



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras
Colegio de Letras Hispánicas

Poética de reescritura. Un cuestionamiento desde la metaficción a
Dejemos hablar al viento de Juan Carlos Onetti

TESIS
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS
PRESENTA

Yair Adán Mercado Mendoza

Asesor: Dr. Armando Octavio Velázquez Soto

Ciudad Universitaria, Cd. Mx., 2020



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis padres, Mónica y Adán

Agradecimientos

Por la admirable lectura crítica y apoyo académico agradezco a mi asesor.

Por el diálogo de ideas agradezco a mis sinodales.

Por todo y más agradezco a mi familia.

ÍNDICE

Introducción, 6

Capítulo 1

Aproximaciones a la reescritura en Dejemos hablar al viento, 13

1.1 Autorreferencialidad, 14

1.2 Reiteración como inventario, 18

1.3 Reinscripción, 20

1.4 Nuevo enfoque, 25

Capítulo 2

La novela autorreferencial, 28

2.1 Medina, pintor de Modiglianis, 31

2.2 Medina, el comisario que quiso ser Dios, 38

Capítulo 3

La novela autoconsciente, 51

3.1 Palabras, no seres: ¿un caso de conciencia intertextual?, 56

3.2 Improductividad y metaficción, 61

Consideraciones finales, 66

Apéndice, 74

Bibliografía, 75

*The poem
is complex and the place made
in our lives
for the poem.
Silence can be complex too,
but you do not get far
with silence.*

William Carlos Williams

Introducción

¿En qué momento se reconoce un inicio? ¿En qué momento una idea cambia de color y se abandona? Mi acercamiento a Juan Carlos Onetti tiene algo de invierno y de amistad. Me llegó un libro de tapa negra, yo ofrecí unos cuentos de terror. Sí, era un intercambio de regalos, yo había puesto su nombre y nunca lo había leído. La época no era pasada porque tal aseveración cae en nostalgia y, por lo tanto, es una falsedad doblemente ciega. Lo cierto es que era mi primer semestre en la universidad y en letras. Aquí podría colocar la tachuela de inicio o podría desplazarla a los sucesivos semestres, esas curiosas formas de medir el tiempo, donde le dediqué trabajos finales o iniciales o intermedios. El rito de iniciación, repito libro negro y delgado, fue *El astillero*. Lo leí con sorpresa y dedicación. Lo que para otros compañeros –me lo han confesado– representaba un estilo “medio barroco”, como quien dice abrumador y aburrido, para mí implicaba detenimiento absoluto, lectura serena.

Ya lo ha dicho acertadamente Alfonso Cueto, la escritura de Onetti se caracteriza por el poco uso de verbos de movimiento, y en donde abundan los que refieren a la apariencia de los personajes: miradas, gestos y posturas: “El narrador de Onetti es un observador minucioso y elocuente del rostro como un indicio de personalidad”¹. Esta descripción acertada del estilo se complementa con una atmósfera “estática”, donde el narrador se enfoca por presentar un universo diegético abrumador y sin dinamismo, pues como sabemos los personajes onettianos viven en la farsa, hacen una cosa tras otra. Tenemos el ejemplo de Larsen, proxeneta viejo y derrotado, que sueña con la reapertura de Puerto

¹ Alfonso Cueto, *Juan Carlos Onetti: El soñador en la penumbra*, p. 152.

Astillero aun sabiendo que eso es imposible; el personaje onettiano realiza tareas ya fracasadas de antemano... A pesar de esto cada quién escoge su veneno y yo había escogido el mío. En algún momento reciente me di cuenta de una casualidad o un acto inconsciente: leía a Onetti todos los inviernos. La redacción principal de este trabajo no es la excepción. Pero volvemos a la pregunta inicial: ¿dónde empieza algo?

La decisión de dedicarle unas palabras a este autor, tarea muy ajena a sólo leerlo, no es una consecuencia directa de lo comentado hasta aquí. Más bien se trata de un retorno, un viaje y un fracaso. Mis primeras tentaciones de trabajo de grado se encontraban en la literatura mexicana contemporánea, la deducción es simple y no merece nada extraordinario. Sólo representaba la obsesión de un estudiante que cree que lo inexplorado es lo necesario. Buscar la aventura, lo que nadie ha dicho. Aquí encontramos el fracaso. El abandono fue casi instantáneo y ahora lo agradezco; tras este momento, y con una dosis mínima de quijotismo, volé al Cono Sur. Hice el famoso Montevideo-Buenos Aires: atravesar el Río de la Plata en un ferry, observar nombres de barrios ya leídos en los libros y escuchar ese acento particular me indujo a reconsiderar el objeto de estudio. Claro que en esos días pensaba en Onetti, Agustini, Piglia, Cortázar, Schweblin o Borges... más si tomamos en cuenta que me hospedé en la calle México, donde ahora vemos una ex Biblioteca Nacional decadente y abandonada por el Estado, pero que en su momento la presidió un tal Jorge Luis. Era necesario volver a mi lectura de estudiante. Otra casualidad: aquí era julio, que representa un calor tedioso, pero allá era el lluvioso invierno.

