

Suicidio y padecimiento en *Los adioses* de Juan Carlos Onetti y *Los suicidas* de Antonio Di Benedetto

Mateo Green

mateogreen86@gmail.com

**CONICET (UNVM)
Facultad de Lenguas (UNC), Argentina**

Resumen

Este trabajo tiene su origen en una tesis de maestría denominada “El suicidio en Juan Carlos Onetti y Antonio di Benedetto. Un estudio comparado de *Los adioses* (1954) y *Los suicidas* (1969)”. Nuestro objetivo allí era analizar y comparar la manera en que diferentes voces entran en diálogo en el espacio de la novela, en tanto dispositivo reflexivo. Aquí tomamos algunas consideraciones de los capítulos IV y V de dicha tesis, donde se analiza el funcionamiento de las voces y el lugar del héroe —en sentido bajtiniano—, para preguntarnos comparativamente qué relación guarda, tanto en *Los adioses* como en *Los suicidas*, la disposición al suicidio con un padecimiento particular o si, en tal caso, esta es entendida como un padecimiento en sí mismo. A partir del nexo que la posibilidad de la autodestrucción establece con la intimidad de los héroes, nos preguntamos: ¿Qué relación guarda aquí el suicidio con el padecimiento y la enfermedad? ¿Cómo define esta relación íntima la espacialidad y la temporalidad en las *nouvelles*?

Palabras clave: Di Benedetto, Onetti, padecimiento, suicidio.

Suicide and suffering in *Los adioses* by Juan Carlos Onetti and *Los suicidas* by Antonio Di Benedetto

Abstract

This work has its origin in my master 's thesis called "Suicide in Juan Carlos Onetti and Antonio di Benedetto. A comparative study of *Los adioses* (1954) and *Los suicidas* (1969)". The original objective was to analyze and compare the way in which different voices enter into dialogue in the space of the novel, as a reflexive device. In this work, some considerations from chapters IV and V of that thesis are taken, where the functioning of the voices and the place of the hero —in a Bakhtinian sense— are analyzed, to ask comparatively what relation, both in *Los adioses* and in *Los suicidas*, the disposition to suicide establishes with a particular suffering or if, it is the case, it is understood as a suffering in itself. From the link that the possibility of self-destruction establishes with the intimacy of the heroes, the following questions arise: What relation does suicide have here with suffering and illness? How does this intimate relationship define the spatiality and temporality in the novellas?

Keywords: Di Benedetto, Onetti, sufferings, suicide.



Introducción

El verbo “padecer” tiene su raíz latina en *pati*: “sufrir, soportar” (Corominas 432), de donde deriva “padecimiento” y, por supuesto, “paciente” como “el que soporta (males)” (432). De *pati*, según Corominas (433), deriva también “pasión” que, si bien es la acción de padecer, se relaciona al *πάθος* griego¹. Entendemos pasión como un estado de ánimo que, como afecto activo, motivaría un apetito que moviliza al sujeto hacia determinada acción y, en sentido pasivo, sería aquello que soporta: su sufrimiento. El héroe en la novela tiene su pasión particular y, también, su *pathos*. Nos mantendremos en esta tensión semántica que relaciona el padecimiento con el *pathos* del héroe —“[...] ¿una patho-logía?” se pregunta Barthes (*Lo neutro* 58)— para indagar de qué manera el suicidio es, en las *nouvelles* que aquí nos ocupan, aquello que mantiene al héroe “[...] la vez activo y afectado” (124): lo que padece o lo que activa su padecimiento.

Entendemos a *Los adioses* y a *Los suicidas* como *nouvelles*. Según Piglia, podemos decir que una novela corta² tiene por extensión entre cincuenta y ochenta, hasta unas ciento veinte páginas. Este solo criterio la convertiría en un objeto incierto, por lo que Piglia propone posicionar al secreto, como “elemento formal y temático en un texto” (12), en el núcleo de la *nouvelle*, lo que permitiría unir el análisis de contenido con el de la forma en una misma problemática. La *nouvelle* sería un relato en donde existe un “espacio vacío en la narración” (16) que actúa en la historia, aunque constituya un no saber, es decir: lo no narrado. El concepto de un silencio como centro de la *nouvelle* está directamente relacionado a la noción bajtiniana de voz, ya que aquello que no se dice puede ser entendido como significante; en palabras de Tatiana Bubnova: “El territorio del enunciado [...] abarca no sólo lo dicho explícitamente, sino también la esfera del silencio significativo [...] La significación de la voz que suena alterna con la significación del callar” (104).

