



Universidad Nacional de Córdoba
Facultad de Lenguas
Maestría en Culturas y Literaturas Comparadas

Tesis de maestría

**El suicidio en Juan Carlos Onetti y Antonio di
Benedetto. Un estudio comparado de *Los adioses*
(1954) y *Los suicidas* (1969)**

Tesista: Prof. Mateo Green
Directora: Dra. Laura Fandiño



Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-CompartirIgual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/).

Resumen

Este trabajo indaga sobre el tema del suicidio en las novelas *Los adioses* ([1954] 2011) de Juan Carlos Onetti y *Los suicidas* ([1969] 2016) de Antonio di Benedetto desde una perspectiva metodológica comparada, recurriendo a la teoría bajtiniana para el análisis de la arquitectónica novelesca; particularmente, a las categorías de dialogismo (Bajtín, 2018; 1989), novela polifónica (Bajtín, 2005), palabra ajena (Bajtín, 1989), discurso ajeno (Bajtín, 2018), cronotopo (Bajtín, 1989) y héroe (Bajtín, 2018), instrumentadas en la comparación de las obras, atendiendo a la manera en que dicha arquitectónica está al servicio de una reflexividad particular sobre el suicidio, entendiendo a la narrativa como espacio de producción e interacción de sentidos. Teniendo en cuenta el carácter polifónico de ambos textos, la investigación recupera reflexiones en torno a la novela de Mijaíl Bajtín que permitan analizar y comparar la multiplicidad de voces y la construcción de los héroes en relación al tema, así como posicionamientos y horizontes ideológicos diversos. En paralelo, se intenta relacionar esta construcción del tema en ambas obras con una recepción compartida del existencialismo de Albert Camus, particularmente de *El mito de Sísifo* ([1942] 2010), examinando su papel en la configuración de los héroes. Tanto *Los adioses* como *Los suicidas* operan como mecanismos reflexivos alrededor del tema del suicidio, partiendo de la construcción de diversas visiones de mundo encarnadas en los personajes y voces presentes, produciendo una proliferación de perspectivas –filosóficas, sociológicas, estadísticas, literarias, etc. – que llaman la atención sobre la importancia del tema en la literatura latinoamericana de la época.

Palabras claves: Suicidio – Onetti – Di Benedetto – Existencialismo

Abstract

This paper explores the theme of suicide in the novels "Los adioses" ([1954] 2011) by Juan Carlos Onetti and "Los suicidas" ([1969] 2016) by Antonio di Benedetto from a comparative methodological perspective, employing Bakhtinian theory for the analysis of the novelistic architecture. Specifically, the study draws upon Bakhtin's concepts of dialogism (Bakhtin, 2018; 1989), polyphonic novel (Bakhtin, 2005), alien word (Bakhtin, 1989), alien discourse (Bakhtin, 2018), chronotope (Bakhtin, 1989), and hero (Bakhtin, 2018) which are used in the comparison of the above mentioned novels, focusing on how this architecture serves a particular reflexivity on the theme of suicide, understanding narrative as a space for the production and interaction of meanings. Given the polyphonic nature of both texts, the research captures insights from Mikhail Bakhtin's novel theory to analyze and compare the multiplicity of voices and the construction of heroes in relation to the theme, as well as diverse ideological positions and horizons. At the same time, this paper seeks to show the relation in the construction of the theme in both works to a shared reception of Albert Camus' existentialism, particularly by examining its role in shaping the heroes in "The Myth of Sisyphus" ([1942] 2010). Both "Los adioses" and "Los suicidas" operate as reflexive mechanisms around the theme of suicide, on the basis of the construction of various worldviews embodied in the characters and voices under consideration. This diversity generates a proliferation of perspectives - philosophical, sociological, statistical, literary, etc. - that highlights the importance of the theme of suicide in the Latin American literature of the time.

Keywords: Suicide - Onetti - Di Benedetto - Existentialism

Todas las enfermedades se combaten poniendo en peligro nuestra existencia; se nos corta y cauteriza; se nos quiebran nuestros miembros, se extrae de nuestro cuerpo el alimento y la sangre; un paso más, y hétenos curados para siempre.

–Montaigne, *Costumbres de la isla de Cea*–

A Laura Fandiño, por tomarse el trabajo de guiar a un desconocido y hacerlo bien.

A Marcela Ubaid, mi terapeuta, por avisarme que yo escribía.

A mi familia, amigxs y vínculos, por razones obvias.

A Montaigne, por ser tan gracioso.

Agradecimientos

El cursado de la Maestría en Culturas y Literaturas Comparadas y la redacción de esta tesis fueron posibles gracias al personal de la Secretaría de Posgrado de la Facultad de Lenguas de la UNC, la dirección de la maestría y el excelente cuerpo docente, quienes con la mejor predisposición siempre se mostraron abiertos a cualquier tipo de consultas y arbitraron todos los medios posibles para resolverlas con celeridad; a mis compañerxs de cohorte de maestría, por el apoyo intelectual, formal y humano; a la Fundación Luminis, por acompañarme con el pago del arancel del posgrado mediante la beca “Formador de formadores” durante el año 2018; a la Secretaría de Ciencia y Tecnología de la UNC, que confió en mi proyecto y me concedió una beca de Maestría Tipo II durante el período 2019-2021; al equipo de investigación “Discurso literario: espacialidades y afectividad en la narrativa del Siglo XXI. Estudios sobre Literatura Argentina y proyecciones hacia otras literaturas latinoamericanas” (FL-UNC), del cual formo parte, dirigido por la Dra. Liliana Tozzi y codirigido por mi directora, la Dra. Laura Fandiño, por la invaluable guía intelectual y académica en mi recorrido, así como la lectura y la corrección atenta de los borradores; y al Colectivo de becarixs SeCyT-UNC, del cual fui miembro, que me ofreció acompañamiento, un lugar para el intercambio sincero entre pares y sentido de pertenencia institucional respecto de un rol a veces difícil de definir y ocupar.

Índice

| | |
|--|-----|
| Introducción | 7 |
| Capítulo I | 13 |
| I.1. El suicidio: tradiciones críticas y su relevancia en las poéticas de Juan Carlos Onetti y Antonio Di Benedetto | 14 |
| I.2. Marco teórico-metodológico | 22 |
| Capítulo II | 27 |
| II.1. Algunas consideraciones iniciales | 28 |
| II.2. Antonio Di Benedetto: narrar la muerte de otra manera | 28 |
| II.3. Juan Carlos Onetti: soñar la muerte | 38 |
| Capítulo III | 51 |
| III. 1. Polifonía, <i>nouvelle</i> y secreto | 52 |
| III. 2. Suicidio y polifonía en <i>Los adioses</i> : circulación de voces y secreto | 55 |
| III. 3. Suicidio y polifonía en <i>Los suicidas</i> : dialogismo, tradición y archivo | 65 |
| Capítulo IV | 76 |
| IV.1. Héroe bajtianiano y absurdo camusiano | 77 |
| IV.2. El héroe en <i>Los adioses</i> : suicidas y supervivientes | 80 |
| IV. 3. El héroe en <i>Los suicidas</i> : vivir minado | 90 |
| La tradición del suicidio. Existencialismo y reformulaciones novelescas desde Latinoamérica. A modo de conclusión | 100 |
| Referencias bibliográficas | 110 |

Introducción

Planteo del tema-problema. Corpus y justificación. Perspectivas de abordaje

A partir de los aportes de Mijaíl Bajtín podemos pensar que cada esfera de la producción ideológica genera sus propios sentidos de un modo particular, configurando su mismo aspecto dentro de la realidad, a la que a su vez representa de manera determinada. La obra literaria, y particularmente la novela, entendida como objeto material concreto altamente significativo de la realidad humana, no es reflejo directo de las bases con las cuales se relaciona, sino que responde a las leyes de un género, a una singularidad histórica en el interior de un sistema literario y a un modo en que ella misma representa una realidad previamente valorada por la sociedad (Arán et al. 163). La literatura refracta los sentidos ideológicos de una época, pero también los configura en la realidad misma, uniéndose a la cadena de significaciones sociales.

Dentro de la inmensa proliferación de discursos que supone la cultura, Bajtín privilegia el estudio de la novela y a las formas que ésta ha adoptado tras un largo recorrido histórico en Occidente. Para él, su función cultural única reside en la capacidad de rescatar zonas de la palabra que den cuenta del conflicto y transformación constante del lenguaje: su vida, los universos semántico-ideológicos que lo recorren, componen y lo renuevan constantemente, así como a la novela misma, a lo largo del tiempo.

Aquí nos proponemos trabajar *Los adioses* ([1954] 2011) de Juan Carlos Onetti y *Los suicidas* ([1969] 2016) de Antonio Di Benedetto y su relación con el suicidio. Pero no como mero tema literario sino, en primer lugar, desde las voces que hablan sobre el suicidio entrando en conflicto en el espacio discursivo de las novelas, de manera lo bastante semejante como para establecer las posibilidades de su comparación (González de Ávila 185), a la vez que suficientemente diferenciadas como para determinar un campo de pertinencia que nos permita explorar su “máximo interdiscursivo e interartístico” (González de Ávila 185). En segundo lugar, el modo también distintivo en que los héroes allí presentes encarnan sentidos sobre el suicidio. Y, por último, como la novela “[...] siempre ha evolucionado en la frontera entre culturas y lenguas” (Bajtín, *Teoría y estética* 420), buscamos establecer relaciones con su contexto de producción, porque entender sus lazos con una época es entender diferentes aspectos de una cultura. Específicamente: la relación con el existencialismo camusiano a mediados del siglo XX en América Latina.

¿Por qué el suicidio? El suicidio, por jugarse en la frontera de la autodeterminación y la muerte, forma parte de las preocupaciones humanas esenciales (Zambrano et al. 13) y ha sido tratado desde numerosas perspectivas del conocimiento –filosóficas, psicológicas, morales, religiosas, etc. Sujetas a la historia de la cultura y al devenir de los discursos, todas estas perspectivas se han solapado y han creado, como apunta Zambrano, “[...] una espesa red de connotaciones, positivas y negativas, en torno al acto del suicidio” (13). La literatura no es la excepción en el tratamiento de esta preocupación y existen innumerables ejemplos al respecto, como veremos brevemente en el próximo capítulo. Al igual que cualquier otro aspecto de la realidad representado en el mundo novelesco, el suicidio en la novela no puede sustraerse de las discusiones históricas y epocales que preceden y acompañan su representación. Pero es a través de la refracción y la polifonía que la novela se constituye en un dispositivo crítico privilegiado del conocimiento y la experiencia social (Arán et al. 191), en este caso, del suicidio. Construida con los materiales de las demás formas del conocimiento, con la palabra de los demás géneros que, a diferencia de ella, carecen de sus posibilidades dialógicas, la novela puede superar los límites de lo meramente literario para convertirse en un aparato reflexivo. Lo hace, para Bajtín, desde una posición única. El suicidio, como problema complejo, se abre camino con todas sus voces en la novela, sin reducirse al monologismo o a una sola de sus problematizaciones discursivas: la moral, la científica, la filosófica, la religiosa, etc.

Entre los ensayos filosóficos que se ocupan del suicidio, es en *El mito de Sísifo* ([1942] 2010) de Albert Camus donde se plantea su preponderancia sobre cualquier otro problema filosófico. Es en la autodeterminación y la posibilidad de preguntarse si la vida vale o no la pena ser vivida donde Camus ve el núcleo del problema por el sentido de vivir, piedra angular de su pensamiento existencialista. Trata al suicidio desde su relación con el pensamiento individual (16), cuya reflexión reviste un problema fundamental: “Este juego mortal, que lleva de la lucidez frente a la existencia a la evasión fuera de la luz, es algo que debe investigarse y comprenderse” (17).

Como señala Bracamonte (92), a partir de la década de 1930 y crecientemente hacia la de 1940, por las traducciones y publicaciones que comenzaron a volverse más comunes, las diferentes corrientes existencialistas empezaron a cobrar interés en el campo artístico e intelectual argentino y uruguayo. Esta tendencia se sostuvo hacia los 50, en gran medida por la labor divulgativa de la revista *Sur*. Para Thomas Dublé (7), llegando a la mitad del siglo XX se

produjo una renovación cultural en América Latina marcada por el profundo impacto de los existencialismos que hace imposible leer la literatura de esas décadas sin la referencia a estas corrientes. Particular es el impacto de Jean Paul Sartre y Albert Camus por tratarse de “escritores filósofos” (Néspolo 219; Bracamonte 98) interesados en el diálogo entre la filosofía y la ficción, lo que supuso un atractivo para los escritores latinoamericanos de esas décadas.

Es en este cruce entre suicidio como preocupación literaria e importancia de los existencialismos —particularmente el camusiano— en América Latina, donde vemos la relevancia de nuestro corpus. Y, a partir de esta encrucijada teórica creemos, con Bracamonte, que:

[...] No se trata de ver una aplicación de nociones y sistemas filosóficos de los existencialistas en los escritores —o, por lo menos, restringirnos a ello—, sino centralmente considerar interacciones entre sus programáticas poéticas, ciertas obras puntuales y aquellos pensamientos filosóficos (93).

Nos proponemos aquí estudiar estas *nouvelles*¹ pensando en lo que Arán llama “corpus históricamente activo” (190), es decir, que en la refracción den cuenta de determinados momentos de cambio social y cultural. Cambio que para nosotros está representado en los mundos novelescos que nos interesan, en la proliferación de voces respecto del suicidio y la construcción de los héroe-personajes.

El uruguayo Juan Carlos Onetti —Montevideo, 1 de julio de 1909 - Madrid, 30 de mayo de 1994— publica con *Sur* en 1954 su quinta novela, *Los adioses*, luego de *La vida breve* ([1950] 2011), usualmente considerada por la crítica como su obra maestra. *Los adioses*, dedicada a su amante, la poeta Idea Vilariño, y reconocida por él como su novela predilecta (Galeano 60), cuenta la historia de un hombre que llega a un pueblo a tratarse en un sanatorio para tuberculosos. La historia de este hombre, desencadenada en un suicidio, es narrada por un almacenero que tiene una posición privilegiada de observación y construye el relato a partir de ella, sus propias observaciones y conjeturas, y las de otros. El interés de Onetti por la muerte y el suicidio —señalado por Aínsa (1995) y Catalina Quesada Gómez (2009), entre otros—, así

¹ Por extensión y construcción, entendemos a las novelas del corpus en tanto *nouvelles* —concepto que será tratado en el capítulo III. Por cuestiones de redacción utilizaremos “novela”, “*nouvelle*” y “novela corta” como sinónimos al referirnos a las obras, y solamente “novela” al referirnos a la teoría bajtiniana.

como su relación con el existencialismo camusiano (López Alfonso) convergen en esta novela corta bajo la forma de un relato de evidente polifonía.

Por su parte, el mendocino Antonio Di Benedetto –Mendoza, 2 de noviembre de 1922 - Buenos Aires, 10 de octubre de 1986– publica en 1969 su tercera novela, *Los suicidas*, que narra en primera persona la historia de un periodista que investiga tres supuestos casos de suicidio; investigación que lo lleva a recurrir a diversas fuentes de la literatura, la filosofía, la historia y las ciencias, así como a profundizar en la emergencia del problema en su propia vida. Fuertemente atravesada por la influencia que adquirió el existencialismo en la Argentina en esa década –vinculación que, como afirma Malva Filer, ya era notoria en *Zama* ([1956] 2014) –, *Los suicidas* interesa particularmente por dos razones: en primer lugar, porque es una de las pocas novelas de esta importancia en la narrativa argentina de mitad del siglo XX que pone el foco exclusivo de su desarrollo en el suicidio como temática y como motivo de representación literaria y, en segundo término, porque dicha representación se construye por medio de una proliferación de otras voces. En *Los suicidas* se piensa, posibilitado por la polifonía de la novela, la temática del suicidio incluyendo y haciendo dialogar voces de diferentes esferas y disciplinas del conocimiento humano.

Es, a partir de este planteo inicial, el enfoque teórico escogido y el corpus determinado, que formulamos las siguientes preguntas: ¿qué sentidos del suicidio configuran las novelas? ¿Cuál es la función que cumple la polifonía en la construcción del tema del suicidio? ¿Qué sentidos del suicidio encarnan los héroes? Y, por último, ¿cómo dialogan las novelas con el existencialismo camusiano y qué relaciones se pueden establecer a este respecto? Es en perspectiva comparada que las abordamos, como se indicará más extensamente en el marco teórico-metodológico, dentro del capítulo I. Indicamos, a continuación, los objetivos y premisas de lectura que de dichas preguntas se desprenden:

Objetivos generales:

- Estudiar en perspectiva comparada el suicidio en *Los adioses* de Juan Carlos Onetti y *Los suicidas* de Antonio Di Benedetto.
- Contrastar los sentidos del suicidio presentes en ambas novelas.

Objetivos específicos:

- Analizar la polifonía de ambos textos en relación con el tema del suicidio.
- Examinar y contrastar la construcción que cada texto elabora del suicidio a través de los héroe-personajes.
- Comparar la recepción del existencialismo camusiano en ambas novelas.

Premisas:

- El proyecto escritural en *Los adioses* y *Los suicidas* parte de una base reflexiva común, utiliza técnicas similares, pero arroja sentidos diferentes sobre el suicidio.
- La polifonía tiene una función central en la construcción de sentidos del suicidio en ambas novelas.
- Los héroes de ambas novelas revelan sentidos del suicidio relacionados al existencialismo camusiano.
- Ambas novelas se constituyen como espacios de reflexividad que permiten poner en diálogo diversos sentidos sobre la muerte y el suicidio, excediendo la función narrativa.
- Mientras que en obras del existencialismo vemos la comprobación de una filosofía ya desarrollada al momento de la escritura, tanto Onetti como Di Benedetto parten de la narración a la reflexión, poniendo en diálogo las voces que configuran el centro de sus pensamientos.

En el capítulo I presentaremos el estado del arte y el marco teórico-metodológico. Luego, en el capítulo II, nos ocuparemos de la contextualización de los autores en sus respectivos sistemas literarios, las características generales de sus proyectos escriturales –obras, temas principales, aspectos biográficos relevantes para la tesis, relación con el canon, etc.– y una caracterización del tema del suicidio en cada autor. En el Capítulo III analizaremos las voces y la polifonía, pretendiendo pormenorizar las premisas de lectura respecto de este aspecto para cada novela. En el Capítulo IV nos ocuparemos de la construcción de los héroe-personajes, especificando también las premisas y examinándola en cada novela de manera comparada. Por último, en el apartado final, retomaremos nuestro análisis para volver sobre la reformulación del existencialismo por parte de estas novelas y cerrar con algunas consideraciones finales.

Capítulo I

Estado de la cuestión y marco teórico-metodológico

I.1. El suicidio: tradiciones críticas y su relevancia en las poéticas de Juan Carlos Onetti y Antonio Di Benedetto

La magnitud del tema que nos ocupa, su naturaleza transdisciplinar, así como la importancia relativa al canon de los autores del corpus y el consiguiente interés académico e intelectual que suscitan, hacen que la construcción de un estado de la cuestión suponga una serie de problemas. En primer lugar, la amplitud del campo requiere un recorte que responda a los objetivos de la investigación y se ajuste al objeto específico propuesto; en segundo lugar, la naturaleza múltiple de dicho objeto requiere que focalicemos en trabajos que permitan situarnos en una tradición crítica. Para reparar en esta problemática se ha optado por determinar algunos criterios de selección y organización. Primero referiremos a una serie de obras y textos clásicos que aportan a la construcción del suicidio como tema y como concepto, objeto de evolución histórica y de debate, sectorizando en las distintas disciplinas que lo han tratado –sociología, filosofía, etc.– y luego en la especificidad de nuestro interés: como tema de representación literaria. Para ello, se recurrirá a un campo de obras fundamentales que tienen al suicidio como uno de sus temas principales, así como a trabajos que ayuden a una comprensión e historización del suicidio en literatura, concentrándonos en publicaciones recientes que aborden el problema desde América Latina, por actualidad crítica y afinidad geográfica. En segundo lugar, textos académicos y críticos sobre Juan Carlos Onetti y Antonio Di Benedetto que constituyan un antecedente necesario o estén próximos a nuestros objetivos, organizados según: trabajos que aborden globalmente su obra y supongan una referencia insoslayable o de base, aquellos que consideren a los escritores de manera comparada, los que refieran el suicidio o la muerte en la narrativa de los autores y los que se ocupen específicamente de las obras de nuestro corpus.

Establecidos los criterios de organización del presente apartado, nos interesa comenzar recordando que el suicidio como preocupación humana ha sido objeto de estudio de diferentes disciplinas –psicología, sociología, filosofía, etc.–, produciendo obras tan célebres como disímiles al respecto: *El suicidio* de Émile Durkheim ([1887] 2004), *El mito de Sísifo* de Albert Camus ([1942] 2010) o múltiples menciones por parte de Sigmund Freud², como ejemplos de

² Para un desarrollo intensivo de la problemática del suicidio en la obra de Freud, la dispersión del tema a lo largo de sus textos y una completa revisión bibliográfica al respecto, revisar el texto de Leandro Ferreyra consignado en bibliografía. El problema en psicología, si bien está relacionado, escapa a los objetivos específicos de este trabajo.

una amplia lista. Mencionaremos algunas obras clásicas en diversos campos que aportan a la construcción del tema a los fines de este trabajo. En sociología, la nombrada obra *El suicidio* de Émile Durkheim es un conocido estudio empírico con base estadística que entiende al suicidio como un hecho social y revisa su evolución en Europa desde ese punto de vista, caracterizándolo y clasificándolo; nos interesa de él la tipologización sociológica del suicidio en egoísta, altruista y anómico, y el concepto de anomia como factor alienante en relación con los suicidios particulares.

En la filosofía occidental el suicidio adquirió importancia en relación a problemáticas éticas, oscilando entre el rechazo y la apología, antigua polémica proveniente del mundo clásico que retomará Di Benedetto en *Los suicidas*. Ha sido tratado al menos desde Platón cuando refiere la célebre muerte de Sócrates en el *Fedón*, que Farberow define como “suicidio institucional” (en Zambrano 14). Aristóteles retomará esta reflexión en *Ética Nicomáquea* y anotará algunos curiosos casos de suicidio animal en *Investigación sobre los animales*, que Di Benedetto referirá, por lo que será necesario tener en cuenta algunas fuentes de la Antigüedad, como es el caso. En el mundo romano son deudores de esta tradición de debate los estoicos, particularmente Cicerón y Séneca, que se refieren al suicidio en *Sobre la República* y *Epístolas morales a Lucilio*, respectivamente. Los epicureístas romanos, Lucrecio sobre todo, más interesados en aplacar los males del cuerpo que del espíritu, siguieron también una línea de defensa o aceptación del suicidio (Andrés). Durante la Edad Media, el suicidio entrará en la esfera del pecado (Zambrano 16) con San Agustín en *La ciudad de Dios* y Santo Tomás en su *Suma Teológica*, a la vez que en la particular problemática del mártir y de la muerte voluntaria de Cristo, cuestiones que determinarán todo el pensamiento en torno al tema durante la Edad Media³. A partir de cierta ambigüedad en la recepción de argumentos clásicos y cristianos, será que Dante construirá el famoso canto XIII del “Infierno” en la *Divina Comedia* ([1465]1973). Durante el Renacimiento, Montaigne trató ensayísticamente el suicidio en el libro II de sus *Ensayos* ([1580] 2011) con “Costumbres de la isla de Cea”, refiriendo algunos casos que Di Benedetto retoma. Onetti no desconocía este ensayo que tematiza en su cuento “Montaigne” (2009). Los racionalistas se encargarán luego del tema, empezando por Voltaire que lo tratará

³ Para una mayor comprensión de la complejidad histórica y filosófica del suicidio en la Edad Media, dos textos que referiremos más adelante: *Semper Dolens* de Ramón Andrés Gonzáles-Cobo, sobre todo el capítulo V y VI; y *Por mano propia* de Diana Cohen Agrest, especialmente el capítulo III.

en una entrada de su *Diccionario Filosófico* ([1764] 2014) y David Hume quien escribe el primer texto moderno manteniendo un punto de vista no condenatorio, sino más bien reflexivo, en torno al suicidio, “Sobre el suicidio” ([1783] 2009), permanecido inédito durante la vida de su autor. Entrado el siglo XIX, Schopenhauer también escribió sobre el suicidio de un modo relativamente apologético en *El mundo como voluntad y representación* ([1819] 2014), continuado por Nietzsche en el conocido capítulo de su *Zaratustra* ([1883] 1992) titulado “De la muerte voluntaria”. Varios de estos textos se encuentran referidos directa o indirectamente por Di Benedetto. Pero quizás el más importante respecto del tema en filosofía es el ensayo filosófico-literario *El mito de Sísifo* de Albert Camus ([1942] 2010), donde a fin de reflexionar sobre el absurdo y la pregunta filosófica por el suicidio, rescata pensamientos de diversos autores, desde Kierkegaard y Dostoyevski hasta Kafka. La filosofía y la literatura existencialistas, por la naturaleza de su propia preocupación, han puesto más de una vez en su foco al suicidio; como afirma taxativamente el mismo Camus: “No hay más que un problema filosófico verdaderamente serio: el suicidio” (*El mito* 15). Esta obra, como confluencia de un largo debate ético y filosófico que atraviesa la historia⁴, traducida tempranamente al español, nos compete especialmente por su reflexión inmediatamente anterior a las obras de nuestro corpus y documentada recepción en los autores que nos atañen: sugerida en *Los adioses*, literal en *Los suicidas*.

La literatura Occidental se ha ocupado del tema. Desde el mundo clásico, el suicidio ha estado en el centro del conflicto o de la indagación de diversas obras, cuya lista excede los objetivos de este trabajo. Baste nombrar algunos textos canónicos como *Antígona* ([442 a.C.] 2007) y *Edipo Rey* ([429 a.C.] 2007) de Sófocles, *Las penas del joven Werther* ([1774] 1997) de Goethe, *Madame Bovary* ([1856] 2020) de Flaubert, *Los demonios* ([1871] 2011) de Dostoyevski o el cuento *Un artista del hambre* de Franz Kafka ([1922] 2012); así como los populares suicidios de los amantes en *Romeo y Julieta* ([1597] 2018), de Ofelia en *Hamlet* ([1599] 2018) y de Cleopatra en *Antonio y Cleopatra* ([1608] 2018), en el teatro de Shakespeare. A pesar de la imposibilidad de considerar todos los suicidios de la literatura, la atención a un

⁴ Para la evolución del debate sobre el suicidio en Occidente y las concepciones epocales al respecto existe una cuantiosa bibliografía disponible que será referenciada en este apartado, pero es importante destacar, por su recopilación breve, aunque exhaustiva de los discursos filosóficos y literarios que lo reflejan, el texto de Pablo Zambrano Carballo “Literatura y suicidio: breve historia del debate” presente en el libro *Estudios sobre Literatura y Suicidio* (Zambrano et al.)

conjunto de obras que aborden el tema es importante para analizar la polifonía al respecto, con el objetivo de determinar la inclusión de otras voces literarias en los textos de nuestro corpus. *Los suicidas*, por ejemplo, como veremos en capítulos sucesivos, retoma múltiples referencias literarias en todo el texto, entre ellas una curiosa escena donde los personajes reconstruyen fragmentaria y teatralmente partes de *Antonio y Cleopatra* ([1606] 2018), entre otras obras clásicas que tematizan el suicidio. Teniendo esto en consideración, nos interesan dos ensayos literarios de renombre que problematizan la relación suicidio-literatura. En primer lugar, el célebre libro del escritor y crítico literario Al Álvarez, *El dios salvaje* ([1971] 2003) en el que, motivado por la amistad tras el suicidio de la escritora Sylvia Plath, realiza una profunda reflexión y análisis de la relación entre suicidio y literatura, desde Dante en Italia a John Donne en Inglaterra y desde la Literatura Medieval a las Vanguardias en el siglo XX. Y, en segundo lugar, *Levantar la mano sobre uno mismo. Discurso sobre la muerte voluntaria*, obra que publicó Hans Meyer bajo el pseudónimo de Jean Améry ([1976] 1999), que intenta ver al suicidio más allá de las disciplinas que lo toman como objeto de estudio, para posicionarse en el lugar de los sujetos que se suicidan, refiriendo, asimismo, a varias fuentes literarias.

Si tomamos en cuenta un abordaje bajtiniano, la aparición del suicidio como tema en literatura no es suficiente en tanto no consideremos sus complejas interrelaciones con la historia, la filosofía, las ciencias y la cultura. Además del texto mencionado de Al Álvarez, existen algunos estudios claves, de aparición más reciente, que es preciso mencionar porque también consideran estas relaciones y han sido de utilidad como fuentes permanentes de consulta. *Semper dolens. Historia del suicidio en Occidente* del español Ramón Andrés ([2003] 2015), es un texto fundamental para entender la evolución histórica de las concepciones sobre el suicidio; no se limita a la recopilación de fuentes, sino que lleva a cabo una minuciosa interpretación de la transformación de imaginarios, conceptualizaciones y prácticas sociales en torno al suicidio en Occidente, ejemplificadas con casos documentados, desde un punto de vista histórico, con un recorte que abarca desde la Grecia de Homero hasta el siglo XX. En esta misma línea pero desde los estudios filológico-literarios, tomando como fuente textos de la literatura así como ensayos filosóficos, el libro *Estudios sobre literatura y suicidio* (Zambrano et al.), particularmente el texto de Pablo Zambrano: “Literatura y suicidio: breve historia del debate”, encuentra en la literatura, la filosofía y las ciencias el reflejo de cosmovisiones que dan cuenta de los debates históricos alrededor del suicidio y reconstruye los vaivenes de sus

aceptación y rechazo, con los matices propios de cada época, en textos y autores representativos: desde el surgimiento de la problemática en el mundo clásico, al motivo del mártir en el primer cristianismo, pasando por la concepción del suicidio como pecado en la Edad Media, la puesta en debate durante el Renacimiento, la objetivación del problema con el Racionalismo, el aumento de la subjetividad suicida y del suicidio como práctica significativa de la mano del *Werther* ([1774] 1997) en el Romanticismo, hasta llegar a la poliédrica apertura del problema desde la Modernidad al siglo XX, con la inclusión de los discursos médicos, psicoanalíticos y filosóficos, sobre todo de corte existencialista. Este texto es de consulta insoslayable para todo aquel a quien le interese el rastreo de fuentes y la revisión de la evolución del debate en torno al suicidio.

La preocupación por el suicidio en sus diferentes relaciones no es privativa de los académicos e intelectuales europeos. En los últimos años, en América Latina, y particularmente en la Argentina, se han publicado una serie de trabajos importantes que marcan un creciente interés de estudio. En el campo de la Antropología, un libro de la brasilera Livia Vitenti, *Los pueblos indígenas americanos y la práctica del suicidio* (2016) ofrece una revisión de trabajos y teorías etnográficas sobre el tema del suicidio en los pueblos americanos a la vez que una breve reseña del tema en dominios diversos del conocimiento –la medicina, la psicología, la antropología, etc.–, siendo un trabajo interesante para pensar transdisciplinariamente el suicidio y, comparativamente, en relación a procesos históricos y sociales no Occidentales. En Argentina, dos importantes trabajos que abordan el suicidio desde un punto de vista transdisciplinar han aparecido en los últimos años: *Por mano propia. Estudio sobre las prácticas suicidas* (2007) de Diana Cohen Agrest y *Miradas sobre el suicidio* (2018) de Hugo Francisco Bauzá. El primero, perfilado al problema ético del debate, recopila y analiza el lugar que las prácticas suicidas han tenido en el imaginario social y se pregunta sobre el derecho a la autodeterminación haciendo un repaso exhaustivo por discursos filosóficos, psicoanalíticos y médicos. El segundo, un trabajo sumamente erudito, recopila una gran cantidad de puntos de vistas sobre el suicidio en fuentes filosóficas y literarias, muchas aparecidas en los trabajos anteriormente mencionados, pero considerado especialmente porque retoma algunos ejemplos de las letras argentinas. Entre ellos, se ocupa brevemente de *Los suicidas* de Antonio Di Benedetto y constituye por tanto un antecedente a este trabajo.