Así inicié mi retorno. Conocía buena parte de la obra de Onetti y la crítica en general, el problema era justificarme ese trabajo. Había algo de traición si estudiaba a un clásico del siglo XX, más con 26 tesis-tesinas antecediéndome en la UNAM. Desde el primer momento quedaron descartadas *La vida breve*, *Juntacadáveres*, *El astillero*, *El pozo*, *Para una tumba*

sin nombre y los cuentos “El infierno tan temido” y “Un sueño realizado”, la razón es simple: habían sido muy estudiadas durante años. Un tema crucial en estas obras, por ejemplo, es la relación del espacio con los personajes, la configuración de las desgracias a través del gesto o el escenario. De esta forma lo piensa Hugo Verani, quien señala cómo los personajes muestran diferentes máscaras, actitud y gesto particular, de acuerdo con el espacio diegético; también para este crítico el narrador onettiano se caracteriza por condensar el tema de la farsa humana o fracaso a través del orden de las palabras: “Un aspecto estilístico distintivo de *El Astillero* [y del ciclo de Santa María, añadido], la adjetivación triple, técnica acumulativa que amplifica el efecto de parálisis total [...] que ensambla profundamente con el sentido esencial del texto: el paulatino agotamiento de la esperanza”². Es decir, la escritura no presenta verbos de movimiento sino aspectuales, cada sustantivo está saturado por la adjetivación y, por si fuera poco, las historias son desesperanzadoras por el tratamiento del sinsentido.

Entonces ante tal avance crítico me dediqué a leer las obras de Onetti desconocidas para mí y me encontré con *Dejemos hablar al viento*. La lectura, ya en nuestra querida y monstruosa Ciudad de México, me arrojó un fenómeno de reescritura llamativo, hermético y jamás visto en tal autor. En la búsqueda de la crítica hallé que nunca antes había merecido un trabajo de grado y que los artículos especializados correspondían a un tiempo antaño. Me explico: la obra del escritor uruguayo ha tenido dos grandes lecturas, entendidas como una gran distribución editorial y de presencia artística. La primera abarca los años setenta y ochenta, se ve acompañada por el dedicado trabajo crítico (Ludmer, Verani, Curiel), la conformación de las primeras *Obras completas* por Rodríguez Monegal, el auge prestigioso del Premio Cervantes (1980) y una propuesta al Premio Nobel de Literatura. La segunda

² Hugo Verani, *Onetti: El ritual de la impostura*, p. 211.

puede datarse poco antes del centenario de su nacimiento (2009) y continúa hasta nuestros días. Sus características principales han sido un extenso trabajo crítico y de investigación académica, así como la reedición de sus *Cuentos completos* en Alfaguara y toda su narrativa en Debols!llo. Es importante recalcar que en el transcurso intermedio entre ambas lecturas tanto el avance crítico como la edición han continuado, pero considero que los puntos álgidos en divulgación editorial, premios literarios y congresos sobre Onetti han estado ubicados en estos dos polos. Esto parece expresar los mayores momentos de presencia en los lectores.

Dejemos hablar al viento, antepenúltima novela publicada, reescribe el corpus onettiano, como señaló la crítica de su tiempo (Verani, Deredita, Kadir, Méndez). Sin embargo, las herramientas teóricas para el análisis presentaban inestabilidad para denominar y profundizar en el dicho fenómeno: “una autorreferencialidad absoluta”, “intertextualidad”, “Onetti reescribe a Onetti”, “relato reiterativo”, “una recursividad y reinscripción intertextual”. Es decir, no había conocimiento sobre un marco conceptual que propusiera una división clara de características formales y, por lo tanto, terminó el trabajo con cierta superficialidad, dando a conocer únicamente que la novela reescribía las obras anteriores en muchos niveles. La posible causa a esto se debe al simultáneo debate teórico que apenas iniciaba hacia la década de los setenta y que culmina, según Lauro Zavala, con el primer trabajo sistemático de la metaficción; me refiero a *Narcisistic narrative: the metafictional paradox* (1984) de Hutcheon. A partir de entonces los estudios literarios iniciaron una gran veta de investigación en la que se problematiza la ironía, el posmodernismo y la metaficción como parte de un juego literario que comenzó en la literatura del siglo XX y abunda en nuestra literatura contemporánea. Este estado

circunstancial fue el que me impulsó a bosquejar el tema de reescritura y el que justificó mi voluntad de retorno.