La polifonía bajtiniana, definida como “orquestración de las voces en diálogo abierto, sin solución” (Bubnova 105), supone enunciadorez detrás de esas voces que posean una cronotopía —anclaje espaciotemporal— y una ideología, en tanto entidades sociales. El héroe en la novela es pura sustancia lingüística configurada por y desde las voces —“[...] la voz pura; no lo vemos pero lo oímos” (Bajtín, *Problemas de la poética* 83)— con su visión de mundo materializada allí.

Podríamos determinar lineamientos básicos que dibujen la forma del secreto en nuestras *nouvelles* relacionándolo temáticamente con el suicidio y el padecimiento que, a su vez, determinan una arquitectónica de voces particular, en cada caso, alrededor de los héroes. Para Bajtín “[...] todo se reduce y sirve de contestación a la pregunta: quién es él” (*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, su posicionamiento nos dice de qué manera se entrelazan argumento y cronotopo novelesco —las coordenadas artísticas— para encarnar sentidos particulares.

¹ Al menos desde Aristóteles, el uso de la palabra *pathos* como concepto tiene un largo recorrido en las ciencias del lenguaje y los estudios literarios. Tomaremos aquí algunas definiciones y líneas de indagación que ofrece Barthes en *La preparación de la novela* (2005a) y, más particularmente, en *Lo neutro* (2004). Para una definición más pormenorizada, puede consultarse el artículo “El *pathos* barthesiano” de Mara Campanella (2012).

² 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” (11).

Suicidio y padecimiento en *Los adioses*: una problemática del espacio

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” (71). Una de las claves del flujo de voces en *Los adioses* es esa dinámica del chisme: nunca se trata de la verdad de un discurso, sino de su circulación misma; el chisme, o “relato del prejuicio del pueblo” (Piglia 79), se robustece en la circulación; para Molloy, en “la transacción misma” (8), es decir, en enunciados que se intercambian como mercancías. No se ofrece una verdad de la historia en el diálogo entre voces, la resolución del secreto se reserva al lector.

La arquitectónica de *Los adioses* parte del lugar que ocupa el narrador, de aquello que ve, de aquello que recibe como voz ajena y de aquello que especula: su posición polivalente respecto de una historia de la que no participa. El narrador es un almacenero de un pueblo próximo a un sanatorio de tuberculosos —nunca nombrado, pero identificable con Santa María de Punilla³—; su almacén funciona como posta de correos y parada de colectivos, lo que lo convierte en lugar de circulación. A mediados de primavera llega al sanatorio un exbasquetbolista de cierta fama al que el narrador se refiere como “el hombre” —ninguno de los personajes principales de *Los adioses* tiene nombre propio. El almacenero también es un antiguo paciente del hospital: “[...] hace quince años que vivo aquí y doce que me arreglo con tres cuartos de pulmón” (Onetti 723); fuera de ese detalle, su historia personal permanece velada, ocultamiento que explica en parte su interés por la historia del otro; conjetura “un pasado para el hombre signado por la pérdida, en el cual parecería reconocerse” (Molloy 13), y solo en esa conjetura el lector puede adivinar algo del propio narrador.

Desde el mostrador —emblema de autoridad narrativa, “a la vez punto de mira privilegiado y lugar de contagio” (Molloy 6)— el narrador puede seguir los movimientos del hombre, sus visitantes, las cartas que llegan o salen, y allí donde se acercan a intercambiar sus ayudantes principales: un enfermero y la mucama del hotel, “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 la autoridad narrativa; la trama dista de ser autosuficiente, el narrador necesita apoyo continuo.

El interés puesto en el hombre, héroe objeto de la narración, es múltiple. En primer lugar, ha sido un deportista de fama; en segundo lugar, tiene una relación incierta con dos mujeres que lo visitan —incertidumbre moral sobre la que indagan los chismosos— y, en tercer lugar, el almacenero se divierte profetizando sobre la posibilidad de curación de todos los enfermos, 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” (Onetti 724).

Entre un ver insuficiente, otro mediado por la voz ajena y la adivinación, se juega la especulación de la historia no vista: “El narrador está empecinado en ver si puede conocer la verdad de esta historia y podríamos decir que con ciertos materiales construye una hipótesis” (Piglia 85). Este narrador problemático, que cuenta una historia a través de medios indirectos y conjeturales, se ubica, para Piglia (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. Podemos ver un ensayo de la distancia, pero no

³ Tanto Piglia como Ludmer refieren a Cosquín como el lugar probable de la historia, pero el sanatorio de tuberculosos en la falda de la montaña que podría haber inspirado el relato queda, efectivamente, en Santa María de Punilla.

de la independencia narrativa: el almacenero está ligado al hombre acerca del que narra por su propia historia. Esta tensión entre narrador y héroe —como “[...] conflicto entre ese narrador y esa historia” (85) — se da alrededor de un vacío que desencadena la narración, y cuyo posible esclarecimiento debe rastrearse en los espacios (90) que determinan la circulación de las voces.

