

1985

## *Dejemos hablar al viento: ¿Suma y culminación de las tentativas anteriores de Juan Carlos Onetti?*

Ronald Mendez-Clark

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>



Part of the [Fiction Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), [Modern Literature Commons](#), and the [Poetry Commons](#)

---

### Citas recomendadas

Mendez-Clark, Ronald (Primavera 1985) "*Dejemos hablar al viento: ¿Suma y culminación de las tentativas anteriores de Juan Carlos Onetti?*," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 21, Article 26.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss21/26>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *Inti: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact [dps@providence.edu](mailto:dps@providence.edu).

## **DEJEMOS HABLAR AL VIENTO: ¿SUMA Y CULMINACION DE LAS TENTATIVAS ANTERIORES DE JUAN CARLOS ONETTI?**

**Ronald Méndez-Clark**

*Fordham University*

*La gran mayoría de nuestros escritores trata de alcanzar el triunfo. Y a esto se llega de manera incidental y nunca deliberada. Si alcanzamos el éxito nunca seremos artistas plenamente. El destino del artista es vivir una vida imperfecta: el triunfo, como un episodio; el fracaso, como verdadero y supremo fin.*

(Juan Carlos Onetti, "La literatura: ¡da y vuelta".)

### **Introducción**

Luego de haber sido encarcelado en 1974 por su participación como jurado en un certamen del semanario *Marcha* en el que se premia un cuento de Nelson Marra, en opinión de las autoridades militares, "ofensivo", Juan Carlos Onetti (1909) se verá forzado a renunciar a su puesto como director de bibliotecas municipales de Montevideo y a salir del Uruguay al año siguiente.<sup>1</sup> La forzada salida de Onetti en 1975 no deja de ser un hecho significativo. La escritura hispanoamericana de las últimas décadas está marcada — recordemos los casos de Cortázar, García Márquez, Donoso, Puig, Padilla, Sarduy, Cabrera Infante, Arenas y Bryce Echenique — por el exilio real o figurado, por el probable o inevitable desarraigo, por la difícil

o tal vez no tan difícil reimplantación.<sup>2</sup> Onetti, sin embargo, creador de una ciudad mítica (Santa María) cuyos pobladores son extranjeros e inmigrantes (*los que han pasado de un espacio [material] a otro*),<sup>3</sup> es uno de los escritores hispanoamericanos que menos ha viajado: antes de unirse al cada vez más notable éxodo de escritores e intelectuales hispanoamericanos que no pueden resisitir ni regímenes dictatoriales ni el asfixiante y agobiante anti-intelectualismo de su medio, Onetti apenas había salido del Río de la Plata (de hecho, el itinerario de sus pocos viajes — de Montevideo a Buenos Aires y de Buenos Aires a Montevideo — coincidía, con leves modificaciones, con el de algunos de sus personajes).

La saña con que tratan a Onetti los militares (no les basta encarcelarlo casi nueve meses; sólo lo dejan en libertad después de tratar de impedirle viajar a Italia para recibir el premio bienal otorgado por el Instituto Italo Latinoamericano a *El astillero* como la mejor novela de autor latinoamericano traducida al italiano) confirma, de manera enfática, el deterioro de la que otrora fuera una de las más tolerantes y democráticas sociedades latinoamericanas.<sup>4</sup> El exilio de Onetti en España resalta, por otra parte, un curioso proceso de inversión: en los últimos años España se ha ido convirtiendo para algunos escritores e intelectuales hispanoamericanos en esa suerte de "refugio" que fue Hispanoamérica para muchos escritores e intelectuales españoles luego de la Guerra Civil. (Y buen "refugio", además, si pensamos en el impacto que han tenido algunas editoriales españolas — en particular Seix Barral — en ese acontecimiento literario y publicitario que fue y sigue siendo el "Boom".)

Cuatro años después de su exilio Onetti publica en España *Dejemos hablar al viento*.<sup>5</sup> La publicación de esta última novela de Onetti no debiera pasar desapercibida. El entusiasmo con que la reciben los críticos españoles (le otorgan el premio "Miguel de Cervantes" en 1980)<sup>6</sup> subraya otro peculiar cambio de circunstancias para el uruguayo: la consagración de ese convencido de que la literatura *es un vicio, una pasión y una desgracia* es un fenómeno relativamente reciente. Por otro lado, *Dejemos hablar al viento* es uno de esos libros cuya lectura casi obliga a considerar los altibajos de los que está hecha toda aventura literaria, incluso las más impresionantes. Veamos.

## I

### **Del "olvido" a la consagración**

Los mejores libros de Juan Carlos Onetti aparecen entre 1950 y 1964. No obstante, no será hasta finales de los 60 que el creador de una de las obras "claves" en el desarrollo y la evolución de la narrativa

hispanoamericana de los 50 y 60 empiece a recibir la atención que merecía. El tardío reconocimiento de Onetti lo inicia — recordemos — Mario Vargas Llosa, quien aprovecha la ceremonia en que recibe el premio "Rómulo Gallegos" en 1967 para rendir homenaje al "olvidado" Onetti, en su opinión, uno de los narradores hispanoamericanos más originales y estimulantes.<sup>7</sup> En los últimos quince años mucho han hecho escritores, críticos y editores para sacar a Onetti del "olvido".