Dedicarle unas palabras a un autor tan presente y estudiado exigía ser conciso. En primer lugar por el lector y, en segundo, por la obra misma. Mi propósito personal, fuera de lo académico, era establecer el debate puntual que no existía previamente a este trabajo. El repaso monográfico me parece más acorde a un autor, por ejemplo, de literatura contemporánea, donde aún son pocos los críticos que han discutido una obra. Considero, y pienso que así se hizo, que la obra exigía de posicionamientos teórico-críticos más que, en primer lugar, una reconfirmación de los temas precedentes. En cuanto a la división de este trabajo y su contenido el desglose es el siguiente:

El capítulo 1 “Aproximaciones a la reescritura en *Dejemos hablar al viento*” expondrá los acercamientos críticos a la obra y cómo estos utilizan indistintamente una pluralidad de conceptos. Asimismo, se argumentará sobre la pertinencia del nuevo enfoque desde la metaficción y cómo este puede englobar matices terminológicos a través del estudio concreto de dos características (autorreferencialidad y autoconciencia). El propósito principal es establecer deslindes y presentarle al lector los diferentes tratamientos de la reescritura antes de este trabajo.

El capítulo 2 “La novela autorreferencial” analizará los mecanismos autorreferenciales presentes en la obra. Para este fin se señalarán las posturas teóricas implementadas y se buscará extender algunas con el objetivo de adecuarse al fenómeno particular de *Dejemos hablar al viento*. También se expondrán comparativamente tres casos de reescritura hallados en la novela para que el lector observe los cambios significativos así como sus implicaciones. Me refiero a la reescritura de una novela, un cuento y un capítulo. El primer caso corresponde a la reelaboración del *incipit* de *El pozo*; el segundo, al pentimento de

“Justo el treintaiuno”; y el tercero, a la transcripción casi literal, con excepción de los sinónimos, del Capítulo XIII “El camino” (perteneciente a la propia novela).

El capítulo 3 “La novela autoconsciente” analizará el libro desde el modo figural y el modo intertextual, los cuales representan las principales formas de autoconciencia en *Dejemos hablar al viento*. Después se pasará a un apartado donde se vincularán estas características formales con la historia general de la novela, proponiendo una interpretación del recurso metaficcional para esta narrativa.

Es importante aclarar que el tema de reescritura nunca antes había sido analizado en el autor uruguayo; generalmente la crítica se había enfocado en los temas de índole religiosa o la conformación del espacio mítico de Santa María, como se ejemplificó anteriormente. En menor cantidad se había estudiado el arquetipo del soñador, la representación de los personajes femeninos u otros aspectos formales. La razón primera es que *Dejemos hablar al viento* pertenece a las últimas novelas publicadas, y había sido opacada por la divulgación y estudio de las reconocidas y muy editadas *La vida breve*, *Juntacadáveres* o *El astillero*. Tanto esta novela como los cuentos cortos publicados ya en España han tenido un casi total olvido a nivel distribución. Desde los años ochenta, por ejemplo, no se reeditaba la novela en Hispanoamérica, fue hasta 2019 que Eterna Cadencia (editorial argentina) lo realizó. Este factor, sin duda, da cuenta sobre la poca consideración de la antepenúltima novela del uruguayo.

Vargas Llosa en la presentación de su ensayo *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti* sentenció que el escritor uruguayo no era muy leído por su carácter pesimista y su alta exigencia a nivel intelectual³. Discrepo con esta visión porque es bastante

³ Diálogo con el periodista Juan Cruz durante el ciclo “Nombres de Latinoamérica” celebrado el 5 de mayo de 2015 en la Fundación Juan March, Madrid.

problemático definir qué es el pesimismo y porque es una valoración muy personal del escritor. Lo cierto es que Onetti sí fue relegado del panorama literario de su época, ya que escribía desde la invisibilidad de la periferia. Y cuando logró publicar más allá de las pequeñas editoriales del Cono Sur quizás la abundancia de otros libros de mayor distribución opacaban cualquier novela hispánica por aquellos años ochenta. El libro, en cuanto posibilidad de lectura, también depende de su mercado. Fuera del ámbito editorial el escritor uruguayo es ya un clásico por el aporte moderno a nuestras letras. Me gusta pensar que este trabajo pertenece a la segunda ola, la reivindicación y, por lo tanto, ayudará a la reconsideración de *Dejemos hablar al viento* como una novela precursora.

1. Aproximaciones a la reescritura en *Dejemos hablar al viento*

Sólo soporto una cosa. El matiz.