La “espacialización de la trama” (Piglia 89) se da primero desde el almacén —y el mostrador como epicentro— que constituiría el lugar de la narración; luego el hotel donde el exbasquetbolista a veces se aloja, que es un lugar de socialización, constituyendo el espacio de lo visible; y, por último, el “chalet de las portuguesas”, que el hombre también alquila, y en cuyo encierro nadie puede ver lo que hace, por lo que aloja el secreto. A estos espacios se les suma un afuera inmediato asociado en el texto a “una capital de provincia” (Onetti 726), identificable con Córdoba, que alimenta el circuito con movimiento de personas y correspondencia.

Las especulaciones de la voz del pueblo giran alrededor de la relación del hombre con las mujeres, de sus movimientos por los espacios de visibilidad. El hombre es visitado por una mujer mayor con la que se queda en el hotel, a la vista, y por una muchacha con la que se encierra en el chalet; dualidad sobre la que habla el chisme: “Por fin dejó la cueva y almorzaron en el hotel [...] Puede ser que ya no aguantaran más eso de estar juntos y encerrados. De todos modos, parece un suicidio.” (Onetti 749).

Llegan dos tipos de cartas al almacén, a vista del narrador, en sobres: “unos con tinta azul, otros a máquina” (Onetti 727), que corresponden a las mujeres en sus ausencias. 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 las cartas de tinta azul —de la mujer mayor— que el almacenero ha sustraído, donde se indica que la muchacha es hija del hombre: “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). La carta aclara parcialmente el misterio —el vínculo con las mujeres y la procedencia del dinero—, pero sigue vacante el lugar del secreto: no sabemos nada sobre el pasado del basquetbolista, su pérdida, su posterior decisión de morir que, como se anticipa, constituye la centralidad de su vida 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 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 al chalet, en el centro mismo del secreto. El espacio de vacancia, entonces, está directamente asociado a su pasado, a la pérdida de la salud —representada como algo que se posee—, que lo lleva a estar, en términos de Camus, “minado” por la idea del suicidio. Aventurando, incluso, la posibilidad, señalada por Onetti y la crítica⁴, 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 85).

Para Molloy hay dos ejes fundamentales en *Los adioses*: 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 en el lugar al que fue

⁴ Ver, a este respecto, “El lector como protagonista de la novela” de Wolfgang A. Luchting (en Onetti 909) y la respuesta de Onetti en “«Media vuelta» de tuerca” (922).

a tratarse, sí la tuvo. ¿Por qué, entonces, la avidez por contar la historia del hombre? Si “La voracidad coincide, en este relato, con el placer de contarse” (13), el narrador no hace más que confirmarse su propia decisión de sobrevivir: la voluntad de curarse y de no morir a pesar de la pérdida. Según Quesada Gómez, en Onetti sobreviven los que son capaces de narrar (42). Hacia el final, el narrador aparece exultante por la confirmación de su hipótesis, presentando, en la autoafirmación y celebración de sí mismo, al ejercicio de la ficción como fuente de vitalidad: “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 778).

El almacenero profetiza las posibilidades de curación movilizado por su propia historia, y anuncia el destino del hombre en 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 723). Luego, justifica su rol en el 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 cumplimiento. Suicidarse no es, en este caso, ni curarse ni rendirse ante la inminencia de morir. El hombre quiso conservar su muerte para sí, trazando al suicidio como una libertad última y radical.

Cronotopo y autodeterminación en *Los Adioses*

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

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).

Señalamos al mostrador como emblema de la autoridad narrativa; allí se ubica la mirada y se posibilita el intercambio de las voces, allí los ayudantes “fraguaban miserables pretextos para reunirse en una mesa y cuchichear” (Onetti 759). El término “cuchichear” —hablar íntimamente, susurrando— aparece cuatro veces en *Los adioses*, dos en escenas relacionadas al mostrador: “Ella insistió un rato, cuchicheando sin convicción; [...]. Él se apartó del mostrador [...].” (733). El mostrador funciona como cronotopía estableciendo un sentido para las acciones, afectando a los personajes de manera determinada y remitiendo al imaginario social como el lugar donde “se cuchichea” un chisme; allí la intimidad se desplaza al dominio público⁵.