Tanto Onetti como Di Benedetto han sido ampliamente estudiados por la crítica académica; en especial Onetti, teniendo en cuenta su centralidad en el canon de la Literatura Latinoamericana. Di Benedetto, por otra parte, ha cobrado mayor importancia y renovada popularidad en las últimas dos décadas en las que se ha multiplicado la producción teórica y crítica a su alrededor, así como las producciones artísticas y culturales que lo tienen en cuenta; valga nombrar las adaptaciones al cine de *Los suicidas*, por Juan Villegas en 2006, y de *Zama* ([1956] 2014) por Lucrecia Martel en 2017. A pesar de esta producción teórica, crítica y cultural, la familiaridad de temáticas y los intereses existencialistas compartidos, es casi total la carencia de estudios comparativos entre ambos autores que al menos indiquen relaciones comunes, fuera de un trabajo de Silvana López, “Conti, Di Benedetto y Onetti: narrativas de la decepción” (2009), que despliega una interesante interpretación cruzada entre *El astillero* ([1961] 2007) de Onetti, *Sudeste* ([1962] 2008) de Haroldo Conti y *El silenciero* ([1964] 2016b) de Di Benedetto. No existen, hasta donde hemos podido constatar, estudios comparados que trabajen el tema del suicidio en ambos autores ni su recepción común del existencialismo camusiano. Sí existen, sin embargo, trabajos que abordan el suicidio y el existencialismo en Onetti y Di Benedetto por separado. Partiendo de esta carencia, y en esta línea de estudios teórico-críticos, inscribiremos nuestro aporte particular.

En cuanto a la profusa crítica alrededor de la obra de Juan Carlos Onetti, tomamos en cuenta sobre todo los mentados trabajos del uruguayo Fernando Aínsa, particularmente su libro *Las trampas de Onetti* (1970), donde analiza la totalidad de la obra de Onetti producida hasta ese momento, y “Onetti: la muerte tan temida” (1995), un artículo breve donde señala la relación de Onetti con la muerte y el suicidio; también la biografía crítica del autor realizada por María E. Gilio y Carlos M. Domínguez en *Construcción de la noche* (1993). Considerando esa importante base y la gran cantidad de producción crítica, nos interesa focalizar en trabajos que son un antecedente directo o que suponen algún aporte particular a este esfuerzo: aquellos que se ocupan de *Los adioses* y/o del suicidio en la obra de Onetti. “Juan Carlos Onetti. Los adioses y la crítica” (1990), de Santiago Rojas realiza un análisis del texto y una recopilación de las posturas de la crítica respecto de una ambivalencia que nos interesa particularmente: la del suicidio al final de la novela. “Morituri” (1995), de Francisco López Alfonso, un ensayo focalizado en la figura del narrador en primera persona y personaje de *Los adioses* que desenreda algunas complejidades de la construcción del narrador, centrales a los fines de la

interpretación. Ana Gallego Cuiñas escribe “Manos, nomás: *Los adioses* de Onetti” (2009), un artículo que retoma la problemática del narrador desde el punto de vista de la construcción de sentido en la escritura y la lectura: los vacíos de significación en el texto. “Un final para la discutible historia: El eterno retorno de *Los adioses*” (2009), de Pablo Brescia, también repara en la ambigüedad y la duda como recursos narrativos. En la relación de Onetti con el suicidio, fuera del texto breve de Aínsa anteriormente referido, hay tres trabajos que vale destacar: “El suicidio en la narrativa de Juan Carlos Onetti. Una opción frente al infierno tan temido” (1997), de Sylvia Lago, un texto hasta donde sabemos imposible de conseguir en la Argentina o en formato digital, pero importante referenciar porque aparece citado en varios trabajos posteriores; el artículo “Absurdamente, más vale persistir. Onetti frente al suicidio” (2009), en el que Catalina Quesada Gómez reconstruye brevemente la representación del suicidio a lo largo de la obra de Onetti y “Suicidio y supervivencia en «El posible Baldi», «Bienvenido, Bob» y «Cuando entonces» de Juan Carlos Onetti” (2016), de Juan Carlos Jiménez Tobón, que reviste importancia para nosotros por indicar la relación de *El mito de Sísifo* de Camus con algunos aspectos del suicidio en la obra de Onetti, asunto que nos atañe particularmente. Por último, y en la misma línea de relación con el existencialismo, un estudio no menos relevante de Thomas Dublé, “Desesperación y creación en Juan Carlos Onetti” (1995) que atiende al impacto que las corrientes existencialistas tuvieron en la Literatura Hispanoamericana luego de los años 50 y la necesidad de tender relaciones a la hora de interpretar algunos autores, particularmente a Onetti, de quien se encarga.

En cuanto a la producción crítica alrededor de la obra de Antonio Di Benedetto, si bien no es tan copiosa como en el caso de Onetti, sí existen gran cantidad de trabajos, especialmente sobre *Zama*, siendo notoria la diferencia de atención que la crítica ha dado a *Los suicidas*, siendo esto una carencia. Tampoco se han encontrado artículos que interpreten en detalle la construcción dialógica del tema del suicidio en la novela ni que exploren las posibilidades de comparación con Onetti en este punto. Sin embargo, existen dos trabajos importantes que se aproximan a la obra del autor en cercanía con nuestros objetivos y que constituyen por tanto un antecedente necesario y una fuente de consulta: *La novela y el diálogo de los textos. Zama de Antonio di Benedetto* (1982), de Malva Filer y *Ejercicios de pudor. Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto* (2004), de Jimena Néspolo. El libro de Filer tiene por objeto el estudio de *Zama* como obra de múltiples dimensiones y sentidos desde la noción de espacio

dialógico de los textos que Kristeva acuña partiendo de Bajtín; aparte de este importante aporte metodológico, nos interesa por la vinculación que, en el capítulo IV, hace de *Zama* con la corriente filosófica existencialista. Más cercano en el tiempo, el trabajo de Néspolo, una tesis doctoral de la UBA dirigida por Beatriz Sarlo y publicada por Adriana Hidalgo Editora, pretende ofrecer una visión panorámica de la narrativa en relación con la biografía del autor; en el capítulo III de la tercera parte del texto, focaliza brevemente su análisis en *Los suicidas* donde, si bien repara en la naturaleza dialógica de la novela, no se detiene a analizar las voces presentes y su función en la representación del suicidio. A pesar de ello, por extensión y complejidad, este último texto constituye uno de los antecedentes críticos más importante en relación a la obra de Di Benedetto. En una tesis doctoral más reciente, *Antonio di Benedetto. Autoficción, sublimación y fantástico* (2017), Gustavo José Made Baronetto –Universidad Autónoma de Madrid– también aborda la obra de Di Benedetto y dedica algunas pocas páginas al análisis de *Los suicidas*, sin focalizar particularmente en la representación del suicidio, pero atendiendo, sin embargo, a la gran cantidad de préstamos textuales que analiza desde el punto de vista del concepto de intertextualidad de Genette, omitiendo la interdiscursividad y el diálogo entre estos préstamos.

De menor extensión, pero con mayor especificidad relativa a nuestros intereses, una serie de artículos y ensayos críticos recientes tienen por objeto a Di Benedetto desde posicionamientos que nos incumben. De Carlos Dámaso Martínez, “Antonio Di Benedetto. La fascinación del cine y la levedad de su escritura” (2009), aunque con objetivos muy diferentes a los nuestros, menciona la relación de Di Benedetto con el existencialismo y es uno de los pocos artículos que al menos sugiere una relación con Onetti. Insoslayable para abordar la tríada de novelas de Di Benedetto en conjunción con la problemática de la muerte y la escritura, la representación de la muerte y, por ende, del suicidio, es el trabajo de Marcos Seifert “Por irnos y no. Muerte y escritura en tres novelas de Antonio Di Benedetto” (2012). Un artículo de importancia como antecedente inmediato y referencia es el de Jorge Bracamonte “Cuestiones existencialistas desde obras de Cortázar, Pla y Di Benedetto” (2015) que presenta un examen de poéticas de la Literatura Argentina donde es posible apreciar un diálogo con el existencialismo europeo, la de Di Benedetto entre otros. Julio Premat, uno de los académicos de renombre que mayor atención ha prestado a Antonio Di Benedetto en los últimos años, tiene un trabajo titulado “Así se nace. Vanguardia, estilo, extrañeza en Di Benedetto” (2017) que si

bien no responde directamente a nuestros intereses es de importancia, junto con los esfuerzos de Jimena Néspolo, para delimitar y comprender a Di Benedetto como escritor al interior de la literatura argentina y latinoamericana. Por último, nos interesa mencionar un artículo reciente de Gustavo Ramos de Souza, “As vítimas da espera: Os suicidas, de Antonio Di Benedetto” (2020) que indica la desatención general de la crítica a *Los suicidas* que aquí mismo señalamos y analiza la representación del suicidio en la novela; forma parte de un libro que en su totalidad también resulta antecedente de gran importancia: *Literatura & Suicídio* (André, Oliveira Amaral y Pinezi, 2020). Artículo y libro no fueron incluidos en el proyecto de esta tesis debido a su posterior fecha de publicación; son rescatados aquí, luego de una búsqueda bibliográfica actualizada.

I.2. Marco teórico-metodológico

El enfoque metodológico de esta investigación se fundamenta en las Literaturas Comparadas, con un marco teórico de base bajtiniana. Atendiendo a las características complejas de nuestro corpus, donde voces de diferentes niveles y procedencias dialogan en el espacio polifónico de la novela, tendremos en cuenta un abordaje variado que pueda responder a la diversidad de esas voces durante el análisis. Por esa razón, las decisiones metodológicas están ligadas a decisiones de orden teórico (Arán, *Diseño del proyecto* 78); la teoría elegida implica de por sí un modo de comprender las obras y construir conocimiento a partir de ellas.

Para Gonzáles de Ávila, el tema de investigación en Literaturas Comparadas es “[...] lo que permite leer y releer los textos en un vaivén continuo de unos a los otros” (190). Por ello, como indicamos en el estado de la cuestión, al ubicarnos en los estudios generales sobre el suicidio y, particularmente, sobre la representación del suicidio en literatura, será necesario recurrir a aportes de múltiples disciplinas que nos permitan interpretar tanto la inserción de las voces respecto del suicidio, como el lugar de enunciación de esas voces en juego y su función. Los textos ajenos a los estudios propiamente literarios a los que recurriremos se encuentran señalados en el apartado anterior en relación a sus respectivas disciplinas. Dado a que el carácter dialógico del corpus demanda un abordaje múltiple que tenga en cuenta tanto teorías como métodos de diverso orden, consideramos un enfoque transdisciplinar y dialógico. Interesa aquí

recordar que para Bajtín (en Arán et al. 84) el dialogismo no es meramente una propiedad de algunos textos –literarios o no– sino que constituye un fundamento epistemológico propuesto como metodología de conocimiento de las ciencias humanas. De lo que se trata es de hacer hablar a las voces en el texto:

Un texto vive únicamente si está en contacto con otro texto –contexto. [...] este contacto representa un contacto dialógico entre textos –enunciados– [...] Detrás de este contacto se encuentra el contacto entre personas y no entre cosas [...] si eliminamos la frontera entre las voces [...] entonces el sentido profundo –infinito– desaparecerá (Bajtín, *Estética de la creación* 382).

Entendemos a las obras trabajadas como novelas polifónicas en tanto representan “[...] voces sociales mutuamente enfrentadas y en permanente diálogo” (Arán et al 228). Primamos, en relación a nuestra hipótesis, la relación de los textos y sus autores con las filosofías existencialistas europeas –particularmente la de Camus–, por lo que nos posicionamos en lo que González de Ávila entiende como la dirección más actual de la Literatura Comparada, aquella que:

[...] persigue la singularidad del objeto comparatista en la *interrelación* que en él se produce entre universos ideológicos, discursivos y estéticos diferentes: la literatura comparada habría de analizar los elementos <*extraños y extranjeros*> que aparecen en las obras literarias (178).

La convergencia de diferentes voces y discursos respecto del suicidio en las novelas, así como la recepción de Camus, nos permite caracterizar la heterogeneidad tanto de los textos como de los dos sistemas literarios que los alojan, a su vez, al interior de la literatura de América latina. Dicha caracterización constituye, para Coutinho:

[...] un problema fundamental para el comparatismo porque exige que éste reconozca registros no sólo diferentes en el interior de una misma literatura nacional [...], sino también de niveles tradicionalmente distintos, como lo erudito y lo popular, éste último casi siempre marginalizado (251).

Teniendo en cuenta también la compleja relación de intercambios y recepciones – particularmente en los contextos de producción de estas novelas– entre la literatura europea y latinoamericana, señalamos que la comparatística busca arrojar luz no sobre el reflejo, sino sobre el diferencial de los sentidos producidos:

La literatura de los diversos países latinoamericanos recibe, sin duda, una fuerte influencia de la europea, y asimila una serie de aspectos tanto de ésta cuanto de otras literaturas. Sin embargo, ella modifica sustancialmente tales aspectos en el momento de la apropiación, pasando a presentar elementos propios muchas veces resultantes de este proceso (Coutinho 253).

La apropiación refractaria de las fuentes europeas nos lleva a insistir nuevamente en el carácter polifónico del corpus porque “El fin último de esta comparación diferencial es enfatizar la irreductible pluralidad de la obra de arte verbal, entendida a modo de complejo entramado de polifonías” (González de Ávila 189). Esta recepción polifónica y refractaria del existencialismo desde América Latina, nos ayudará a poner eje en la relación entre obras, autores y condiciones de producción:

Emplear la comparación en literatura comparada con vistas a producir conocimiento científico-histórico exige insertar el texto dentro del complejo sistema, o polisistema, de la comunicación literaria. El polisistema literario comprende al menos tres tipos de condiciones: producción, circulación y recepción (González de Ávila 192).

Entendemos, desde González de Ávila, que “(...) la literatura comparada dispone de un método de investigación y que ese método no es otro que la comparación” (197), y que dicho método permite una hermenéutica relacional de los sentidos arrojados por los textos literarios en conjunción con su inserción en el polisistema, es decir, con su posicionamiento histórico-literario. Esta actividad metodológica requiere, sin embargo, un aparato teórico que la ponga en funcionamiento, entendido como un “(...) cuerpo coherente de conocimientos sobre un dominio de objetos” (195). El aparato teórico al que recurriremos para analizar y comparar la polifonía de las novelas del corpus, los sentidos sobre el suicidio construidos a través de la proliferación de voces y de los héroe-personajes, así como la reflexión y refracción en la recepción del existencialismo será, como dijimos, fundamentalmente bajtiniano.

La polifonía define una arquitectónica particular de la novela (Arán et al. 228). En *Problemas de la poética de Dostoievski*, Bajtín entiende que toda obra literaria tiene un carácter sociológico porque refracta las valoraciones sociales desde un determinado ángulo (*Estética de la creación* 187). Esto significa que el análisis de los problemas sincrónicos –teóricos– de una obra no deben –ni pueden– ser entendidos fuera de su dimensión diacrónica –socio-histórica–, y por su relación. Para considerar los sentidos arrojados sobre el suicidio en las obras y su comparación, nos serviremos de las categorías bajtinianas de dialogismo (Bajtín, 2018; 1989), novela polifónica (2005), palabra ajena (1989), discurso ajeno (2018), cronotopo (1989) y héroe (2018). Asimismo, trataremos de definir el esquivo concepto de voz a través de los aportes de Tatiana Bubnova en “Voz, sentido y diálogo en Bajtín” (2006) en conjunción con las obras de Bajtín señaladas.

En una primera instancia de contextualización, posicionaremos las obras de los autores en sus respectivos sistemas literarios, aportando datos biográficos relevantes, caracterizando sus proyectos escriturales y poéticas en lo relativo al suicidio, con una aproximación inicial de su relación con la producción de Albert Camus.

Ambas novelas están atravesadas por voces y registros procedentes de diferentes campos discursivos respecto del suicidio. No es de nuestro interés focalizar en su aspecto ético –dialéctico y argumentativo–, sino en la manera en que esas voces entran en diálogo produciendo sentidos. El concepto de novela polifónica permite entender su interacción, ya que, como señalamos: “[...] el discurso polifónico no se trata de la representación de ideas mutuamente contradictorias” (Arán et al. 228) sino de la representación de esas voces en diálogo. En el capítulo III analizaremos, por tanto, las voces, la polifonía y su modo de funcionamiento para entender la manera particular, y diferenciada entre sí, en que cada novela configura el tema.

En el capítulo IV nos centraremos en la categoría de héroe para analizar cómo los protagonistas de las novelas encarnan sentidos sobre el suicidio, entendiendo al héroe como “[...] un punto de vista sobre el mundo y sobre sí mismo, [...] un discurso que refracta el mundo” (Arán et al. 157). Claro que la categoría de héroe, como la entiende Bajtín, no puede desentenderse del cronotopo, es decir, de “[...] la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (Bajtín, *Problemas literarios* 237). Esta perspectiva permitirá articular finalmente, en el Capítulo IV, la manera en que toda la

arquitectónica de las novelas está, según nuestra hipótesis, al servicio de una reflexividad particular sobre el suicidio, poniendo a la narrativa como espacio de interacción de sentidos provenientes de diferentes discursos, voces y registros. Reflexividad que, para nosotros, está íntimamente asociada a una recepción paralela del existencialismo europeo desde América latina a mitad del siglo XX.

Capítulo II

**Juan Carlos Onetti y Antonio Di Benedetto: escritura bajo
el signo de la muerte**

II.1. Algunas consideraciones iniciales

Hemos visto en el estado de la cuestión que la preocupación por el suicidio no conoce fronteras geográficas ni disciplinares y, al menos en Occidente⁵, cuenta con una larga tradición de abordaje. Pero, ¿qué hay de singular en el problema del suicidio que desencadene una escritura literaria? ¿Cómo se imbrica en el tapiz de una obra? ¿Cómo se interrelaciona con los universos ideológicos, los discursos y las estéticas de su contexto de producción? ¿Cuál es la singularidad del suicidio en los proyectos escriturales de Antonio Di Benedetto y Juan Carlos Onetti y de qué manera se ubican *Los adioses* y *Los suicidas* en ese panorama? A continuación, guiados por estos cuestionamientos, nos proponemos abordar el proyecto escritural de cada autor, inserto en una biografía, un sistema literario y un contexto de producción, a fin de trazar un mapa de la relación particular de sus obras con el suicidio y el existencialismo en el que se ubican la novelas que nos ocupan, y poner así de relieve sus diferencias y similitudes en este aspecto.

II.2. Antonio Di Benedetto: narrar la muerte de otra manera

El esfuerzo de Di Benedetto tiende, por lo tanto, no a evadirse del presente —esfuerzo condenado por otra parte a una imposibilidad trágica— sino a exaltar la validez del presente y a hacerla más comprensible mediante un alejamiento metafórico hacia el pasado.

(Saer, *El concepto de ficción* 46)

Antonio Di Benedetto nace en 1922 en la ciudad de Mendoza y, por tanto, en la periferia cultural de una Argentina aun excesivamente centralizada en Buenos Aires. Destacado

⁵ El suicidio —o los discursos acerca del suicidio— en Oriente u otras coordenadas espacio-temporales, supone un problema que aquí no trabajaremos por corresponder a una tradición que las obras de nuestro corpus no rescatan. Sin embargo, existen cada vez más estudios al respecto, siendo más comunes los que refieren a Japón como *La muerte voluntaria en Japón* de Maurice Pinguet o, más específicamente en literatura, *Mishima y Murakami con "M" de muerte. El tema de la muerte en 'Tokio Blues' de Haruki Murakami y 'Sed de amor' de Yukio mishima*, una tesis de Elba Corina Gómez Mendoza.

periodista, hizo su carrera en el diario *Los Andes*, actividad que eventualmente le valió el injusto encarcelamiento por la dictadura militar de 1976 y el posterior exilio.

¿Cómo hacer una semblanza biográfica de aquellos que, como dijo Foucault, “escriben para perder el rostro” (*La arqueología* 29)? La vida de Di Benedetto es una vida susceptible de ser pensada desde su relación con la escritura. Interpretado por la crítica como escritor antirregionalista, experimental, atípico, objetivista, fantástico; como novelista histórico, costumbrista y existencialista. Clasificaciones por demás diversas que evidencian la dificultad de abordaje de su obra. Una obra que, para Premat, antes que un objeto definido presenta un problema de lectura (*Así se nace* 11).

Publicó, fuera de su actividad periodística, cinco novelas: *El pentágono* ([1955] 2018) –reeditada como *Anabella* en 1974–, *Zama* ([1956] 2014), *El silenciero* ([1964] 2016b), *Los suicidas* ([1969] 2016) y *Sombras, nada más* ([1985] 2008). Además de seis libros de cuentos: *Mundo Animal* ([1953] 2015), *Grot* ([1957] 2015) –reeditado como *Cuentos Claros* en 1969–, *Declinación y Ángel* ([1958] 2015), *El Cariño de los tontos* ([1961] 2015), *Absurdos* ([1978] 2015) y *Cuentos del exilio* ([1983] 2015). Parte de la obra de Di Benedetto fue traducida incluso en vida del autor y adaptada al cine en más de una ocasión⁶. A pesar de ello, fue condenado a cierto olvido luego de su exilio y en la década que siguió a su muerte. Gracias a los esfuerzos de su amigo el escritor Juan José Saer⁷ y a un renovado interés del público y la crítica, la totalidad de su obra ha sido publicada en las últimas décadas por la editorial Adriana Hidalgo, incluyendo sus *Escritos periodísticos* ([1943-1986] 2016c), y se ha vuelto a posicionar como una de las poéticas más relevantes de la Argentina del siglo XX (Néspolo 11).

Escritor prolífico a quien las vicisitudes personales sometieron a un agotamiento progresivo (Premat, *Así se nace* 11): de la totalidad de su obra, seis libros se publicarían en los nueve años que van desde 1954 a 1961 –sus *beginnings* para Premat–, y los restantes seis en el lapso de los veinticinco años que van de 1961 hasta su fallecimiento en 1986. Una escritura en lucha contra la desintegración de su propia práctica.

La relación de Di Benedetto con el suicidio es, primero, biográfica. Néspolo menciona “lista de suicidados que componen la familia dibenedettiana” (9). Su padre muere a los diez

⁶ En las últimas décadas: *Los suicidas* de Juan Villegas en 2006 y la aclamada *Zama* de Lucrecia Martel en 2017.

⁷ Sobre todo, por dos textos aparecidos en *El concepto de ficción* ([1997] 2014): “Zama” y “Antonio Di Benedetto”; y un prólogo a *El silenciero* de 1999.

años del escritor, en 1933, bajo circunstancias nunca confirmadas, pero que el mismo Di Benedetto atribuye a un suicidio por antecedentes y vocación familiar; su abuelo y su tío – paternos– también habían muerto en circunstancias similares:

En la infancia se produjo el hachazo y nos quedamos en fuerte desamparo. Mi padre murió sin avisar ni explicar. No dejó cartas. La explicación que se da es que murió en forma natural (de un ataque). No la creo del todo (Zaragoza 41).

La muerte de su padre coincide con sus primeras aproximaciones documentadas con la escritura. En 1934, Américo Calí publica en la revista escolar *Sendas* el primer relato registrado de Di Benedetto: *Soliloquio de un príncipe niño*. Calí, exponente del regionalismo literario – movimiento del que luego Di Benedetto renegaría– se convierte en su primer editor (Néspolo 29). La escritura comienza ligada al afecto de la muerte.

Los suicidas es la obra de Di Benedetto –y probablemente de la narrativa argentina de mitad de siglo XX– que más a fondo se ocupa del suicidio. Obra rupturista en forma y contenido, pasó desapercibida a los ojos del *boom*, y quedaría relativamente olvidada, como el resto de su trabajo, luego de que la Junta Militar lo encarcelara. Publicada en 1969 por Sudamericana, la novela ya había sido galardonada por el concurso “Primera Plana-Sudamericana” en 1967 por decisión unánime de un jurado compuesto nada menos que por Leopoldo Marechal, Augusto Roa Bastos y Gabriel García Márquez (Néspolo 203). La revista *Primera Plana* publica el 3 de octubre de ese mismo año un fragmento de la novela con motivo de la premiación. La tapa de ese número reza, junto a una caricatura de un monigote sosteniendo un premio –a propósito, probablemente, de otra premiación en el *Di Tella*–: “Arte argentino: consagración de la vanguardia”. Esta correspondencia en la línea editorial del número, en principio casual, cobra otra luz cuando se piensa la relación entre el proyecto de Di Benedetto de “contar de otra manera” (*Anabella* 12) y el de renovación y ruptura de las vanguardias históricas. Tal relación se encuentra fuera de los alcances de esta investigación, pero vale la pena retomar el trabajo de Julio Premat en “Así se nace. Vanguardia, estilo, extrañeza en Di Benedetto” y, puntualmente, “Un pentágono triangular. Orígenes de la narrativa de Antonio Di Benedetto” donde define las características formales de ese cruce:

[...] fragmentación, paradójica artificialidad (ya que pretende representar las peculiaridades subjetivas de una experiencia), extrañamiento lingüístico, técnicas paracinematográficas, inmediatez, tendencia al minimalismo y a la abstracción, concentración alrededor de una conciencia reflectora y en general narradora (*Un pentágono triangular* 299).

Al momento de escribir *Los suicidas* Di Benedetto domina sus propios recursos formales, otrora clasificados de experimentales, y los pone en práctica en una obra que planteó desafíos a la crítica⁸. La novela se estructura en dos partes y un interludio. En la primera parte, “Los días cargados de muerte”, un periodista –narrador y protagonista nunca nombrado– comienza a investigar sobre tres casos de suicidio a partir de fotografías que le entrega su jefe, señalándole en el rostro de los muertos una expresión de espanto, pero con “una mueca de placer sombrío” (*Los suicidas* 12). A medida que la investigación avanza, su compañera Bibi –traductora de la agencia a la que el narrador llamará “Bibi-fichero”– le acerca material de investigación de diferentes campos sobre el suicidio; en contrapunto a la investigación el narrador nos cuenta las vicisitudes de su propia vida en las cuatro semanas que dura la acción en la novela y la manera en que se va comprometiendo personalmente con el tema que investiga, periodística y filosóficamente. En el “Interludio con animales”, continúa la investigación y se problematiza la posibilidad del suicidio animal a partir de una cita de Aristóteles sobre el supuesto suicidio de un caballo. Y, por último, en la Segunda Parte, “Las ordalías y el pacto”, el protagonista y Marcela, la fotógrafa de quien se enamora, concluyen la investigación y establecen un pacto suicida que concluirá en el suicidio de Marcela y la decisión de vivir del narrador.

Podría decirse que *Los suicidas* es una historia de investigación en más de un sentido. Por un lado, la del suicidio-problema que remite a los textos y voces y que sirve de base reflexiva y alimenta a las otras dos: la que podría llamarse periodística-policial de los casos de suicidio, y la introspectiva, de la propia relación del narrador con la muerte voluntaria. En la

⁸ Sobre las dificultades que ha tenido la crítica para clasificar la escritura de Di Benedetto y su uso a veces desconcertante de los procedimientos, sobre todo respecto de los intentos por reducirlo a la categoría de escritor experimental, pueden revisarse los trabajos de Premat ya citados y la tesis de Jimena Néspolo: *Ejercicios de pudor. Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto*. De este texto, particularmente la primera parte donde se historiza y problematiza la relación del autor con el regionalismo mendocino y el grupo *Sur*; y la segunda parte donde se analiza su relación biográfica y escritural con el cine para rebatir la hipótesis de que Di Benedetto es un escritor objetivista, influenciado por el *Nouveau roman*. Antes que intentar clasificarlo, aquí intentamos, como sugiere Premat, abordar el problema de su lectura.

investigación del suicidio-problema, dialogan los fragmentos de textos provistos por Bibi-Fichero y las voces que el mismo narrador busca, como dichos de niños del primario respecto de la muerte que pide recopilar a su pareja, quien trabaja como maestra de grado; estas voces son puestas en relación por el narrador con el fin de establecer una serie de conclusiones mayormente éticas, como veremos en profundidad en el Capítulo III. En la investigación periodística-policial se tratan los tres casos de suicidio en una trama que volverá, hacia el final, sobre el mismo jefe de la agencia; esta investigación se nutre de las fuentes de la anterior, pero en ninguno de los casos los objetivos corresponden a los de la ciencia o el policial, sino que son filosóficos: “[...] el periodista de *Los suicidas* aplica los métodos del especialista de arte y del detective en la búsqueda de un sentido en lugar del autor del delito o de una pintura” (Néspolo 208). Por último, estas dos investigaciones se entrelazan con el viaje personal del héroe y le permitirán indagar sobre el lugar del suicidio en su propia historia, tratado desde el inicio de la novela. La búsqueda de sentido se encara desde tres frentes, dando lugar a una novela que es fundamentalmente un aparato reflexivo:

Construir una serie de notas sobre el misterio de los que se matan, como le exige su jefe al narrador periodista, consistiría en dar forma a una cadena narrativa que logre elaborar un sentido, una explicación, dar con un conjunto de causas que permitan racionalizar el deseo de muerte del suicida. La novela de Di Benedetto, entonces, plantea desde el inicio, como una suerte de desafío asumido, la cuestión de elaborar una narración que ordene aquello que es un caos enigmático, aquello que se muestra como algo inexplicable (Seifert 6).

Pero la experiencia del héroe, que analizaremos en el capítulo IV, es lo que le da completamente el estatuto de obra literaria filosófica y a Di Benedetto de “escritor filósofo” (Néspolo 173). El suicidio del padre es el motivo que desencadena el inicio de *Los suicidas*: “Mi padre se quitó la vida un viernes por la tarde. Tenía 33 años. El cuarto viernes del mes próximo yo tendré la misma edad” (Di Benedetto 11). Si el padre es aquí el origen de un trauma y el peso de la memoria trágica por cargar, la elaboración filosófica e investigativa del héroe respecto del suicidio es también la revisión de su propia subjetividad suicida. Para Premat, en la última escena de la novela el protagonista vuelve, con su declaración final de nacimiento – “Completamente desnudo. Así se nace” (Di Benedetto, *Los suicidas* 196)–, metonímicamente sobre las primeras líneas y reelabora su propia historia: “El peso de la muerte, transmitido por

el recuerdo del padre, parece haber quedado atrás. [...] el presente es una página en blanco” (*Así se nace* 28). La posibilidad de la libertad –en diálogo con el existencialismo, como veremos más adelante– surge en la cercanía a la muerte/nacimiento como vaciamiento de contenido: “el final es lo neutro” (*Así se nace* 28). Malva Filer hablará de “autodespojo” (79) en los héroes dibenedettianos: el acto de libertad equivale a despojarse de lo que liga a la vida: “[...] desnudo y libre frente a la muerte” (79).

Vida y escritura, biográfica y literariamente, se juntan en Di Benedetto. En una entrevista concedida a la revista *Crisis* en 1974 declara que parte de la inspiración para la novela surge de estos eventos familiares:

En la rama paterna, en cambio, imperaba el drama. Suicidios repetidos en todas las etapas. Lo he dicho con mucha claridad en *Los suicidas*, donde la historia de mi abuelo Antonio está contada en parte, como personaje que allí se trata de un modo real. Uno de los hermanos de mi padre se suicida luego de un largo período de pérdida de la razón (Zaragoza 41).

Y, más directamente, en otra entrevista de 1984 realizada por María Esther Vázquez para *La Nación*: “En *Los suicidas* la motivación fue la tragedia familiar que, con abundancia, se ha desencadenado en las últimas generaciones y ha diezmando a mi familia”. Al Di Benedetto biográfico lo atravesaba personalmente la muerte voluntaria y le interesaba lo suficiente como para emprender una escritura que la contemple. Pero la mera autorreferencialidad no es suficiente para la construcción de la novela. En la segunda mitad de la década del sesenta, Di Benedetto ya es un narrador y un novelista consagrado; había publicado varios de sus volúmenes de cuentos y tres novelas: *El Pentágono*⁹, *Zama* y *El Silenciero*. Es, además, un investigador periodístico, experiencia que utilizará para el proceso de *Los suicidas* y que su protagonista, el narrador, encarnará directamente. Entre experiencia personal, investigación de fuentes y especulación filosófica se juega la escritura de esta *nouvelle*:

Entonces, el ejemplo me incitó a meditar, no solo en el caso de los muertos sino a abordar el tema general de los suicidios, sus motivaciones, la moralidad o la inmoralidad del suicidio.

⁹ Para la discusión acerca de si *El Pentágono* —y su reescritura, *Anabella*— constituye una novela o un volumen de cuentos pueden revisarse Premat (2004) y Green (2021).