Por un lado, empiezan a aparecer frecuentes reediciones de sus libros (entre éstas figura una edición de *Obras completas* de Aguilar en 1970), se publican dos relatos inéditos (*Tiempo de abrazar* y "Los niños en el bosque")<sup>8</sup> y un volumen con algunos de sus artículos en *Marcha* y tres entrevistas (*Requiem por Faulkner y otros artículos*).<sup>9</sup> Por otro, aumentan los estudios dedicados a su obra: en 1969 Reinaldo García Ramos edita en La Habana (Casa de las Américas) algunos de estos estudios en *Recopilación de textos sobre Juan Carlos Onetti*; cuatro años después Jorge Ruffinelli saca un volumen similar, *Onetti*, en Biblioteca de Marcha (Montevideo). Por último, del constante interés en Onetti y de la importancia que se le ha atribuido a su obra en la última década dan buen testimonio los "homenajes" que editan Helmy Giacomani<sup>10</sup> y *Cuadernos Hispanoamericanos*<sup>11</sup> en 1974, los congresos sobre su obra que organizan la Universidad de París-Sorbona (1978) y la Universidad Veracruzana (1980),<sup>12</sup> así como las traducciones de algunos de sus relatos al francés, al inglés y al italiano, los múltiples trabajos monográficos que se han hecho (y se siguen haciendo) en universidades de los Estados Unidos, la publicación de varios libros sobre su obra y los ensayos introductorios que acompañan algunas ediciones de sus libros.<sup>13</sup>

Si el "olvidado" Onetti es hoy una figura consagrada, hay que subrayar sin embargo que éste debe más a su obra y a las "relecturas" de su obra, que a la publicidad o al "Boom", su consagración. Conviene subrayar además que su reconocimiento por parte de los críticos, lento y tardío, muestra elocuentemente el desarrollo y la evolución de los estudios hispanoamericanos en las últimas décadas.

La capacidad para "engancharse"<sup>14</sup> lectores manifiesta en las novelas más importantes de Onetti (*La vida breve*, *Los adioses*, *Para una tumba sin nombre*, *El astillero*, *Juntacadáveres*) y algunos de sus cuentos ("El posible Baldi", "Bienvenido Bob", "El infierno tan temido", "La casa en la arena", "Un sueño realizado", "Tan triste como ella", "El álbum", "La cara de la desgracia") le aseguraron a éste, siempre, un número apreciable de "fieles lectores". No obstante, al momento de publicarse estos textos, muchos de sus lectores no se hallaban ni conceptual ni metodológicamente preparados para abordar su estudio con el rigor y la competencia que los mismos reclamaban. No son pocas pues las lecturas reductivas y simplistas de la

que es, sin duda, una de las obras de narrativa hispanoamericana más impresionantes.

Durante los 60 y 70 el impacto de los libros de los escritores identificados con el "Boom" (la mayoría más jóvenes que el uruguayo) y el de diversos movimientos de teoría y crítica literaria (en particular el "estructuralismo" y el "New Criticism") en el discurso crítico hispanoamericano fue notable. No obstante, la evolución de los estudios sobre Onetti será lenta. En los años 60, y a principios de los 70, los críticos empiezan a aplicar nuevos instrumentos de análisis al estudio de Onetti. La aplicación, sin embargo, es vacilante e inconsistente y delata, conviene subrayar, cierto compromiso con el análisis de lo ideológico en Onetti en desmedro del análisis de las peculiaridades formales de su escritura. Los críticos empiezan, sí, a destacar los procesos de enunciación narrativa y las técnicas de elaboración textual "onettianas". No obstante, lo hacen casi siempre de paso y de manera equemática, pues les interesa menos elucidar "cómo funcionan" los relatos de Onetti que "fijar sentidos", proponer "interpretaciones generales" de su obra, vincular algunos de sus textos — o la obra completa — a determinados movimientos filosóficos (en especial al existencialismo).<sup>15</sup>

No será hasta mediados de los 70 que los críticos empiecen a aplicar sus nuevos instrumentos de análisis de manera rigurosa. Los efectos serán notables: mostrando mucho mayor perspicacia y agilidad al encarar los complejos procesos de enunciación y elaboración textual manifiestos en sus mejores novelas y cuentos, algunos de los estudios más recientes empiezan a elucidar las peculiaridades formales que explican el hermetismo y la complejidad (la ambigüedad) en Onetti; y también, conviene subrayar, a precisar la importancia que tiene para el estudio de lo ideológico en su obra el estudio de las peculiaridades formales de esos relatos suyos que no proponen soluciones y que desatan en cambio, y casi a modo de desafío, una larga cadena de interrogantes.<sup>16</sup>