En las otras dos veces que se utiliza “cuchichear” aparece Gunz, el médico. En la primera se discute la salud del hombre, en la segunda refiere al diálogo de cuatro personajes junto a la cama que sostiene el cadáver del exbasquetbolista. Ese segundo espacio nodal, la habitación del chalet, funciona también como cronotopo, pero doblemente: por ser el lugar del lecho —centro de la vinculación sexoafectiva— que alberga el secreto de la relación entre el hombre y la muchacha; pero a la vez, hacia el final de la novela, se invierte su significación y aparece como la habitación del suicida:

⁵ El mostrador como lugar de intercambio es recurrente en Onetti, será incluso tematizado en el capítulo XIII de *La vida Breve* (Onetti 501).

Mateo Green: “Suicidio y padecimiento...”

un sitio último para el héroe, 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.” (778).

Esta doble naturaleza del cronotopo —como lugar de la muerte y del secreto vincular— no es casual. Para Piglia hay “[...] un erotismo lúgubre en Onetti, que asocia a la mujer o a la niña con la muerte” (98). 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. En *Cómo vivir juntos*, Roland Barthes 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 espacio de lo fantasmático⁶: depósito de las imaginaciones de los demás. En *Los adioses*, cuando se abre a la mirada ajena, la casa y la habitación no resuelven, sino que aumentan el misterio:

No podían dar nombre a la ofensa, vaga e imperdonable, que él había encarnado mientras vivió entre ellos. [...] ocupaban sus horas suponiendo escenas de la vida del hombre y la muchacha encerrados allá arriba, provocativa, insultantemente libres del mundo (Onetti 770).

El hombre guarda su muerte para sí, lleva su deseo de libertad a la radicalidad del suicidio, sustrayéndolo de la mirada del resto en el interior del interior. Como muerto, tampoco dejará entrever sus secretos, a pesar de la especulación del narrador y el discurrir —chismoso, fantasmático— del pueblo que termina reducido al cuchicheo, a un murmullo encima de un cadáver. Lo único que operaría como motivo claro del suicidio sería la enfermedad, la tuberculosis que comparte con el pasado del narrador. El hombre no fue solo un cuerpo decadente, sino que “Había vivido apoyado en su cuerpo, había sido, en cierta manera, su cuerpo” (Onetti 734); condición pasada que el narrador imagina en la figura de la gloria deportiva, contrastándola a la del enfermo y explicándose “[...] aquel amasado rencor que llevaba en los ojos y que había nacido, no sólo de la pérdida de la salud, [...] sino, sobre todo, de la pérdida de una convicción, del derecho a un orgullo” (733).

Lo importante no es solo el contraste entre un cuerpo de salud plena y otro de enfermedad, sino también lo que nos dice del cuerpo del almacenero mismo, que hace quince años se las arregla allí “[...] con tres cuartos de pulmón” (Onetti 723). Lo que el narrador dice del exbasquetbolista es especulación y proyección de su propia problemática, mientras aparenta referirse a él, va delimitando su propia figura, cuya historia también queda oculta. El punto ciego se revierte hacia el lugar de la mirada. Motivado por un afecto muy parecido al amor, el almacenero construye la historia de 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 le da forma al misterio, pero también es un intento de autocomprensión; en ese discurrir sobre su otro, el narrador dibuja los bordes de su propia subjetividad.

En su ingreso a la casa y a la habitación del suicida, el almacenero se desplaza por el espacio sin interactuar con la escena de los hombres, solo viendo y escuchando, casi como un narrador omnisciente, emergiendo “lleno de poder” (Onetti 778) de la situación

⁶ 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.

donde los demás presentes no producen 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” (779-780). Aquí se juega la dualidad entre sobreviviente y suicida. No cualquier personaje que no muere es sobreviviente, tiene que obtener fuerza vital en el contraste que establece con su propio deseo de morir; ambos están minados, sobreviviente y el suicida. 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: “[...] al hombre no le quedaba otra cosa que la muerte y no había querido compartirla.” (778). Se nos muestra su suicidio como sustraído del intercambio público: el interior del interior, el tesoro de la “cámara”, lo que no puede ser convertido en mercancía.

Puede suponerse que el almacenero, salvado de la muerte por tuberculosis y al no verse precipitado por las circunstancias, decide seguir conservando ese bien, la posibilidad del suicidio, para sí, y el del hombre opera como una confirmación de su supervivencia, un potenciador de su poder y, por tanto, de su voluntad de vivir. Paradójicamente, posponer la muerte fortalece su vida: narrar el camino otro hacia el abismo es aquí una vía para la propia salvación.