Orquesté este material tan abundante en forma de narrativa, encadenando episodios, porque el libro es una sucesión de episodios (Vázquez).

En el extenso y detallado estudio *Ejercicios de pudor. Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto*, Jimena Néspolo afirma que la novela está estructurada en torno al deseo suicida (203). Lo que aquí sostenemos, en parte, es que el tema estructurante de la novela no es simplemente el deseo suicida, sino la búsqueda de sentido en sí misma a través del suicidio como problema, y que el dispositivo de conocimiento que el narrador despliega para poner en diálogo las voces que reúne, es parte de ese objetivo. Además, esa búsqueda de sentido desde el suicidio es lo que une a Di Benedetto con el *El mito de Sísifo*, desde el epígrafe hasta la decisión final del protagonista, llevando adelante en la narrativa ficcional el pensamiento que los existencialistas –Camus particularmente– abordaron en el ensayo. Si acordamos, con Saer, que la ficción es “antropología especulativa” (*El concepto* 16), la novela puede ser entonces un espacio donde se desplieguen determinadas posibilidades de la experiencia humana. Di Benedetto no se conforma con la argumentación ensayística ni con encarnar en los personajes formas del pensamiento acerca del suicidio, quiere las dos: sus personajes son potenciales suicidas –“minados” por la idea, en palabras de Camus (*El mito de* 16)– que dialogan con una tradición que habla sobre el suicidio; problema que se convierte no solo en tema central sino, paradójicamente, en la puerta de entrada a la posibilidad de encontrarle un sentido a la vida en la experiencia íntima con sus propios límites. La novela no es un reflejo de las ideas existencialistas sobre el suicidio, es la refracción de un pensamiento que latía en su momento de producción, un dispositivo reflexivo que se sirve de la polifonía y de sus propios héroes para pensar. La novela como herramienta del pensamiento de quien escribe y de quien lee. Intentaremos desarrollarlo, a partir del análisis de *Los suicidas*, en los capítulos siguientes. Pero en la obra de Di Benedetto, el suicidio no es privativo de esta novela. Nos interesa, antes, resaltar cierto recorrido del tema en alguna de sus textos más relevantes.

En marzo de 1951 la revista *Mundo Argentino* publica un cuento de Di Benedetto anterior a la publicación de *Mundo Animal* ([1953] 2015) que no aparece en ningún otro volumen de sus cuentos. Este cuento se llama “Ya me he suicidado”¹⁰; en él se narra en tercera

¹⁰ Este cuento no solo no aparece en ninguno de sus libros de cuentos, sino que además no fue recopilado en la edición de sus *Cuentos Completos* por Adriana Hidalgo en el 2006, y continuó de esa manera al menos hasta la edición del 2018. Aparece publicado por primera vez en libro en una pequeña antología, también por Adriana

persona la historia de dos amigas, Lina y Caty, de las que una, Caty, por intermedio de cierta situación ocurrida a Lina, se encuentra con un amor perdido quince años atrás y corrobora, con horror, que él permaneció “puro” a su vínculo adolescente mientras que ella no. Angustiada, mantiene una conversación final con su amiga en la que se habla de la posibilidad de ser suicida en vida, en referencia a abandonar una condición anterior que supondría un estado más elevado de existencia ahora perdido. El relato no tiene gran valor desde el punto de vista procedimental, ni como ejemplo de la cuentística posterior de Di Benedetto. Pero lo que aquí nos interesa, es que siendo este uno de sus primeros textos publicados, anterior a la aparición de cualquiera de sus volúmenes de cuentos o novelas, el tema del suicidio ya aparece como preocupación central. Preocupación que crecerá en su obra y tomará diferentes maneras de expresarla.

Si bien en *Mundo Animal* el suicidio todavía no es un tema relevante, es interesante notar que el interés de Di Benedetto por los animales, evidente en este volumen –y en otros, como *El cariño de los tontos* ([1961] 2015) y *Absurdos* ([1978] 2015)–, se encontrará luego con la muerte en uno de los segmentos de *Los suicidas* denominado “Interludio con animales” (77) donde aparecerá, por la investigación del narrador, el tema del suicidio entre los animales a través de la recopilación de fuentes. Nos interesa señalar el cuarto cuento de *Mundo Animal* llamado “Reducido”. En este breve y magistral relato un hombre sueña todas las noches con un perro al que le toma un especial cariño; eventualmente, desea que el perro se vaya con él y sea su perro en el mundo de la vigilia para tener, en sus palabras, “[...] en esta miserable vida mía, sin sol, aunque sea bajo el sol, un sueño” (*Cuentos completos* 77). El cuento cierra cuando Reducido, el perro, le propone al narrador lo contrario, que se vaya con él al mundo de los sueños. El cuento trata sin nombrar directamente, como es procedimiento común de los relatos fantásticos, la cuestión de la autodeterminación por acabar la propia vida frente a una situación de angustia y miseria. El narrador busca un objeto que ilumine sus días grises, pero es el mismo objeto que le sugiere abandonar esos días y dirigirse a un mundo inmaterial –el mundo onírico. Aparece aquí por primera vez en la obra dibenedettiana la pregunta de Camus sobre si esta vida

Hidalgo, que lleva el nombre de *Prefiero la noche, prefiero el silencio*. La edición tardía se debe al reciente descubrimiento del cuento gracias al bibliófilo Lucio Aquilanti, como reza en la nota al pie que introduce al relato en esa edición (127).

vale o no la pena ser vivida, curiosamente tratada en un relato fantástico, como corresponde a esta época de su obra¹¹.

En el tercer capítulo de *El Pentágono*, “La suicida asesinada”, Santiago, el celoso protagonista, planifica una coartada para asesinar a Laura, su esposa. Por la naturaleza experimental y de ambigüedad narrativa del relato, el lector nunca sabe si Laura ha sido asesinada, se suicida o, de alguna manera, está viva. Según Néspolo, este capítulo puede leerse como “precisos ejercicios del autor dentro de ciertas pautas impuestas por el género policial” (71). Recordemos que esta obra de Di Benedetto se encuadra en su proyecto de principios de los 50’ de “contar de otra manera” (*Anabella* 12) y, por tanto, la narración difusa y el desplazamiento del género lo hacen un texto complicado de leer y clasificar. Sin embargo, lo que está claro es que el suicidio ya aparece problematizado y no como mero elemento de la narración. En las primeras líneas del segmento Santiago le dice a Laura, quien le declara que morirá de amor: “Nadie sabe de qué morirá. Si te suicidaras, tal vez” (*El Pentágono* 53), recordando que es solo en el suicidio donde el sujeto tiene algún poder, por autodeterminación, sobre la muerte; pensamiento que aparece en la obra de Camus. Es probable que Di Benedetto haya leído *El mito de Sísifo* para entonces ya que las primeras traducciones de Luis Echávarri las publicó Losada en la Argentina en 1953 y la obra de Camus ya había sido difundida en los 40’ por el Grupo *Sur*¹², de cuyas publicaciones Di Benedetto estaba al tanto, si bien la insistencia sobre el tema no es todavía significativa. En la reescritura de *El Pentágono* de 1974, *Anabella*, Di Benedetto introduce una gran cantidad de cambios¹³, entre ellos una presencia más fuerte y literal del suicidio, sobre todo en el primer relato. Di Benedetto corregía por lo general las nuevas ediciones, a veces introduciendo modificaciones importantes, pero en el caso de *Anabella* se trata directamente de una reescritura; la presencia más explícita del suicidio, con la supresión de juegos metafóricos y algunas ambigüedades propias de su periodo más

¹¹ Para ver la manera en que Di Benedetto construye el fantástico en *Mundo Animal*, pueden revisarse el capítulo II: “Jorge Luis Borges. Corrimientos y estrategias”, IV: “Hombre y animal” y VI: “Hacia un *fantasy* vernáculo” de la Primera parte de *Ejercicios de pudor* de Néspolo. Allí se encontrará una revisión de la influencia kafkiana y borgeana, así como una interpretación del libro en relación al género y su funcionamiento.

¹² Las primeras traducciones de Camus al español fueron llevadas a cabo en México y Argentina con muy pocos años de diferencia de los originales, ya que en España la difusión de su obra estuvo prohibida al menos hasta 1958, después de que le entregaran el Nobel (Cruces Colado).

¹³ Para un estudio más detallado sobre las diferencias entre *El Pentágono* (1955) y *Anabella* (1974) puede revisarse “Variante y reescritura en *Anabella* y *El pentágono* de Antonio Di Benedetto: dos obras, un mismo proceso escritural” (Green).

experimental, es allí esperable considerando que Di Benedetto ya había publicado *Los suicidas* y, por tanto, atravesado el proceso de investigación y recopilación de fuentes respecto del tema que esa novela supuso.

En un prólogo a *El Silenciero*, Juan José Saer declara que “*Zama*, *El silenciero* y *Los suicidas*, en razón de la unidad estilística y temática que las rige, forman una especie de trilogía” (Di Benedetto, *El silenciero* 5). Si bien *Zama* y *El Silenciero* no trabajan específicamente el suicidio, en ellas gravita un pensamiento que las une a su reflexión. Para Malva Filer, Don Diego de Zama “No elige el suicidio, pero decide hacer suya su muerte, que otros decretan, asumiéndola como un acto propio” (79) como única actitud que lo liberaría de la espera o, mejor, de “la alienación del hombre que vive solo de la espera” (Néspolo 226). En *El silenciero*, a través de la búsqueda obsesiva de un silencio imposible, “sucede el conocimiento del absurdo de la existencia” (Néspolo 226). Estas dos líneas, junto a la reflexión y recorrido por la muerte voluntaria en *Los suicidas*, conectarían a las tres novelas directamente al pensamiento camusiano:

Tres grandes temas definen el ensayo *El mito de Sísifo* de Albert Camus, y tres grandes temas organizan la trilogía novelística de Di Benedetto. La espera, la búsqueda metafísica que deviene en comprensión y aprehensión del absurdo y el suicidio son los tres ejes temáticos sobre los que se construyen las novelas *Zama*, *El Silenciero* y *Los suicidas*, respectivamente (Néspolo 220).

Y, más allá de la obra de Camus, con el núcleo de las preocupaciones existencialistas: la muerte como condición intrínseca al hombre y la necesidad de asumir frente a ella diferentes actitudes que nos ligarán a la fatalidad de nuestra propia libertad de sentido, ya sin las garantías metafísicas que ofrecían las filosofías esencialistas; o en resumidas palabras de Diego de Zama hacia el final de la novela: “[...] se me ocurrió que era como buscar la libertad, que no está *allá*, sino en *cada cual*” (*Zama* 265).

Antonio Di Benedetto vivió una vida signada por la actividad de la escritura y desarrolló, a través de ella, una literatura cruzada por el pensamiento de la muerte, con quien él mismo tendría su cita definitiva el 10 de octubre de 1986. *El País* de España publicaría dos días después: “El periodista y escritor argentino Antonio di Benedetto murió en la noche del pasado viernes a los 64 años de edad, de un derrame cerebral, en el hospital Italiano de Buenos Aires. Ha

muerto, como en una transposición de su obra literaria, solo, pobre, abandonado, olvidado” (Prieto).

II.3. Juan Carlos Onetti: soñar la muerte

Onetti tiembla en cada palabra, armoniosamente; yo quería llegar a Montevideo –estoy en Santiago– entre otras cosas para saludarlo, para tomarle la mano con que escribe.

(Arguedas 3)

El 28 de abril de 1980 un carguero de bandera británica bautizado *Caribea* cortó amarras del puerto de Necochea –donde se encontraba bajo proceso legal– y, arrastrado por correntada del río Quequén, terminó varado al pie del faro, a poco más de un kilómetro la boca del puerto¹⁴. En julio de ese mismo año, María Esther Gilio visita a Juan Carlos Onetti en su departamento de Madrid para realizarle una entrevista bajo encargo del diario *Clarín* y la Editorial Bruguera, ya que acababa de publicar *Dejemos hablar al viento* ([1979] 2007) luego de un largo periodo sin escribir, tras su exilio. En medio de esa entrevista, Onetti le pide a Gilio que le refiera lo que sabe de la historia del naufragio en Necochea. Como el barco había encallado en circunstancias no esclarecidas y prácticamente sin tripulación, Onetti se muestra muy interesado por el acontecimiento, y en el intercambio con Gilio deja entrever cierta búsqueda por ficcionar más allá de lo que se sabe objetivamente:

Onetti: Usted no dijo eso: dijo que llegó sin un alma viviente.

Gilio: No, lo que yo leí es que al final sólo había un oficial noruego y creo que alguien más. El resto había ido bajando de a poco.

Onetti: Eso es imposible, esa gente no pudo ir bajando de a poco. ¿Bajando dónde? El barco no tocó puertos, fue directo de Recife a Necochea.

¹⁴ La información periodística disponible en línea sobre este naufragio es muy poca. Si bien se sobrentiende, por la entrevista de Gilio, que *Clarín* habría publicado la noticia, el diario no dispone de ediciones digitalizadas anteriores a 1999. En el “Índice de naufragios de la Provincia de Buenos Aires” del sitio en línea de la Fundación Histarmar pueden encontrarse las escasas referencias al respecto.

Gilio: El diario no decía que no tocó puertos.

Onetti: Es evidente que no tocó puertos; que esa gente fue tirándose al agua. Fue suicidándose, hasta que sólo quedó el noruego, que no quiso abandonar el barco. Por fidelidad (Gilio y Domínguez 306).

No es el único momento de la entrevista en que el suicidio aparece ligado a la ficción o a la posibilidad de hacer ficción; poco antes Onetti cuenta que cuando muere el personaje de Julita en *Juntacadáveres* ([1964] 2007), se sintió destrozado: “Ella se suicidó y yo no pude impedirlo” (Gilio y Domínguez 302). La ficción tiene su propia lógica, su propia vida y, por ende, su propia determinación de muerte. También, cuando conversan sobre la ceguera de Borges, Onetti dice: “Si yo me quedara ciego, encontraría la forma de eliminarme. ¿Cómo se puede escribir sin ver la mano que corre sobre la página en blanco? Ver cómo la hoja se va poblando de dibujos llenos de significado” (Gilio y Domínguez 288). Puede advertirse aquí, la relación que el escritor establece entre el acto de escribir y la voluntad de vivir.

En “Onetti: la muerte tan temida”, un breve artículo que Fernando Aínsa publica con motivo del deceso del escritor, destaca que en *Cuando ya no importe* ([1993] 2007), su última novela, Onetti pone fin a la compleja relación de su obra con el tema de la muerte y, también, a su obra misma, entendida como un “largo monólogo existencial” (Aínsa, *Onetti*). Tan estrecha es esta relación que Quesada Gómez directamente postulará que Onetti obtuvo a lo largo de toda su obra “rentabilidad narrativa” del suicidio (40) y que “le dio la máxima relevancia en la estructura de cuentos y novelas” (40). En Onetti, el suicidio es indisoluble de la ficción.

A diferencia de Di Benedetto, en Onetti el interés continuo por la muerte no es extrapolable de su biografía temprana. Nace en Montevideo el 1º de julio de 1909, en una familia de clase media, tiene una infancia aparentemente feliz y rodeada por el amor de sus padres y hermanos: “Recuerdo que mis padres estaban enamorados. Él era un caballero y ella una dama esclavista del sur de Brasil” (Gilio y Domínguez 12). Abandona el *Liceo* –escuela secundaria en Uruguay– en el primer año; según la anécdota se escapaba al puerto para leer Julio Verne, donde lo descubrió su padre, empleado de aduanas, acostado sobre unas bolsas, y lo invitó a tomar un vermut (Gilio y Domínguez 15). A pesar de no recibir más educación formal, fue un ávido lector que se hizo cargo de su propia instrucción literaria. Publicó sus primeros relatos a los 19 años, entre 1928 y 1929, en *La Tijera de Colón*, una revista que él mismo fundó

con dos amigos (Gilio y Domínguez 31). En la década del 30 se instala en Buenos Aires y comienza su carrera periodística y literaria colaborando con *La Prensa* y *La Nación*. En 1935 escribe los relatos “Los niños en el bosque” y “Tiempo de Abrazar”, pero no se publican ese año. En 1939, tras una intención no concretada por parte de Roberto Arlt, publica con Editorial Arca su novela *El Pozo* –que había sido escrita unos años antes, aparentemente en un fin de semana sin tabaco– y, a partir de allí, en 1940, dos relatos relevantes en *La Nación*: “Un sueño realizado” y “El posible Baldi”. En la década del 50 publica *La vida Breve* ([1951] 2011) –una de sus obras cumbres para la crítica y donde se constituye su “universo” (Ludmer, *Onetti* 23)–, *Un sueño realizado y otros cuentos* ([1951] 2009)¹⁵, colabora con *Sur* donde publica el relato “El álbum” ([1953] 2009) y luego *Los adioses* ([1954] 2011). En 1959 publica *Para una tumba sin nombre* (2007). Realizó también dos traducciones: *This very Earth* de Erskine Caldwell y *The Comancheros* de Paul Wellman.

La vida amorosa de Onetti es conocida por sus vaivenes. Se casa cuatro veces y tiene dos hijos: Jorge Onetti con su primera esposa e Isabel María “Litty” Onetti con la tercera. Es esta tercera esposa, Elisabeth Pekelharing, quien le presentará, en 1945, a la cuarta: la violinista Dorotea “Dolly” Muhr, su vínculo definitivo hasta su muerte en Madrid. Parte del éxito de la relación de Onetti con Dolly se debió a que ella toleraba –y avalaba (Guerriero)– sus idilios extramatrimoniales, entre ellos su romance con la poetisa Idea Vilariño –que conoció en 1949, todavía casado con Elisabeth Pekelharing y siendo amante de Dorotea Muhr (Guerriero)–, a quien Onetti dedicaría *Los adioses*, la novela que él mismo prefería dentro de su propia obra (Galeano).

Luego de su divorcio definitivo con Elisabeth Pekelharing, se muda con Dolly a Montevideo, dejando a su hija Litty en Buenos Aires, y abandona a Idea Vilariño, quien le dedicará la primera edición de *Poemas de amor* (1957) que incluye el famoso poema “Ya no”, expresamente escrito a razón de la ruptura (Gilio y Domínguez 319). En Montevideo es nombrado director de Bibliotecas Municipales, cargo que ocupará desde 1957 hasta su encarcelamiento por la dictadura uruguaya en 1974, poco antes de su exilio a España, donde residirá hasta su muerte. En los 60 publicará *El astillero* ([1961] 2007), *El infierno tan temido* ([1962] 2007), *La cara de la desgracia* ([1963] 2007), *Juntacadáveres* ([1964] 2007), *La*

¹⁵ En la versión de Galaxia Gutenberg de las obras completas aquí consultada, los cuentos no están agrupados según las publicaciones originales, sino ordenados por fecha de publicación.

muerte y la niña ([1973] 2007), así como varios relatos y antologías en esos años. Luego de su exilio pasa unos años sin escribir ni publicar nada nuevo, hasta 1979 que publica *Dejemos hablar al viento*, luego *Cuando entonces* ([1987] 2007) y, finalmente, *Cuando ya no importe* ([1993] 2007), considerada como su testamento literario (Aínsa, *Onetti*).

Fuera de la ficción, Onetti contempló seriamente la posibilidad del suicidio durante su encarcelamiento. En 1974, en el período dictatorial de Bordaberry, el semanario *Marcha*, del que Carlos Quijano era director y Onetti secretario de redacción, organiza un concurso de cuentos cuyo jurado estaba integrado por Mercedes Rein, Jorge Ruffinelli y el mismo Onetti; en él resulta premiado un relato de Nelson Marra denominado *El Guardaespaldas* que trataba, en parte, sobre la tortura. Las fuerzas armadas clausuran *Marcha* y encarcelan a Quijano, Onetti, Rein y Marra; Ruffinelli, que se encontraba en Méjico, tuvo que pedir asilo político. A Onetti lo llevan al “Cilindro” (Gilio y Domínguez 190), un estadio cubierto que se utilizó provisoriamente como centro de detención clandestino, donde cayó en una fuerte depresión y dejó de comer. Gracias a las gestiones de Dolly y algunos de sus amigos, la comunidad literaria internacional comenzó a ejercer presión para que se lo liberara:

[...] en distintos países, amigos, intelectuales y escritores promovían el envío de telegramas que reclamaban su libertad. Jorge Luis Borges se cercioró de que no fuera comunista y firmó uno de aquellos pedidos. También Octavio Paz, como se encargaría de recordárselo en una polémica futura. Aturdido por los telegramas que llegaban a los despachos de Inteligencia militar, un oficial de alto grado exclamó furioso: ‘¿Pero quién mierda es este Onetti que todo el mundo pide por él?’ (Gilio y Domínguez 193)

Consiguen que se lo traslade a un hospital psiquiátrico privado donde comienza una recuperación y vuelve a comer. Poco después, gracias al antecedente, llega allí Mercedes Rein y la alojan en la proximidad de Onetti para que los vigilara el mismo guardia. Rein cuenta que por entonces Onetti tenía dos obsesiones: el Quijote y el suicidio: “Hablaban del suicidio con frecuencia –dice Mercedes–, del suicidio de Quiroga y del de José María Arguedas” (Gilio y Domínguez 196). En la entrevista concedida a Ramón Chao, Onetti dice: “Hubo un tiempo en que estuve juntando pastillitas. Esperaré lo que venga” (Chao). Era evidente que en 1974 consideró seriamente la posibilidad de acabar con su vida, sea por inanición o por otros medios; probablemente no era la primera vez. En ese mismo psiquiátrico lo visita Idea Vilariño, quien

relata el encuentro en su diario personal. En determinado momento del relato, recuerdan una intención suicida de su pasado amoroso:

‘¿No te acordás que una noche te propuse que nos matáramos con el gas, y que lo postergamos porque no teníamos cómo hacerlo llegar al cuarto?’ ‘Sí’, dije; ‘la misma noche que me propusiste antes que nos casáramos; nadie me ofreció nunca tanto. Fue la única vez que creí’ (Gilio y Domínguez 200).

Como apunta Quesada Gómez, en el Onetti biográfico, al igual que en su ficción, la posibilidad del suicidio aparece ligado a un momento de vitalidad extrema; en este caso, la propuesta de matrimonio. Inmediatamente después de recordar ese hecho, según el diario de Idea –Dorotea Muhr niega este encuentro en el que, según Vilariño, estuvo presente (Guerriero)–, se besan de un modo íntimo y definitivo que recuerda la escena de la despedida del exbasquetbolista con la muchacha en *Los adioses*, novela que él le dedicara:

Y pensé que era tal vez la última vez que lo veía en la vida. Me levanté y quise tocarlo, tocar su mejilla con la mía, consolándolo, reconociéndolo, no sé. Apenas llegaba a él cuando me agarró con un vigor desesperado y me besó con el beso más grande más tremendo que me hayan dado, que me vayan a dar nunca, y apenas comenzó su beso, sollozó, empezó a sollozar por detrás de aquel beso después del cual debí morirme (Gilio y Domínguez 200).

El recuerdo de su encierro siempre estuvo vivo para Onetti. Años después, en el departamento de Madrid, tendría colgada la única constancia de su encarcelamiento, un certificado emitido por el Ejército en el que rezaba: “Se hace constar que no ha estado detenido el ciudadano Juan Carlos Onetti” (Gilio y Domínguez 217); ni en sus archivos ni en los de la policía hay registro alguno de su periodo recluido. El absurdo una vez más como una broma kafkiana, la pesadilla de Onetti solo existió, para el estado terrorista, en el terreno de la ficción.

Rein cuenta que Onetti ficcionalizaba sus propias obsesiones en el psiquiátrico y que operaban en él “como una novela” (Gilio y Domínguez 196) al punto de la delusión: convencido de que lo querían matar y era una trampa, se negaba a irse cuando lo liberaron. Dolly cuenta que la ficción era en él, a veces, una forma de la evasión: “Cuando la cosa se ponía brava entraba en una especie de irrealidad. Novelaba todo” (Guerriero). Aínsa y Quesada Gómez sugieren

que esa posibilidad de ficcionar el trauma de la muerte, de soñarla, proveía un terreno especulativo sobre la experiencia del suicidio y su posibilidad capaz de mantenerlo alejado de la propia realidad biográfica. Quesada Gómez señala que lo sorprendente no es que sus personajes se suiciden de tanto en tanto, sino que, en el ambiente nihilista y opresivo de sus novelas, no tomen tan seguido esa decisión (39). El suicidio, sin embargo, siempre está presente como posibilidad, flotando por encima de los argumentos, de los personajes minados por la idea, como los héroes absurdos de Camus.

La vía de entrada para Onetti a los planteos antiesencialistas del existencialismo fue, paradójicamente para un ateo confeso, a través de un texto bíblico. Según sus biógrafos, Gilio y Domínguez (21), Onetti leyó a muy temprana edad el *Eclesiastés*, y ese texto profundamente pesimista y escéptico, con ecos del epicureísmo que influyó en los existencialistas desde Kierkegaard a Camus (*El mito* 85), fue fundamental en su formación intelectual y lo acompañó durante toda su vida; llegó a decir: “En el *Eclesiastés* está todo” (Gilio). Cuando a mitad del siglo XX los modelos existencialistas irrumpen en el panorama cultural hispanoamericano con una potencia sin antecedentes (Thomas Dublé 7), Onetti encontraría allí la confirmación de ideas que, de diversas maneras, ya estaban presentes en él; no solo a través del *Eclesiastés* y de sus propias reflexiones, sino de algunos autores de la literatura rioplatense de los que él era cercano —en especial Roberto Arlt—, los cuales ya se movían en el mismo terreno reflexivo que los franceses:

La perspectiva existencial en la representación de la realidad; la imagen de la existencia humana condenada al abandono, a la soledad, al sinsentido; la construcción de los relatos de acuerdo a las exigencias del sistema temático del absurdo existencial, son elementos que ya se encuentran presentes en la literatura hispanoamericana de la primera mitad del siglo, desde las primeras décadas. Las obras de Roberto Arlt y Eduardo Mallea, en Argentina, son dos ejemplos notables, entre muchos otros (Thomas Dublé 7).

Podría decirse que los planteos que los franceses sistematizan a partir de la primera mitad del siglo y exportan al mundo, corresponden a una sensibilidad epocal nacida en entreguerras que ocupará casi todo el siglo, cobrando especial fuerza en las décadas del 50 y 60 (Thomas Dublé 7). Durante dichas décadas el ideario existencialista podrá verse en las literaturas latinoamericanas de manera más integrada y sistemática gracias a los esfuerzos de

traductores y divulgadores de textos de importancia –como ya lo vimos en el caso del grupo Sur– que arribarían a un terreno fértil y maduro para dichas ideas. Sin lugar a dudas Onetti leyó a Sartre y a Camus –como lo confirma Dolly en una entrevista para *ABC* (Martín Rodrigo)–, probablemente a través de los mismos canales que Di Benedetto –recordemos que por entonces Onetti vivía en Buenos Aires y no era ajeno al trabajo de *Sur*–, pero no podría decirse que fue una recepción directa de ideas totalmente novedosas, sino más bien de una reflexión paralela que se vio nutrida y confirmada por las filosofías europeas en auge. Sobre todo, en algunos puntos particulares que se verán encarnados en los héroes onettianos: la renuncia a toda trascendencia para asumir la posibilidad de la propia existencia, el absurdo como tercera opción (Thomas Dublé 11) –expresado en *El mito de Sísifo*–, y la preocupación por la muerte y por la libertad frente a la muerte en su autodeterminación bajo la forma del suicidio.

Thomas Dublé afirma que en *La vida breve* se actualiza “la totalidad del sistema temático del absurdo” (12) de la manera en que lo propone Camus. Si esto es así, es improbable que Onetti lo haya hecho como programa, en tanto *La vida breve* fue publicada en 1950 y, como vimos, las primeras traducciones de *El mito de Sísifo* no llegaron al Río de la Plata hasta 1953; pero cabe la posibilidad de que sí haya estado al tanto de las traducciones que publicaba Losada para el momento de la escritura de *Los adioses*, novela en que las resonancias camusianas podrían encontrarse con más fuerza en el relato, como sostendremos en los capítulos siguientes. Y, más allá de las repercusiones directas, como sostiene Saer: “[...] cuando Onetti estaba en plena formación literaria, Arlt, Faulkner y el existencialismo francés constituían el presente renovador de la literatura de ficción por la que Onetti se interesaba” (*Trabajos* 210). Muy especialmente en el caso de Faulkner como precursor, de quien heredó no solo tópicos narrativos o posibles paralelismos escénicos, sino cuestionamientos respecto de la forma y la comprensión de la ficción en tanto problema. También para Saer, a pesar de que Onetti guarda un deliberado silencio teórico, la relación estrecha que su literatura guarda con imaginar posibilidades dentro de posibilidades –el complicado juego de cajas que vuelven sobre sí en la *Vida breve* o el doble final de *El Astillero*– hacen que en sus obras mayores se evidencie un “deseo de desplegar una forma significativa” (*Trabajos* 228). Paradójica conjugación del interés por el discurso de la ficción y el silencio teórico respecto de tal interés, que lo transformarán, como Brausen, su famoso personaje y demiurgo de Santa María, en un “soñador discreto” (*Trabajos* 221).

Para Quesada Gómez, en Onetti un hecho luctuoso puede ser “vivido como liberación, gracias a la dimensión onírica” (42-43). En el mismo texto la autora indica la relación entre el elemento del sueño —siempre presente en Onetti—, el de la muerte y la ficción. La posibilidad de ficcionalizar el trauma de morir, de imaginar un suicidio, especularlo en otro, o transferirlo como una forma de posponerlo, encuentra su lugar en las novelas. Como Brausen que soñará a Santa María en una doble posibilidad de salvación: como parte del guion que lo sacaría del malpasar económico y como forma de evasión de su deprimente realidad.

Los adioses, escrita inmediatamente después de *La vida breve*, queda por fuera del ciclo de Santa María, que será continuado por *El astillero* en 1961 y luego por *Juntacadáveres*. Uno de los problemas centrales de la novela en torno al suicidio es la imposibilidad de distinguir verdad de discurso: “¿Qué se dice respecto de quien se dirige hacia la muerte?” podría ser una pregunta que estructura la obra. El relato gira alrededor de un almacén en una comunidad con un sanatorio de tuberculosos donde llega un hombre, un famoso exbasquetbolista, a internarse. El almacenero se constituirá como narrador de la novela y organizará las voces que le llegan sobre el deportista y su historia en tanto chisme —o, mejor, como mercancía (Molloy). Muy poca información le llega al lector que no sea de segunda mano o como pura especulación del almacenero sobre el hombre y su suicidio final. Especulación que, por otra parte, funciona como proyección de la propia historia del almacenero a partir de cuya indagación surge, como indica la tesis de Piglia, la “segunda historia” (*Formas Breves* 105) que contiene todo relato. *Los adioses* se presenta como un profundo juego de voces en el que dialogan las historias de los héroes que sobreviven y de los que se matan, héroes atravesados por el absurdo —que la enfermedad y la degradación ponen de relieve— y la posibilidad de decisión sobre la muerte como rescoldo de libertad humana: “al hombre no le quedaba otra cosa que la muerte y no había querido compartirla” (Onetti, *Obras Completas I* 778).

La indignidad de hablar por otro, a la que se refirieron Deleuze y Foucault (Foucault, *Microfísica del poder* 80), de hacer representación total de otro a través de la propia palabra, se despliega en *Los adioses*. El exbasquetbolista apenas si habla, pero de él hablarán todos los demás personajes, permanentemente, en un juego faulkneriano de voces. Degradado a la condición de objeto de los discursos, pareciera no ser sujeto ni siquiera de su propia muerte —determinada por la enfermedad, por los demás, por el aparato médico. Sin embargo, en la imprevisibilidad de sus actos —la imposibilidad de encasillamiento o determinación de una

veracidad de los discursos– y, finalmente, en la decisión de morir por mano propia, pondrá de relieve esa misma indignidad de los que hablan. El hombre se vuelve sujeto para sí cuando puede hacer un uso radical de su libertad frente al absurdo.