Gracias a esas "relecturas" de Onetti que encauzan el estudio de su obra hacia una vertiente mucho más matizada y rica en posibilidades de análisis,<sup>17</sup> no es difícil precisar qué lugar ocupan éste y su obra en el *corpus* de la narrativa hispanoamericana de los últimos 50 años. Llamar al uruguayo en estos momentos un "escritor de escritores" no es invocar fórmulas hiperbólicas que establecen un respeto reverencial por "lo onettiano" basado más en vagas intuiciones — o en estrategias publicitarias — que en la lectura crítica y rigurosa de sus textos. Onetti es sin duda un "maestro" pues su obra, lúcida fuente de acceso a las diversas y complejas operaciones que condicionan la lectura y creación de ficciones, ha estimulado e impulsado como muy pocas otras — pienso además en la de

cuatro contemporáneos suyos: Borges, Rulfo, Carpentier y Lezama — el desarrollo de nuevos enfoques narrativos y nuevos modelos de interpretación en Hispanoamérica, es decir, ha contribuido de manera decisiva a la consolidación de la creación literaria hispanoamericana en cuanto sistema, en cuanto literatura.

## II

### ***Dejemos hablar al viento y lo onettiano***

La contribución más significativa de Juan Carlos Onetti — ya se dijo — abarca las décadas del 50 y 60. Su última novela no altera esta valoración, más bien la confirma y elucida. *Dejemos hablar al viento* se ubica en y al margen de Santa María, ese "espacio fundante"<sup>18</sup> de todas las ficciones de Onetti a partir de *La vida breve* (1950), con la excepción de *Los adioses* (1954). La historia es la de otro, "sanmariano", Medina, que huye al principio del lugar de origen y se establece en otro espacio imaginario, Lavanda. El regreso a Santa María es predecible. Predecibles pueden resultar también para el lector familiarizado con Onetti los "efectos" que provoca el contrapunto de los campos de acción (Santa María / Lavanda), dos ámbitos de elaboración textual (el relato se divide en dos partes) y dos perspectivas narrativas (la de un personaje-testigo y la de un narrador distanciado de los "hechos"). El contrapunto es, como tantas otras veces en Onetti, irónico y alude a los focos de tensión que elabora y elucida su escritura: en la primera parte del relato Medina refiere sus peripecias como *dudoso practicante de medicina y pintor de desnudos* en Lavanda; en la segunda parte un narrador distanciado de los "hechos" sigue de cerca a Medina cuando éste regresa a Santa María como "comisario".

Una vez más se deslindan dos ámbitos conflictivos (el de los integrados a la sociedad y el de los marginados) y se coloca al protagonista al lado de mujeres, es decir, junto a esas indispensables "figuras"<sup>19</sup> que son las mujeres en los relatos de Onetti. Medina, como tantos otros hombres en "la saga sanmariana" (e incluso antes),<sup>20</sup> aparece pues o junto a prostitutas (Frieda / Olga) que con su marginalidad lo protegen del mundo "normal", "responsable" y "familiar" y a la vez se lo imponen, o junto a mujeres maduras (María Seoane) que han conseguido "envejecer y poner distancia", es decir, junto a esas mujeres con las cuales los hombres maduros en Onetti no pueden no identificarse a pesar de que les provocan el más despiadado desprecio. Y también, claro está, Medina aparece junto a las "reales" o imaginadas adolescentes (Juanina) que por no haber entrado aún al mundo adulto lo atraen y lo amenazan a un mismo tiempo, es decir, junto

a esas adolescentes que manejan una y otra vez a los hombres maduros en Onetti haciéndoles creer que son ellos los que las manejan.<sup>21</sup> Modulando variantes de una misma superposición (la mujer madura que se instala sobre la muchacha / la descomposición adulta que sustituye la integridad sin fisuras de los adolescentes / el asco y la repulsión en que desemboca el deseo) y llenando el espacio que va de una mujer (la adolescente o la prostituta) a otra mujer (la mujer madura y responsable) con diversas formas de amor, odio, atracción, repulsión y rencor Onetti vuelve en esta última novela a afirmar lo que está al "otro lado" del "proyecto burgués" (es decir, vuelve a exaltar la "anarquía", la locura, la ilegalidad, el desorden, la negatividad, la marginalidad).<sup>22</sup>