Todos tienen razón, Paolo Sorrentino

Toda lectura es una persecución nunca culminada. Lo mejor que se puede hacer, si uno decide salir de caza, es observar los pasos de otros. Aprender de los caminos ya recorridos y ritualizados. *Dejemos hablar al viento*, como sendero de signos, fue tierra de exploración temprana. Los críticos literarios de acuerdo con su tiempo y espacio han observado un problema vasto en la novela. Me refiero a cómo pensar la reescritura dentro de la obra, la reapertura de novelas precedentes del escritor uruguayo. La discusión ante dicha característica literaria fue dispersa en cuanto al tratamiento, pero hilada de acuerdo con el punto de partida, que son los párrafos retomados por el propio Onetti y la consciencia de los personajes de su estatus ficcional, textual. Por esta razón, la discusión que antecede esta investigación he decidido englobarla en tres apartados-soluciones: la autorreferencialidad, la reiteración como inventario y la reinscripción, en cada uno se expone el análisis en términos generales que propusieron sus devotos lectores. Lejos de un consenso y publicada en 1979, *Dejemos hablar al viento* ha sido acreedora de una crítica bastante debatible (como toda discusión fructífera), donde cada palabra, matiz, resalta una lectura diferente. De esta manera el propósito de detenernos en cada postura es observar puntualmente las diferencias y las semejanzas que surgen a partir de conceptos aparentemente similares para finalmente considerar un nuevo enfoque desde la metaficción, el cual puede abarcar diferentes posturas y profundizar en la lectura de la novela. Esta nueva consideración

problematizará matices anteriores aparentemente disímiles, proponiendo una lectura de nuestro tiempo, de nuestra literatura que cada vez más se observa en el espejo.

1.1 Autorreferencialidad

Que la literatura se puede bastar a sí misma no es cosa nueva. El modelo antiguo de *mimesis* (representación de la realidad)¹ configuró la escritura durante mucho tiempo hasta el siglo pasado. El realismo decimonónico o el costumbrismo, por ejemplo, dejaron de ser las principales maneras de plantear una escritura. El espejo que podía fielmente captar la realidad no existe. La literatura ahora se vuelve sobre sí misma a través del comentario, de la alusión o de la parodia. En este sentido *El pozo* (1939), y los contados cuentos previos, demuestran desde el inicio de la narrativa onettiana su postura ante la ficción: la apuesta por la literatura autorreferencial.

Es esta atención a la elaboración del texto por sí mismo la que seguramente debe llevar al crítico a ver en Onetti no sólo al reformador modernista de la novela latinoamericana, sino más significativamente, al teórico metaficcional [...] Este lenguaje “total” que Onetti deseaba para su generación fue el lenguaje del texto artístico, nacido para servir a la creación de un heterocosmos literario y para promover la causa del “arte artístico” de Ortega, el artificio autorreferencial del modernismo².

Este artificio autorreferencial debe ser entendido en *Dejemos hablar al viento* no como una escritura que refiere a otros textos literarios de la tradición; es decir, no en una primera acepción. La antepenúltima novela del escritor, en un primer instante, no necesitó de la realidad (modelo antiguo de *mimesis*) ni de la vinculación directa con otras obras para

¹ Esta noción se está usando en un sentido limitado pero operativo. Me refiero al arte que en primera instancia “buscaba” imitar una realidad, que creía en dicha posibilidad. Ahora hablamos simplemente de ficciones.

² Bart L. Lewis, “Realizing the textual space metonymic metafiction in Juan Carlos Onetti”, pp. 491-492. [It is this attention to the making of the text itself that must surely lead the critic to see in Onetti not only the modernist reformer of the Latin American novel, but more significantly, the metafictionist theoretician [...] This ‘total’ language that Onetti desired for his generation was the language of the artistic text, born to serve the creation of a literary heterocosm and to promote the cause of Ortega’s ‘arte artístico’, the auto-referential artifice of modernism]. La traducción es mía.

escribirse. Bastó que Onetti reescribiera a Onetti. Surge entonces la creación (siguiendo a Lewis) de un heterocosmo literario plenamente narcisista. No “refleja” la realidad, ni la literatura, sólo *su* literatura.

Al proponer la reescritura como base de esta novela, Onetti parece seguir un precepto narrado en *El pozo* (1939): “Porque los hechos son siempre vacíos, son recipientes que tomarán la forma del sentimiento que los llene”³. De esta manera los pasajes de novelas y cuentos reescritos en *Dejemos hablar al viento* están siempre vacíos, dispuestos para adquirir nuevos significados (como el hecho con el sentimiento, según el narrador de su primera novela).