Para Ludmer (*Onetti* 100), el referente nunca nombrado del espacio donde se desarrolla el relato de *Los adioses* es Cosquín, en la provincia de Córdoba. Ludmer lo afirma, quizás con un error de pocos kilómetros, por el Hospital de Santa María de Punilla –de casual homonimia con la mítica ciudad onettiana–, junto a Cosquín, donde funcionó el primer centro de tratamiento de tuberculosis de Latinoamérica, el más grande e importante al momento de la escritura de la novela. Además, las indicaciones topológicas del poblado a la falda de la montaña y el sanatorio hacia arriba, coinciden con la Santa María cordobesa. Aparte de estas coincidencias, hay un antecedente biográfico para esta historia; en su adolescencia Onetti estuvo interesado por el básquet, incluso lo jugó. Gilio y Domínguez cuentan lo siguiente:

Entonces tenía su ídolo deportivo, un uruguayo campeón de básquetbol y de atletismo. Y aunque nunca llegó a tratarlo personalmente, iba a verlo jugar, lo buscaba en las revistas. En la cumbre de su carrera, un día su héroe desapareció. Onetti supo que debió viajar a las sierras de Córdoba y que al tiempo murió allí. Pero lo reencontró cuando tenía más palabras, por los años cincuenta, y en *Los adioses* quiso imaginarlo como si lo viera por primera vez desde un polvoriento mostrador y no se jugara él también un boleto de ida y vuelta a su pasado (32).

Una vez más vemos, en la literatura, un referente de la vida de Onetti operando como suceso ejemplar de un fracaso, una pintura de la enfermedad, la muerte, la condición absurda del hombre en el mundo y la posibilidad de autodeterminarse trágicamente frente a ella. Una ficción tan crudamente sincera como puede serlo, que antes de hundir la voluntad, la libera en la posibilidad de enunciación, en la aceptación del absurdo del que debe hacerse cargo. Los problemas que acuciaban al Onetti biográfico están siempre trasladados a su ficción, construida con fragmentos de esa misma biografía, pero no agotada allí. Escribir para superar el absurdo y sobrevivir: hay que imaginar a este Sísifo, como el que imaginó Camus, dichoso.

Como ya señalamos, el suicidio en la obra de Onetti es un continuo que atraviesa todos los textos (Barnechea 209). Si bien sus héroes no siempre se suicidan, parecieran estar al borde de hacerlo. A veces aceptan el absurdo como posibilidad de ver más allá de la desgracia: quedar brutalmente afectados por la idea. No en el sentido de la “ideación suicida” de Durkheim (27)

–concepto que no contempla la afectación en tanto que está unívocamente ligado a un fin–, sino del estar minado de Camus: una cruda lucidez ante la muerte como forma de vivir. Y, más allá, la “celebración de la supervivencia” (Quesada Gómez 39) de la que los héroes obtienen una poderosa vitalidad y, Onetti, rentabilidad narrativa. Lo que nos lleva a preguntarnos no por qué se matan –pregunta, por otra parte, que constituye un irresoluble lugar común frente al suicidio– sino quiénes se van y quienes se quedan y qué efectos opera la muerte por mano propia. El ahorcamiento de Julita en *Juntacadáveres* parece salvar a Jorge Malavia que lo narra, cumpliendo “esa regla implícita de la ficción onettiana de que quien escribe no se mata” (Quesada Gómez 45).

En *Un sueño realizado* ([1943] 2009) una mujer adinerada encarga a un empresario teatral y director de una pequeña compañía una representación en la cual se escenifique un sueño suyo. El relato se articula entre el pedido de representación y su efectiva escenificación que dejará como resultado el cadáver de carne y hueso de la mujer que se mata al ver, valga la redundancia, su sueño realizado. Al mismo tiempo, por ser una historia de locura y amor, el narrador encarnado en el empresario, dialoga constantemente en su discurso con *Hamlet* y, naturalmente, el personaje de Ofelia. Actualiza el motivo shakesperiano de la representación dentro de la representación y también a la misma Ofelia en el personaje de la mujer. En este cuento temprano de Onetti puede verse ya un interés por los procedimientos metaficcionales, los juegos de voces y las intertextualidades que dominará como escritor para la década del 50, al servicio de problematizar un suicidio. Cabe recordar que, hacia el final de *Los suicidas* de Di Benedetto, en el último capítulo, los personajes realizan el mismo procedimiento de teatralizar escenas de suicidio refiriendo explícitamente obras de Shakespeare –especialmente *Hamlet* y *Cleopatra*–; he aquí un importante punto en común entre los dos autores de los que sacan réditos y resultados narrativos diferentes: releer una tradición específica sobre el suicidio y ponerla en juego en los textos.

En “El infierno tan temido” ([1957] 2009) se relata el suicidio trágico de un hombre a raíz de una venganza de amor y un equívoco fatal. La historia proviene, curiosamente, de una anécdota que le contara Luis Battle Berres –quien sería presidente de Uruguay y amigo personal de Onetti– que el autor ficcionalizó (Gilio y Domínguez 134).

En “La novia robada” ([1968] 2009), un cuento perteneciente al ciclo de Santa María, se actualiza el problema de la responsabilidad de los otros en las muertes autoinflingidas –

paralelo al de la indignidad de hablar por los otros como en *Los adioses*–: “La defunción que se certifica ocurrió el día del mes del año a la hora y minutos. Estado o enfermedad causante directo de la muerte: Brausen, Santa María, todos ustedes, yo mismo” (199).

En “Montaigne” ([1986] 2009) retomará la escenificación de un suicidio espectacularista. Los amigos de Charlie, el protagonista, asisten a la representación de su propia muerte: se mata ante sus ojos, sin que lo noten, con pastillas y whisky. Esta acción tiene lugar en el texto junto a un diálogo profundo con el ensayo de Montaigne, *Costumbres de la isla de Cea*, en el que se encuentra una apología del suicidio como salida razonable ante una situación de sufrimiento extremo. Como en “Un sueño realizado” se dialogaba con Shakespeare en forma y contenido alrededor del suicidio, en este cuento el interlocutor es Montaigne, en torno a la problemática moral que la muerte voluntaria implica. Al igual que Di Benedetto, rescata aquí una tradición específica sobre el suicidio –a la que refiere desde el título–, pero no la introduce como cita directa en el texto, sino que dialoga con ella a nivel de la trama: los personajes y sus acciones parecen estar atravesados por el ensayo de Montaigne.

En *Cuando entonces* ([1987] 2007) un narrador sin nombre organiza el relato que le ofrece en diálogo, sobre el mostrador de un bar, Lamas respecto de Magda, una prostituta mantenida económicamente por un importante militar que no se decide a abandonar a su esposa para casarse. Sin ceder a la demanda de amor, Magda sigue ejerciendo su oficio hasta que un día termina con su vida al mismo tiempo que el avión en el que viaja el militar sufre un accidente. De la historia, llena de intrigas que resuenan del policial negro, sale de algún modo victorioso Lamas que, enamorado de Magda, no se mata frente a las posibilidades que le ofrece el relato y su enfermedad de amor. En Onetti, los que narran no mueren:

La escritura, como experiencia vicaria, pareciera eximir a los que la padecen de esa muerte; el paréntesis del botiquín escritorio en su narración viene a confirmar tal hipótesis. Los actos de nombrar, amar y apartar engendran ineluctablemente el suicidio o la escritura (sin que la conjunción tenga aquí valor identificativo). De hecho, la acción misma de escribir inmuniza a prácticamente todos los narradores onettianos contra el suicidio, cuyas manos, ocupadas en otros menesteres, no se vuelven sobre sí: ninguno de sus narradores-escritores abandona el relato motu proprio (Quesada Gómez 42).

En *Cuando ya no importe* ([1993] 2007), la última novela de Onetti, uno de sus alter egos más importantes, Díaz Grey, el personaje que aparece en gran cantidad de relatos del ciclo de Santa María, y con quien es fácil confundir a Onetti (Gilio y Domínguez 301) encuentra su final definitivo por suicidio cuando, como al autor, lo alcanza la vejez y decrepitud:

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

Si consideramos con Aínsa la obra de Onetti como un gran soliloquio sobre la posibilidad de morir y, sobre todo, de matarse, aquí es donde Onetti pone el punto final. Si en la ficción gran cantidad de sus personajes han muerto por el suicidio, Onetti se mata en la ficción, antes que la muerte lo alcance, para ganarle, o para apropiársela de manera definitiva y no compartirla con nadie, como el exbasquetbolista de *Los adioses*. Onetti sostiene la voluntad de escribir hasta el final.

Quizás, como opinaba Saer: “la admiración por los libros de Onetti es inseparable del afecto que inspira el hombre que los escribió” (*Trabajos* 231). Un hombre capaz de sostenerse con terquedad en ese desierto absurdo, de sinsentido que constituyó su hábitat intelectual: “el acto tal vez inútil de escribir en el umbral de la nada” (*Trabajos* 232). Elegir vivir a través de y gracias a esa escritura como precaria pero poderosa posibilidad de sentido.

El abandono físico al que se sometió el propio Onetti, sin levantarse de su cama por elección en los últimos años de su vida, entregado a costumbres marcadamente autodestructivas, parece un coqueteo con la muerte, pospuesta gracias a la escritura, hasta su llegada el 30 de mayo de 1994, al año siguiente de la publicación de su última novela, cuando ya no había nada más que ver:

En todas mis novelas está subyacente la idea del suicidio. Una vez me preguntaron esto que vos me acabás de preguntar, por qué había abandonado la idea del suicidio. Yo le dije que hiciera él primero la prueba, y después me contara. Quiero saber antes si es mejor que todo esto (Barnechea 209).

Capítulo III

Modulaciones del suicidio: las voces

III. 1. Polifonía, *nouvelle* y secreto

Vivo en el mundo de enunciados ajenos. Y toda mi vida representa una orientación en este mundo, [...] comenzando por su asimilación [...] y terminando por la asimilación de las riquezas de la cultura humana.

(Bajtín, *Estética de la creación verbal* 362)

Para hablar sobre el funcionamiento de la polifonía en nuestras novelas es necesario hacer dos aclaraciones: la primera respecto del concepto de voz en Bajtín y, la segunda, respecto de cómo definimos aquí *nouvelle* en tanto género. Esto último, por su relación con la manera en que entendemos la dinámica de voces en los textos que conforman el corpus.

Si bien Bajtín se ocupa extensamente de la escritura, refiere una serie de conceptos propios de la oralidad, entre ellos el esquivo concepto de voz. En el mundo pensado desde Bajtín, la escritura y la oralidad, aunque diferenciadas, aparecen unificadas “por la producción dinámica de los sentidos, generados y transmitidos por las voces personalizadas, que representan posiciones éticas e ideológicas diferenciadas en una conjunción e intercambio continuo” (Bubnova 98). Si en el centro de ese intercambio se encuentra el hombre y su visión del mundo, la escritura sería una codificación de las voces, portadoras de valoración social en los enunciados, capaz de transmitir su diálogo ontológico (Bubnova 99); ya que para Bajtín *ser* es comunicarse dialógicamente, la voz –oral o escrita– incita una respuesta, el yo existe solo en relación a un tú, por lo que el otro es ubicuo en la comunicación y, por tanto, en la existencia. Esto es central en el pensamiento dialógico. El sentido solo puede existir como respuesta a algo ya dicho, la voz surge entonces como “la fuente de un sentido personalizado” (Bubnova 105) porque “detrás de ella hay un sujeto persona” (105). Entonces, todo enunciado es por naturaleza polifónico; según Bajtín en *Problemas literarios y estéticos*: “Se encuentra enredado y penetrado por ideas comunes, puntos de vista, evaluaciones ajenas, acentos” (en Bubnova 106). La polifonía, en sentido dialógico, puede ser entendida como “orquestración de las voces en diálogo abierto, sin solución” (Bubnova 105), voces que, por tener detrás a un sujeto, poseen una cronotopía –anclaje espacio temporal– y una ideología, en tanto entidad social. El héroe en

la novela es pura sustancia lingüística: “la palabra plena, la voz pura; no lo vemos pero lo oímos” (Bajtín, *Problemas de la poética* 83) y su visión de mundo se materializa en la voz.

El análisis de voces de la novela que nos proponemos llevar a cabo supone pensar que su organización narrativa, su arquitectónica, es lo que la convierte en un dispositivo reflexivo que además da cuenta de la estratificación y diversificación social del lenguaje en un aspecto ideológico determinado; desde nuestro trabajo: en el suicidio. Esto no quiere decir que la novela refleje una determinada ideología epocal, sino que es en sí misma una forma de pensarla y, en términos bajtinianos, de refractarla. Pero para llegar al aspecto ideológico, es necesario primero analizar la arquitectónica que tendrá una forma particular, orientada a sus propios fines, tanto en *Los adioses* como en *Los suicidas*.

Dicha arquitectónica posee, en las novelas a analizar, su marco genérico en la forma *nouvelle*. Según Piglia, podemos decir que una novela corta¹⁶ tiene por extensión entre cincuenta y ochenta, hasta unas ciento veinte páginas. Este solo criterio de extensión la convertiría en un objeto incierto, por lo que él, siguiendo a Deleuze, propone definir el núcleo del género *nouvelle* a través del secreto como “elemento formal y temático en un texto” (*Teoría de la prosa* 12). El secreto permitiría unir un análisis de contenido –lo que se cuenta y lo que no se cuenta– y forma –duración diferenciada del relato en cuentos, novelas cortas– en una misma problemática. Para Deleuze:

La novela corta está relacionada fundamentalmente con un secreto –no con una materia o con un objeto del secreto que habría que descubrir, sino con la forma del secreto que permanece inaccesible–, mientras que el cuento está relacionado con el descubrimiento –la forma del descubrimiento, independientemente de lo que se pueda descubrir (198).

Por tanto, la *nouvelle* sería un relato en donde existe un secreto como “espacio vacío en la narración” (Piglia, *Teoría de la prosa* 16) que actúa en la historia, aunque constituya un no saber de la historia, es decir: lo no narrado.

Este secreto, en primer lugar, no debe confundirse con el enigma propio del policial. El enigma es algo que debe ser descifrado y, generalmente, pertenece al orden de lo criminal,

¹⁶ Utilizamos el mismo criterio de Piglia, considerando que *nouvelle* “no tiene una traducción directa al español, por lo que vamos a usar el término ‘novela corta’, aunque quizás no sea el más apropiado, pero lo utilizaremos de forma indistinta” (*Teoría de la prosa* 11).

mientras que el secreto no tiene que ser descifrado para funcionar y, además, no pertenece necesariamente al crimen, aunque sí a la transgresión moral o las motivaciones ocultas para el mismo héroe que ejecuta las acciones: “la perversión en su forma básica” (Piglia, *Teoría de la prosa* 20). Esto nos ayudará a entender cómo nuestras dos *nouvelles* pueden ser –y han sido– entendidas como policiales, sin que necesariamente lo sean.

En segundo lugar, este concepto de un silencio como centro de la *nouvelle* está directamente relacionado a la noción de voz que, desde Bajtín, aquí definimos, ya que aquello que no se dice puede ser entendido como significante; en palabras de Tatiana Bubnova, traductora y estudiosa del filósofo ruso:

El territorio del enunciado [...] abarca no sólo lo dicho explícitamente, sino también la esfera del silencio significativo, de lo sobreentendido, de lo no dicho, de lo no decible o lo inefable, etc. La significación de la voz que suena alterna con la significación del callar (104).

Podríamos determinar lineamientos básicos que dibujen la forma del secreto –lo sustraído– en nuestras *nouvelles*, relacionados temáticamente con el problema del suicidio y que, a su vez, determinan una arquitectónica de voces particular en cada caso.

En *Los adioses*, fuera de la historia visible –referida y especulada por el narrador– existe una trama escondida que para Piglia es el motor de la narración (*Teoría de la prosa* 89), ya que serviría para explicar varias acciones cuya conexión el narrador no puede ver –en parte porque suceden sustraídas a la mirada de los sujetos que hablan–, relacionadas a aquello que une a los personajes entre sí. Particularmente: ¿cuál es la relación del hombre con la mujer y la muchacha que lo visitan? ¿Cuál es su pasado común, y porqué esto le quitaría al hombre la voluntad de curarse y lo llevaría a quitarse la vida?

En *Los suicidas*, por otro lado, indicamos que el narrador recopila una serie de voces de la cultura tendientes a sacar conclusiones éticas sobre el suicidio, a la par que investiga el enigma de tres casos de muerte voluntaria que terminan relacionándose, de algún modo, a su jefe, y que esa doble investigación –intelectual y periodística-policial– volverán sobre su propia historia con la muerte y deseo suicida (Néspolo 203). La historia que no se cuenta en *Los suicidas* y que funciona como motivación de toda la narración y de la doble investigación, es la historia del suicidio en la familia –como herencia–, del referido suicidio –oprobioso– del padre

que supondría una transgresión al orden “natural” de la familia y la sucesión. Problemática que explica la obsesión del héroe por investigar y narrar el suicidio, así como la dinámica de sus acciones en tanto héroe. El secreto en *Los suicidas* está en la interioridad del mismo héroe-narrador, en tanto sujeto.

El secreto en ambas novelas, el silencio de las voces por lo que no se dice o no puede ser dicho, pareciera a su vez hacer eco de la pregunta camusiana por el suicidio y su centralidad en la filosofía: “Juzgar que la vida vale o no vale la pena de que se la viva” (*El mito* 15). Estas formas del secreto, y su cruce con una tradición filosófica, guiarán nuestro análisis de las voces y se relacionarán posteriormente al de los héroes, teniendo siempre en cuenta que “un análisis puramente formal ha de ver en cada elemento de la estructura artística el punto de refracción de las fuerzas vivas de la sociedad” (Bajtín, *Estética de la creación* 187).

III. 2. Suicidio y polifonía en *Los adioses*: circulación de voces y secreto

Creen que al menos la carta decía algo.
¿Y si les digo que no había carta?
Muchos somos, los amigos, y todos cupimos
en un sobre vacío apoyado en un vaso.

(Szymborska 236)

En *Luz de Agosto* ([1932] 2018) de William Faulkner, el narrador dice respecto de un chisme: “Pero todo el mundo sabía que no era verdad, incluidos los que lo decían y lo repetían, y los que prestaban oído a lo que estos contaban” (71). Una de las claves para entender la dinámica de voces en *Los adioses* es esa naturaleza del chisme: nunca se trata de la verdad a la que el discurso aparentemente refiere, sino de la circulación misma de ese discurso; el chisme o “el relato del prejuicio del pueblo” (Piglia, *Teoría de la prosa* 79) existe y se robustece en la posibilidad de la circulación, en lo que se dice respecto de algo; para Molloy, en “la transacción misma” (8), es decir, en enunciados que se intercambian por otros como mercancías. No hay una verdad final de la historia en el diálogo de las voces, la única resolución del secreto en esta *nouvelle*, su última palabra, existirá en el lector.

La arquitectónica de *Los adioses* parte del lugar particular que ocupa el narrador, de aquello que ve, de aquello que recibe como voz ajena y de lo que especula motivado por su propia historia oculta: su posición polivalente respecto de la historia que ve y de la que no participa. Como dijimos en el capítulo anterior, el narrador es un almacenero en un poblado próximo a un sanatorio de tuberculosos –nunca nombrado, pero identificable con Cosquín (Piglia, *Teoría de la prosa* 78) o, más adecuadamente, Santa María de Punilla–; su almacén funciona como posta de correos y como parada de colectivos, lo que lo convierte en un lugar privilegiado de la circulación. A mediados de la primavera llega a ese sanatorio un exbasquetbolista de cierta fama al que el narrador se refiere siempre como “el hombre” –ni el narrador ni ninguno de los personajes principales de *Los adioses* gozan de un nombre propio. El almacenero mismo es un antiguo paciente del hospital: “[...] hace quince años que vivo aquí y doce que me arreglo con tres cuartos de pulmón” (*Obras Completas I* 723); fuera de ese detalle, su historia personal permanece negada al lector pero ese ocultamiento explica su interés por la historia y su propia preocupación por la curación y la muerte. El narrador conjetura “un pasado para el hombre signado por la pérdida, en el cual parecería reconocerse” (Molloy 13), y es a través de esa conjetura en la cual se proyecta que el lector puede adivinar algo del propio narrador.

Desde su ubicación el almacenero empieza a construir la trama, sin participar excesivamente en ella, por medio de un triple régimen de visión: lo que ve directamente, lo que otros dicen que ven y lo que su imaginación supone. Sus tres acciones básicas son ver, organizar las voces de los que también ven –el chisme– y especular –rellenar– sobre los espacios faltantes de la historia: decirle al lector lo que no se sabe. Este último decir es engañoso porque no es para el lector un indicio certero de la realidad del hombre, pero sin embargo constituye una parte fundamental de la trama: la voz especular. Lo que el narrador ve directamente está signado por su posición espacial; desde atrás del mostrador –emblema de autoridad narrativa para Molloy, “a la vez punto de mira privilegiado y lugar de contagio” (6)– es que puede seguir los movimientos del hombre, de sus visitantes, de las cartas que llegan o salen y es allí donde se acercan a intercambiar sus ayudantes principales: un enfermero y la mucama del hotel a la que llaman “la Reina”. Estos dos “esbirros que observan más allá del almacén” (Molloy 12) le permiten al narrador extender su mirada, pero son también una primera grieta en su autoridad narrativa, porque la trama dista de ser autosuficiente, necesita apoyo continuo, ya que lo que él

mismo ve es escaso. Las voces de los ayudantes intervienen, orquestadas por la voz del narrador, como fuentes del chisme y de la circulación sobre la que el relato está construido. El lector es testigo de un movimiento continuo de la palabra entre sujetos que, por otra parte, debe fundamentarse para suceder; la historia debe suscitar interés en quienes hablan. El interés en el hombre, héroe objeto de toda la narración, es múltiple; en primer lugar porque se supone que ha sido un deportista de fama, en segundo lugar porque tiene una relación incierta con las dos mujeres que lo visitan –incertidumbre moral que es el origen de la perversión supuesta por los chismosos– y en tercer lugar porque el almacenero profetiza sobre la posibilidad de curación de todos los enfermos entrantes, y el enfermero se interesa en este diagnóstico: “[...] adivino qué importancia tiene lo que dejaron, qué importancia tiene lo que vinieron a buscar, y comparo una con otra” (*Obras Completas I 724*).

Los ayudantes representan voces con diferente registro. El enfermero habla con el narrador en el tono de la complicidad, ávido de acercarle una historia, aparentemente digna de ser contada, por increíble; repite con insistencia la misma frase cada vez que habla al almacenero: “—¿A que no sabe? [...] Es de no creer” (*Obras Completas I 730*). La Reina suena como el prejuicio y el lugar común del juicio moral y condenatorio de la voz popular: “—Habría que matarlo —decía la mucama— Matarlo a él. A esa putita, perdóneme, no sé qué le haría. La muerte es poco si se piensa que hay un hijo” (*Obras Completas I 730*). El almacenero no siempre les cree, muestra intermitentemente las versiones distorsionadas que presentan de las mismas escenas, y se encarga de denostarlos cuando se dirige al lector:

Pero se me ocurre que el enfermero, o ella misma, la Reina, gruesa, con la boca entreabierta, con esos ojos fríos, inconvincentes, de las mujeres que esperaron demasiado tiempo, alguno de ellos 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 (*Obras Completas I 758-759*).

Entre un ver insuficiente, un ver mediado por una dudosa voz ajena y la adivinación, es donde se juega la tercera acción del narrador, la especulación de la historia no vista: “El narrador está empeinado en ver si puede conocer la verdad de esta historia y podríamos decir que con ciertos materiales construye una hipótesis” (Piglia, *Teoría de la prosa* 85). Cuenta una historia

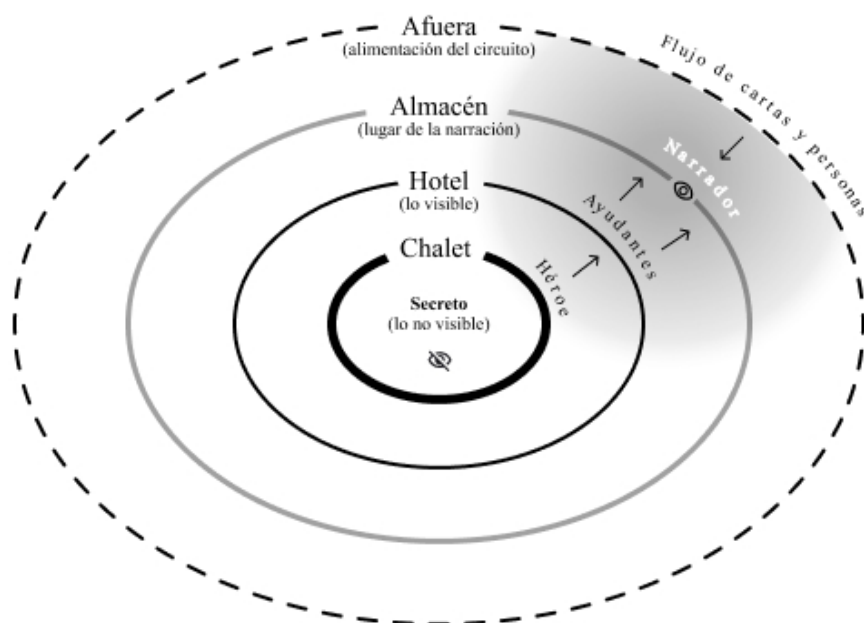
que casi no ve, a través de medios indirectos y conjeturales. Este narrador altamente problemático se ubica, para Piglia (*Teoría de la prosa* 85-86), en una tradición –continuada en Latinoamérica por Onetti– que va desde Flaubert, pasando por Henry James, hasta Faulkner, en donde se ponen en juego un gran número de estrategias de socavamiento de la autoridad narrativa. Recordemos que contar una historia a partir del chisme, y con cierto abuso del estilo indirecto libre o la pluriperspectiva, es también común en Faulkner de quien Onetti es confeso deudor¹⁷. En el capítulo tres de *Luz de agosto*, por ejemplo, Faulkner realiza el complicado procedimiento de narrar en tercera persona la trágica historia del reverendo Hightower a través de lo que alguien le cuenta a otro personaje, Byron Bunch, introduciendo, además, con estilo indirecto libre, enunciados propios del mismo Bunch, que desprecia la voz chismosa del pueblo. En *¡Absalón, Absalón!* ([1936] 2014), Shreve McCannon, compañero de cuarto de Quentin Compson –personaje de Faulkner que se suicidará tras un largo y complejo monólogo interior en *El ruido y la furia* ([1929] 2018)– lleva a su extremo la autonomía del narrador y cuenta una historia que directamente no conoce. Como indica Piglia: “El rastro de esta técnica faulkneriana está en el narrador de *Los adioses*” (*Teoría de la prosa* 86).

En resumen, tenemos un narrador que está prácticamente fuera de la historia –pero se implica en ella– y construye para sí una ficción sobre los hechos, apoyado en la mirada y en las voces que recopila y organiza; voces provenientes principalmente de sus ayudantes, pero también del hombre, la mujer y la muchacha que lo visitan, y de unas cartas a las que eventualmente tiene acceso. La construcción de esa historia está justificada por el empeñamiento del narrador en ella y el interés de los implicados en su circulación a través de los espacios. Podemos ver un ensayo de la distancia narrativa, pero no de su independencia, porque el almacenero está indiscutiblemente ligado al hombre acerca del que narra por su propia historia; según Piglia, la voz del narrador tiene una fuerza emocional no siempre ligada al argumento: “En Onetti hay una tematización continua de esta tensión entre el narrador y el héroe, como un conflicto entre ese narrador y esa historia” (*Teoría de la prosa* 85). El enfrentamiento del narrador con la historia se da alrededor de un vacío –un secreto– que

¹⁷ En la extensa bibliografía crítica sobre Onetti pueden encontrarse numerosas alusiones a su relación con la narrativa de William Faulkner; entre ellas, se pueden mencionar “La novia (carta) robada (a Faulkner)”, de Josefina Ludmer y un estudio relativamente reciente: “Influencia de William Faulkner en Juan Carlos Onetti con referencia a la fe, Dios y la carne. Una perspectiva hermenéutica”, de Alberto Roldán.

desencadena la narración, y cuyo posible esclarecimiento –conjetural o no– debe rastrearse en los espacios (90) que determinan la circulación de las voces.

La “especialización de la trama” (Piglia, *Teoría de la prosa* 89) se da primero desde el almacén –y su mostrador como epicentro– que constituiría el lugar de la narración; luego en el hotel donde el exbasquetbolista a veces se aloja y cuyo comedor es un lugar de socialización, constituyendo el espacio de lo visible por el pueblo; y, por último, el “chalet de las portuguesas” que el hombre también alquila y en cuyo encierro nadie puede ver lo que hace, estableciendo el lugar del secreto. A estos lugares básicos se les suma un afuera inmediato asociado en el texto a “una capital de provincia” (Onetti, *Obras Completas I* 726) –identificable con Córdoba– que alimenta el circuito con movimiento de personas y correspondencia, y del que proviene la información fuera de lugar que, hacia el final del relato, el almacenero leerá en dos cartas que sustrae.



Podría considerarse, además, en esta estructura de los espacios, lo que Molloy llama “un afuera distante” (5): “al otro lado de la selva, en Buenos Aires, o en Rosario, en cualquier nombre y distancia” (Onetti, *Obras Completas I* 739), pero que en todo caso constituye el afuera absoluto de esta narración, donde ninguna acción puede ser vista.

Tenemos entonces al almacenero observando la historia de un hombre, exbasquetbolista, que va a intentar curarse al sanatorio para tuberculosos. El espacio de la narración está determinado por sus posibilidades de ver esa historia y el alcance de su mirada se extiende – indirectamente– gracias a sus ayudantes, el enfermero y la mucama, que llevan el chisme para intercambiarlo en el mostrador. Este hombre no quiere internarse en el hospital y se aloja, intermitentemente, en el Hotel Royal y en el Chalet de las portuguesas, donde es visitado por dos mujeres, una mayor a la que el narrador se refiere como “la mujer” y otra mucho más joven a la que se refiere como “la muchacha”, con quienes el hombre tiene una relación incierta – motivación del chisme y uno de los focos del secreto.

Las especulaciones de la voz del prejuicio del pueblo giran alrededor de la relación posible del hombre con estas mujeres y la manera en que se pasea –o no– con ellas por los espacios de visibilidad. El hombre es visitado por la mujer mayor, con la que se queda en el hotel a la vista de todos, y por la muchacha con la que se queda en el chalet encerrado, dualidad sobre la que habla la voz del chisme; el enfermero dice:

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. De todos modos, parece un suicidio. Se lo dije a Gunz y tuvo que darme la razón. Y el tipo siguió con la cuenta del hotel, completa, toda la semana. 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 (Onetti, *Obras Completas I* 749).

A su vez, llegan dos tipos de cartas en el almacén, a vista del narrador, particularizadas por los sobres: “unos con tinta azul, otros a máquina” (Onetti, *Obras Completas I* 727), que corresponden a las dos mujeres. Onetti trabaja alimentando en el lector el prejuicio de la bigamia y, hacia el final, descubre el vínculo entre el hombre y las dos mujeres, en dos cartas – de tinta azul, correspondientes a la mujer mayor– que el almacenero ha sustraído, indicando que la muchacha es en realidad su hija, modificando la preocupación del chisme: “La segunda era distinta; el párrafo que cuenta decía: “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” (777). Como la actitud del almacenero es también, a pesar de las diferencias con sus ayudantes, la del chismoso que curiosear en algo que no es de su incumbencia –

efectivamente roba los sobres–, el contenido de las cartas, individualizado como voz de la mujer mayor, es tomado a los intereses del chisme. Aclara en parte el misterio –se sabe, al menos parcialmente, su vínculo con las mujeres y la procedencia de su dinero–, pero sigue dejando en vacancia el lugar del secreto: no sabemos nada sobre el pasado del hombre, su pérdida, su decisión de no curarse y la definitiva de morir –las razones de su suicidio– que, como el narrador nos anticipa en diálogo imaginario con la mujer, constituyen la centralidad de la vida del hombre y, por ende, el foco del secreto: “Le hubiera dicho que estábamos de acuerdo, que yo creía con ella que lo que estaba dejando a la otra no era el cadáver del hombre sino el privilegio de ayudarlo a morir, la totalidad y la clave de la vida del tipo” (769)

Su encierro “parece un suicidio”, la motivación de las mujeres es “devolverle” la salud al hombre, pero sabemos desde el principio que el hombre “no iba curarse” (Onetti, *Obras Completas I* 723); “ayudarlo a morir” constituye “la clave de la vida del tipo”, pero se nos dice que guardó su muerte para sí y fue a matarse solo al chalet, en el centro mismo del secreto. El espacio de vacancia, entonces, el secreto de la narración, está directamente asociado a su pasado de pérdida que no conocemos, y que lo lleva a estar, en términos de Camus, “minado” por la idea del suicidio. Aventurando, incluso, la posibilidad, señalada por Onetti y la crítica, de que el hombre miente o es incestuoso, no se clausuran las alternativas virtuales respecto de su pérdida y su pasado: “el hecho de que sea la amante o la hija no resuelve el secreto, pero remite a él” (Piglia, *Teoría de la prosa* 85) ¹⁸.