Al igual que en tantos otros relatos de Onetti, el móvil básico de la ficción en *Dejemos hablar al viento* es la juventud y el amor, o quizás mejor, la mordaz y nostálgica contemplación de la juventud perdida y el amor no logrado.<sup>23</sup> Fiel epígono de otros hombres en la obra de Onetti, símbolo de esa forma de descomposición que es *englobar a las mujeres en la palabra mujer (empujándolas) sin cuidado para que (puedan) almoldarse al concepto hecho por una pobre experiencia*,<sup>24</sup> Medina, vive — en Lavanda o en Santa María — entregado, pues, al alcohol, la frustración, la desidia, la mentira, la abulia. Otro de tantos hombres maduros en Onetti — otra versión de Brausen en *La vida breve*, del almacenero en *Los adioses*, de Díaz Grey en *Para una tumba sin nombre* y de Larsen en *El astillero y Juntacadáveres* — , Medina escapa de un pasado degradante e incierto pero tan sólo para enfrentarse a éste, de la manera más obstinada, en la abyección e inapelable incertidumbre y degradación del presente. Como el Roberto de "Bienvenido Bob", Medina es, pues, *un hombre hecho, es decir, deshecho (para quien no hay) ya experiencias, nada más que costumbres y repeticiones, nombres marchitos para ir poniendo a las cosas y un poco crearlas*.<sup>26</sup> Medina en fin, como las mujeres en la obra de Onetti es otro de esos *símbolos, mojones, puntos de referencia* con los que éste lleva a cabo en su escritura *un ordenamiento de la vida artificioso y servicial*,<sup>26</sup> otro de esos "hilos conductores" que permiten al lector agrupar y conectar entre sí los diversos y complejos motivos que trabaja e investiga su escritura.<sup>27</sup>

Los escritores suelen dividir la obra de Juan Carlos Onetti en dos períodos: uno anterior y otro posterior a las "fabricaciones" de Brausen y la creación de Santa María en *La vida breve* (1950). Aunque la división no ha sido elucidada cabalmente todavía, marca un cambio notable en la escritura de Onetti. Desde un comienzo — *El pozo* (1931), *Tierra de nadie* (1941), *Para esta noche* (1943) — es evidente que a Onetti le interesa no sólo perturbar al lector deslindando e investigando aspectos de su condición que por

comodidad o pusilanimidad quisiera ignorar o soslayar, sino también especular en torno a los inciertos sentidos de la realidad en el manejo de la ficción. No obstante, será en las "fabricaciones" que siguen a las de Brausen y la creación de Santa María — en *Los adioses* (1954), *Para una tumba sin nombre* (1959), *El astillero* (1964) y *Juntacadáveres* (1967) — donde el doble interés de Onetti alcance su formulación más eficaz y lúcida. En los relatos del "segundo período" de la aventura literaria del uruguayo la enunciación es mucho más radical y ambigua: Onetti seguirá insistiendo en que "la verdad" que importa está no en la *apropiación de los hechos* (la representación de una realidad) sino en *el intento de apropiarse de los hechos* (el intento de representar una realidad), pero lo hará mostrando mucha más soltura y dominio al armar las historias, es decir, acertando al tomar riesgos y experimentar con todos los niveles de la ficción. A partir de *La vida breve* lo que antes incomodaba y atraía a los lectores de Onetti (el hermetismo y la ambigüedad de sus relatos, ese invariable juego que es intentar llenar de sentido los hechos con insinuaciones y sugerencias para dejar al final todo sin resolver) alcanza verdadera funcionalidad.

*Dejemos hablar al viento* muestra esa "funcionalidad". La historia de Medina — como la de Linacero, Brausen, Díaz Gey y Larsen — es, claro está, incierta. Pero no, conviene subrayar, por un fallo de ejecución. Al contrario, en *Dejemos hablar al viento* todo vuelve a *quedar flotando y dudoso*<sup>26</sup> porque para el creador de esa "mentira" que es Santa María, como para Linacero, *lo más repugnante* es creer que se puede *decir la verdad, toda la verdad* sin ocultar *el alma de los hechos*. Los complejos procesos de enunciación y elaboración textual manifiestos en el relato (el contrapunto de espacios y perspectivas narrativas múltiples, la dosificación de diversos planos temporales y espaciales y los frecuentes y desconcertantes desvíos con los que se cuenta — se intenta contar — la historia de Medina) elucidan esa persistente inquietud (obsesión) de Onetti ante los inciertos sentidos de la realidad en el manejo de la ficción, es decir, revelan — para decirlo con las palabras de Linacero en *El pozo* — cómo en Onetti narrar es siempre mostrar hasta qué punto de *las varias maneras de mentir ... la más repugnante de todas es decir la verdad, toda la verdad, ocultando el alma de los hechos (pues éstos son siempre vacíos, son recipientes que tomarán la forma del sentimiento que los llene.*<sup>29</sup> En la imprecisa y plural identidad de Medina, Onetti, además, vuelve a explorar y a elucidar esos dos móviles privilegiados en (de) su escritura que son la "mentira" y el "fracaso". Y lo hace, vinculando el asedio (la exploración y la elucidación) de la marginalidad en el (del) personaje al asedio (a la exploración y la elucidación) de la marginalidad en (de) la escritura.