Suicidio como padecimiento en *Los suicidas*: una problemática del tiempo

En *Los suicidas*, el porqué es relegado a un plano secundario entre otros cuestionamientos más relevantes sobre la muerte por mano propia: ¿cómo? y ¿cuándo? Pero no solo en relación con el futuro —¿cómo y cuándo realizarlo?—, sino también con el pasado: ¿desde cuándo uno comienza a suicidarse? Es una de las preguntas fundamentales de la *nouvelle*, la cuestión del suicidio se despliega aquí como una experiencia con el tiempo. Operatoria posibilitada, también, por la posición del narrador. A diferencia de *Los adioses* donde se cuenta la historia de un suicida, aquí es la voz del propio suicida potencial la que construye el relato y, por tanto, toda su reflexión al respecto vuelve sobre sí mismo. La especulación acerca de morir se transforma en una herramienta de comprensión de sí, tanto como del pasado cultural. Si respecto de *Los adioses* dijimos que alrededor de un suicida hay una historia que contar, en *Los suicidas* hay un objeto que conocer.

Los suicidas se organiza en torno a tres problemas diferentes que aborda el narrador: el suicidio como problema ético-filosófico, su propia herencia y subjetividad suicida —la “búsqueda de sí” (Néspolo 208)—, y los tres casos que la agencia le encarga investigar. El narrador-protagonista es un periodista —sin nombre— 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 su trabajo, se encarga de acercarle fuentes para su investigación. Los textos 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 archivo sobre el suicidio.

Para la segunda página de la *nouvelle*, los tres frentes están desplegados. El exergo reza: “*Todos los hombres sanos han pensado en su suicidio alguna vez. ALBERT CAMUS*” (Di Benedetto 7)⁷; esta cita proviene de *El mito de Sísifo*. A partir de ese

⁷ Transcripción respetando la edición de *Los suicidas* que aquí utilizamos.

axioma, Camus saca la conclusión de que hay una relación directa entre ese sentimiento y la aspiración a la nada (18). Derrida indica que un exergo “[...] viene a almacenar por anticipado y a prearchivar un léxico que, a partir de entonces, debería hacer la ley y *dar la/el orden*” (15). La cita prepara no solo para el contenido del relato —cuyo tema en el título ya señala—, sino para su forma: la acumulación de referencias que guiarán el pensamiento del narrador se inaugura aquí —mediante la autoridad filosófica de Camus— desde la introducción de la palabra ajena.

En las primeras líneas, 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 11); con estas afirmaciones presenta el segundo problema: el de una herencia y posibilidad suicidas, en una memoria del origen que deviene autocomprensión. Afirmar el suicidio del padre en pasado y sugerirlo, como causalidad, para sí, abre un espacio vacío a rellenar. Pero ese secreto no está, como en *Los adioses*, en la historia de un otro, sino que habita en la intimidad del héroe, en la memoria de su familia y en su interior sujeto a esa herencia que retorna para minarlo.

El narrador es quien clasifica y organiza las voces, pero pareciera, al menos al principio, ser poco permeable a ellas; las interpreta mediante un estilo que Néspolo ha llamado de “adelgazamiento textual” (208), acompañado por el uso constante del presente indicativo que es “[...] el tiempo verbal más adecuado para manifestar la absoluta extrañeza y soledad del sujeto” (209). El presente indicativo marcaría la desafectación del enunciadore respecto de los objetos a los que refiere, lo que lo convertiría en “[...] el tiempo del suicida” (209).

Esta falta de expresividad inicial tiene también la función de enfatizar los discursos ajenos. La mayoría de las veces, esta palabra externa, tematizadora del suicidio, se introduce mediante la comilla o la cita en bloque, en gran medida por las notas que Bibi le pasa al narrador, pero, también, por la voz misma de Bibi —con una entonación maquinizada, deviniendo “fichero”. Bibi cumple el rol de ayudar al narrador en la investigación y seleccionar 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 82). Podría decirse que Bibi es un personaje de importancia, aunque no principal, en relación con la trama, mientras que Bibi-Fichero, en cambio, cumple una función central en la arquitectónica de la novela.