Roberto Ferro a partir de su lectura agrega que “es un interminable repertorio de marcas intertextuales que envían a los otros textos del corpus onettiano, articulando una gestualidad que pone en contacto el palimpsesto con el pentimento, un cruce entre el sentido anafórico y el catafórico, una disolución de la diferencia entre el orden de la escritura y el orden de la lectura”⁴. El palimpsesto (escritura sobre escritura) como el pentimento (alteración) serán los métodos de reescritura. Ésta por su naturaleza semántica implica un retorno hacia cierto corpus, en esta novela se trata de un retorno hacia el ciclo sanmariano. En este sentido es que “la reescritura de Onetti es autorreferencial y recursiva. *Autorreferencial porque lee sus textos en los que se traman infinidad de escenas de lectura [...] Recursiva porque sus textos son conformados por incrustaciones y variaciones de incrustaciones*”⁵. La gran novela sanmariana, entendida como un conjunto amplio de obras narrativas, es la que se vuelve sobre sí misma. Bajo esta premisa es que podemos

³ Juan Carlos Onetti, *El pozo. Novelas breves 1*, p. 26.

⁴ Roberto Ferro, *Onetti / La fundación imaginada: la parodia del autor en la saga de Santa María*, p. 343.

⁵ *Ibid.*, p. 346. Énfasis mio. Vid. Javier Vásquez Vásquez, *La narrativa del último Onetti*. México, 2010. Tesis, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras. El estudio analiza el corpus sanmariano como una sola hipernovela (en términos de Ítalo Calvino).

considerar *Dejemos hablar al viento* como autorreferencial; de igual modo, sólo se puede considerar recursiva al ser contrastada con lo ya escrito. Si pensamos en una metáfora ilustrativa, más que una obra insertada en una obra mayor, como lo sería una matrioshka, la novela participa en una banda de Möbius, donde la superficie narrativa tiene una sola cara, sin bordes, repitiéndose indefinidamente. De esta manera, *Dejemos hablar al viento* pone en colisión la lectura y la escritura, lo precedido y lo presente.

Hugo Verani, en cuanto al tema, ha señalado que:

[E]n *Dejemos hablar al viento* los modos de autorreferencia se dan tanto a nivel léxico, sintáctico, semántico como estructural, van desde la cita literal a la alusión, de la reescritura de tramas anteriores al uso de procedimientos imaginativos usuales o sintagmas familiares que desencadenan una asimilación metafórica entre distintas historias o personajes, un parentesco que responde a una intención lúdica y paródica⁶.

El crítico localizó en la reescritura párrafos de *El pozo* (1939), *La vida breve* (1950), *Juntacadáveres* (1964) y “Justo el treintaiuno” (1964). Además la división de autorreferencialidad en distintos niveles le permitió observar cambios significativos en algunos motivos onettianos o la conservación en lo que él denomina “sintagmas significantes”. Por ejemplo, la sonrisa torcida de Brausen o Larsen que hereda el personaje de *Dejemos hablar al viento* Julián Seoane⁷.

Las características de la novela parecen exigir un tipo distinto de lectura. Por un lado, el conocimiento de los antiguos soñadores (Brausen, Larsen, Díaz Grey) y, por otro, los motivos recurrentes de su narrativa. Sólo de esta manera se podrá comparar el pasado textual con la obra presente. Reconocer que la obra leída está en muchas otras partes, en los reflejos de otros libros:

[...] privilegia el artificio de un discurso diegéticamente autoconsciente y converge en un solo fin: subvertir la idea de la obra como un todo autosuficiente y abrir nuevas

⁶ Hugo Verani, “Onetti y el palimpsesto de la memoria”, p. 725.

⁷ *Ibid.*, p. 727.

dimensiones fictivas en el relato, en un espacio donde todo es literatura, como si Onetti buscara la autorreferencialidad total [...] La novela privilegia una lectura paradigmática, requiere que el lector entre en el juego de reconocer los procesos ya elaborados, las referencias a escenas y comportamientos que reaparecen parodiados, e integrar la historia de Medina, el último soñador, en el sistema literario del autor⁸.

Por último, el crítico norteamericano Bart Lewis, hacia finales de la década de los noventa consideró por primera vez a *Dejemos hablar al viento* como una novela metaficcional. Heredero de la teoría anglosajona sobre metaficción no es una casualidad que sea el primero y hasta la fecha el único que consideró tal abordaje. Sin embargo, su principal enfoque fue partir de la metonimia y poner a dialogar estudios sobre lingüística (Jakobson principalmente) en cuatro obras narrativas de Onetti (“Un sueño realizado” (1941), *Los adioses* (1954), *Cuando entonces* (1987) y la novela en cuestión). Desde su óptica “*Dejemos hablar al viento* (1979) es apropiada para un estudio de metonimia en la metaficción de Onetti por dos razones persuasivas: una fuerte presencia de intertextualidad (masa ficticia insertada en masa ficticia) y una narrativa autorreferencial deliberada”⁹. Aunque el artículo no profundiza en las razones para denominar “la metaficción de Onetti”, lo cierto es que considera ya la autorreferencialidad como una característica principal de la novela metaficcional¹⁰.