Esta vinculación, frecuente en Onetti, debiera ser estudiada cabalmente. Por ahora, sin embargo, baste señalar dos cosas: en primer lugar, que para Onetti, como para Borges, narrar implica siempre sugerir (inscribir) *una*



realidad más compleja que la que se declara (*dice*), refiriendo las *derivaciones* y [los] *efectos* de la *realidad sugerida*;<sup>30</sup> en segundo lugar, que Medina, como estos otros seres marginales en Onetti que escapan de las abyecciones más perversas y a la vez se enfrentan a ellas, es (¿como el escritor? ¿como Onetti?) un *fracasado creador de mentiras*. El *fracaso* en Onetti es siempre deliberado; la plenitud en su escritura — recordémoslo — la determina lo que falta, lo que no está, todo aquello que es la historia y no es *la fábula central*,<sup>31</sup> el astuto reconocimiento del lector en tanto que figura silenciosa *cuya atención conviene retener, cuyas previsiones hay que frustrar, delicadamente, cuyas reacciones hay que gobernar y presentir, cuya amistad es necesaria, cuya complicidad es preciosa*,<sup>32</sup> el empeño y la lucidez con que se afirma que *no decir, pero insinuar, es la manera más eficaz (única manera) de decir*.

Otra *fabricación* más en la que se *mienten* y *sueñan* personas, cosas y sucesos, *Dejemos hablar al viento* muestra, enfáticamente, hasta qué punto para Onetti — en especial para el Onetti posterior a las *fabricaciones* de Brausen en *La vida breve* — narrar es jugar al juego *cuyas reglas establecen que los efectos son infinitamente más importantes que las causas (pues) éstas pueden ser sustituidas, perfeccionadas, olvidadas*-<sup>33</sup> Si en Onetti — digámoslo de otra manera — se desata siempre una actividad generadora de sentidos que nunca se completa es porque al momento de narrar interesa mucho más *aproximarse a (buscar, especular, imaginar, adivinar, cavilar, inventar, inferir, crear, transformar, desplazar, subvertir, fabricar, fraguar, sobornar, mentir) una realidad que apropiarse de (fijar) una realidad*. *Dejemos hablar al viento* es, en fin, otro de esos relatos autorreflexivos de Onetti, otro de esos relatos suyos que al poner al descubierto lo que los representantes más superficiales de la crítica denominaran, a modo de reproche, *la manera onettiana* (sus obsesiones verbales, sintácticas y temáticas, sus técnicas de elaboración textual y sus complejos procesos de enunciación narrativa) discute la ficción desde la ficción misma.

*Dejemos hablar al viento* es pues otra *puerta de entrada* a la obra de Onetti. Las alusiones directas o indirectas a sus otros relatos son frecuentes y reveladoras. Con leves modificaciones, por ejemplo, se inserta como uno de los capítulos de la novela, "Justo el treintaiuno", un cuento que publicara Onetti en 1964. Además, en las peripecias y vicisitudes de Medina hay ecos de "El infierno tan temido" (Medina prepara un desnudo de Olga que ésta enviará a la novia de Roa, su ex amante, el día de sus bodas), "Bienvenido Bob" (Medina se enfrenta al adolescente Julián Seoane en un ambiguo duelo en el que se mezclan el amor, la envidia, el desprecio y el rencor más intensos) y *Para una tumba sin nombre* (Medina recibe de Juanina la *mentira* que lleva ésta en su vientre como los pasajeros de Retiro y Constitución reciben *el chivo* de Rita). Las alusiones no terminan aquí. Reaparecen en la

novela — y con ellos sus historias — Quinteros, el Colorado, Barrientos, Díaz Grey, Larsen. Además, se reiteran, aunque con leves desvíos, algunas de las ambiguas parejas e intrigas de Onetti: Julián, el protegido (¿hijo?) de Medina, será el amante y asesino de la mujer (Frieda) que quisiera, pero no puede, eliminar Medina, como antes Ernesto, el rival de Brausen en *La vida breve*, mata a la Queca y se convierte en protegido de Brausen.

A ratos parecería que para Onetti escribir es sinónimo de *reescribir*. Y es que, en efecto, en Onetti se escribe siempre a partir de lo escrito, al margen, en los márgenes de lo escrito; sus diversos textos son — sugiere el contraste entre "La larga historia" (1944) y "La cara de la desgracia" (1960), el que publicara por separado esos capítulos extraviados (¿desestimados?) de *La vida breve* (1950) y *Para una tumba sin nombre* (1959) que son "La casa en la arena" (1949) y "El álbum" (1953) respectivamente, y el que dejara a medias su trabajo en *Juntacadáveres* (1964) para empezar y completar *El astillero* (1961) — un *solo texto*. A ratos parecería que Onetti nos invita a jugar con ese *solo texto*, es decir, a armarlo y desarmarlo, a imaginar probables tanteos, a esbozar varios trazados, a dibujar en los márgenes (adivinando) lo que ha quedado fuera del dibujo, a fraguar con la realidad que él ha fraguado *otra realidad*. El *juego* (¿ocioso? ¿revelador? ¿evocador de Pierre Menard?) tal vez nos lleve a *releer* a Onetti y a considerar en (desde) la *relectura* otras posibilidades.