El narrador recibe del mismo modo y con la misma impasibilidad impresiones sobre la muerte escritas por niños de primaria, fragmentos del diario de un adolescente suicida y toda la serie de recortes y referencias textuales que Bibi le provee, que van desde el discurso psiquiátrico del siglo XIX —Esquirol, Brièrre de Boismont (en Di Benedetto 40)—, el sociológico —Durkheim (57)—, estadístico —datos de la OMS de 1959 (89)—, ensayístico —Montaigne (102)—, hasta apuntes sobre supuestos suicidios animales (110) o posturas de las diferentes religiones (140). El objetivo de esta introducción masiva de voces será la conformación de un archivo sobre el suicidio que, en teoría, permita al héroe-narrador pensar el problema para sí, intentar reinterpretar la herencia y decidir un curso de acción adecuado, una ética propia del suicidio. El pasado y el presente personal pueden ser revisados a través de la tradición que dialoga en la figura del héroe para pensar un problema nada menor: matarse o no⁸. Ya que no solo el padre, sino gran parte de la familia del narrador —como la de Di Benedetto mismo— está compuesta por suicidas —

⁸ Recordemos que, para Camus, este era el único “[...] problema filosófico verdaderamente serio” (15).

“Doce, doce suicidas hubo ya entre los nuestros” (45)—; esta revisión de la tradición se vuelve una con la revisión del pasado personal.

Bibi-fichero es la memoria cultural que permite el encadenarse a los eslabones del pasado discursivo humano: hace al archivo posible. En *Mal de Archivo*, Derrida señala que el concepto de archivo “abriga” la memoria del *Arkhe* griego (10). *Arkhe* 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 —primitivo, comienzo—, como a lo *nomológico* —ley, mandato. Pero a su vez, el sentido de archivo “[...] le viene del *arkheion griego*: en primer lugar, una casa, [...] la residencia de los magistrados superiores, los *arcontes*, los que mandaban” (10). Como en la casa del mandatario se archivaban los documentos, el arconte no solo era su guardián, sino que a él también se le concedía “[...] el derecho y la competencia hermenéuticos” (10), es decir, el privilegio de la interpretación. 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.

El archivo —mitad enciclopédico, mitad caótico— de discursos sobre el suicidio, sucede en la relación entre Bibi y el narrador. Bibi se “[...] desdobra en Fichero” y “abastece” (Di Benedetto 102) material en bruto, 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 la lleva a cabo el narrador mediante la cita, es decir, manteniendo una distancia entre un texto y otro, entre las voces intranovelescas y extranovelescas. 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 que acompaña a la interpretación que la trama misma constituye. Si Barthes, en *Fragmentos de un discurso amoroso*, para “componer” al sujeto del amor monta “trozos de origen diverso” (22)⁹, Di Benedetto hace lo propio para componer al sujeto suicida. Es la imagen de un sujeto lo que la *nouvelle* fabrica; pero no en una determinada posición histórica, sino en su descomposición diacrónica, en el devenir de la palabra que lo precede y lo preinterpreta, con cuyos fragmentos se arma. El archivo permite dibujar sus contornos y, si bien no señala directamente el lugar del secreto en la novela, lo domicilia. El archivo no está en un lugar físico, pero da forma al sujeto 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 análisis; 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” (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 la consignación,

⁹ Barthes establece una clasificación de origen de las referencias que recopila para el sujeto amoroso que 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” (*Fragmentos* 22)

por lo que el archivo es, también, un intento de reunir elementos disímiles y aclarar espacios vacíos.

En medio de la configuración de este archivo, la investigación periodística-policial que el héroe lleva a cabo establece lo que Carlos Sosa ha llamado “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)¹⁰, porque la trama se desplaza hacia la especulación filosófica y la indagación existencial del protagonista, desatendiendo las expectativas iniciales. Eventualmente esta línea de la trama cae y no hay resolución del enigma como sucedería en un policial tradicional, sino que se mantiene el misterio y permanece el secreto.

Una vez desatendida la trama policial, el narrador pondrá todo el foco en la preocupación de sí, de su propia historia y deseo suicida. Su voz se afectará, mutarán sus preocupaciones y se volverá más íntimo; el héroe se interesa ahora por narrar escenas de su propio pasado. La trama se precipitará hacia el pacto y la decisión final del narrador y Marcela.

Luego de una cena en casa de Bibi donde los personajes, en un juego, encarnan voces sobre el suicidio representando un pastiche teatral de diálogos construido con “[...] caracteres de la ley común, y fragmentos de literatura histórica y teatral, Shakespeare incluido, recortados con intención” (Di Benedetto 176), el archivo, que originalmente había tenido una propuesta ética, se vuelve caótico, perdiendo capacidad de consignar¹¹, implosionando encima del secreto que había intentado domiciliar. El narrador prescinde de la función arcóntica de la interpretación, quedándose con una experiencia de final mucho más despojada. Como colapsa el archivo, colapsa toda interpretación —pública— posible. El secreto, entendido como intimidad del deseo suicida y herencia, 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 28). El suicido es su pathos; colapsadas las estructuras interpretativas, lo padecerá: pasará de objeto de estudio a padecimiento.

