemos las *manos, nomás*, sucias y atadas, y que el almacenero se lava las suyas con nuestras lecturas y se libera con nuestras escrituras. Tal y como hizo Onetti cuando —según la versión de otro gran narrador no fiable, RICARDO PIGLIA— Borges y Emir Rodríguez Monegal no dejaban de elogiar “al coso ese”, Henry James. El “Maestro” uruguayo dio una “lección”, escribió *Los adioses* y probó que él también podía *narrar* con las mismas *manos* sucias y atadas de James.

---

<sup>1</sup> “Recuerdo que decía de ella que sentía en cursiva y pensaba en mayúsculas”. En Henry James, “La figura de la alfombra”, *Hyspamérica* (1987): 190

## Bibliografía

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

Brody, Robert. "El narrador de Los adioses". *Coloquio Internacional. La obra de Juan Carlos Onetti*, Madrid: Editorial Fundamentos (1990): 31-36.

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

Molloy, Sylvia. "El relato como mercancía: *Los adioses* de Juan Carlos Onetti". *Hispanérica* 23-34 (1979): 5-19.

Onetti, Juan Carlos. *Los adioses*. Buenos Aires: Editorial Calicanto, 1976.

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