No es este el momento de iniciar esa *relectura*. Con todo, se podrían anticipar tres focos de intriga: por un lado, se podría buscar el *espacio fundante* de todas las ficciones del uruguayo en "Onetti antes de Onetti",<sup>34</sup> es decir, en *El pozo* y en algunos de los cuentos que publica entre 1933 y 1950 (en "El posible Baldi", "Un sueño realizado", "Mascarada", "La larga historia" y "La casa en la arena") y no en *La vida breve*; por otro lado, se podría leer el "prólogo" a las(s) historia(s) de Rita y el chivo en *Para una tumba sin nombre* no en el *entierro* que presencia — y comenta con Jorge Malabia — Díaz Grey sino en la *otra historia* que se anuncia al final de *Los adioses* cuando el almacenero (¿Díaz Grey?) mira, *casi sin respirar... a la muchacha* [¿Jorge Malabia] *que inclinaba la cara sobre el conjunto inoportuno* [¿el de Rita? ¿el del chivo?] y la imagina *decorosa, eterna, invencible, disponible ya, sin presentirlo, para cualquier noche futura y violenta*,<sup>35</sup> por último, se podría intentar elucidar esa curiosa paradoja que es *Los adioses*, es decir, habría que tratar de determinar cómo siendo la única ficción posterior a *La vida breve* que se coloca al margen de Santa María la historia que arma enigmático dueño del almacén acerca del tuberculoso que va a morir más que a curarse a la sierra (y las dos mujeres que lo visitan) es también la ficción que de manera más elocuente pone al descubierto las técnicas de elaboración textual y los procesos de enunciación narrativa que se suelen asociar con "La saga sanmariana".

¿Suma y culminación de tentativas anteriores?

*Dejemos hablar al viento es* — dice la contraportada de la primera edición — *suma y culminación de las tentativas anteriores* de Juan Carlos Onetti. *Suma*, tal vez, aunque quizás sea mejor hablar de *inventario*. *Culminación de las tentativas anteriores*, no estoy seguro.

En *La muerte y la niña* (1974), la novela inmediatamente anterior a *Dejemos hablar al viento* (y la única novela publicada por Onetti luego de *Júnteadáveres*), el deslinde y la investigación de ámbitos conflictivos que hace Onetti, así como su prolongada meditación en torno a la ficción, el arte narrativo y el hecho estético parecían empezar a dar vueltas a lo mismo. Algo similar a lo que sucedía con *La muerte y la niña* ocurre con esta última novela del uruguayo. *Dejemos hablar al viento*, más que un relato relevante por ser expansión, desdoblamiento y apertura (*culminación*) de *tentativas anteriores*, es un relato reiterativo y enfático que al reproducir y evocar (aludir a) otros relatos de Onetti casi se burla de sus *tentativas anteriores*. La burla, sin embargo (y si es que se la puede llamar así), no es ni deliberada ni funcional; es más bien accidental y anuncia no la *suma y culminación de las tentativas* [las búsquedas, los asedios, las especulaciones] *anteriores* de Onetti sino esa forma de agotamiento que puede ser el *inventario*. Contrario a *Los adioses* donde el *inventario* (no el que inicia el almacenero justo antes de que el tuberculoso ex jugador de basquetbol se suicide y lo deje sin nada que

*mirar y especular*<sup>36</sup> sino el otro, el que realiza — el que no puede no realizar — el lector una vez se percata de que todo queda *flotando y dudoso*) es provechoso — es decir, supone la cuidadosa *relectura* del texto, la búsqueda (en el enfrentamiento con esas constantes onettianas que son la muerte, el erotismo, la mentira y el fracaso) de esos múltiples sentidos y suplementos que sostiene(n) la escritura en ese y otros relatos de Onetti —, en *Dejemos hablar al viento* el *inventario* abruma, produce hastío, cansancio, ganas de cerrar, ya para siempre, ese *solo texto*, que es toda la obra de Onetti.

¿Por qué?

Tal vez porque a estas alturas seguir *fabricando* (asediando) los mismos contextos a la vez que cuestionando el valor representativo de la ficción y proponiendo en cambio realidades textuales no desconcierta ni deslumhra: luego de las *fabricaciones* (los asedios) de *Rayuelo* (1963), *Farabeuf* (1965), *Memorias del subdesarrollo* (1965), *Tres tristes tigres* (1965), *Celestino antes del alba* (1967), *De dónde son los cantantes* (1967), *Cien años de soledad* (1967), *Paradiso* (1968), *Hasta no verte Jesús mío* (1969), *Boquitas pintadas* (1969), *Hijo de hombre* (1969), *El obscuro pájaro de la noche* (1970) y *Cobra* (1972) las *fabricaciones* del Onetti posterior a *Juntacadáveres* (1964) pierden ese elemento de sorpresa e intriga que había hecho inevitable — y a la vez enriquecedora — la *relectura*. O tal vez porque, como advirtiera el propio