Cronotopo y autoconocimiento en *Los Suicidas*

La estructura del archivo determina la relación de las voces con un pasado, tanto individual —herencia familiar— como de una tradición relativa al suicidio —herencia cultural—; recordemos que, para Arfuch, en el cronotopo opera tanto el ahora de la narración como la carga valorativa de la historia (232). Podemos ver, en esta experiencia con el tiempo, una pregunta por la autodeterminación: ¿está el pasado imponiendo la muerte por mano propia o es posible elegir? El héroe se pregunta por la reproducción de lo familiar. Si bien no le adjudica, a priori, un sentido a su posible muerte ni muestra la voluntad del exbasquetbolista de Onetti por apropiársela, su deseo está signado por la duda respecto del origen. El suicidio para él no tiene un sentido teleológico, no hay algo por lo que valga la pena matarse, sino que simplemente lo desea, y por lo tanto reflexiona al respecto. No termina de validar su deseo —mediante la especulación ético-filosófica— al mismo tiempo que no está seguro si le es propio o heredado. El suicidio del padre constituye un mandato, pero ante el que uno podría rebelarse; la herencia no es quizás determinante —en el sentido genético—, pero sí constitutiva.

¹⁰ Entendemos que esta interpretación no es la única posible. Fabián Mossello, por otro lado, aboga por inscribir a *Los suicidas* “[...] dentro del espacio amplio y en el origen de las nuevas narrativas policiales, en el llamado policial metafísico” (53).

¹¹ En el sentido, retomado por Derrida, de “dejar constancia” de la existencia de algo.

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. El héroe vuelve a la tumba del padre, 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— sin sobrecarga, donde queda el recuerdo del padre, la posibilidad de la muerte y un sujeto de la inocencia, idealmente despojado de determinaciones: el niño. Allí, en el cronotopo de la niñez, si el deseo de morir persiste, sería auténtico. La razón del deseo no se enuncia —permanece en vacancia—, pero sí se delimita su lugar de origen. A partir de ese despojamiento al pasado, solo quedaría concretar la muerte, 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 173).

Como el padre constituye la intimidad familiar del pasado, del origen del deseo, Marcela supone la del futuro, su concreción. 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, sino también Marcela, su amante suicida.

En los intercambios del narrador con Marcela, primero a razón de la investigación en que trabajan, se plantean reflexiones conjuntas sobre el suicidio y, escalonadamente, el contrapunto de una intención suicida compartida, hasta que finalmente ella expresa la posibilidad, por lo que acuerdan un pacto. Pero si bien la acción está definida, su momento no. En el cambio de tono de la narración desde 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 abierta entre dos, su propio estar minado por la idea suicida, de la cual al principio de la *nouvelle* dudaba. Al igual que en *Los adioses*, hacia el final, la posibilidad de la interpretación pública —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.

Finalmente, a través del procedimiento de despojo, formal y de contenido, el héroe llega al punto de origen, al momento del nacimiento que representa lo neutro, donde el peso del mandato, la herencia y la memoria del trauma quedan atrás: “Completamente desnudo. Así se nace.” (Di Benedetto 196). La potencia trágica del protagonista de *Los suicidas* reside en que es consciente del sinsentido de la vida —como Sísifo de su castigo—, pero, 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. 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 camuasiense, es decir, un individuo que frente al desnivel entre subjetividad y mundo (Néspolo 225) renace despojado de ataduras con el conocimiento de sus propios límites, sustrayendo de la realidad cualquier trascendencia y volviendo a la vida un asunto completamente humano.

Conclusiones

Los enfermos suicidas y los enfermos de suicidio. Podría decirse que tanto los que padecen una enfermedad como los suicidas son una especie de celebridad para la voz pública. Alrededor de un suicida —así como quizás de un enfermo— siempre hay una

historia que puede contarse. *Los adioses* nos muestra la manera en que socialmente vemos al suicidio y al padecimiento: como una posibilidad de discurrir sobre lo imposible de representarnos en el hecho de morir y, sobre todo, de tomar la decisión de hacerlo; mientras que los *Los suicidas* revive la memoria de esa reflexión en el archivo.