Por otro lado, en cuanto al análisis que vendrá después en su artículo, se puede observar un seguimiento explícito de la obra crítica de Verani. Es decir, señala las obras reescritas, ya localizadas con anterioridad por el crítico uruguayo. Lewis aunque nombra un

⁸ *Ibid.*, p. 726.

⁹ Bart Lewis, “Metonymic Metafiction in Onetti”, p. 499. [*Dejemos hablar al viento* (1979) is appropriate for a study of metonymy in Onetti’s metafiction for two persuasive reasons: a strong presence of intertextuality (fictional mass grafted onto fictional mass) and desultory auto-referential narrative]. La traducción es mía.

¹⁰ El avance más relevante fue que señaló la autoconsciencia de Larsen-Carreño como un ente ficcional. Principalmente citó el pasaje donde el personaje explica que es un producto textual, que alguien los ha escrito a todos en Santa María. La conciencia figural es un rasgo esencial de toda novela metaficcional, pero en *Dejemos hablar al viento* podemos encontrar además otros tipos. El tercer capítulo abordará el tema. Queda dicho, por el momento, *grosso modo*.

concepto diferente (y hay alguna cita a Robert Alter y Linda Hutcheon), sigue explicando exclusivamente la novela a partir de la autorreferencialidad (una de muchas características metaficcionales). La consideración de un nuevo enfoque teórico es sólo aparente. Por esta razón se agrupó en este apartado, además que como se dijo al principio, considera a Onetti un escritor moderno debido a la búsqueda antirrealista de su ficción.

Este primer apartado engloba, por lo tanto, tres críticos que comparten una visión sobre la reescritura en la novela: la cualidad autorreferencial, de buscar traer los pasados textuales y alterarlos. El modo de dicho procedimiento se lleva a cabo en varios niveles (citas literales, pentimentos, alusiones), buscando no cerrar la gran novela del ciclo de Santa María sino proponiendo una nueva apertura de lectura. A continuación se presenta una postura más estrecha sobre la reescritura en *Dejemos hablar al viento*, una lectura que es posible entender cuando no se reconocen “los procesos ya elaborados”. De ahí radica la importancia de observar la novela como parte de un sistema narrativo más amplio.

1.2 Reiteración como inventario

Mientras que para algunos críticos (Verani, Lewis, Ferro) la reescritura de pasajes onettianos implicaba una apuesta estética de palimpsesto, de ficción autorreferencial, otros percibieron la obra simplemente como una repetición desgastada de viejos motivos. Aquella lectura no encontró diferencias estructurales, parodias o el guiño de un pentimento burlón y bienintencionado. El proceso de lectura no representó ningún cambio en la valoración de la narrativa onettiana:

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*¹¹.

Por lo tanto, el pasaje reescrito es sólo un registro de inventario. No hay producción de nuevos significados, una alteración en el ciclo sanmariano, según esta perspectiva. Y concluye: “en *Dejemos hablar al viento* el *inventario* abruma, produce hastío, cansancio, ganas de cerrar, ya para siempre, ese *sólo texto*, que es toda la obra de Onetti”¹². A pesar de la consideración del ciclo sanmariano como “un sólo texto”, la superficialidad crítica parece radicar en el punto de partida utilizado. *Dejemos hablar al viento*, desde la perspectiva de Méndez, no realiza una confrontación con el corpus anterior sino su confirmación. De esta manera es posible entender que haya observado un “relato reiterativo y enfático”. Sin embargo, una lectura más cercana, como las anteriores y las del siguiente apartado, hubiera descubierto el juego lúdico de reescritura, de alterar, de inaugurar nuevas lecturas para las obras pasadas.

En términos generales, esta aproximación observó relaciones intertextuales en la novela pero afiliadas al repaso narrativo. Mientras un inventario es una lista ordenada de los bienes pertenecientes a una persona, el *inventario* de Méndez en *Dejemos hablar al viento* es una reescritura exacta, listada, y sin mayor consideración para el proceso de lectura. Por un sendero muy distinto, la siguiente aproximación toma en cuenta la tradición literaria como punto de partida para hablar de reescritura. Es decir, el palimpsesto que utiliza Onetti puede ser comparado con otras tesis desarrolladas por dos grandes figuras literarias del siglo XX. De este modo, los símiles otorgan más información sobre la reescritura en la novela.

¹¹ Ronald Méndez Clark, “*Dejemos hablar al viento*: ¿Suma y culminación de las tentativas anteriores de Juan Carlos Onetti?”, p. 46. Las cursivas son del original.

¹² *Idem*. Las cursivas no son mías.