Onetti en una entrevista poco después de la publicación de *Dejemos hablar al viento*, hay que salir de Santa María (ese ámbito privilegiado en — de — su escritura que a fuerza de decirse tantas veces a sí mismo ha perdido fuerza y vitalidad) para trabajar en *una cosa loca, en una obra que no será novela ni colección de cuentos, en cien escenas con personajes no relacionados que ocurren en múltiples lugares nunca visitados ni vistos con situaciones conflictivas más o menos serias pero sin solución*.<sup>37</sup> O en fin porque, como sugieren (¿anuncian?) el título y el último capítulo de la novela, ha llegado el momento de abandonar las *tentativas* (los asedios, las búsquedas, las especulaciones) de siempre, ha llegado el momento de no escribir, de *dejar hablar al viento*.

## NOTAS

1 El cuento de Marra narra la vida de un policía mortalmente herido por los guerrilleros urbanos, quien, mientras agoniza, repasa su azarosa y sórdida vida - carrera como *tira*, guardaespaldas y torturador, sin omitir sus relaciones homosexuales con un pro-hombre del régimen.

2 Se trata de un tema que merece ser estudiado. La última novela de José Donoso, *El jardín de al lado* (Barcelona: Seix Barrai, 1981), ofrece un buen punto de partida para el estudio del mismo.

3 Ver Josefina Ludmer, *Onetti: los procesos de construcción del relato* (Buenos Aires: Editorial Suramericana, 1977), p. 175. Subrayados de la autora.

4 ¿Anuncia el *Premio Nacional de Literatura* que le otorgara el gobierno uruguayo a Onetti inmediatamente después de que abandonaran el poder los militares algo más que un "desagravio" y un "reconocimiento a su aportación a la literatura uruguayaya?" ¿Se inicia, luego de una década de dictadura militar, una verdadera apertura?

5 Juan Carlos Onetti, *Dejemos hablar al viento* (Barcelona: Editorial Bruquera, 1979).

6 Ese mismo año el Pen Club Latinoamericano en España propone a la Academia Sueca la candidatura de Onetti para el Premio Nobel de Literatura de 1980.

7 Ver el prefacio de Helmy Giacomani a *Homenaje a Juan Carlos Onetti* (New York: Las Americas, 1974). Véase también el artículo de Mario Vargas Llosa, "Primitives and Creators" (*The Times Literary Supplement*, núm. 3481, 14 November 1968, pp. 1287-88). Este artículo fue reproducido, con el título "Novela primitiva y novela de creación en América Latina", en *Marcha* (10 y 17 de enero de 1969) y en la *Revista de la Universidad de México*, núm. 10 (junio de 1969), pp. 29-36. De interés también es la presentación de Onetti a los lectores de habla Inglesa que hace Djedal Kadir, *Onetti* (Boston, Twayne Publishers, 1977).

6 Juan Carlos Onetti, *Tiempo de abrazar y los cuentos de 1933 a 1950* (Montevideo: Arca, 1974).

9 Juan Carlos Onetti, *Requiem por Faulkner y otros artículos* (Montevideo: Arca, Calicanto, 1975).

10 *Homenaje a Juan Carlos Onetti*, Helmy Giacomani ed. (New York: Las Americas, 1974).

11 *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 292-294 (octubre-diciembre 1974).

12 El homenaje de la Universidad Veracruzana aparece en un número doble de *Texto Crítico* (núms. 18-19) en 1980.

13 Véanse en particular los de Angel Rama ("Origen de un novelista y de una generación literaria", *El pozo*, 2da. ed., Montevideo: Arca, 1965, pp. 57-110), Wolfgang Luchting ("El lector como protagonista de la novela", *Los adioses* 4ta ed., Montevideo: Arca, 1970, pp. 77-90), Emir Rodríguez Monegal ("Prólogo", *Obras Completas*, México: Aguilar, 1970, pp. 9-44), José Donoso ("Prólogo", *El astillero*, 2da ed., Madrid: Salvat, 1972, pp. 11-15). Jorge Ruffinelli ("Prólogo", *Cuentos completos*, Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1974, pp. 7-18 y "Onetti antes de Onetti", *Tiempo de abrazar y los cuentos de 1933 a 1950*, Montevideo: Arca, 1974, pp. ix-liv), Josefina Ludmer ("Contar el cuento", *Para una tumba sin nombre*, Buenos Aires: Librería del Colegio, 1975, pp. 9-52). Las bibliografías más completas de, y sobre Onetti son la de Aurora Ocampo *ítexto crítico*, núms. 18-19, 1980, pp. 276-94 y la de Hugo Verani (*Onetti: el ritual de la impostura*, Caracas: Monte Avila, 1981, pp. 281-333. Esta última había aparecido antes en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 292-294, pp. 731-50).