Si bien ambos tuvieron una fuerte influencia del existencialismo camusiano, ni Di Benedetto ni Onetti son escritores de tesis que simplemente desarrollen ficcionalmente conceptos procedentes de la filosofía, sino que, como indica Néspolo respecto del primero —pero aquí extensivo a ambos—, son escritores filósofos (219), porque sus héroes, como toda la arquitectónica de las novelas, están al servicio de una reflexividad que, si bien tiene sus antecedentes privilegiados, sus puntos de apoyo sustanciales, les es propia.

Aquí vimos cómo en ambas *nouvelles* el suicidio y el padecer, en su relación, configuran sentidos que circulan a través de las voces de diversos modos, en cada caso; sentidos que, a su vez, encarnan los héroes. Tanto la arquitectónica como el movimiento de las voces se construyen alrededor de un espacio vacío de la narración, algo que no se conoce. En ambos textos advertimos cómo ese secreto está ligado a una verdad sobre el suicidio que se relaciona a la interioridad de los héroes. No es casual que los protagonistas y narradores no tengan nombres; el nombre permite establecer un principio de identidad que aquí termina escabulléndose. A su vez los héroes y sus voces se mueven alrededor de cronotopos donde los sentidos 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 respuestas —o abrirán nuevas preguntas—, pero no será allí donde terminen arribando, sino que plantearán la autodestrucción —y su pensamiento— como constitutiva de un tipo de sujetos minados por ella; sujetos que se aproximan a lo que Camus definió como hombres absurdos (81).

En *Los adioses* el chisme cumple una función central en la circulación —lo que se dice— y la visibilidad —lo que se ve— que posibilita la especulación 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 ni giros ensayísticos—, pero que claramente retoma una línea filosófica para la construcción de sentidos. Como vimos, suicidas y supervivientes, 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 (Néspolo 224). 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— y la recámara —como lugar del secreto de los amantes y del suicida, el lugar de la perversión.

En *Los suicidas* el abordaje es diferente. Partiendo de tres búsquedas respecto del suicidio —la periodística, la filosófica y la subjetiva—, el narrador conforma un dispositivo de interpretación relacionado a la noción de archivo. La investigación periodística funciona como señuelo porque luego es abandonada para dar relevancia a la construcción del archivo como especulación ético-filosófica —mediante referencias textuales— 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 arcónica —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 la herencia y el 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. El héroe se rebela al mandato y rechaza el suicidio a pesar del reconocimiento del sinsentido, como un hombre absurdo, a través de su propio drama y experiencia subjetiva.

Bibliografía

- Arfuch, Leonor. *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2016.
- Bajtín, Mijail. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Buenos Aires: F.C.E., 2005.
- . *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2018.
- Barthes, Roland. *Lo neutro*. México: Siglo XXI, 2004.
- . *La preparación de la novela*. México: Siglo XXI, 2005a.
- . *Cómo vivir juntos. Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005b.
- . *Fragmentos de un discurso amoroso*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010.
- Bubnova, Tatiana. “Voz, sentido y diálogo en Bajtín”. *Acta Poética*. N.º 27 (1), (2006) 97-114.
- Camus, Albert. *El mito de Sísifo*. Buenos Aires: Losada, 2010.
- Campanella, Mara. “El pathos barthesiano”. *Exlibris* 1 (2012): 157-171.
- Corominas, Joan. *Breve diccionario etimológico de la Lengua Castellana*. Madrid: Gredos, 1987.
- Derrida, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Editorial Trotta, 1997.
- Di Benedetto, Antonio. *Los suicidas*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2016.
- Faulkner, William. *Luz de Agosto*. Barcelona: DeBolsillo, 2018.
- Filer, Malva. *La novela y el diálogo de los textos. “Zama” de Antonio di Benedetto*. México: Oasis, 1982.
- Jullien, François. *Lo íntimo: lejos del ruidoso amor*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2016.
- Ludmer, Onetti. *Los procesos de construcción del relato*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2017.
- Molloy, Sylvia. “El relato como mercancía: *Los Adioses* de Juan Carlos Onetti”. *Hispanamérica*. N.º 23/24, (1979) 8-18.
- 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.
- Onetti, Juan Carlos. *Obras Completas I. Novelas I*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2011.
- Piglia, Ricardo. *Teoría de la prosa*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2019.
- Premat, Julio. “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
- Quesada Gómez, Catalina. “Absurdamente, más vale persistir. Onetti frente al Suicidio”. *Revista Letral*. N.º 2, (2009) 39-51.

Mateo Green: “Suicidio y padecimiento...”

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.º 17, (2022) 97-116.

Fecha de recepción: 01/05/2023

Fecha de aceptación: 27/10/2023