Para Molloy hay dos ejes fundamentales en *Los adioses* –y, podría decirse, en casi toda la obra de Onetti–: la pérdida de la juventud y el amor (13). Desde el comienzo el narrador nos dice que el hombre no ha tenido la voluntad de curarse. Podemos suponer que el almacenero, asentado definitivamente en el lugar al que fue a tratarse, sí la tuvo. ¿Por qué, entonces, esa voracidad por contar la historia de un hombre que, fuera de los agregados, es bastante anodino?

¹⁸ En un estudio a propósito de *Los adioses* de Wolfgang A. Luchting –publicado como apéndice en la edición de las obras completas de Onetti que aquí utilizamos– llamado “El lector como protagonista de la novela” (Onetti, *Obras Completas I* 909), el crítico señala como “la última *turn of the screw*” del relato (921) –en referencia a Henry James–, la posibilidad de que el hombre le haya mentado a la mujer mayor para continuar con la bigamia y que la muchacha no sea la hija. Onetti, en un breve texto en respuesta a este estudio llamado “Media vuelta de tuerca”, dice: “Pero sigue faltando una media vuelta de tuerca, en apariencia fácil pero riesgosa, y que no me corresponde hacerla girar” (922). Independientemente de que Onetti insinúe allí la posibilidad del incesto, a su vez recuerda que la ambigüedad de la historia nunca es “última y culminante” (921) como cree Luchting, sino que siempre es posible que el lector siga especulando una historia virtual, sobre todo en el caso de esta *nouvelle*, y que no le corresponde al autor clausurar su sentido.

Si “La voracidad coincide, en este relato, con el placer de contarse” (Molloy 13), el narrador no hace más que confirmarse su propia decisión de sobrevivir: la voluntad de curarse y el deseo de no morir, a pesar de la pérdida. Ya hemos visto que en Onetti sobreviven los que son capaces de narrar; la celebración de la supervivencia (Quesada Gómez) solo pertenece a los que tienen la voluntad de alcanzarla, apoyados en el andamio oscuro de la historia de los que no llegan. Hacia el final, el narrador se muestra exultante por la confirmación de sus propias hipótesis, haciendo patente, en la autofirmación y celebración de sí mismo, el ejercicio de la ficción como fuente de poder vital: “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” (Onetti, *Completas I* 778). Pero a su vez, no demuestra juzgar negativamente la decisión del hombre de matarse, pareciera en cambio aprobarla, apartándose de los personajes que discurren frente al cadáver, al final, para justificar las acciones del muerto; es decir, lejos de las habladurías:

[...] y pude, finalmente, rehabilitarme con creces del fracaso, solo ante mí, desdeñando la probabilidad de que me oyeran el enfermero, Gunz, el sargento y Andrade, descubriendo y cubriendo la cara del hombre, alzando los hombros, apartándome del cuerpo en la cama para ir hacia la galería de la casita de las portuguesas, hacia la mordiente noche helada, y diciendo en voz baja, con esforzada piedad, con desmayado desprecio, que al hombre no le quedaba otra cosa que la muerte y no había querido compartirla (778).

Si bien el narrador habla y organiza el habla sobre el hombre –orquesta las voces del coro de chismosos–, casi no juzga ni acompaña los juicios morales sobre él en todo el relato, solo está interesado en la construcción de la historia e, incluso, desprecia desde el principio a sus ayudantes –recordemos: la voz del pueblo– de los que busca diferenciarse, porque ellos no tienen la lucidez de reconocer la historia sin prejuicios, la clarividencia para ver y aceptar el proceso afectivo –íntimo e irreconocible, en última instancia– que llevó al hombre a matarse:

Sentí vergüenza y rabia, mi piel fue vergüenza durante muchos minutos [...] Pensé hacer unas cuantas cosas, trepar hasta el hotel, y contarlo a todo el mundo, burlarme de la gente de allá arriba como si yo hubiera sabido de siempre [...] para no compartir la equivocación de los demás [...] Pero toda mi excitación era absurda, más digna del enfermero que de mí (777).

Camus dice en *El mito de Sísifo* que “No hay destino que no se venza con el desprecio” (135); la voz del narrador desprecia la del pueblo y sus habladurías. En ese diferenciarse y reconocerse en el hombre y sus razones profundas, el narrador se hermana definitivamente con el enfermo y lo ve como un par, como espejo de su propio destino de suicida nunca concretado, apartados de un destino general e inauténtico representado en el habla popular: “Pensé en 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 acariciaba con timidez en mi presencia” (Onetti, *Completas I 777*). Esta actitud del almacenero está asociada al principio de clasificación que hemos dicho que Onetti tiene para sus héroes y a cómo los pone frente al problema de la existencia; lo trataremos con mayor profundidad en el capítulo de los héroes donde lo relacionaremos, a su vez, con la manera que Camus piensa a los hombres frente al absurdo.

Lo que interesa ahora es que la circulación de voces no termina de dilucidar de manera definitiva el secreto del pasado del hombre, ni su verdadera relación con la muchacha –en la posibilidad del incesto– ni las razones de su suicidio; todo el relato, visto en retrospectiva, no alcanza a cubrir la justificación de una muerte voluntaria. El punto ciego de la mirada permanece oscuro. Para Piglia (*Teoría de la prosa* 83), Onetti continúa una tradición de escritura en la que se constituye en tema un problema de la narración: que el relato se construye también con lo que no se narra; para nosotros pertenece, además, a una corriente de reflexividad respecto del suicidio, propia de mitad del siglo XX sobre la que volveremos en las conclusiones. Por lo pronto, del análisis podemos derivar que las condiciones de posibilidad de quitarse la propia vida son, en última instancia, inenarrables y que el flujo de voces nunca llega a tocar su centro: la intimidad existencial del sujeto minado es inaccesible, nunca sabremos por qué alguien se mata, las voces no llegarán a decir algo definitivo sobre ese conocimiento imposible. Luego veremos en *Los suicidas* de Di Benedetto cómo ni la más exhaustiva investigación ético-filosófica permite decidir entre sí y no: ambas respuestas son trágicas. Como en el poema de Szyborska, todo lo que el suicida deja es un vacío que se corresponde aquí con el último espacio de vacancia de la narración. El secreto, como elemento del género, pero también como contenido del relato, “esencial en la configuración misma de la intimidad” (Arfuch 223), aparece directamente ligado a la interioridad inexpugnable del suicida.

El almacenero se interesa, a causa de su propia historia, por profetizar la posibilidad de curación, y anuncia el destino del hombre desde las primeras páginas: “[...] 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, *Obras Completas I* 723). Luego, justifica su rol en la creencia del cumplimiento de ese anuncio: “Me bastaba anteponer mi reciente descubrimiento al principio de la historia, para que todo se hiciera sencillo y previsible” (778), pero se equivoca en los modos de ese cumplimiento. Suicidarse no es, en este caso, ni curarse ni rendirse ante la inminencia de morir. El hombre quiso conservar su muerte para sí, el suicidio se dibuja como una forma última y radical de la libertad. En *Los adioses* están presentes las dos respuestas posibles a la pregunta camusiana sobre si la vida vale o no la pena ser vivida, encarnadas como veremos en el almacenero y el hombre. No hay enigma resuelto a este respecto, hay secreto que permanece abierto; en el misterio de existir todas las respuestas son igual de equivocadas, solo que algunas son definitivas.

Los enfermos y los suicidas son una especie de celebridad de la voz del chisme: todo el mundo habla de ellos, de sus procesos, de sus supuestas razones, incluso de la incapacidad de todos para verlas. Alrededor de un suicida –o de un potencial suicida– siempre hay una historia que puede contarse. *Los adioses* nos muestra la manera en que socialmente vemos al suicidio y a los suicidas: como una posibilidad de discurrir sobre lo imposible de representarnos el hecho de morir y, sobre todo, de tomar la decisión de hacerlo. La *nouvelle* despliega los géneros y modos que usamos para hablar de este tipo de sujetos que, como veremos más adelante, o han muerto por propia voluntad o se encuentran atravesados por la idea de hacerlo. Quienes permanecen pueden seguir discurriendo, y es en el diálogo donde se construye el tejido de sus ideas respecto del problema de la muerte. Es así que *Los adioses* tematiza no solo el suicidio sino también el hablar sobre sus causas que, desde la reflexión existencialista, por el silencio profundo de una intimidad individual, permanecen siempre ocultas:

Son muchas las causas de un suicidio, y, de una manera general, las más aparentes no han sido las más eficaces. La gente se suicida rara vez (sin embargo, no se excluye la hipótesis) por reflexión. Lo que desencadena la crisis es casi siempre incontrolable. Los diarios hablan con frecuencia de "penas íntimas" o de "enfermedad incurable". Son explicaciones valederas. Pero

habría que saber si ese mismo día un amigo del desesperado no le habló con un tono indiferente. Ese sería el culpable, pues tal cosa puede bastar para precipitar todos los rencores y todos los cansancios todavía en suspenso (Camus, *El mito* 17).

III. 3. Suicidio y polifonía en *Los suicidas*: dialogismo, tradición y archivo

Es decir: comprenderse en la propia muerte.
(Burger 106)

Nos referimos –y lo haremos nuevamente en el capítulo siguiente– a la voz de los sobrevivientes en *Los adioses* y a la de la relación entre supervivencia y narración en Onetti. En un breve texto llamado *Un placer tan simple*, Foucault se lamenta que quienes sobreviven “[...] solo ven en torno del suicidio huellas miserables, soledad, torpeza, llamados sin respuesta” (*Entre filosofía* 72), y que solo pueden preguntarse el porqué, “Pregunta que debería ser la única que no se hace acerca del suicidio” (73). En *Los suicidas* esa pregunta –quizás por irresoluble– es relegada a un plano secundario entre otros cuestionamientos más relevantes sobre la muerte por mano propia: ¿cómo? ¿Cuándo? Pero un cuándo no solo relacionado al futuro –¿cuándo realizarlo? – sino también al pasado –¿cuándo comienza? – ¿Desde cuándo uno comienza a suicidarse? Es una pregunta fundamental en *Los suicidas* ya que, como veremos, la cuestión del suicidio se despliega en la novela como una experiencia con el tiempo. Esta operatoria es posible, primero, gracias a la posición del narrador. A diferencia de *Los adioses* donde se cuenta –desde lejos y especulativamente– la historia de un suicida, aquí es la voz del propio suicida la que construye el relato y, por tanto, toda su reflexión respecto del suicidio vuelve, finalmente, sobre sí mismo. La especulación sobre morir se transforma en una herramienta de comprensión de sí y del pasado cultural e individual. Si respecto de los *Los adioses* dijimos que alrededor de un suicida hay siempre una historia que contar, en *Los suicidas* hay algo que conocer.

En el Capítulo II señalamos que *Los suicidas* se organiza en torno a tres problemas diferentes que aborda el narrador: el del suicidio como problema ético-filosófico, el de su propia herencia y subjetividad suicida –la “búsqueda de sí” (Néspolo 208) –, y el de los tres casos que la agencia donde trabaja le encarga investigar. El narrador-protagonista es un periodista –sin

nombre, como en Onetti— a punto de cumplir treinta y tres años, edad en que se suicidó su padre, que se enamora en determinado momento de una compañera de trabajo, Marcela, que también se revelará como suicida. Bibi —o “Bibi-Fichero” —, la archivista de la agencia donde trabaja el protagonista, se encarga en paralelo de acercarle fuentes al narrador para su investigación. La cantidad de textos —no siempre correctamente referenciados— sobre el suicidio que Bibi provee aportan a la polifonía de la novela, donde no solo las voces de los héroes entran en diálogo, sino los de toda una tradición reflexiva sobre la muerte por mano propia que el narrador coteja, conformando un verdadero archivo sobre el suicidio, cuya forma y motivación veremos más adelante. Con Bibi como la principal ayudante, este narrador tiene, también, otros personajes secundarios que lo alimentan de discursos sobre el suicidio en torno a los cuales reflexiona la novela.

Una de las tesis que aquí sostenemos es que la investigación periodística-policial establece, para esta *nouvelle*, una falsa estructura, o funciona como lo que Carlos Sosa ha dado en llamar “señuelo de las expectativas” (108), en tanto no traiciona al lector respecto de las convenciones genéricas que espera —la intriga se despliega—, pero “[...] el producto final no es una novela policial” (108), porque la trama se desplaza hacia la especulación filosófica y la indagación existencial del propio protagonista, desatendiendo las expectativas iniciales a las que se ha sometido al lector¹⁹. Si bien en gran medida la trama se desarrolla alrededor de un detalle en tres fotografías, tomado como indicio, que da lugar a la investigación, Jimena Néspolo nos recuerda que “[...] el método de investigación basado en el indicio no es solo propiedad del relato policial” y que “[...] Un detalle minúsculo brinda aquí la clave para acceder a una realidad más profunda, inaccesible por cualquier otro método” (208). Sin embargo, la investigación de la intriga encadena los relatos y voces que aportan material a la reflexión sobre el suicidio que el narrador llevará a cabo.

Para la segunda página de la *nouvelle*, los tres frentes de la narración están ya desplegados. En primer lugar, un exergo reza: “*Todos los hombres sanos han pensado en su*

¹⁹ Hay, por supuesto, otras maneras de pensar el género en esta *nouvelles*. Fabián Mossello, por ejemplo, en “El neopolicial latinoamericano” aboga por inscribir a *Los suicidas* “[...] dentro del espacio amplio y en el origen de las nuevas narrativas policiales, en el llamado policial metafísico, de algún modo, como se refirió, preludiado por Borges en *La muerte y la brújula* (1942-1944) y desarrollado en clave novelística por Sábato en *El túnel* (1948)” (53).

suicidio alguna vez. ALBERT CAMUS” (Di Benedetto, *Los suicidas* 7)²⁰; esta cita proviene de *El mito de Sísifo*. A partir de ese axioma Camus saca la conclusión de que hay una relación directa entre ese sentimiento y la aspiración a la nada (Camus, *El mito* 18). Derrida indica que un exergo “[...] viene a almacenar por anticipado y a pre-archivar un léxico que, a partir de entonces, debería hacer la ley y *dar la/el orden*” (15) en un texto. Revisaremos luego la cuestión del archivo, pero podemos decir que la cita prepara no solo para el contenido del relato –cuyo tema, entre el título y este exergo, ya se ha señalado directamente–, sino para su forma y tono: la acumulación de referencias que guiarán el pensamiento del narrador se inaugura aquí –apoyándose en la autoridad filosófica de Camus–, desde la introducción de la palabra ajena.

En la primera línea del relato, el narrador expresa: “Mi padre se quitó la vida un viernes por la tarde. Tenía 33 años. El cuarto viernes del mes próximo yo tendré la misma edad” (Di Benedetto, *Los suicidas* 11); con estas dos afirmaciones presenta el segundo problema: el de una herencia y posibilidad suicidas, una memoria del origen que deviene intento de autocomprensión. Afirmar el suicidio del padre en pasado y sugerirlo, como causalidad, sobre sí –por la correlación del cumpleaños– abre un espacio vacío que hay que rellenar. Pero este secreto no está, como en *Los adioses*, en la historia del otro sobre la que el narrador se interesa, sino que habita en la intimidad del héroe, en la memoria de su familia y en su interioridad sujeta –subjetivada– a esa herencia que ha retornado para minarlo.

En tercer lugar, sin perder el tiempo, se abre la investigación periodística-policial que funcionará como señuelo. El jefe le presenta al narrador tres fotografías de suicidas sobre las que quiere que realice una serie de notas, muertos que “[...] tienen el espanto en los ojos y sin embargo, en la boca se les ha formado una mueca de placer sombrío” (Di Benedetto, *Los suicidas* 12). Esas tres fotografías serán el motivo de la indagación que llevará al narrador a una serie de nombres, entrevistas y averiguaciones consecuentes con una trama de investigación. El primer caso es el de dos adolescentes que se matan por un pacto suicida, a través del cual el periodista lee el diario de uno de los jóvenes y termina asociando el pacto a la necesidad de matar –simbólicamente– al padre. El segundo caso es el de Adriana Pizarro, una maestra cuya personalidad esquiva no termina de ser definida en las entrevistas –que el protagonista y Marcela hacen a sus hermanos y una sobrina– en las que se sugiere la posibilidad de un suicidio

²⁰ Transcripto en cursiva la cita y mayúscula el nombre de autor, respetando la edición de *Los suicidas* que aquí utilizamos.

inducido; finalmente, la sobrina aclara que Adriana se escribía a sí misma cartas instándose a matarse. El tercer caso es el de Juan Tiflis, un rico empresario obsesionado con la idea de juventud, aparentemente miembro de una sociedad esotérica, que al tener que enfrentar la vejez y la decrepitud, termina suicidándose por una supuesta falta de carácter²¹. Las intrigas no terminarán de aclararse porque el problema de fondo se revela como otro. Hacia el final, el protagonista le relata toda su investigación al jefe de la agencia y lo interpela como testigo clave, por ser el único que conoce la procedencia de las fotografías. El jefe no aclara, y contrario a eso termina de dejar la cuestión abierta subrayando el desplazamiento del problema a la cuestión de la muerte por mano propia:

–Lo que yo creo es que hay que volver al punto de partida. No es el caso de Juan Tiflis y su mutilación, esa no es más que una historia policial que podemos aprovechar; lo que yo le he pedido es otra cosa: el misterio de los que se matan. Tenemos de dónde arrancar, de esas dos caras.

¡El misterio de los que se matan! ... Es tanto como pedirme que le resuelva el misterio de la muerte en diez notas de 600 palabras, con cinco fotos en colores cada una, para una revista de Haití y otra del Senegal o de Noruega (Di Benedetto, *Los suicidas* 163-164).

Con una sola frase anula la investigación del supuesto enigma que el protagonista ha conducido y se mueve el foco al “misterio de los que se matan”, que el narrador determina como irresoluble. La nota periodística nunca se escribe y, a partir de aquí, el tono de la novela cambia. El narrador se torna más afectado y personal, concentra su recorrido y reflexión, primero en la generalidad del suicidio como misterio, luego en su propia relación particular con él; es decir, focaliza sobre un espacio vacío. La novela simula un enigma que se torna excusa, el problema que se sostiene al final es secreto: las voces que no terminan de despejar la propia herencia suicida y la tradición se muestran como incapaces de dar una respuesta ética satisfactoria, un qué-hacer definitivo. El secreto de la historia, el espacio en blanco irresoluble de la narración, está dentro del protagonista mismo.

²¹ Jimena Néspolo considera que este caso es paradigmático porque “[...] nos remite a un tópico de la narrativa de Antonio Di Benedetto: los sujetos que hacen de la ensoñación, el ideal y la belleza todo su mundo no encuentran un espacio social que los cobije” (Néspolo 207).

El callejón sin salida de la investigación periodística –el develamiento del señuelo– deja en claro que el movimiento del narrador es hacia este espacio vacío dentro de sí, y que los tres frentes que ha abierto la *nouvelle* son para tratar de despejar el mismo misterio. El narrador es el único protagonista de la novela y, si bien es quien clasifica y organiza las voces, pareciera ser poco permeable a ellas, las interpreta mediante un estilo que Néspolo ha llamado de despojamiento o “adelgazamiento textual” (208), acompañado por el “despojamiento temporal” marcado en el uso constante del presente indicativo que, señala, es “[...] el tiempo verbal más adecuado para manifestar la absoluta extrañeza y soledad del sujeto” (209). El presente indicativo marcaría el despojamiento y desafectación del enunciador respecto de los objetos a los que refiere, lo que lo convertiría en “[...] el tiempo del suicida” (209). Su modo de hablar desafectado no puede dejar de recordarnos a *El extranjero* ([1942] 2004) de Camus. Sin embargo, lo que este narrador refiere no son solamente objetos materiales, sino también discursivos.

La falta de expresividad inicial en la voz del narrador tiene también la función de enfatizar la de los discursos ajenos que introduce de manera explícita. Como la mayoría de las veces la palabra ajena, tematizadora del suicidio, se pone de relieve cuando el narrador la refiere mediante la comilla o la cita en bloque, “[...] los ecos del cambio de los sujetos discursivos y de sus interrelaciones dialógicas se perciben en estos casos con claridad” (Bajtín, *Estética de la creación* 280). Estas palabras ajenas se introducen, en mayor medida, por las notas que Bibi le pasa al narrador pero, también, se incrustan en la voz misma de Bibi –con una entonación maquinizada, deviniendo “fichero”– que cumple, como heroína, la función de ayudar al narrador en la investigación, además de ser el canal por el que llegan diferentes enunciados sobre el suicidio: “Estoy convencido de que Bibi, si asume para mí su personalidad de Fichero, me ahorrará bibliotecas, entrevistas, encuestas, postergaciones, desinteligencias, cretinadas [...]” (Di Benedetto, *Los suicidas* 82). Podría decirse que Bibi es un personaje de importancia, aunque no principal, en relación a la trama, mientras que Bibi-Fichero, en cambio, es una función central de la arquitectónica de la novela.

El tratamiento no cambia en relación a la procedencia de las voces; el narrador recibe del mismo modo y con la misma impasibilidad impresiones sobre la muerte escritas por niños de primaria –que le hizo recolectar a su primera pareja, Julia–, fragmentos del diario de uno de los adolescentes suicidas y toda la serie de recortes y referencias textuales que Bibi provee, que

van desde el discurso médico psiquiátrico del siglo XIX –Esquirol, Brière de Boismont (en Di Benedetto, *Los suicidas* 40)–, el sociológico –Durkheim (57)–, estadístico –datos de la OMS de 1959 (89)–, ensayístico –Montaigne (102)–, hasta apuntes sobre supuestos suicidios animales (110) y posturas de las diferentes religiones respecto de la muerte por mano propia (140). El objetivo de esta introducción masiva de voces será la conformación de una especie de archivo sobre el suicidio que le permita al héroe-narrador pensar el problema para sí mismo, intentar reinterpretar la herencia y decidir un curso de acción adecuado, una ética del suicidio. El pasado y el presente personal pueden ser revisados gracias a la tradición; respecto de una nota de un paciente de Brière de Boismont, el narrador dice:

Releo los apuntes de Bibi- Fichero:

"Otro hermano ... que dos años atrás manifestaba con horrible desesperación que no escaparía a su suerte, se mata ".

"Mi hermano se suicidó a los 60 años; nunca me había preocupado seriamente por eso, pero cuando llegué a los 50 el recuerdo adquirió vivacidad para mi espíritu, y ahora lo tengo presente de un modo constante".

Descubro que bastaría cambiar algunas palabras:

"Mi padre se suicidó a los 33 años; nunca me había preocupado seriamente por eso, pero cuando llegué cerca de esa edad el recuerdo adquirió vivacidad para mi espíritu..." (Di Benedetto, *Los suicidas* 40).

La reescritura de la cita, el reordenamiento de la palabra ajena, pone en diálogo en la figura del héroe toda una tradición que piensa un problema no menor: matarse o no²². Ya que no solo el padre, sino que gran parte de la familia del narrador –como la de Di Benedetto²³– está compuesta por suicidas, esta revisión de la tradición se vuelve una con la revisión de su pasado personal. El héroe-narrador recuerda respecto de su abuelo y su familia: “[...] sus motivos de orgullo: el coraje, el arrojo de los antecesores –suyos y míos, puntualizaba– que

²² Recordemos una vez más que, para Camus, este era el único “[...] problema filosófico verdaderamente serio” (*El mito* 15).

²³ Es interesante notar cierta presencia general de caracteres autobiográficos, respecto de los autores, que comparten el narrador de *Los suicidas* y el *Los adioses*. Recordemos, por ejemplo, la posibilidad –señalada en el capítulo II de este trabajo– de que Onetti haya ficcionalizado la historia de un basquetbolista que conoció realmente y cuya historia de ascenso y decadencia también observó desde afuera.

fueron militares o suicidas. Y proclamaba en su dialecto italiano que yo comprendía bien. "Doce, doce suicidas hubo ya entre los nuestros"" (Di Benedetto, *Los suicidas* 45).

El narrador, entonces, organiza voces y recuerdos para interpretar el suicidio y a sí mismo, en relación; ayudado por Bibi, el nexa con una tradición de pensamiento que, no casualmente, señalamos, recibe su apodo de Fichero "[...] por su memoria indeleble y ordenada" (Di Benedetto 2016, 22). Bibi es la memoria externa, cultural, no ya individual, que permite el encadenamiento a los demás eslabones del pasado discursivo humano, la que hace que el archivo sea posible.

En *Mal de Archivo*, Derrida nos señala que el concepto de archivo –en la traducción de sus palabras– “abriga” la memoria del *Arkhé* griego (10). *Arkhé* designa el comienzo físico, histórico u ontológico, y el principio de la ley –del mandato de los dioses y los hombres. La palabra archivo remitiría a lo originario –primero, comienzo, primitivo, principal–, como a lo *nomológico* –ley, orden, mandato. Pero a su vez, el sentido de archivo, “[...] le viene del *arkheion griego*: en primer lugar, una casa, un domicilio, una dirección, la residencia de los magistrados superiores, los *arcontes*, los que mandaban” (10). Como en la casa del mandatario se guardaban los documentos oficiales –se archivaban–, el arconte no solo era el guardián de los documentos, sino que a él también se le concedía “[...] el derecho y la competencia hermenéuticos” (Derrida 10), es decir, el privilegio de la interpretación de los documentos archivados. Esta domiciliación del archivo no solo centraliza la interpretación de la ley, sino que visibiliza su lugar: marca el paso de lo privado a lo público. ¿Dónde está, entonces, el archivo en *Los suicidas*? ¿Cuál es su lugar?

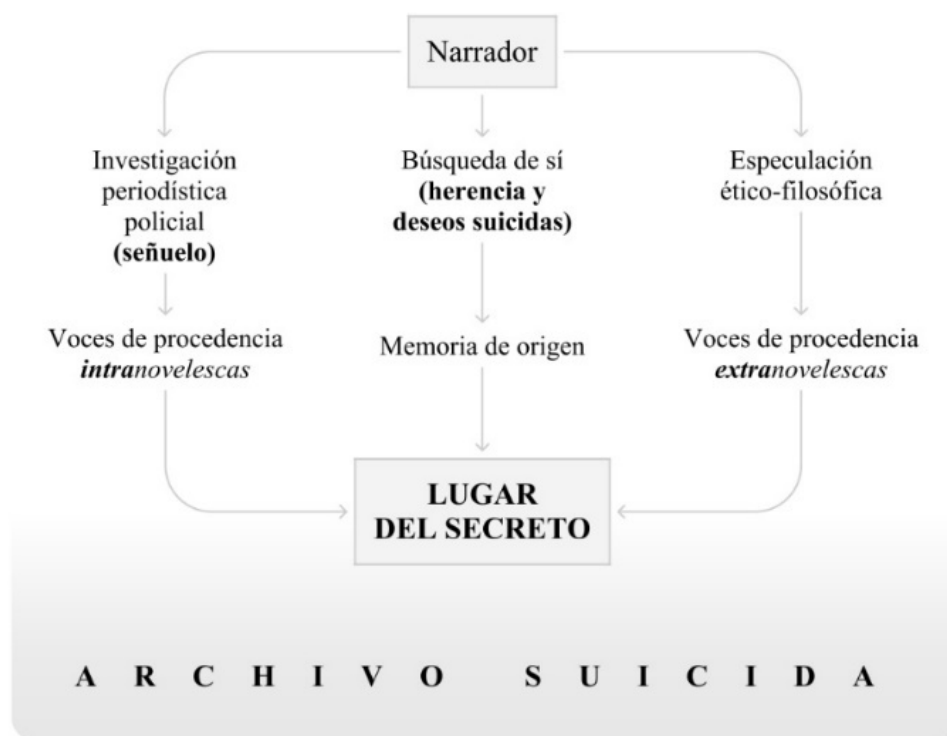
El archivo, la recopilación –mitad enciclopédica, mitad caótica– de discursos sobre el suicidio, sucede en el intercambio entre Bibi y el narrador. Bibi se “[...] desdobla en Fichero” y “abastece” (Di Benedetto, *Los suicidas* 102), es decir, adopta su función y provee material. Primero en bruto, información obtenida de textos de la más diversa procedencia, a veces con referencias claras, a veces “[...] citado como pude” (40). Esta información necesita ser organizada e introducida en el esquema de la novela, por un lado, e interpretada, por el otro. La incorporación de los textos la lleva a cabo el narrador mediante la cita, es decir, como mencionamos, manteniendo una distancia entre un texto y otro, marcando la división entre las voces de procedencia intranovelesca y extranovelesca. El narrador se limita a hacer alguna observación, a realizar una reescritura o simplemente a seguir con la narración, en apariencia

desvinculada de la cita; su interpretación activa de los textos es escasa, pero la introducción de las referencias tiene una función clara en la arquitectónica: induce al lector a la reflexión sobre el suicidio desde varios frentes que acompaña –e incluso excede– a la interpretación que la trama misma constituye. Si Barthes, en *Fragmentos de un discurso amoroso*, para “componer” al sujeto del amor montó “trozos de origen diverso” (22)²⁴, Di Benedetto ya había hecho lo propio para componer al sujeto suicida. Es la imagen de un sujeto lo que esta *nouvelle* fabrica; pero no en una determinada posición histórica, sino en su descomposición diacrónica, en el devenir de la palabra que lo ha precedido e interpretado en la historia cultural, con cuyos fragmentos se arma. El archivo permite dibujar los contornos de un sujeto, y si bien no señala directamente el lugar del secreto en la novela, volviendo a Derrida, lo domicilia. El archivo no está en un lugar, pero da forma al lugar que aloja el espacio vacío de la narración. El secreto está en el sujeto suicida que el archivo nos muestra. Desde el momento en que es sujeto, un suicida puede ser interpretado como fenómeno social: pasa de lo privado –de la acción personal e íntima– a lo público –un problema sometido a la discusión. El secreto no se vuelve totalmente visible, pero sí susceptible de ser analizado; dibujar límites permite conformar un objeto de estudio. El poder arcóntico, que unifica y clasifica, debe también, para Derrida, “[...] consignar reuniendo los signos” (11), es decir, “[...] coordinar un solo *corpus* en un sistema o sincronía en la que todos los elementos articulan la unidad de una configuración ideal” (11). El archivo tiende a la unión porque la disociación de sus elementos pondría en juego su función: la heterogeneidad que disocia y el secreto que separa amenazan su posibilidad de consignar, por lo que el archivo es, también, un intento de reunir elementos disímiles y aclarar sus espacios vacíos.

Como corolario del archivo, Bibi le entrega al narrador un último informe donde clasifica a quienes pensaron el suicidio, según “lo rechazaron” –Pitágoras, Platón, Aristóteles, Camus, Kant, etc.– o “lo admitieron” –Séneca, Montaigne, Voltaire, Nietzsche, etc. Luego introduce algunos “descargos” – “Por las libertades (Kant), por el honor (los Padres de la Iglesia), muchos por las ideas, la nación, la religión, etc.” (Di Benedetto, *Los suicidas* 159)– y, finalmente, dos contrapuntos: “a” –entre Hume y los tosafricanos– y “b” –Entre Flavio Josefo y

²⁴ Barthes, incluso, establece una clasificación de origen de las referencias que recopila para el sujeto amoroso, la cual podría valer parcialmente para *Los suicidas*: “Está aquello que proviene de una lectura regular [...] Aquello que proviene de lecturas insistentes [...] Aquello que proviene de lecturas ocasionales. O lo que proviene de conversaciones de amigos. Está, en fin, lo que surge de mi propia vida” (Barthes, *Fragmentos* 22)

Hume. Este informe está inmediatamente antes de su entrevista final con el jefe –a partir de donde hay un desplazamiento de las preocupaciones de la narración– y viene a cerrar la conformación del archivo, dándole forma definitiva al espacio que dibuja. Esta forma es fundamentalmente ética, el archivo deviene en una serie de conclusiones tendientes a ayudar a pensar en torno a si es correcto o no suicidarse. En definitiva, es una vuelta sobre la pregunta con la que Camus abre *El mito de Sísifo* y a la afirmación del exergo con el que Di Benedetto inicia la *nouvelle*. A partir de aquí, la respuesta individual acerca de matarse o no, quedará a cargo del recorrido del héroe que narra.