1.3 Reinscripción

El título de la novela será una clave fundamental para entender la poética desarrollada a través de las páginas. De esta manera lo señala Djelal Kadir, quien encuentra una relación estrecha entre Ezra Pound y Onetti. Si el título “Dejemos hablar al viento” es una reescritura (traducción) de un verso de los *Cantos* (“Do not move / Let the wind speak / That is paradise”)¹³, la filiación estética no puede ser descartada.

Para el poeta norteamericano, el escritor debía llevar a cabo una traducción de la tradición literaria en la que se incluye. Es decir, una reinscripción en lo precedente. Onetti recupera entonces tal poética de reescritura, de alterar la textualidad pasada. Sin embargo, como ha señalado el crítico, Onetti ha escogido su propia tradición ficcional (Santa María) para reinscribir su novela: “Claro está, y que quede bien dicho, que el paralelismo carece de consonancia categórica, ya que Onetti funciona dentro de un topocosmos autocreado y engendrado dentro de su propia intratextualidad. Por otro lado, Ezra Pound intenta una devolución o repetición, una reinscripción de la textualidad del patrimonio histórico, de una larga tradición literaria, especialmente en los *Cantos*”¹⁴.

Si consideramos, por lo tanto, la reinscripción como una eterna transformación de la tradición (en este caso la de Santa María), *Dejemos hablar al viento* no cerraría ningún ciclo, como se ha repetido. Al contrario, estamos ante un grupo de novelas y cuentos en una repetición en bucle (sobreescritura). El espacio del mundo ficcional puede haberse destruido, como sucede al final de la novela con el incendio provocado por el Colorado, pero eso no implica necesariamente la cristalización en una secuencia narrativa. En otras palabras, Onetti destruyó la ciudad mítica de Santa María en *Dejemos hablar al viento* y

¹³ Los versos son el epígrafe de la novela. Remiten al final de la novela, la hoguera final de Santa María.

¹⁴ Djelal Kadir, “Susurros de Ezra Pound en *Dejemos hablar al viento*”, p. 82.

algunos comentaron sencillamente el final de una etapa narrativa, lo que ocurrió sin embargo fue una novela que invita a repensar las anteriores.

Por su parte, aquellos críticos que han pensado Santa María de una forma lineal (principio-clímax-desenlace) observan en *La vida breve* la inauguración del ciclo y en *Dejemos hablar al viento* el cierre. En el dorso del cuerpo narrativo señalan novelas como *Juntacadáveres* y *El astillero* (en este orden secuencial). Olvidan quizás un detalle: la composición de estas dos últimas novelas: publicada en 1961, *El astillero* fue una novela concluida sólo después del abandono de *Juntacadáveres* (1964). Desde una visión lineal se publicó primero la conclusión de Larsen que su desarrollo prostibulario. El escritor uruguayo ha afirmado que la escritura inició por *Juntacadáveres*, continuó con *El astillero*, para finalmente terminar *Juntacadáveres*. Sin caer en una sobreinterpretación de los hechos, lo innegable es que este estilo de ir conformando Santa María es muy parecido, en ciernes, a la sobreescritura en *Dejemos hablar al viento*. Me refiero a una poética de reescritura (crear ficciones a partir de lo ya escrito).

Kadir además ha señalado que esta forma de escritura en bucle estaría allegada a una concepción divina, de repetición mística: “A partir de la textualización original (momento del Génesis para los que creen en la Palabra de San Juan o para los que consideran el Cosmos como un libro), la escritura es rito de invocación y todo rito es por definición infinitamente repetible, reiterable, devolutivo; sus actantes y hechos son perpetuamente revivificables”¹⁵. De esta manera *Dejemos hablar al viento* es el rito onettiano de invocación por antonomasia, la hoguera final de Santa María, como elemento simbólico, permite también esta lectura. Así “Onetti nos deja las claves para la apertura y retorno perpetuos, para el pasaje al otro lado de los espectros y las cenizas sanmarianas, para ver a

¹⁵ *Ibid.*, p. 85.

través de un espejo, oscuramente, la vertiginosa perpetuidad de la escritura onettiana; la promesa apocalíptica, reveladora, plenamente alcanzable en los intersticios de la reiteración devolutiva”¹⁶. El fuego y el viento, tan importantes elementos en la novela, son las claves para entender que el juego de escritura no es cerrar una narrativa sino inducir a su retorno. *Dejemos hablar al viento* es el intento de perpetuidad.