14 El término lo usa Wolfgang Luchting al describir la eficacia con que Onetti logra la participación del lector en *Los adioses* (*op. cit.* 81).

15 Los trabajos de esta época revelan pues una experiencia crítica marcadamente desigual. De éstos el más representativo — y tal vez el mejor — es el de Hugo Verani (*Ibid.*) Aunque este estudio aparece en forma de libro en 1981, es una reelaboración de una tesis doctoral ("La obra narrativa de Juan Carlos Onetti: estructura y significación", University of Wisconsin) de 1973.

16 De los trabajos de mediados de los 70 el más impresionante en tanto que lectura de Onetti y eficaz aplicación de una metodología y unos postulados teóricos es, por mucho, el libro de Josefina Ludmer (*pp. cit.*).

17 El ejemplo más saliente de la "relectura" de Onetti (y tal vez del desarrollo y la evolución de la crítica hispanoamericana en las últimas tres décadas) lo ofrecen los diversos comentarios dedicados a *Los adioses* en las últimas décadas.

18 Josefina Ludmer establece esta distinción ... " *La vida breve* se sitúa en el interior de la obra de Onetti, en un espacio fundante: allí emergen escenas, motivos, lugares, un tipo de sucesión determinada, un ritmo, una lógica, un modo de abrir y cerrar que en adelante... serán momentos típicamente significativos, reiterados, específicamente onettianos..." (*op. cit.* p. 11.)

19 Se habla aquí de *figura* en el sentido que da al término. Roland Barthes: "When identical semes traverse the same proper name several times and appear to settle upon it, a character is created... The figure is altogether different: it is not a combination of semes concentrated in a legal Name, nor can biography, psychology or time encompass it: It is an illegal, impersonal configuration of symbolical relationship..." *S/Z* (New York: Hill and Wang, 1974), pp. 67-68.

21 Véase, por ejemplo, "El posible Baldi" (1936) y *El pozo* (1939).

22 En otro lugar, "Lo femenino en Onetti: ¿versiones?" (*Sin nombre*. XIV, núms. 2, pp. 44-56), examino este aspecto de la obra de Onetti en más detalle.

23 Los trabajos de Rama, Ruffinelli, Verani y Ludmer antes mencionados, así como el de Fernando Ainsa, *Las trampas de Onetti* (Montevideo: Alfa, 1970), contienen observaciones pertinentes en torno a estas *constantenegaciones, denuncias y exaltaciones onettianas*.

24 Sylvia Molloy examina con provecho este aspecto de la obra de Onetti en "El relato como mercancía: *Los adioses* de Juan Carlos Onetti", *Hispanérica* (23-24, 1979), 5-18. La primera novela de Molloy (*En breve cárcel*, Barcelona: Seix Barral, 1981) muestra el poder de este móvil de (la) ficción en otro contexto.

25 Juan Carlos Onetti, "Bienvenido Bob", *Cuentos completos* (Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1974), pp. 93-94.

26 *Ibid.*

27 Juan Carlos Onetti, *Los adioses* (Montevideo: Arca, 1970), p. 35.

28 Al estudiar el papel de las *figuras* en Onetti convendría tomar en cuenta las observaciones de Tomashevski en torno al estudio de los personajes en una obra. Véase "Temática en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Tzvetan Todorov, ed. (Buenos Aires: Siglo XXI, 1976), pp. 199-233.

29 Así describe Onetti la situación en *Los adioses* al comentar las observaciones que hace Wolfgang Luchting sobre la novela. El ensayo de Luchting ("El lector como protagonista de la novela") y la reacción de Onetti ("Media vuelta de tuerca") siguen el texto de *Los adioses* (Montevideo: Arca, 1970).

30 Cito por la quinta edición (Montevideo: Arca, 1969), p. 31.

31 Jorge Luis Borges, "La postulación de la realidad", *Discusión* (Buenos Aires: Emecé, 1970), p. 71.

32 Ahí, observa de manera certera Aldo Prior en la primera reseña de *Los adioses* (*Sur*, núm. 230, septiembre-octubre de 1954, pp. 110-111), conviene buscar las diferencias entre *el viejo autor de El pozo y el novelista que vino después*.

33 Describe el interés de Onetti en el lector siguiendo de cerca las observaciones de Borges respecto a *Las ratas* de José Bianco y *Sombras suele vestir* en 1973 (Buenos Aires: Siglo XXI).

33 Juan Carlos Onetti, *Los adioses* (Montevideo: Arca, 1970), p. 12. Subrayados míos.

34 La caracterización es de Jorge Ruffinelli.

35 Juan Carlos Onetti, *Los adioses* (Montevideo: Arca, 1970, p. 72-73).

36 Juan Carlos Onetti, *Los adioses* (Montevideo: Arca, 1970, p. 68).

37 James M. Markham, "Latins Receive Tepid Welcome From Spanish", *The New York Times* (September 28, 1980). Traducción mía.