Novela como dispositivo reflexivo

La investigación de Bibi concluye entonces con el informe final dejando las conclusiones éticas de las fuentes revisadas en tensión. La investigación periodística queda abierta pero narrativamente concluida, no se volverá sobre ella. Ahora el narrador pondrá el foco en la búsqueda de sí, en la preocupación por sí mismo y su propia historia y deseo suicida.

Su voz se afecta, cambian sus preocupaciones y se vuelve más íntima, el héroe se interesa más por su interioridad y por narrar escenas de su propio pasado; se vuelven más comunes las descripciones subjetivas:

Me enderezo, busco la belleza. Hay, está, circula. Casi abunda. Los cuerpos esbeltos, las cabezas en alto de la juventud, un rostro, unos ojos, los colores que descienden del aire a las personas, una frente adulta, una fina mano en vuelo... surgen, pasan... se pierden en el torrente de la fealdad humana.

Hay días así (Di Benedetto, *Los suicidas* 169).

La narración se precipitará hacia el pacto y la decisión final del narrador y Marcela, los héroes suicidas sobre los que volveremos con atención en el siguiente capítulo. En determinado momento el personaje de Bibi los invita a cenar a su casa y luego de la cena propone una representación sobre la que ha trabajado:

Explica que ha pensado para mí -para que yo lo escriba- un espectáculo, del cual ya tiene los apuntes, que se podría llamar De la vida cotidiana en...

-¿... en dónde?

-En muchas partes, en muchas épocas (176).

La representación es un pastiche de diálogos construido con “[...] caracteres de la ley común, y fragmentos de literatura histórica y teatral, Shakespeare incluido, recortados con intención” (Di Benedetto, *Los suicidas* 176) que los personajes actúan. Es decir, encarnan las voces sobre el suicidio, de muchos lugares y épocas, mezcladas en una representación dentro de la misma representación novelesca –como un guiño shakesperiano– en el que una segunda revisión del archivo suicida se realiza, ya no como informe ético, sino como personificación de las voces de la tradición. Pero con este giro, el archivo se desorganiza y se vuelve totalmente caótico, inclasificable, pierde por completo su capacidad de consignar²⁵: el archivo ha implosionado encima del secreto que había intentado domiciliar. El narrador prescinde de la

²⁵ En el sentido, retomado por Derrida, de “dejar constancia” de la existencia de algo.

función arcónica de la interpretación, tanto en el sentido de enunciación de verdad sobre un documento escrito, como de performatividad de un rol:

Por mi parte, debo morir en el siglo anterior. Soy Nerón, mis enemigos vienen a sacrificarme, mis amigos me rodean y demando: "¡Mátese alguno, ahora, en mi presencia, para darme valor". No me ayudan, no. Tendré que hacerlo. "¡Qué muerte para artista tan grande! ... " Me clavo el puñal en la garganta. Epafrodito suma sus fuerzas a las mías para hundirlo.

Muerto –dice el apunte de Suetonio que me ha pasado Bibi– con los ojos desmesuradamente abiertos, y causo a los demás espanto y horror. Recuerdo las fotografías de Juan Tiflis y la mujer Pizarro, y prescindo de interpretar esa parte (Di Benedetto, *Los suicidas* 179-180).

Como colapsa el archivo, colapsa toda interpretación –pública– posible. El secreto –entendido como intimidad del deseo suicida y herencia del narrador, a la vez que como “el misterio de los que se matan”– quedará ubicado en la interioridad del héroe que, hasta donde se nos muestra, no se mata; volverá en su autodespojo (Filer 79) a lo neutro (Premat, *Así se nace* 28).

Derrida también señala que la dimensión arcónica del archivo es “[...] en verdad patriárquica” (11), es decir que remite al mandato y la ley del padre. Si el deseo suicida del narrador está signado por la herencia, su “estar minado” por la muerte remite a este pasado anunciado desde la primera página que él mismo revisará a través de todas las voces a su alcance en una experiencia con el tiempo, la tradición y sí mismo. Comprender el tiempo pasado es comprenderse y, volver al blanco del neutro, la posibilidad de futuro. El viaje del héroe es circular, retorno a la niñez y el nacimiento, cuestión que analizaremos con detenimiento en el capítulo siguiente.

Capítulo IV

Los héroes: la tradición del suicidio encarnada

IV.1. Héroe bajtiano y absurdo camusiano

[...] el hombre absurdo, cuando contempla su tormento, hace callar a todos los ídolos. En el universo súbitamente devuelto a su silencio se elevan las mil vocecitas maravilladas de la tierra.

(Camus, *El mito* 137)

En el capítulo de análisis de las voces señalamos que la sustancia del héroe, para Bajtín, es la palabra, y que su visión de mundo se materializa en la voz. Allí intentamos analizar la arquitectónica de voces de ambas *nouvelles* y la manera en que estas refractan sentidos sobre el suicidio. El análisis de los héroes debe partir de esa comprensión de las voces, teniendo en cuenta la espacialidad que en la ficción se construye para que puedan enunciar y, también, el espacio-tiempo por el que están atravesados; en suma: su posición cronotópica particular, en la obra y en el mundo. Un héroe es una voz posicionada que en sus dichos y acciones revela una visión.

A partir de nuestras premisas, quisimos comprender esa visión de mundo como parte de un diálogo con una de las corrientes filosóficas más relevantes de primera mitad de siglo XX, el existencialismo, y particularmente desde la perspectiva de Albert Camus por su importancia en la reflexión sobre el suicidio. Por eso, en el capítulo II, buscamos delimitar las poéticas de ambos autores en relación a esos planteos –originalmente europeos–, desde una perspectiva latinoamericana, con sus propios posicionamientos y problemas de construcción de la novela. Lo que intentamos señalar es que las obras de nuestro corpus no se reducen a lo que podríamos llamar “novelas de tesis” sobre el existencialismo, que intentasen demostrar o ilustrar una teoría preconcebida, sino que dialogan con esas filosofías y se constituyen como dispositivos de reflexión sobre la existencia y la muerte por mano propia. Es en las voces, y en quienes encarnan esas voces, donde se vuelve más evidente.

En Bajtín, el problema del héroe está directamente relacionado al del autor-creador que, como energía y fuerza organizadora de una arquitectónica específica, “[...] está dentro de la obra en cada uno de los aspectos estructurantes y valorativos que determinan el sentido” (Arán et al. 153). No debe confundírsele con el autor real, ya que los héroes no son portavoces de las consideraciones del autor real; la conciencia artística lucha por borrarse del mundo de la ficción

que construye. Los héroes son independientes, tienen sus propios intereses cognoscitivos y éticos; es decir, no hacen ni dicen exactamente lo que el autor quiere porque responden a sus propias características y a los otros con los que dialogan dentro de lo que su mundo les permite, remiten a su propia visión del mundo²⁶. Así como el autor-creador es la instancia que organiza los sentidos, el héroe, en abstracto, puede entenderse como “[...] un conjunto dinámico de individualidades dialógicas en el interior de la obra narrativa” (Arán et al. 154), sobre las que el autor explora los límites, porque en la novela “[...] todo se percibe como momento de caracterización del héroe, todo se reduce y sirve de contestación a la pregunta: quién es él” (Bajtín, *Estética de la creación* 150). Si el héroe en la novela es la pregunta por un destino particular dialogando con los elementos de un mundo, lo que esperamos ver en el análisis es de qué manera se entrelazan con el argumento y el cronotopo novelesco –las coordenadas artísticas de la obra– para encarnar sentidos particulares sobre el suicidio que dialoguen con las ideas camusianas.

Pensamos en las obras narrativas, y particularmente en estas *nouvelles*, como dispositivos que reflexionan, que toman posición frente a las problemáticas de su tiempo y que, antes de clausurar o demostrar sentidos, abren nuevas preguntas. Señalamos anteriormente que, para Saer, por “la posición singular de su autor entre los imperativos de un saber objetivo y las turbulencias de la subjetividad, podemos definir de un modo global la ficción como una antropología especulativa” (*El concepto* 16); en tal caso, es a través de la ficción donde las posibilidades de ensayar un pensamiento encarnado se abren, tanto para el autor como para el lector, porque es en el héroe donde toman forma estas conciencias especuladas que se dirigen a destinos posibles.

Camus creyó que era importante pensar la vida desde la posibilidad de terminarla, y que este pensamiento debía partir, en principio, de la relación que el sujeto individual establece con el suicidio (*El mito* 16) y no de su comprensión en tanto fenómeno social, ya que para su época se había tratado ampliamente desde los trabajos de Durkheim. En esta relación entre individuo y acto es que acuña el término “minado” para explicar no el suicidio en sí, sino su preparación interna, que puede o no llevarse a término:

²⁶ Vale recordar aquí la anécdota, referida en el Capítulo II, de la angustia de Onetti al no poder evitar el suicidio de Julita en *Juntacadáveres* (Gilio y Domínguez 302).

Un acto como éste se prepara en el silencio del corazón, lo mismo que una gran obra. El hombre mismo lo ignora. Una noche dispara o se sumerge. De un gerente de inmuebles que se había matado me dijeron un día que había perdido a su hija hacía cinco años y que esa desgracia le había cambiado mucho, le había "minado". No se puede desear una palabra más exacta, comenzar a pensar es comenzar a estar minado. La sociedad no tiene mucho que ver con estos comienzos. El gusano se halla en el corazón del hombre y hay que buscarlo en él. Este juego mortal, que lleva de la lucidez frente a la existencia a la evasión fuera de la luz, es algo que debe investigarse y comprenderse (*El mito* 16-17).

En Camus, como en el resto del existencialismo laico, el pensamiento está asociado a poner en cuestión las verdades trascendentes; si decimos que quien piensa también comienza a estar minado por la idea del suicidio, es porque hace tambalear el valor fundamental que lo sostiene como individuo: el de la propia vida y su sentido. Es por esto que determinar si la vida vale o no la pena ser vivida es responder al problema fundamental de toda filosofía (*El mito* 15). De esta lógica cerrada, la lógica del absurdo, que lleva una lucidez brutal hasta sus últimas consecuencias, Camus se pregunta si tiene como único resultado la muerte:

El que se mata considera que la vida no vale la pena de ser vivida: he aquí una verdad indudable, pero infecunda, [...] ¿Es que su absurdidad exige que se la evada mediante la esperanza o el suicidio? [...] ¿Lo Absurdo impone la muerte? [...] Los hombres que mueren por sus propias manos siguen hasta el final la pendiente de su sentimiento. La reflexión sobre el suicidio me proporciona, por lo tanto, la ocasión para plantear el único problema que me interesa: ¿Hay una lógica hasta la muerte? No puedo saberlo sino siguiendo, sin apasionamiento desordenado, a la sola luz de la evidencia, el razonamiento cuyo origen indico. Es lo que llamo un razonamiento absurdo (21).

Como agentes de esta lógica que parte del estar minado, Camus extrae dos tipos de sujetos: el suicida y el hombre absurdo. Es el segundo quien decide que el problema del absurdo no tiene como consecuencia la muerte por mano propia:

¿Qué es, en efecto, el hombre absurdo? El que, sin negarlo, no hace nada por lo eterno. No es que le sea extraña la nostalgia, sino que prefiere a ella su coraje y su razonamiento. El primero

le enseña a vivir sin apelación y a contentarse con lo que tiene; el segundo, le enseña sus límites. Seguro de su libertad a plazo, de su rebelión sin porvenir y de su conciencia perecedera, prosigue su aventura en el tiempo de su vida (*El mito* 81).

Ambos minados por la pregunta más trágica, entre el suicida y el hombre absurdo, se abre la grieta de un pensamiento y sus conclusiones, cuyas consecuencias son la vida o la muerte. En *El Hombre rebelde* ([1951] 2007) Camus retoma el recorrido de Sísifo para recordar su rechazo al acto del suicidio:

La conclusión final del razonamiento del absurdo es, en efecto, el rechazo del suicidio y el mantenimiento de esa confrontación desesperada entre la interrogación humana y el silencio del mundo. El suicidio significaría el fin de esta confrontación, y el razonamiento del absurdo considera que no podría probarlo sino negando sus propias premisas. Semejante conclusión, según él, sería huida o liberación. Pero es claro que, al mismo tiempo, ese razonamiento admite la vida como el único bien necesario, pues permite precisamente esa confrontación y, sin ella, la apuesta absurda no tendría apoyo (12-13).

Es nuestra intención analizar los héroes y su posición en la arquitectónica desde el diálogo que establecemos con estas ideas de Camus, teniendo en cuenta que una interpretación de los mismos debe partir de la comprensión de las voces –que analizamos en el capítulo anterior–, porque es la voz la sustancia con la que el héroe se construye y la que determina su posición; así mismo, el héroe tiene una voz propia y su existencia supone un posicionamiento en la refracción novelesca de algún aspecto ideológico en la época en que surge.

IV.2. El héroe en *Los adioses*: suicidas y supervivientes

–Leonard Woolf: Why does someone have to die? In your book, you said someone have to die? Why?

[...]

–Virginia Woolf: Someone has to die in order that the rest of us should value life more. It's contrast.

–Leonard Woolf: And who will die? Tell me.

–Virginia Woolf: The poet will die. The visionary.

(Stephen Daldry, *The Hours*)

En nuestro análisis de voces en *Los adioses* intentamos determinar la forma del secreto como una función central en la configuración genérica de la *nouvelle* y, a partir de allí, explicar la arquitectónica de esas voces y el modo en que determinan una espacialidad particular; secreto y voz construyen el espacio. Pero en tanto el secreto no es forma pura, sino también un contenido susceptible de ser interpretado, intentamos verlo en relación directa a la problematización del suicidio presente en *Los adioses*, en consonancia con los planteos camusianos, como una interioridad inexpugnable del sujeto a la que la circulación de discursos no logra acceder. El secreto en *Los adioses* no es tan solo algo que no se sabe, sino que también es espacio e intimidad secreta.

En “Cronotopías de la intimidad”, Leonor Arfuch reelabora el concepto de cronotopo de Bajtín para pensar las esferas íntimas, y lo define de esta manera:

El cronotopo es entonces una especie de punto nodal de la trama, tiene su dimensión configurativa, por cuanto inviste de sentido –y afecto– a acciones y personajes, que asumirán por ello mismo una cierta cualidad. En él operará tanto el presente de la narración –su actualización en un relato verbal, visual, audiovisual– como la carga valorativa que conlleva por historia y tradición (232).

Dijimos en el análisis de las voces que la circulación determinaba dos espacios centrales en relación a la organización de la trama que se corresponden con la ubicación de los dos héroes principales, el almacenero-narrador y el exbasquetbolista. Estos espacios son: el almacén, desde donde la narración se construye, y el chalet de las portuguesas, donde la narración se vuelve imposible por ser el lugar del secreto. A su vez, esos espacios cuentan con sus puntos nodales para “indagar en la esfera íntima” (Arfuch 229) de los héroes: el mostrador del almacenero y la habitación del hombre en el chalet.

Ya señalamos que, para Molloy, el mostrador es el emblema de la autoridad narrativa; allí se ubica la mirada del narrador y se posibilita el intercambio de las voces, allí los ayudantes “fraguaban miserables pretextos para reunirse en una mesa y cuchichear” (Onetti, *Obras*

Completas I 759). El término “cuchichear”²⁷ –hablar cerca, despacio, uno a uno, íntimamente, susurrando, con secretismo– aparece cuatro veces en *Los adioses*, las dos primeras directamente relacionadas al mostrador, en la cita mencionada anteriormente y en un intercambio entre el exbasquetbolista y la mujer mayor: “Ella insistió un rato, cuchicheando sin convicción; [...]. Él se apartó del mostrador [...].” (733). El mostrador funciona como cronotopo en el modo que lo elabora Arfuch: establece un sentido para las acciones que allí suceden, afecta a los personajes de manera determinada y también remite al imaginario social como el lugar donde “se cuchichea” –se narra– determinada historia –como chisme–, donde la intimidad se desplaza al dominio público. En *Los adioses* es el lugar privilegiado de la acción y enunciación del héroe que narra, el almacenero, quién adoptará luego una modalidad que nos interesa particularmente a los fines de la problematización del suicidio. Esta imagen del mostrador como lugar del intercambio es recurrente en Onetti, aparecerá también en *Cuando entonces* –como vimos en el Capítulo II de este trabajo– y será tematizado, incluso, como lugar de diálogo e intimidad entre camaradas, por Lagos, en el capítulo XIII de *La vida Breve*, cuando lo escoge como espacio para contar la historia de Elena Sala, su mujer: “[...] y mejor aún si lo prefiere, vamos a ubicarnos en el mostrador. Es como el símbolo de una etapa de la vida. Juventud, soltería, los amigos...” (Onetti, *Obras Completas I* 501); y sobre todo como un lugar donde, gracias a la asistencia del alcohol, se posibilita el abandono necesario para que la palabra suceda: “¿A qué felicidad completa podemos aspirar al pie del mostrador si no nos abandonamos? Siempre en el principio de la borrachera, con el amigo que escucha y nos habla” (503).

Las otras dos veces que se utiliza la palabra “cuchichear” sucede en escenas donde aparece Gunz, el médico, y en las que presumiblemente se está hablando de la condición del hombre, por la enfermedad primero y por el suicidio después. Además, en ambas se asocia a instancias del secreto. En la primera, desde el relato del enfermero, Gunz “[...] estuvo cuchicheando con la cabeza inclinada hacia ella [...].” (Onetti, *Obras Completas I* 774) –la muchacha joven, cuya relación con el hombre se desconoce–; y en la segunda el término se usa para referir al diálogo de cuatro hombres –entre los que está el médico– junto a la cama que

²⁷ El Diccionario panhispánico de dudas de la RAE (2005) dice respecto de ‘cuchichear’: “Hablar o decir [algo] en voz baja”: «Un ordenanza cuchicheó algo al oído del secretario»; y el *Breve diccionario etimológico de la Lengua Castellana* de Joan Corominas que es una “voz onomatopéyica”, es decir que proviene de la imitación del sonido que la acción produce, semejante al de la repetición de la /ch/. El cuchicheo es un habla secreta y, por darse entre dos, propia de la intimidad.

sostiene el cadáver del exbasquetbolista. La habitación como cronotopo funciona doblemente; por ser el lugar del lecho –es decir el epicentro de la vinculación sexoafectiva– alberga el secreto de la posible relación entre el hombre y la muchacha; pero a la vez, hacia el final de la novela, se invierte su significación y aparece como lo que Szymborska llamó en su poema “La habitación del suicida” (236): un sitio último para el héroe suicida y del cual los enunciados no escapan, un espacio silente en el que para los demás solo es posible un cuchicheo sin respuesta externa:

Entré en la habitación y fui cruzando, lleno de bondad, el cuchicheo de los cuatro hombres. Recorrí con lentitud la casita, miré y rocé con la punta de los dedos estampas, carpetas, cortinas, almohadones, fundas, flores duras, lo que habían estado haciendo y dejaron allí las cuatro mujeres muertas, las fruslerías que crecieron de sus manos, entre maquinales y necios parloteos, presentimientos y rebeliones, consejos y recetas de cocina. Conté las agonías bajo el techo listado por vigas negras, nuevas, inútiles, usando los dedos por capricho. Pensé, distraído y sin respeto, en las virginidades de las tres hermanas y en la de su amiga, una mujer muy joven, rubia, gorda. En el cuarto del fondo descubrí un montón de diarios que no habían sido desplegados nunca, los que se hacía llevar con el peón del hotel; y, en la cocina, una fila de botellas de vino, nueve, sin abrir (Onetti, *Obras Completas I* 778).

Esta doble naturaleza del cronotopo –como lugar del secreto vincular y de elección para la muerte– donde el héroe se ubica, no es casual. Para Piglia: “Ana María en *El pozo* y la chica de la bicicleta de *La cara de la desgracia* están ligadas a un erotismo lúgubre en Onetti, que asocia a la mujer o a la niña con la muerte” (*Teoría de la prosa* 98). Podríamos decir que en el cronotopo de la habitación se ubica un secreto a la vez erótico y mortuorio: lo que el héroe hace allí lo hace fuera del alcance de la vista de los otros, sea la pasión o la muerte.

En *Cómo vivir juntos. Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*, Roland Barthes le llama, a la figura de la habitación –interioridad dentro de la interioridad de la casa–, “cámara”; la cámara es el “Lugar que se conserva como secreto (el de la escena primitiva), y como tesoro (lugar de depósito de las cosas más preciosas)” (100), pero también por estar “sustraído a la vigilancia” (101) es el lugar de lo fantasmático²⁸: depósito de los fantasmas e

²⁸ Barthes utiliza el término “fantasmático”, allí, de manera poco precisa. Lo tomamos, en su forma más general, como el producto del imaginario –del pueblo, en este caso– provocado por el deseo o el temor. Es probable que

imaginaciones de los demás. En la tradición, la alcoba alberga el secreto de los amantes, valga recordar el retorno de Odiseo donde Penélope, insegura de la identidad de su esposo, le dice a la criada que mueva la cama de la habitación para Odiseo y éste le retruca con la imposibilidad de hacerlo, sabiendo que construyó una de las patas sobre un tronco de olivo; Penélope dice: “[...] pues hay señas para nosotros que los demás ignoran” (Homero 324). Misma imagen, pero como lugar de un secreto asociado a un suicida, la vemos en el poema de Szymborska; al igual que allí, el exbasquetbolista de Onetti no deja carta²⁹, el testimonio –si es que puede llamárselo de esta manera– solo provendrá del narrador, y la única carta que pueda decir algo es la de la mujer, que el almacenero sustrae.

La totalidad de la casa está llena de interrogantes de los que dan cuenta los “Objetos que, por la investidura de la representación –visual, gestual, escritural– constituyen el núcleo duro de la intimidad [...]” (Arfuch 233). Como una rebeldía o una burla última del hombre contra las habladurías, la casa y la habitación no resuelven, sino que al abrirse aumentan el misterio que allí se había concentrado, flotando sobre los diarios cerrados y las botellas sin abrir –referidos en la cita anterior– que antes habían dado qué hablar al prejuicio del pueblo:

No podían dar nombre a la ofensa, vaga e imperdonable, que él había encarnado mientras vivió entre ellos. Concentraban su furia en la casita de las portuguesas, visible cuando reposaban en la terraza o cuando paseaban por el parque a la orilla del arroyo. Y dos veces por día, hasta que las noches se alargaron y del segundo viaje sólo podían conocer el prólogo, podían festejar la perduración de su odio viéndolo renovarse por las caminatas del peón del hotel, cargado con la vianda, un diario bajo el brazo, hasta la casita blanca y roja que fingían suponer clausurada por la vergüenza. Controlaban los pedidos de botellas que transmitía el peón al administrador y ocupaban sus horas suponiendo escenas de la vida del hombre y la muchacha encerrados allá arriba, provocativa, insultantemente libres del mundo (Onetti, *Obras Completas I* 770).

El exbasquetbolista es un héroe que guarda su muerte para sí, llevando esa libertad del mundo a la radicalidad de un suicidio, sustrayendo su muerte de la mirada del resto en el interior

Barthes esté pensando en las definiciones de Freud del término e, incluso, en su complejización por parte de Lacan. Para un resumen de los conceptos de fantasma, fantasía y sus derivados, así como su recorrido en el psicoanálisis, se puede revisar la reseña de Mabel Fuentes consignada en bibliografía.

²⁹ El motivo de la nota suicida no es tratado en *Los adioses*, sino más bien su ausencia. En *Los suicidas*, como veremos, la nota que aparece tiene una función más clara en tanto mensaje.

del interior. Un héroe que ni después de muerto deja entrever sus secretos, a pesar de toda la especulación del narrador y todo el discurrir –especulativo, chismoso, fantasmático– del pueblo que termina reducido al cuchicheo, a un murmullo onomatopéyico encima de un cadáver. El hombre pareciera decir, como el yo poético del poema “El suicida” de Jorge Luis Borges: “Lego la nada a nadie” (97)³⁰. Lo único que sirve como razón y motivante claro del suicidio sería la enfermedad, la tuberculosis que comparte con el pasado del narrador –recordemos que el almacenero es un tuberculoso curado. El hombre no es solo un cuerpo decadente, sino que “Había vivido apoyado en su cuerpo, había sido, en cierta manera, su cuerpo” (Onetti, *Obras Completas I* 734); condición pasada que exalta el interés del narrador que una y otra vez imagina y reconstruye esa figura de la gloria deportiva, contrastándola a la del enfermo:

Sin alegría, pero excitado, pude explicarme la anchura de los hombros y el exceso de humillación con que ahora los doblaba, aquel amasado rencor que llevaba en los ojos y que había nacido, no sólo de la pérdida de la salud, de un tipo de vida, de una mujer, sino, sobre todo, de la pérdida de una convicción, del derecho a un orgullo.

[...]

Acepté una nueva forma de la lástima, lo supuse más débil, más despojado, más joven. Comencé a verlo en alargadas fotos de "El Gráfico", con pantalones cortos y una camiseta blanca inicialada, rodeado por otros hombres vestidos como él, sonriente o desviando los ojos con, a la vez, el hastío y modestia que conviene a los divos y a los héroes. Joven entre jóvenes, la cabeza brillante y recién peinada, mostrando, aun en la grosera retícula de las sextas ediciones, el brillo saludable de la piel, el resplandor suavemente grasoso de la energía, varonil, inagotable. Lo veía acuclillado, con la cabeza desviada para ofrecer tres cuartos de perfil al relámpago del magnesio, los cinco dedos de una mano simulando apoyarse en una pelota o protegerla; y también en una habitación sombría, examinando a solas sin comprender, la lámina flexible de la primera radiografía, rodeado por trofeos y recuerdos, copas, banderines, fotografías de cabeceras de banquetes. Podía verlo correr, saltar y agacharse, sudoroso, crédulo y feliz, en canchas blanqueadas por focos violentos, seguro de ser aquel cuerpo largo y semidesnudo, convencido de la eternidad de cada tiempo de veinte minutos y de que el nombre que gritaba la multitud con

³⁰ Es interesante notar –sin que eso signifique correspondencias forzadas o difíciles influencias, sino tan solo señalar una reflexión similar– que el remate de ese poema de Borges, aparecido originalmente en *La rosa profunda* (1975), guarda similitudes de contenido con lo que el narrador dice respecto del hombre en *Los adioses*: “[...] no le quedaba otra cosa que la muerte y no había querido compartirla” (Onetti, *Obras Completas I* 778).

agradecimiento y exigencia servía para expresarlo, mencionaba algo real y perdurable (Onetti, *Obras Completas I 733-734*).

Y también, hacia el final, al relatar una escena que cuenta una vieja de las sierras que se había acercado al chalet a pedir fósforos un domingo y, curioseando, ve a través de una ventana abierta:

[...] el hombre, solo, de pie, desnudo, se miraba en el espejo de un armario; movía los brazos, adelantaba una sonrisa, de leve asombro. 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. Se había desnudado lentamente frente al armario para reconocerse, esquelético, con manchas de pelo que eran agregados convencionales y no intencionadamente sarcásticas, con la memoria insistente de lo que había sido su cuerpo, desconfiado de que los fémures pudieran sostenerlo y del sexo que colgaba entre los huesos. No solamente flaco en el espejo, sino enflaqueciendo, a poco que se animara a mirar y medir (Onetti, *Obras Completas I 773*).

Lo importante no es solo la figura del contraste de estos dos cuerpos –el de la salud plena y el de la enfermedad– presentes en un mismo sujeto y cómo podría explicar las razones del suicidio, sino también lo que nos dice del cuerpo de quien se lo está figurando, el almacenero que hace quince años se las arregla allí “[...] con tres cuartos de pulmón” (Onetti, *Obras Completas I 723*). En las citas anteriores hay que subrayar las expresiones “pude explicarme”, “lo supuse”, “comencé a verlo”, “podía verlo”, “reconstruía yo” y otras de ese tenor que, a lo largo de la novela, nos indican que gran parte de lo que el almacenero dice del hombre es especulación y proyección de su propia problemática, es la fuerza de su recuerdo plasmándose en lo que ve. En contrapunto, mientras aparenta referirse solo al exbasquetbolista, se va delimitando, en espejo, la figura del almacenero, cuya historia también nos queda oculta. El punto ciego se revierte hacia el lugar de la mirada. Motivado por una curiosidad muy parecida a la del amor, el almacenero construye la historia del hombre que es su objeto de interés: “Nunca supe si llegué a tenerle cariño; a veces, jugando, me dejaba atraer por el pensamiento de que nunca me sería posible entenderlo” (729). Esa búsqueda de comprensión del otro le da forma al misterio: “Allí estaba desconocido”, pero también es un intento de autocomprensión; en el discurrir sobre su objeto, el narrador dibuja los bordes de su propia subjetividad. Como en la

figura “Comprender” de *Fragmentos de un discurso amoroso*, está en “[...] el mal lugar del amor, que es su lugar más deslumbrante: El lugar más sombrío —dice un proverbio chino— está siempre bajo la lámpara” (Barthes 77). No puede hacer otra cosa que narrar a su otro porque lo que no comprende es a sí mismo.

El ingreso del almacenero a la casa y a la habitación del suicida tiene algo de fantasmagórico. En su ir “cruzando, lleno de bondad, el cuchicheo de los cuatro hombres” (Onetti, *Obras Completas I* 778), en la manera en que recorre “con lentitud”, roza, cuenta y piensa “distráido y sin respeto” en la virginidad de las tres mujeres que vivían allí y en la de su amiga, “una mujer muy joven, rubia, gorda”³¹, pareciera desplazarse por el espacio, sin interactuar con la escena de los hombres y el cadáver, solo viendo y escuchando, convirtiéndose en el narrador puro, emergiendo “lleno de poder” (778) de la situación de la muerte. Situación en la que los demás presentes examinan y exponen razones encima del cadáver, como en la imagen de *La lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp* de Rembrandt, tratando de establecer un conocimiento sobre el muerto y la muerte que, como resultado, no produce más que frases y expresiones comunes: “—¿No lo vio? —dijo feliz el enfermero—. Está natural. Más flaco, puede ser; más tranquilo—”, “—Estaba desahuciado aunque, claro, nunca se lo dijeron. Usted sabe cómo es”, “—Es así, señora —confirmó Andrade”, “—Y todavía era joven, el pobre —dijo la mujer; trató de echarse a llorar” (779-780). Porque, como vimos, el ingreso a ese último espacio no explica nada realmente, deja el secreto sin responder.

El arma del crimen contra sí mismo es una prueba, para el narrador, de que el exbasquetbolista estaba minado por la idea de la muerte, y una especie de revelación, para el lector, de que lo estuvo durante todo el relato:

Y ahí estaba, en el suelo, el revólver oscuro, corto, adecuado, que él se había traído mezclado con la blancura de camisetas y pañuelos y que estuvo llevando, en el bolsillo o en la cintura, escondiéndolo con astucia y descaro, sabiendo que era a él mismo que ocultaba, plácido y fortalecido porque podía ocultarse como un objeto de una y de la otra, de lo infundado de sí mismo (Onetti, *Obras Completas I* 779).

³¹ Piglia sugiere la posibilidad de que la muchacha sea hija de una de las mujeres que vivía en el chalet y que el hombre lo haya alquilado como una especie de retorno al pasado y actualización de la memoria. Esta es una hipótesis que aquí no exploraremos; puede verse, con el resto de su análisis de *Los adioses*, en la cuarta clase de *Teoría de la prosa*.

Pero como especulación del almacenero, esa impresión da cuenta de su propio deseo suicida. Aquí se juega la dualidad del sobreviviente y el suicida en Onetti de la que hablamos anteriormente. No cualquier personaje que no muere es sobreviviente, tiene que obtener fuerza vital de su supervivencia en el contraste que establece la muerte del otro sobre su propio deseo de morir. Ambos están minados por la idea de morir, el sobreviviente y el suicida. Y, como vimos, lo que dice el almacenero del exbasquetbolista puede aplicarse parcialmente a él mismo. El almacenero también está atravesado por la enfermedad y cuenta con un pasado desconocido anterior a su llegada al pueblo; su obsesión por indagar en la historia del hombre indica una afectividad que ve –o imagina– como común en el hombre. De todas las expresiones de los cuchicheantes alrededor del cadáver, la del almacenero es la única que se conserva solo para el lector y que no es un lugar común acerca del suicidio: que el hombre quiso conservar su muerte para sí, sustraída del intercambio público, porque era lo único que le quedaba –el interior de su interior, último ypreciado, el tesoro de su “cámara”– y no había querido compartirlo. Puede suponerse que el almacenero, salvado de la muerte por enfermedad y al no verse precipitado por las circunstancias, decide seguir conservando ese bien –la posibilidad de la muerte para sí– y el suicidio del exbasquetbolista opera como una confirmación de su propia supervivencia, un potenciador de su poder y, por tanto, de su voluntad de vivir³². Paradójicamente, posponer la muerte fortalece la vida: narrar el camino de otro hacia el abismo es aquí una escalera hacia la propia salvación.

Si para Camus el héroe absurdo es aquel que despojado de toda esperanza tiene conciencia plena de su propia tragedia y, aun así, decide vivir; para Onetti esa conciencia se alcanza en la narración. En diálogo con la tragedia y la decisión de morir del otro es que se comprende el propio absurdo y, por tanto, la propia dicha que “son dos hijos de la misma tierra” (Camus, *El mito* 136). El sujeto no puede reconocerse en su condición absurda y aceptarla si no es a través del espejo invertido que el otro le provee; en términos de Bajtín, a través del otro-para-mí:

³² En sentido nietzscheano puede entenderse un aumento del poder –expresado por el almacenero en este caso– como estrictamente ligado a la voluntad de vivir: “[...] la gran y pequeña lucha gira en todas partes alrededor de la preponderancia, del crecimiento, de la ampliación, del poder, conforme a la voluntad de poder, que es precisamente la voluntad de vivir” (Nietzsche, *La gaya ciencia* 305).

[...] una vivencia interior y una totalidad interna del alma sólo pueden vivirse concretamente –y percibirse intrínsecamente– o dentro de la categoría yo-para-mí, o bien dentro de otro-para-mí, es decir, ora como mi vivencia propia, ora como la del otro hombre concreto y singular (*Yo también soy* 34-35)

Onetti divide el mundo, a la manera de Camus, entre los que son conscientes de la propia tragedia y los que no. Y entre los conscientes, pone mirándose de frente a los que eligen vivir con los que eligen morir, porque son estos últimos los que justifican a los primeros. Para él, ambas decisiones exigen clarividencia, ambos héroes son absurdos; la tragedia de vivir es condición de la humanidad, decidir frente a ella es la única libertad posible, pero la decisión positiva solo puede hacerse frente a la negativa del otro. El suicida es necesario para que la lógica del absurdo sea posible.

Pero el otro, en el caso de *Los adioses*, no pasa demasiado de ser una anécdota proyectada y especulada, porque la interioridad afectiva y las razones del héroe que es el exbasquetbolista permanecen, durante toda la novela, clausuradas. Esta clausura se concentra en una escena de despedida donde el hombre y la muchacha esperan en el almacén el colectivo a la ciudad para que ella parta, y se da entre ambos un juego de frases y silencios en el que “Alternativamente, respetando los turnos, iban diciendo algo, sin esforzarse, descubriéndolo en la cara del otro” (Onetti, *Obras Completas I* 750). El almacenero y el enfermero –que en paralelo mantienen una conversación trivial– presencian ese juego íntimo, pero no pueden escuchar su contenido: “No dejé de vigilarlos, pero ni yo ni el enfermero podíamos oírlos” (751). Como en un teatro mudo ven los gestos de una despedida, pero al no tener significado claro para ellos –lingüístico, al menos–, ese adiós está completamente abierto a la interpretación. El hombre y la muchacha dejan pasar el colectivo, absortos el uno en el otro, en la intimidad de su despedida que, como una forma de resistencia, se aísla del mundo del que el mismo narrador es parte:

Ya se había ido el ómnibus y empezaba la noche cuando pensé que no bastaba que ellos estuvieran fuera de todo, porque este todo continuaba existiendo y esperando el momento en que dejaran de mirarse y de callar, en que la mano del hombre se desprendiera de la tela gris del traje para tocar a la muchacha. Siempre habría casas y caminos, autos y surtidores de nafta, otra

gente que está y respira, presente, imagina, hace comida, se contempla tediosa y reflexiva, disimula y hace cálculos (752).

Así es que el almacenero construye su otro significativo a partir de una obsesión por la historia de alguien que prácticamente no le habla:

No sentía lástima por el hombre sino por lo que evocaba cuando venía a beber su cerveza y pedir sin palabras, sus cartas. Nada en sus movimientos, su voz lenta, su paciencia delataba un cambio, la huella de los hechos innegables, las visitas y los adioses. Esta ignorancia profunda o discreción, o este síntoma de la falta de fe que yo le había adivinado, puede ser recordado con seguridad y creído. Porque, además, es cierto que yo estuve buscando modificaciones, fisuras y agregados y es cierto que llegué a inventarlos (753).

Lo único que el narrador tiene como material para interpretar y construir la historia es la visibilidad de una corporalidad en el espacio, cuya insistencia en el secreto requiere de invención ya que, desde su lugar de paso, está condenado a presenciar tan solo “las visitas y los adioses”, con el agravante de que esa historia es la historia de su otro, es decir, de quien le da sentido como sujeto. Pero, como vimos, es en la confirmación de su lugar de arquitecto de esa historia que el almacenero puede sentirse lleno de poder y confirmarse como un sobreviviente: se ha visto en el espejo y ha encontrado el rostro de la muerte. Es en ese contraste, como en las palabras de Nicole Kidman personificando a Virginia Woolf en *The Hours*, que encuentra la posibilidad de valorar su propia vida.

IV. 3. El héroe en *Los suicidas*: vivir minado

Sabía desde el principio que la conclusión lógica de su historia era el suicidio. Lo había pensado muchas veces sin reunir nunca el valor de dar el paso y, en cierto modo, la certeza de que se suicidaría un día le dispensaba de hacerlo.

(Carrère 104)

Señalamos que, para Bajtín, la sustancia del héroe es la voz y que, como tal, tiene un lugar de enunciación construido en la misma arquitectónica de la novela; lugar que está atravesado por determinaciones témporoespaciales de una época y una tradición discursivo-literaria. También interpretamos, en el capítulo anterior, la arquitectónica de voces de *Los suicidas* como relacionada a la función de archivo que vendría a intentar domiciliar un secreto alojado en la interioridad del sujeto suicida. ¿Cuáles es, entonces, el cronotopo determinante del héroe en esta *nouvelle*? En *Los adioses*, el mostrador funciona como lugar de la visibilidad y, por tanto, de la narración posible, y en la recámara –la habitación de los supuestos amantes y, también, la del suicida– se encuentra el secreto, el espacio vacío de la narración. En *Los suicidas* la estructura del archivo determina la procedencia y relación de las voces con un pasado, tanto individual –herencia– como de una tradición, a su vez relativos al suicidio. El cronotopo está, como las voces, determinado por esta experiencia con el tiempo. Recordemos que, para Arfuch, en el cronotopo opera tanto el ahora de la narración como la carga valorativa de una historia (232).

¿De dónde proviene el “estar minado” del héroe-narrador? Es la pregunta que aquí nos ayuda a comprender la cronotopía en que se ubica la intimidad del sujeto suicida, su secreto interior. Señalamos, también, que Camus afirma que el mismo sujeto ignora la preparación para su suicidio (*El mito* 16) y que, partiendo de allí, el filósofo se pregunta si el conocimiento del absurdo impone la muerte a ese sujeto. No casualmente, el retorno sobre el pasado de la tradición y la propia herencia supone, en el héroe-narrador de *Los suicidas*, la pregunta por la autodeterminación: ¿está el pasado imponiendo la muerte por mano propia o existe la posibilidad de elegir? Pregunta que se une a la de Camus por el hombre absurdo. Como veremos, Di Benedetto, lector de Camus, dará una respuesta doble al final de la novela. Mostrará, como Onetti, las dos caras del pensamiento absurdo, la de los que se matan y la de los que sobreviven.

El héroe está atravesado por el deseo suicida que es, en parte, uno de los ejes centrales de la *nouvelle* (Néspolo 203). Pero el problema no es solo el deseo, sino su procedencia y cómo ésta genera sentidos para el héroe y la narración, tal como hemos visto. Bibi acerca las notas de Durkheim sobre la relación entre suicidio y herencia, pero no terminan de conformar al narrador: “[...] ya que si Durkheim no es el irrefutable Einstein del suicidio su teoría de la no herencia padece de relatividad” (Di Benedetto, *Los suicidas* 60).

Luego de una pelea con su hermano en que éste le reprocha que no ha hecho nada por el aniversario del suicidio del padre porque para él “[...] los sentimientos no cuentan” (*Los suicidas* 189), el narrador sale a la calle con la necesidad de aislarse y termina en un cine viendo dos veces *Fahrenheit 451* de François Truffaut que acababa de estrenarse³³. En esa película hay una famosa escena donde una mujer se inmola a lo bonzo junto a sus libros frente a la inminencia de que los bomberos –recordemos el valor del término en esa distopía– la quemén. La escena guarda cierta reminiscencia con el sitio de Xanthos, relatado por Montaigne y referenciado por Bibi (102), en el sentido de que los habitantes se matan, como forma de resistencia, para evitar, paradójicamente, ser asesinados. En ambas circunstancias hay una voluntad de adueñarse de la propia muerte, como de otra manera –asociada a una decisión existencial– la vimos en el exbasquetbolista de Onetti. Esas referencias indicarían que Di Benedetto no es ajeno a la reflexión sobre el suicidio por una causa de índole política o por determinación existencial, pero dicha reflexión no está puesta en el héroe. El héroe de Di Benedetto no le adjudica de antemano un sentido a su posible muerte ni muestra la voluntad del exbasquetbolista por apropiársela, sino que, más bien, está signado por la duda, respecto de la acción y del origen de la acción. El suicidio para él no tiene un sentido prefijado, no hay algo por lo que valga la pena matarse, sino que simplemente quiere hacerlo, y por lo tanto reflexiona al respecto. Su problemática es que lo atraviesa un deseo que no termina de definir como válido –mediante la especulación ético-filosófica– al mismo tiempo que no está seguro si le pertenece o es heredado. La dimensión arcóntica del archivo, dijimos, es también patriárquica (Derrida 11), el suicidio del padre constituye un mandato, pero ante el que uno podría rebelarse; la herencia no es determinante pero sí constitutiva. Mauricio, el hermano, le reclama al narrador su falta de afectividad posiblemente por no haber estado presente en la visita a la tumba por el aniversario de la muerte del padre, pero lo que no sabe es que el narrador la ha visitado por su cuenta. El padre, su recuerdo, es para el héroe una relación íntima, no compartida, porque la imagen de su muerte es la imagen de la posibilidad de la suya propia, el reflejo de su propio

³³ La película fue estrenada en 1966, es decir cuando Di Benedetto se encontraba escribiendo *Los suicidas*. Bien conocida es la afición del escritor por el cine, gusto relacionado con su escritura en forma y contenido. Esta relación ha sido trabajada por Néspolo y por Premat y, si bien escapa a los objetivos de este trabajo el análisis de los nexos de la *nouvelle* con ese lenguaje, es importante señalar que, dentro de la gran cantidad de referencias en *Los suicidas*, las cinematográficas también tienen su lugar. Al igual que el autor, el narrador muestra interés por el cine; ante la pregunta de Marcela de si hay algo que no consiguió hacer, aunque lo deseara, él responde: “Dirigir películas, como las de Bergman” (Di Benedetto, *Los suicidas* 194).

deseo. La cuestión de la imagen y la mirada del suicida, explorada en las fotografías de los casos, volverá en el encuentro del héroe con el retrato en el nicho del padre:

Desde el pequeño retrato, papá, con una mirada penetrante y alerta, observa.

¿Ante el fotógrafo pudo imaginar que, con esa mirada despierta que dirigía a la cámara, nos miraría para siempre de atrás del vidrio?

El vidrio me refleja y se me ocurre que se ha salido del cuerpo mi imagen interior, que es igual a la exterior, y ha querido escurrirse adentro del nicho. Pero no está más allá del vidrio, se ha quedado en la superficie y ésa es una zona intermedia, entre adentro y afuera.

Percibo que la contemplación de la tumba me ha absorbido.

Reacciono y me pregunto qué pasará y además recuerdo a Marcela.

Creo que me iré y debo decirle algo, siempre le he hablado, cuando era chico le hacía pedidos. No se me ocurre qué puede ser, esta vez, y lo tranquilizo: "En seguida llegará mamá, con Mauricio. Traerán flores frescas", y antes de volverme hacia la salida nos miramos, papá y yo, a través del vidrio (Di Benedetto, *Los suicidas* 187).

En *La imagen que nos falta*, Pascal Quignard hace notar que somos incapaces de ver tanto nuestro nacimiento como nuestra muerte: son las dos imágenes que a todos nos faltan, la del origen y la del final (7). Para el narrador, la imagen de sí queda en la zona intersticial del vidrio del nicho, entre la fotografía de su padre y su punto de vista, "entre adentro y afuera" nos dice; ni en el otro ni en él mismo es donde se define la topología de la intimidad compartida con su padre –como su otro–, con quien lo une un deseo nunca explicado, quizás para ninguno. Entre la imagen del origen y la del destino, iguales hasta en lo incierto, se ubica el vacío que el narrador no puede rellenar mientras se precipita la decisión que tomó junto a Marcela. Su deseo permanece secreto en el interior mientras los puntos de origen y final tienden a la unión. Buscarse en la muerte, para él, es buscar un sentido a la propia vida. Heredero de una tendencia familiar que revisita, se desplazará, reflexivamente, tanto hacia atrás como hacia adelante, preguntándose de dónde viene esa tendencia y qué debe hacer con ella. El propio pasado y, sobre todo, la propia infancia, se revela como la cronotopía que da sentido a las acciones del héroe y lo pone en relación con un tiempo donde se busca, pero también con lugares y cosas que determinan ese tiempo. Si para Barthes la intimidad es "[...] la

esencia profunda de la familia (*intimus* es un superlativo: lo más interior)” (*Cómo vivir juntos* 179), son los espacios y objetos familiares, asociados a la niñez y los recuerdos del padre, sobre los que retornará el héroe, porque allí se espacializará su secreto interior. Como lo hizo con la tumba paterna, volverá también sobre los objetos, que marcan una relación con lo pasado por estar impregnados de las gestualidades³⁴, pero que a su vez nos sobrevivirán en el futuro como nuestros restos en el mundo, por lo que también tienen una historia y un destino propio:

El reloj de papá, con sus gastadas tapas de plata... Cómo, igual que antes, son suaves al tacto.

La Parker de oro, que ha de quedar para Mauricio.

[...]

Abro un cajón y mi piel reconoce la perilla torneada, por el hábito de tirar de ella desde la niñez. Todos los muebles conservan la huella de mi trato, se han amoldado a mis costumbres, mis ojos a verlos donde están (*Di Benedetto, Los suicidas* 172).

A medida que se acerca al momento de su posible suicidio, se acerca también más a su pasado, a los lugares y eventos de su historia personal, hasta el mundo de la infancia donde la subjetividad se construye:

Un recuerdo me lleva a un ángulo del patio.

Cuando yo era niño, papá ató a la pared, con piolín, en un clavo, un manojito de globos, para mi diversión. En pocos días unos globos se reventaron y otros perdieron aire hasta volverse arrugados y pequeños. Alguien eliminó los restos, pero la piola quedó mucho tiempo, pude verla años después, porque estaba bajo un alero y no la dañaban ni el sol ni la lluvia.

Pienso que jamás desde entonces la he recordado y considero que es imposible que siga allí; no obstante, quiero comprobarlo. Ubico fácilmente el sector de la pared y ciertamente el viejo hilo ha desaparecido, pero el clavo, bajo innumerables capas de cal, permanece. Tal vez lo puso mi padre, con sus propias manos (172).

³⁴ A esta forma de ser de los útiles determinados para el uso y la manipulación, es decir, signados por nuestros gestos, Heidegger la llama “ser a la mano” (82), en la traducción de José Gaos. Es interesante, a este respecto, el capítulo III de la primera parte de *El ser y el tiempo*, y particularmente el apartado 15: “El ser de los entes que hacen frente en el mundo circundante”.

El héroe vuelve a la tumba del padre suicida, vuelve a la niñez y luego vuelve al padre vivo en un recuerdo anterior al trauma y la memoria trágica. En el retorno se va deshaciendo del peso de la herencia para llegar a un interior –familiar e íntimo, lo más interior– sin sobrecarga, donde queda el recuerdo del padre, la posibilidad de la muerte y un sujeto de la inocencia, idealmente despojado de determinaciones externas: el niño. Allí, en el cronotopo de la niñez, si el deseo de morir persiste, no tendría que ver con la herencia o la tradición, y por lo tanto sería, de algún extraño modo, auténtico. La razón del deseo no se nos dice –permanece el secreto, el espacio de vacancia de la narración– pero sí se delimita su lugar de origen. A partir de allí, de ese despojamiento hacia el pasado, pareciera que solo queda concretar la muerte por mano propia dejando atrás al mundo por completo: “Al encontrarme con Marcela pregunta dónde estuve. Le digo: "Me despedía de las cosas", y ella comprende” (Di Benedetto, *Los suicidas* 173).

Como el padre constituye la intimidad familiar del pasado, del origen del deseo, Marcela supone para el narrador la intimidad del futuro, del deseo por concretarse. Cuando lo absorbe la contemplación de la tumba de su padre, el narrador piensa en qué pasará y recuerda a Marcela. Teniendo en cuenta que para François Jullien la intimidad es un interior abierto entre dos que tiene lugar como resistencia ante el dominio de un afuera (12-13), el otro con quien el héroe narrador descubre la interioridad de su deseo, no es solo su padre –como símbolo de la herencia patriárquica, es decir, del mandato–, sino también Marcela, su amante suicida. Consideremos que ya en *El silenciero* el conflicto del narrador “[...] se desplaza hacia el interior de su subjetividad” (Néspolo 188), pero esa subjetividad, lo hemos visto, no puede descubrirse en una relación pura consigo mismo, sino que los narradores protagonistas de Di Benedetto, sujetos opacos, se autoconocen de maneras indirectas (Néspolo 192)³⁵; el narrador de *Los suicidas* despliega una investigación policial, filosófica y de la propia herencia como métodos de exteriorización de su problema interno y, tanto sus acciones, dichos como sus relaciones con los demás héroes están signadas por la búsqueda de sí. Marcela y el protagonista desarrollan una relación amorosa –que luego deviene en un pacto suicida–, la cual establece un contrapunto

³⁵ Néspolo (192) ha dicho esto respecto del narrador de *El silenciero*, pero consideramos que puede hacerse extensivo a los narradores tanto de *Zama* como de *Los suicidas*, que comparten varias de las características que hemos visto. Recordemos también que los narradores en primera persona que son al mismo tiempo protagonistas y testigos, son característicos, en general, de las ficciones existencialistas, lo cual tiene la función de desplegar “[...] su conciencia como un filtro a través del cual el lector puede entrever el mundo y los objetos que lo rodean” (Néspolo 197).

para el narrador, una duplicidad femenina de su personalidad. Esta relación se muestra como una cercanía íntima y escasamente expresiva: “Marcela parece estar de acuerdo, pero no lo expresa. Y yo la miro y siento que amo a la gente triste y silenciosa” (Di Benedetto, *Los suicidas* 104-105). Premat ya ha indicado que la presentación indirecta de los conflictos y los personajes dobles son una característica de la escritura de Di Benedetto (*Le miroir de l'écriture*); teniendo esto en cuenta, Marcela cumple en la *nouvelle* la función no solo de objetivar el problema del protagonista de la decisión de morir sino también, como veremos, el problema de la paradoja de la lógica absurda que señaló Camus.

En los intercambios del narrador con Marcela, primero a razón de la investigación de la serie, se plantean reflexiones conjuntas sobre el suicidio y, escalonadamente, el contrapunto de una intimidad suicida compartida con el narrador, hasta que finalmente ella expresa la posibilidad de matarse. La decisión de morir, aparece como explicación a la actitud excesivamente tranquila del personaje, al tiempo que se espeja en el narrador que descubre lo planteado por ella como propio:

Le declaro que me gustaría ser como ella y manifiesta alguna curiosidad: "¿Cómo soy?"

No, ¿cómo me ves?"

Le digo:

-Impasible y desinteresada.

No tiene vanidad, creo, y mi respuesta no la desencanta. Más bien, me explica:

-Es que voy a morir.

[...]

-¿Que te vas a morir? .. Me figuro que todos se van a morir.

-No es "como todos". Me voy a ayudar un poco.

Digo "Ah ... " ¡Y siento el aletazo!, pero no por ella, por mí (Di Benedetto, *Los suicidas* 152-153).

Y luego de haberse despedido de las cosas, en la segunda parte de la *nouvelle*, “Las ordalías y el pacto”, el narrador empieza la mañana leyendo una noticia sobre un pacto suicida entre un hombre casado y una mujer e, inmediatamente, pasa a una escena nocturna con Marcela:

En la noche estamos abrazados y solos, en la penumbra. Le pregunto: "¿Cuándo?"
(Nuestro pacto no tiene fecha).

Ella no responde. No insisto, quedo a la espera. Es lunes (Di Benedetto, *Los suicidas* 174).

Se expresa allí el pacto suicida y, si bien la acción está definida, su tiempo no. Pero en el cambio de tono que ya se venía mostrando en la narración con la caída del señuelo policial, el lector puede notar cómo el desenlace se precipita. El narrador descubre y objetiva en Marcela, en el espacio de esa intimidad suicida abierta entre dos, su propio estar minado por la idea de la muerte por mano propia de la cual, al principio de la *nouvelle*, dudaba. Como indicamos en el capítulo III, y al igual que en *Los adioses*, hacia el final la posibilidad de la interpretación pública del suicidio –mediante el chisme en Onetti y el archivo en Di Benedetto– colapsa hacia el interior de una intimidad inalcanzable y, por ende, privada y secreta. Recordemos, a raíz de este colapso hacia el interior, que el existencialismo ya había planteado la preminencia de la interioridad en las verdades acerca del sujeto:

La idea, subrayada una y otra vez, de que la verdad está en lo subjetivo y de que solo por identidad de su sentimiento, el hombre adquirirá una existencia verdadera, es el principal mojón del radical subjetivismo de Sören Kierkegaard que el pensamiento existencialista rescató (Néspolo 199).

Es también mediante esta duplicidad del héroe entre Marcela y el narrador, que Di Benedetto puede expresar en el desenlace la paradoja de la lógica absurda planteada por Camus desde sus dos puntos de vistas posibles. El protagonista expresa su duda sobre el razonamiento del propio suicidio y su desprecio por el mundo en términos paradójicos:

Si me mato, me mato a mí, y mato mi inclinación a la muerte.

Querría matar a otros, a nadie en particular. A muchos porque son puercos y crueles y afean el mundo, y a King, que sufre.

¿Mi inclinación a la muerte es también inclinación a matar a los otros?

No puedo matarlos, por lo menos no a todos. Pero puedo suprimir a todos: si yo me suprimo, ya, para mí, no existirán (Di Benedetto, *Los suicidas* 170).

Recordemos, una vez más, que Camus se pregunta si la conciencia del absurdo impone la muerte, y frente a esta pregunta define al suicida como el que sigue hasta el final el sentimiento de estar minado, y al hombre absurdo como el verdadero rebelde, aquel que bajo el mismo sentimiento decide vivir bajo la luz de esta libertad a plazo y sin esperanza. El pacto en *Los suicidas* tiene una resolución doble que actualiza de manera narrativa las conclusiones básicas de la reflexión camusiana, ya que como la intimidad de ese sentimiento es, en este caso, compartida, Marcela libera al narrador de la obligación de cumplirlo mediante una nota:

La encuentro en el living, está acostada en el sofá y ya está muerta.

Lo compruebo y necesito regresar al dormitorio. Permanezco sentado en el borde de la cama. Al cabo de un tiempo me levanto y bajo la persiana, es mejor esta penumbra.

Vuelvo a donde ha quedado Marcela.

La cabeza está volcada, entreabiertos los párpados. Puedo verle los ojos, pero ha perdido la mirada.

Ningún placer sombrío altera la forma de la boca; sólo parece que hubiera deseado agua, y que aún conservara la sed.

[...]

Me siento ante ella, inclino la cabeza y lloro.

Después percibo que la opresión ya se ha extinguido.

[...]

Releo el papel que Marcela sujetó con el frasco de las tabletas y que he tenido apretado en el puño. "No lo hagas, te pido".

Lo leo de nuevo. Y aún otra vez y otra vez.

Luego necesito algo para calmar mi estómago, y preparo un jarro de café.

Son las 11.

Tendré que avisar, lo cual será engorroso.

Debo vestirme porque estoy desnudo.

Completamente desnudo.

Así se nace (Di Benedetto, *Los suicidas* 195-196).

Finalmente, a través del procedimiento del despojo, tanto formal como de contenido subjetivo, el héroe protagonista ha llegado al punto de origen, al momento del nacimiento que

representa lo neutro, donde el peso del recuerdo del padre, la herencia familiar y la memoria del trauma, han quedado atrás. El héroe, a la manera del Sísifo de Camus, es un héroe absurdo o, más bien, en la refracción que la novela hace de su tiempo, da cuenta, como su elemento constitutivo, de un pensamiento vibrante al momento de su producción. La potencia trágica del protagonista de *Los suicidas* reside en que es consciente del sinsentido de la vida –como Sísifo de su castigo– y en que, a final de cuentas, cuando todas sus reflexiones y acciones indican que va a optar por el suicidio, decide desistir y volver a nacer, es decir, volver a comenzar el ciclo, sin la carga del pasado. Sísifo vuelve a bajar, sonriente. El protagonista es el hombre absurdo que al contemplar su tormento “hace callar a todos los ídolos” (Camus, *El mito* 137). Hay que recordar también que Sísifo, en el mito griego, se niega a morir y que, por una artimaña, vuelve de los muertos como si volviera a nacer (Grimal 485), y que la segunda cita textual de *El mito de Sísifo* presente en *Los suicidas* dice justamente: “Saco así del absurdo tres consecuencias, que son: mi rebelión, mi libertad y mi pasión. Mediante un único juego de mi conciencia, transformo en regla de vida lo que era invitación a la muerte y rechazo el suicidio” (en Di Benedetto, *Los suicidas* 158). Los dos sujetos posibles que procederían de la aceptación del absurdo y de su lógica están representados en la *nouvelle*, pero es el protagonista el que plenamente inviste la forma del héroe camusiano, es decir, un individuo que frente al desnivel entre subjetividad y mundo –que señala el absurdo– (Néspolo 225) renazca nuevo y despojado de ataduras, pero con el conocimiento de sus propios límites, sustrayendo de la realidad cualquier supuesta trascendencia y volviendo, por fin, a la vida un asunto completamente humano, es decir: de cara a la muerte como el fondo oscuro que pone de relieve la pregunta luminosa por el sentido de lo que hacemos.

Ni Di Benedetto ni Onetti son escritores de tesis que simplemente desarrollen ficcionalmente conceptos procedentes de un campo de conocimiento, sino que, como indica Jimena Néspolo respecto del primero –pero que puede hacerse extensivo a ambos–, son escritores filósofos (219), porque tanto el héroe como el resto de la arquitectónica de la novela están al servicio de una reflexividad propia que, como toda reflexividad, tiene sus antecedentes privilegiados, sus puntos de apoyo sustanciales. Sobre esta cuestión volveremos definitivamente en las conclusiones.

La tradición del suicidio. Existencialismo y reformulaciones novelescas desde Latinoamérica. A modo de conclusión

La tradición del suicidio. Existencialismo y reformulaciones novelescas desde Latinoamérica. A modo de conclusión.

Carcasse, tu trembles?

Tu tremblerais bien davantage, si

tu savais, où je te mène.

–Turenne (en Nietzsche, *La gaya ciencia* 291)–

El suicidio, como cualquier acto humano, está sujeto a la discusión, al devenir de la historia de la palabra en su recorrido por los tiempos y las culturas. La muerte por mano propia es también una idea, un concepto y, entre nosotros, más un problema sobre el que discutir, sobre el que dar determinadas opiniones y soluciones, que un hecho. Como hemos visto en el estado de la cuestión, todas las perspectivas posibles del conocimiento y las formas del discurso lo han abordado, produciendo textos de la más diversa índole: filosóficos, teológicos, sociológicos, médicos, psicológicos y, por supuesto, literarios. Como motivo de representación literaria tiene un interés obvio para nosotros acorde a las posibilidades de estudio de nuestro objeto, pero por otro lado la literatura –y especialmente la novela– no es un mero reflejo de la realidad y, por tanto, también ha tenido algo que decir sobre el suicidio.

Para Ramón Andrés la palabra *suicidio* es un neologismo cuya primera aparición él atribuye³⁶ a una obra ensayística de Thomas Browne, *Religio medici*, de la Inglaterra del siglo XVII. Andrés dice que Browne habría combinado el término inglés de *self-killing* y el latino de *suicidium*, donde intervienen *sui* –de ‘sí mismo’– y *cadere* –de ‘matar’– (42); sin embargo, este término, entendido como ‘muerte por sí mismo’, aparentemente no existía en latín. Para el autor, la transformación de la ‘muerte voluntaria’ en ‘suicidio’, con el agregado del sufijo ‘cidio’, que señala a las muertes violentas –homicidio, femicidio, parricidio, etc.–, indicaría “[...] el comienzo de una gran migración ideológica” (43) surgida en los primeros siglos del cristianismo cuando se comenzó a entender este acto como crimen o pecado. A partir de allí, disponer de la propia vida en Occidente, es ser culpable. En la *Divina Comedia*, resumen del

³⁶ El *Breve diccionario etimológico de la Lengua Castellana* de Joan Corominas no tiene una entrada para la palabra suicidio.

conocimiento clásico y medieval, Dante ubica a los suicidas –a los que llama “violentos contra sí mismos”– en el séptimo círculo del infierno. Allí se convierten en plantas sin hojas verdes “[...] ni frutos de ninguna especie” (64), porque quienes se han quitado la vida no tienen derecho a tener un cuerpo, y ni siquiera en el juicio final gozarán de la resurrección de la carne.

Sin embargo, durante los primeros siglos del cristianismo la profusión de mártires supuso ventajas para la empresa evangelizadora contra el poder de Roma, hasta que se transformó en un problema doctrinal para los padres de la iglesia. Ya en *La Ciudad de Dios* ([426] 1953), San Agustín se dedica extensamente a la relación entre suicidio y martirio, condenando incluso el “suicidio como razón de fe” (Andrés 98), sin contar la cantidad de cartas al respecto y los escritos antidonatistas dentro de su voluminosa obra. Como señala Nietzsche, era necesario separar el suicidio, considerado un pecado mortal, de otras prácticas claramente autodestructivas pero útiles para los fines del primer cristianismo: el martirio y el ascetismo. El primero fue condenado, las otras fueron premiadas con la santidad. Es al menos sospechosa esta diferencia de criterios frente a un mismo resultado para los cuerpos individuales. En vistas de la evangelización, el suicidio suponía una pérdida de recursos humanos y el martirio una ganancia de recursos simbólicos, que superaba esa pérdida con creces.

Para el Siglo V la moda del martirio empezó a ser problemática. El cristianismo se convirtió en la religión oficial del Imperio Romano con Teodosio en el año 380 de la era cristiana, por lo que la práctica perdió su utilidad como herramienta de resistencia política y propaganda. Pero el ímpetu autodestructivo continuaba. Los donatistas del Siglo IV y V eran conocidos por buscar activamente el martirio y promover la muerte en nombre de Cristo; como a veces no lograban que los martiricen, se mataban ellos mismos (Andrés 98). San Agustín dijo del cisma de los donatistas que “Para ellos fue un juego diario el despeñarse por los más abruptos precipicios y el darse la muerte en el agua y en el fuego” (619); Gibbon cuenta que irrumpían en los juzgados pidiendo sentencias de muerte y paraban a los viajeros exigiéndoles que les dieran martirio a cambio de una recompensa (43).

Por otro lado, para Zambrano, si bien el pensamiento griego y romano previos al cristianismo en general condenaban el suicidio, lo aceptaban e incluso alentaban en determinadas situaciones. En el *Fedón* de Platón, Sócrates se induce la muerte por mandato de la ciudad y, por tanto, el suyo “[...] es un suicidio atenuado por el raciocinio” (Zambrano et al. 14). Pensamiento que entre los romanos continuará Séneca que verá incluso una virtud en el

suicidio, teniendo en cuenta que “[...] más que la muerte misma, lo que importa es la manera de morir, con decencia y equilibrio” (14). Es decir, aunque reprobable, el suicidio estaba sujeto a discusión.

Habría que esperar al Renacimiento para que se diera nueva apertura al debate tras la clausura de la doctrina cristiana en el medioevo, y dicha apertura ocurrirá precisamente en la literatura, fuera de los postulados de la iglesia. Baste señalar los suicidios de Lady Macbeth, Cleopatra, Ofelia, Romeo y Julieta dentro de la obra de Shakespeare, para ver que en el centro del canon renacentista el suicidio está representado de diferentes y problemáticos modos; sumado al ya mencionado ensayo de Montaigne y el particular *Biathanatos* de John Donne que Borges elogió en *Otras inquisiciones* (700). El Racionalismo intentará luego objetivar el problema y despojarlo de consideraciones teológicas y metafísicas (Zambrano et al. 20); Montesquieu querrá atribuir la frecuencia del suicidio entre los ingleses, al clima; Voltaire en su *Diccionario Filosófico* no admite argumentos de orden moral; Hume produce el ya mencionado “Sobre el suicidio”, un texto apologético y sumamente polémico para su época, cuyas afirmaciones del orden de “[...] la vida de un hombre no posee mayor importancia para el universo que la vida de una ostra” (Hume 50) –más allá de que podemos pensarlas como parte de una cosmovisión adelantada en dos siglos– le valieron la antipatía eclesiástica por negar el valor trascendental de la existencia humana.

Entrando al Romanticismo, la literatura nos traerá un texto que demuestra la importancia central que le dará a la muerte por mano propia esta época preocupada por los afectos fuertes: el *Werther* de Goethe. Novela no solo de importancia literaria, sino también un éxito de masas en su época, suscitó tanta controversia que incluso se la culpó de la llamada *wertherfieber*, una supuesta ola de suicidios en Europa a finales del siglo XVIII y principios del XIX, cuestión de la que el mismo Goethe se defendió diciendo que la obra solo reflejaba una situación de época (Zambrano et al. 24). Fuera de ese supuesto efecto de la obra en los individuos lectores, lo cierto es que su novedad e importancia, tanto filosófica como literaria, trascienden la polémica. En primer lugar, la muerte voluntaria se aborda allí como una problemática enteramente subjetiva, realzando la intimidad del acto; y, en segundo lugar, para Zambrano, el suicidio no es un tema tangencial en la novela, sino que constituye su *leitmotiv*, el motor de toda la narración (24). Cuestiones ambas que, según nuestro análisis, compartiría con *Los adioses* y *Los suicidas*, de modo que podemos rastrear la centralidad narrativa y lugar que el suicidio ocupa tanto en la

construcción del héroe, como en la arquitectónica general de la novela, al menos hasta allí. Por otro lado, y no menos importante, en la novela también aparece un antecedente clave al sentimiento de estar minado por la idea de morir que vimos en Camus:

Goethe retoma en el *Werther* tanto argumentos del mundo clásico que justifican el suicidio del protagonista como argumentos que, basándose en la consideración de que el suicida es un enfermo anímico, [...] le llevan a definir la naturaleza de Werther como ‘Krankheit zum Tode’, un estado en el que el individuo se ve minado anímicamente hasta tal punto que su recuperación es imposible (Zambrano et al. 24-25).

Goethe y el Romanticismo abrirán las puertas a consideraciones posteriores como la de Schopenhauer que ve en el suicidio una afirmación de la voluntad de vivir de alguien que no está de acuerdo con las condiciones de vida, o la de Nietzsche que habló de morir “a tiempo” (*Así habló Zaratustra* 91); y, por supuesto, a novelas que también tendrán al suicidio en su centro. En esa tenue línea divisoria entre pensamiento filosófico y construcción de la novela, desplegará su nihilismo Dostoievski, que pensará el tema en sus obras mayores como *Los demonios*, *Crimen y castigo* o *Los hermanos Karamazov*. Dostoievski escribe desde un lugar donde la pérdida de la fe puso de manifiesto el conflicto entre la creencia en la trascendencia y la conciencia de lo limitado de la vida humana, que constituye el germen del pensamiento del absurdo que luego rescatará, desde el existencialismo, Camus en *El mito de Sísifo* y *El hombre rebelde*, ya en el siglo XX.

Camus se ocupa ampliamente de Dostoievski, igualando en su reflexión antecedentes filosóficos y literarios. La novela, para él, vehiculiza el pensamiento tan eficientemente como los textos de carácter filosófico, pero por otros medios. Hemos visto que para Camus la conciencia del absurdo, al develar la falta de sentido, impondría la lógica de la muerte por mano propia; pero el pensador se opone a este determinismo y ve una forma de la rebeldía en la decisión de vivir, a pesar de todo. En su recorrido se sirve más de héroes literarios y mitológicos –Don Juan, Kirilov de *Los demonios*, Sísifo, los personajes de Kafka– que de sistemas de pensamiento. Y, a pesar de denostar a la novela de tesis, rechaza la arbitrariedad de la distinción clásica entre arte y filosofía (*El mito* 110), abogando por una proximidad especial entre filosofía y literatura, e incluso cierta predominancia en la capacidad del arte de mostrar determinadas

sensibilidades que parten de ideas: “La explicación es inútil, pero la sensación subsiste y con ella los llamamientos incesantes de un universo inagotable en cantidad. Ahora se comprende el lugar que ocupa la obra de arte” (*El mito* 109). Para Camus, pensar es lisa y llanamente “[...] querer crear un mundo” (*El mito* 113) y, en tal sentido, qué mejor dispositivo textual que la novela para ese fin; por otro lado, diferente de la filosofía, con sus procedimientos y formas propias: “La novela tiene su lógica, sus razonamientos, su intuición y sus postulados. Tiene también sus exigencias de claridad” (*El mito* 114). Con el mismo interés de vincular novela y pensamiento metafísico, también desde el existencialismo europeo, en 1947 se publica en *Sur* un texto de Simone de Beauvoir llamado “Literatura y metafísica”, en el que la autora defiende la unión entre novela y filosofía, indicando que no se trata de que el autor suscriba a un sistema de pensamiento preestablecido –lo que entendemos como novela de tesis–, sino de “[...] manifestar un aspecto de la experiencia metafísica que no puede expresarse de otro modo: su carácter subjetivo, singular, dramático, y también su ambigüedad. Ninguna descripción intelectual podría darle por sí sola una expresión adecuada” (en Néspolo 224). Para Camus, en las verdaderas novelas filosóficas “El pensamiento abstracto encuentra por fin su apoyo de carne. Y del mismo modo, los juegos novelescos del cuerpo y de las pasiones se ordenan un poco más con arreglo a las exigencias de una visión de mundo” (*El mito* 114-115); también para él: “Los grandes novelistas son novelistas filósofos, es decir, lo contrario de escritores de tesis” (*El mito* 115). Es difícil no comparar esta comprensión de la novela y su construcción con la establecida por Bajtín.

En este trabajo quisimos comprender a *Los adioses* y *Los suicidas* –y por extensión, a Onetti y Di Benedetto– como deudoras de esa manera particular de pensar la novela, la existencia humana, su sentido y, por supuesto, el problema del suicidio. Pero al mismo tiempo nos preguntamos si lo hacían desde una perspectiva particular y localizada; no en el sentido de exaltar artificialmente elementos regionales, sino en el de suponer una novedad en la manera en que están reflexionando, desde la narrativa y desde su lugar cultural e histórico. Es nuestra hipótesis sostenida que ambas *nouvelles* constituyen complejos dispositivos reflexivos; cuidadosamente pensadas en su género –que analizamos desde Piglia–, en su relación con el pensamiento filosófico –Camus– y, en general, en toda la arquitectónica –Bajtín–, no solo para demostrar ideas que venían importadas desde Europa a mitad del siglo XX, sino para reflexionar en las novelas mismas, y desde su modo particular, sobre el sentido de la existencia y la

posibilidad de terminarla; partiendo de la narrativa, con sus elementos propios, pero sin agotarse allí. Si bien se insertan en una tradición de posición y representación respecto del suicidio que acabamos de resumir –Di Benedetto incluso la recapitula parcialmente–, y reciben una serie de postulados provenientes del existencialismo camusiano, trascienden esos elementos de trabajo y crean ellas mismas, su sistema. *Los adioses* y *Los suicidas* son novelas que piensan, que refractan una realidad y generan su propia visión de mundo; y, por tanto, inagotables en sus interpretaciones posibles e inclasificables en su totalidad.

Desde nuestro abordaje, vimos cómo en ambas *nouvelles* el suicidio es un sentido que circula a través de las voces de un modo determinado, en cada caso, por una arquitectónica particular; sentido que, a su vez, se encarna en los héroes. Tanto esa arquitectónica como el movimiento de las voces se construyen alrededor de un espacio vacío de la narración, es decir, en torno a algo que no se conoce –entendido aquí como el secreto que constituye al género. En ambos textos advertimos cómo lo que no se conoce está ligado a una verdad sobre el suicidio que habita en la interioridad del héroe. No es casual que los protagonistas y narradores no tengan nombres; el nombre permite, al menos, establecer un principio de identidad que, en estas ficciones, siempre termina escabulléndose. A su vez los héroes y sus voces se mueven alrededor de cronotopos donde esos sentidos relacionados al suicidio se densifican justamente porque existe una aproximación al foco del secreto. En el secreto hay una trasgresión, una perversión al orden moral; ¿es el suicidio una transgresión? Estas *nouvelles* darán sus tentativas de respuestas –o marcarán una apertura hacia nuevas preguntas–, pero no será allí donde terminen arribando, sino que plantearán a la muerte por mano propia –o su pensamiento y posibilidad– como constitutiva de un tipo de sujetos minados por la idea que, a su vez, se aproximan a lo que Camus planteó como hombres absurdos.

En *Los adioses* el chisme cumple una función central en la circulación –lo que se dice– y la visibilidad –lo que se ve y lo que se dice de lo que se ve–, que a su vez dan lugar a una forma de la especulación por parte del narrador. A pesar de encontrarse en una tradición de socavamiento de la autoridad narrativa y retomar algunos de sus procedimientos –los de Faulkner, sobre todo–, Onetti no es un mero reproductor. En él la unión entre novela y pensamiento se da de un modo puramente narrativo –sin referencias, sin giros obviamente ensayísticos–, pero que evidentemente retoma una línea de pensamiento filosófico para la construcción de sentidos. Como vimos en Onetti, *suicidas* y *supervivientes* –el exbasquetbolista

y el almacenero, en *Los adioses*–, estando ambos minados por la idea de morir, constituyen dos respuestas posibles al absurdo camusiano, pero configuradas en lo que Beauvoir llamó el carácter subjetivo, singular y dramático de esas experiencias. Sentidos y experiencias que a su vez se densifican en puntos nodales de la trama, que entendimos como los cronotopos fundamentales de su arquitectónica: el mostrador –como lugar privilegiado de la circulación de voces– y la recámara –como lugar del secreto de los amantes y del suicida, el lugar de la perversión.

En *Los suicidas* el abordaje es sumamente diferente. Partiendo de tres búsquedas respecto del suicidio –la periodística, la filosófica y la subjetiva–, el narrador conforma un dispositivo de interpretación estrechamente relacionado a la noción de archivo. La investigación periodística funciona como el señuelo de una estructura policial a los ojos del lector, porque luego es abandonada para dar mayor relevancia a la construcción –y colapso sobre sí– del archivo como especulación ético-filosófica –mediante referencias textuales, en su mayoría externas a la novela– y a la búsqueda de sí, íntima y subjetiva. El héroe protagonista y narrador encarna los sentidos arrojados por estas búsquedas tratando de desandar su herencia suicida y, como la función arcóntica –interpretativa– del archivo es también patriárquica, debe volver al origen de su secreto interior para encontrar un punto neutro, radicalmente íntimo, donde el peso de esa herencia y del trauma por el suicidio del padre queden atrás; un espacio y un tiempo a partir del cual la libre voluntad sea posible. El cronotopo en esta *nouvelle* parece más difuso porque está signado por esa experiencia con el tiempo, y se concentra en los espacios y objetos que marcan ese encuentro con la niñez y la memoria del padre. El héroe, además, se configura, como el narrador de *Los adioses*, a través de ciertos dobles opuestos que le permitan reconocer su propia interioridad: Marcela y su propio padre muerto. Pero se rebela al mandato y rechaza el suicidio a pesar del reconocimiento pleno del sinsentido, tomando la forma de un hombre absurdo camusiano, a través de su propio drama y experiencia subjetiva.

Ambas novelas piensan e imaginan al suicidio desde una arquitectónica particular, un enfoque propio respecto de su construcción que refracta sentidos epocales de aquello en lo que se interesa, a la vez que reflexiona desplegando escenarios posibles de desarrollo y experiencias para sus héroes, esos humanos imaginados, cuyas vidas ficticias se despliegan como una forma de antropología especulativa, si atendemos a Saer. El suicidio no es aquí un mero tema, sino que es un pensamiento que vibra, y tanto Onetti como Di Benedetto reivindicán, a la par del

existencialismo europeo, a la novela como una forma –diría, privilegiada– para la reflexión en torno a un tema que, a su vez, se encuentra en el centro de una filosofía, requiriendo una manera diferente de ser pensado. Acertadamente –y en cierta consonancia con los planteos que aquí presentamos– señala Foucault respecto del problema de estudiar el suicidio, en una introducción a la edición francesa de *Le Réve el L'Existence* de Ludwig Binswagner ([1954] 1999), pionero de la psicología existencial:

El suicidio no es una manera de suprimir el mundo o suprimirme yo, o ambas cosas a la vez; sino de reencontrar el momento originario en el que me hago mundo, donde nada todavía es cosa en el mundo, en el que el espacio no es todavía más que dirección de la existencia, y el tiempo el movimiento de su historia. Suicidarse es la manera última de imaginar; querer expresar el suicidio en términos realistas de supresión es condenarse a no entenderlo: únicamente una antropología de la imaginación puede fundar una psicología y una ética del suicidio (Foucault, *Entre filosofía* 114).

Quisiera permitirme, para el final, cambiar el sujeto de la enunciación. Escogí el tema de este trabajo, en principio, por un interés personal en el suicidio, pero no necesariamente en su consideración inmediatamente ética o indagadora de razones originarias, sino teniendo en cuenta las maneras en que lo pensamos, nos lo representamos y, fundamentalmente, en que hablamos de él. Al leer novelas latinoamericanas que trataran el problema –con cierta tendencia al siglo XX– y leyendo en paralelo *El mito de Sísifo* de Camus, me encontré con estas dos *nouvelles* que captaron mi atención por intuir en ellas una reflexión paralela pero diferenciada. Es mi convicción, sin embargo, que en los estudios literarios no descubrimos problemas, sino que los elegimos por una disposición de nuestra mirada y, a partir de allí, intentamos construirlos. Poco a poco, y con la ayuda invaluable de mi directora, la Dra. Laura Fandiño, y la directora del equipo de investigación al que pertenezco durante todo el proceso, la Dra. Liliana Tozzi, fui armando un marco teórico comparatístico con un fuerte anclaje en Bajtín que me permitiera abordar esa reflexión que había querido ver. Pero por supuesto que, al comenzar el estudio de una novela, ésta empieza a hablar por sí misma; porque como el texto piensa, también nos demanda pensar. Fue así que, si bien intenté delimitar el problema y partir de categorías bajtinianas básicas como voz, héroe y cronotopo para construir una interpretación viable, tuve que recurrir en el proceso de escritura a una gran cantidad de bibliografía que no había

presupuesto en el proyecto original, a medida que problemas nuevos iban apareciendo y los intentaba hacer funcionar en mi interpretación. Así fue que recurrí a Barthes, Arfuch, Derrida, Piglia, Molloy, Deleuze, Foucault, entre otros, con la intención de que aquellos que pensaron más y mejor que yo me ayudaran a andamiar una reflexión todavía en ciernes. Con la ayuda de ese aparato original y esos textos suplementarios, fue que abordé –luego de una investigación un poco más histórico-literaria y con fines contextualizadores en el capítulo II– el análisis de las voces en el capítulo III, tal como las entendí, y luego la forma particular que creo que los héroes de estas novelas adoptan en relación al suicidio desde su propio cronotopo, en el capítulo IV.

Por supuesto que una tesis no puede dar cuenta de todas las perspectivas que se han contemplado en el proceso lectura e indagación. Fue así que, en paralelo a la investigación y redacción de este trabajo de maestría, fui construyendo un proyecto doctoral actualmente redactado y puesto a consideración del Doctorado en Ciencias del Lenguaje con mención en Culturas y Literaturas Comparadas de la Facultad de Lenguas de la UNC. Dicho proyecto, que lleva el nombre de *Subjetivación y autodestrucción en la literatura argentina contemporánea*, supone en principio la ampliación de la investigación del problema del suicidio en literatura a las prácticas autodestructivas en general, relacionándolas con procesos de subjetivación en su manera particular de ser representados por la literatura argentina de nuestro siglo, con el objetivo de ver los desplazamientos en las concepciones sobre esas prácticas que anteriormente esbozamos, así como sus modos de pensarlos, en un corpus de narrativas ficcionales del siglo XXI. Al igual que el proyecto de maestría para la tesis aquí presentada, al que se le concedió una beca de maestría de la SeCyT (UNC), ese proyecto recibió recientemente una beca doctoral CONICET para ser llevado a cabo.

Mientras la literatura siga representando nuevas formas del sujeto, refractando sentidos diversos, planteando mundos posibles, susceptibles de interpretación y comprensión podremos, a través de la investigación, plantear recorridos como los aquí trazados u otros igual de válidos. Sin olvidar nuestro lugar respecto de los textos y recordando con Bajtín que:

El autor, al crear su obra, no la destina a un investigador ni supone una específica *comprensión* que se da en los estudios literarios; no intenta crear una colectividad de investigadores literarios. No invita a los investigadores a su mesa de banquetes (*Estética de la creación* 385).

Referencias bibliográficas

- Aínsa, Fernando. *Las Trampas de Onetti*. Montevideo: Alfa, 1970.
- _____. "Onetti: la muerte tan temida". *Diabolotexto* N° 2, (1995) 53-60.
- Agustín, Santo. *Obras de San Agustín en edición bilingüe. Tomo XI: Cartas 2º*. Madrid: La Editorial Católica, 1953.
- Arfuch, Leonor. *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2016.
- Arguedas, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Caracas: El perro y la rana, 2006.
- Aristóteles. *Ética Nicomáquea * Ética Edudemia*. Madrid: Gredos, 1985.
- _____. *Investigación sobre los animales*. Madrid: Gredos, 1992.
- Alvarez, Al. *El dios salvaje*. Barcelona: Emecé, 2003.
- Améry, Jean. *Levantar la mano sobre uno mismo*. Valencia: Pre-textos, 1999.
- André, William; Oliveira Amaral, Lara Luiza y Pinezi, Gabriel (coord.). *Literatura & Suicidio*. Campo Mourão: FECILCAM, 2020.
- Andrés Gonzáles-Cobo, Ramón. *Semper dolens. Historia del suicidio en Occidente*. Barcelona: Acantilado, 2015.
- Arán, Pampa Olga et al. *Nuevo Diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín*. Córdoba: Ferreyra Editor, 2006.
- _____. *Diseño del proyecto de tesis en una investigación literaria. Propuesta semiodiscursiva*. Buenos Aires: Biblos, 2020.
- Bajtín, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2018.
- _____. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.
- _____. *Yo también soy (Fragmentos sobre el otro)*. México D.F.: Taurus, 2000.
- _____. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Buenos Aires: F.C.E., 2005.
- _____. *Problemas literarios y estéticos*. La Habana: Arte y Literatura, 1986.
- Barnechea, Alfredo. *Peregrinos de la lengua: confesiones de los grandes autores latinoamericanos*. Madrid: Alfaguara, 1997.
- Barthes, Roland. *Cómo vivir juntos. Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- _____. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010.

- Bauzá, Hugo Francisco. *Miradas sobre el suicidio*. Buenos Aires: FCE, 2018.
- Borges, Jorge Luis. *Obras Completas 3*. Buenos Aires: Sudamericana, 2011.
- Bracamonte, Jorge. “Cuestiones existencialistas desde obras de Cortázar, Pla y Di Benedetto”.
El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados. N° 15 (2015),
91-102.
- Brescia, Pablo. “Un final discutible para la historia: El eterno retorno de Los adioses”. *Revista
Letral*. N° 2, (2009) 5-15.
- Bubnova, Tatiana. “Voz, sentido y diálogo en Bajtín”. *Acta Poética*. N° 27 (1), (2006) 97-114.
- Burger, Hermann. *Tractatus Logico-Suicidalis. Matarse uno mismo*. Valencia: Pre-Textos, 2017.
- Camus, Albert. *El extranjero*. Buenos Aires: Alianza, 2004.
- _____. *El hombre rebelde*. Buenos Aires: Losada, 2007.
- _____. *El mito de Sísifo*. Buenos Aires: Losada, 2010.
- Carrère, Emmanuel. *El adversario*. Barcelona: Anagrama, 2021.
- Chao, Ramón. *Trois jours avec Juan Carlos Onetti* (entrevista). Paris: FR3, 1989.
- Cicerón, Marco Tulio. *Sobre la República*. Madrid: Gredos, 1991.
- Conti, Haroldo. *Sudeste*. Buenos Aires: Emecé, 2008.
- Corominas, Joan. *Breve diccionario etimológico de la Lengua Castellana*. Madrid: Gredos,
1987.
- Coutinho, Eduardo. “La literatura comparada en América Latina: Sentido y función”. Voz y
escritura. *Revista de Estudios Literarios*. N° 14, (2004) 237-258.
- Cruces Colado, Susana. “Las traducciones de Camus en España durante el franquismo: difusión
y censura”. *Transitions. Journal of Franco-Iberian studies*. N° 2, (2006) 82-113.
- Daldry, Stephen. *The Hours*. Paramount Pictures, 2002.
- Dante. *La divina comedia*. W. M. Jackson, INC: Nueva York, 1973.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-
Textos, 2004.
- Derrida, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Editorial Trotta, 1997.
- Di Benedetto, Antonio. *Anabella*. Buenos Aires: Ediciones Orion 1974.
- _____. *Sombras, nada más...* Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- _____. *Zama*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2014.
- _____. *Cuentos completos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2015.

- _____. *Los suicidas*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2016.
- _____. *El silenciero*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2016b.
- _____. *Escritos periodísticos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2016c.
- _____. *El Pentágono*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2018.
- _____. *Prefiero la noche, prefiero el silencio*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2018b.
- Dostoyevski, Fiodor. *Los demonios*. Madrid: Alianza, 2011.
- Durkheim, Émile. *El suicidio*. Buenos Aires: Gorla, 2004.
- Faulkner, William. *El Ruido y la furia*. Buenos Aires: Alfaguara, 2014.
- _____. *¡Absalón, Absalón!* Buenos Aires: Alfaguara, 2014.
- _____. *Luz de Agosto*. Barcelona: DeBolsillo, 2018.
- Ferreya, Leandro Ezequiel. “Suicidios y Freud: Conceptualizaciones Sobre el Suicidio en Ensayos Freudianos”. *Anuario de Investigaciones de la Facultad de Psicología, UNC*. Vol. 3, N° 2, (2017) 488-506.
- Filer, Malva. *La novela y el diálogo de los textos. “Zama” de Antonio di Benedetto*. México: Oasis, 1982.
- Flaubert, Gustave. *Madame Bovary*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2020.
- Foucault, Michel. *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta, 1979.
- _____. *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales, Volumen I*. Barcelona: Paidós, 1999.
- _____. *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.
- Freud, Sigmund. “Contribuciones al simposio sobre el suicidio”. En *Obras Completas de Sigmund Freud*. Vol. 12. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2013, 1636-1637.
- Fuentes, Mabel. “Fantasma”. *Psicoanálisis: Ayer y Hoy*. N°4. Buenos Aires: Asociación Escuela Argentina de Psicoterapia para Graduados, 2005. En línea: <https://www.elpsicoanalisis.org.ar/old/numero4/resenafantasma4.htm> [Consulta 1-7-2022].
- Fundación Histarmar. “Índice de naufragios de la Provincia de Buenos Aires”. En línea: <https://www.histarmar.com.ar/Naufragios/Naufragios-ProvBsAs/Caribea.htm> [Consulta 1-5-2022].
- Galeano, Eduardo. “El borde de plata de la nube negra (conversación con Juan Carlos Onetti)”. Entrevista. *El viejo topo*, N°53, (1980) 60-61.

- Gallego Cuiñas, Ana. “Manos, nomás: Los adioses de Onetti”. *Revista Letral*. N° 2, (2009) 14-21.
- Gibbon, Edward. *Historia de la decadencia y ruina del imperio romano*. Barcelona: Bergnes y Compañía, 1842.
- Gilio, María Esther. “Onetti: para mi dulce condenación”. *Revista Crisis*. N°47, (1986). En línea: <https://revistacrisis.com.ar/notas/onetti-para-mi-dulce-condenacion> [Consulta 16-5-2021]
- Gilio, María Esther y Dominguez, Carlos María. *Construcción de la noche: la vida de Juan Carlos Onetti*. Buenos Aires: Planeta, 1993.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Werther*. Barcelona: Edaf, 1997.
- Gonzales de Ávila, Manuel. *Cultura y Razón. Antropología de la Literatura y de la imagen*. Barcelona: Anthropos, 2010.
- Green, Mateo. “Variante y reescritura en Anabella y El pentágono de Antonio Di Benedetto: dos obras, un mismo proceso escritural”. *Biblioteca de Babel: revista de filología hispánica*. N° 2, (2021) 61-77.
- Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Buenos Aires: Paidós, 1999.
- Guerriero, Leila. “Dorotea Muhr: Vivir la vida breve”. *Gatopardo*, 3 de agosto de 2016. En línea: <https://gatopardo.com/reportajes/dorotea-muhr-onetti/> [Consulta 16-5-2021]
- Heidegger, Martin. *El ser y el tiempo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Homero. *Odisea*. Buenos Aires: Losada, 1992.
- Hume, David. *Sobre las falsas creencias. Del suicidio, la inmortalidad del alma y las supersticiones*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2009.
- Jiménez Tobón, Juan Carlos. “Suicidio y supervivencia en «El posible Baldi», «Bienvenido, Bob» y Cuando Entonces de Juan Carlos Onetti”. *Lingüística y Literatura*. N° 70, (2016) 121-133.
- Jullien, François. *Lo íntimo: lejos del ruidoso amor*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2016.
- Kafka, Franz. *Un artista del hambre*. Madrid: Casimiro, 2012.
- Kierkegaard, Soren. *Discursos edificantes. Tres discursos para ocasiones supuestas*. Madrid: Trotta, 2010.
- Lago, Sylvia. “El suicidio en la narrativa de Juan Carlos Onetti. Una opción frente al Infierno tan temido”. *Exégesis*. Vol. 10, N° 30, (1997) 46-51.

- López Alfonso, Francisco José. “Morituri”. *Diabolotexto*. Nº 2, año 1995, 153-158.
- López, Silvana. “Conti, Di Benedetto y Onetti: narrativas de la decepción”. *Cifra Nueva*. Nº 21, (2010) 63-75.
- Ludmer, Josefina. “La novia (carta) robada (a Faulkner)”. *Hispanamérica*. Nº 9, (1975) 2-20.
 _____. *Onetti. Los procesos de construcción del relato*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2017.
- Made Baronetto, Gustavo José. *Antonio di Benedetto: autoficción, sublimación y fantástico*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2017.
- Martín Rodrigo, Inés. “A Onetti no le dieron el Nobel por ser muy depresivo”. *ABC Cultura*. 20 de octubre de 2014. En línea: <https://www.abc.es/cultura/libros/20141019/abci-onetti-viuda-nobel-201410171649.html> [Consulta 16-5-2021]
- Molloy, Sylvia. “El relato como mercancía: *Los Adioses* de Juan Carlos Onetti”. *Hispanamérica*. Nº 23/24, (1979) 8-18.
- Montaigne, Michel Eyquem de. *Ensayos*. Buenos Aires: Losada, 2011.
- Mossello, Fabián. “El neopolicial latinoamericano”. *El policial como transgénero. Procesos polifónicos y transpositivos en prácticas policiales contemporáneas*. Melana, Marcela y Mosello, Fabián (Comp.). Villa María: Eduvim, 2019. 13-92.
- Néspolo, Jimena. *Ejercicios de pudor. Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004.
- Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zaratustra*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1992.
 _____. *La gaya ciencia*. Madrid: Editorial Edaf, 2011.
- Onetti, Juan Carlos. *Obras Completas I. Novelas I*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2011.
 _____. *Obras Completas II. Novelas II*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2007.
 _____. *Obras Completas III. Cuentos, artículos y miscelánea*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2009.
- Piglia, Ricardo. *Formas Breves*. Barcelona: Anagrama, 2000.
 _____. *Teoría de la prosa*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2019.
- Platón. *Diálogos I*. Madrid: Gredos, 2010.
- Premat, Julio “Le miroir de l'écriture: le double dans les romans d'Antonio di Benedetto”. *América. Frontières culturelles en Amérique Latine, Cahiers du CRICCAL*. (1991) 247-258.

- _____. “Un pentágono triangular. Orígenes de la narrativa de Antonio Di Benedetto”. *Río de la Plata. Los años sesenta en el Río de la Plata*. N° 26-27, (2004) 295-302.
- _____. “Así se nace, Vanguardia, estilo, extrañeza en Di Benedetto” en Reales, Liliana (ed.), *Homenaje a Antonio Di Benedetto*. Mendoza: Universidad de Cuyo, 2017, 11-28.
- Prieto, Martín. “Benedetto murió solo, pobre y abandonado”. *El País*. 12 de octubre de 1986. En línea: elpais.com/diario/1986/10/13/cultura/529542007_850215.html. [Consulta 1-5-2022].
- Primera Plana, Revista. Año V, N° 249, 3 al 9 de octubre de 1967.
- Quesada Gómez, Catalina. “Absurdamente, más vale persistir. Onetti frente al Suicidio”. *Revista Letral*. N° 2, (2009) 39-51.
- Quignard, Pascal. *La imagen que nos falta*. México D.F.: Ediciones Ve, 2015.
- Real Academia Española. *Diccionario panhispánico de dudas*. 2005. En línea: <<https://dle.rae.es>> [Consulta 5-5-2022]
- Rojas, Santiago. “Los Adioses y la crítica”. *Hispania*. Vol. 73, N° 1, (1990) 32-39.
- Roldán, Alberto. “Influencia de William Faulkner en Juan Carlos Onetti con referencia a la fe, Dios y la carne. Una perspectiva hermenéutica”. *Franciscanum*. Vol. 63, (2016) 237-270.
- Saer, Juan José. *Trabajos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2020.
- _____. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2014.
- Schopenhauer, Arthur. *El mundo como voluntad y representación I*. Madrid: Gredos, 2014.
- Seifert, Marcos. “Por irnos y no. Muerte y escritura en tres novelas de Antonio Di Benedetto”. *Rassegna iberistica*. N° 95 (2012) 3-16.
- Seneca, Lucio Anneo. *Epístolas morales a Lucilio*. Madrid: Gredos, 1992.
- Shakespeare, William. *Obras completas*. Madrid: Iberlibro, 2018.
- Sófocles. *Áyax. Las traquinias. Antígona. Edipo Rey*. Buenos Aires: Alianza, 2007.
- Sosa, Carlos Hernán. “Sobre la vacilación de la forma: las novelas de Antonio Di Benedetto”. *Cuadernos del Hipogrifo. Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada*. N° 17, (2022) 97-116.
- Szyborska, Wislawa. *Poesía no completa*. Madrid: FCE, 2012.
- Thomas Dublé, Eduardo. “Desesperación y creación en Juan Carlos Onetti”. *Revista Chilena de Literatura*. N° 46, (1995) 7-20.

Vázquez, María Esther. “Con Antonio Di Benedetto”. *La Nación*. Buenos Aires: 14 de diciembre de 1984.

Voltaire. *Voltaire I*. Barcelona: Gredos, 2014.

Zambrano Carballo, Pablo et al. *Estudios sobre Literatura y Suicidio*. Sevilla: Alfar, 2006. Digital.

Zaragoza, Celia. “Antonio Di Benedetto: los cuentos de mi madre me enseñaron a narrar”. *Crisis*. N° 20. Buenos Aires: diciembre de 1974.