Desde otra perspectiva, John Deredita ha observado la reescritura de la narrativa onettiana como una continuación de la figura borgiana desarrollada en “Pierre Menard, autor del Quijote” (1939). *Dejemos hablar al viento* puede estar basada en repeticiones; sin embargo, éstas involucrarán necesariamente una diferencia a lo largo del tiempo. “En la práctica textual onettiana, la repetición tiende a quedar inscrita no como repetición de Lomismo [sic], sino como repetición signada por la diferencia, y aun la diferencia a través del tiempo”¹⁷. Así como un mismo párrafo del *Quijote* puede significar tan distintas cosas dependiendo del momento de lectura-escritura (y por lo tanto la autoría se anula), *Dejemos hablar al viento* como novela no necesitó materiales textuales “novedosos” para crear diferencias significativas. Incluso la reinscripción exacta de la literatura, a lo Pierre Menard, pone en circulación a los signos y a las obras literarias.

Deredita ha señalado que esta cualidad en Onetti comenzó a desarrollarse en “La novia robada” (1968) y *La muerte y la niña* (1973), llegando a su punto culminante en *Dejemos:*

[E]l Capítulo VII comienza con los dos primeros párrafos de *El pozo*, modificados en un solo detalle; y el Capítulo VIII consiste íntegramente en una transcripción con poquísimos retoques de lo que antes se conocía como uno de los cuentos más enigmáticos, “Justo el treinta y uno”. Parece tratarse en los dos casos de la reescritura casi en su sentido más gráfico y mecánico: no tanto la reelaboración sino la reinscripción exacta, a lo Pierre Menard¹⁸.

¹⁶ *Ibid.*, p.86.

¹⁷ John Deredita, “El viento habla con repeticiones”, p. 65.

¹⁸ *Idem.*

La semejanza con la lectura de Kadir (la reinscripción en términos de Ezra Pound) radica en considerar la reescritura (o repetición) en términos tanto de diferencia como de tradición. La perspectiva de la reinscripción es una aproximación fructífera, que además da cuenta sobre los principales autores que rescató el escritor uruguayo: Ezra Pound y Jorge Luis Borges. Por último, *Deredita* aventura una hipótesis de sumo interés: Onetti también reescribió a sus críticos literarios. La novela fue publicada en 1979 y un par de años antes había salido uno de los más reconocidos estudios sobre su narrativa: *Onetti / Los procesos de construcción del relato* de Josefina Ludmer.

En este trabajo se encuentra un señalamiento sugerente sobre la mítica Santa María: el nacimiento sólo fue posible gracias a una fecundación auditiva. Es decir, la voz de la Queca fue la semilla progenitora depositada en el primer soñador: “[Juan María Brausen] es fecundado por el oído y por el Espíritu Santo *-pneuma*, principio de vida- en la Anunciación de Santa Rosa: el ángel, el mensajero, es la recién llegada cuya voz transmite la potencia genitora. El primer intertexto alude a la fecundación e intenta reproducir el mito cristiano (invertido en cuanto al sexo)”¹⁹.

La segunda parte de *Dejemos hablar al viento* es el producto de la fecundación del ex-comisario: justo antes de finalizar la primera parte Medina se encuentra con el resucitado y agusanado Larsen-Carreño; él le otorga un papel de “los libros sagrados”, el cual resulta ser un párrafo citado de *La vida breve* y lo invita a crear. En otras palabras, la detonación del último soñador-escritor está en la lectura.

En *Dejemos* los reflejos están invertidos, distorsionados: es el macró Larsen y no una prostituta, el cataclista que produce la fecundación. En el contexto de reescritura de la última novela del ciclo sanmariano, Larsen presenta a Medina un texto para lectura. La

¹⁹ Josefina Ludmer, *Onetti / Los procesos de construcción del relato*, p. 36.

fecundación es por la vista y no el oído, la voz de Larsen sólo sirve para señalar el texto generativo²⁰.

Este guiño sobre la fecundación y la aparición de la palabra “teta” en la novela (Ludmer asegura la evasión completa en *La vida breve*), hacen pensar a Deredita una reescritura paródica de la crítica literaria. No obstante, más allá de dicha posibilidad, lo relevante de tal hipótesis es la relación entre la reinscripción borgiana-poundiana y la fecundación por la vista. El personaje-autor, Medina, ya no es un artista por narrar lo escuchado sino por fundamentar su arte en lo ya escrito: reescribir. La propia ficción expresa su poética a través de los personajes: hacer evidente el proceso de construcción, teorizar sobre la ficción durante la escritura.

A modo de recapitulación este apartado expuso dos lecturas críticas afines: tanto Kadir como Deredita han considerado la reescritura de la novela como una forma de reinscripción (según el pensamiento de Pound o Borges). El principal aporte que rescato para esta investigación es la señalización de pequeños elementos narrativos que expresan por sí mismos la poética de reescritura. Por ejemplo, el título-traducción, los elementos simbólicos del viento y el fuego, o la importancia de que Medina sea un (re)escritor. Ambos críticos han mostrado que *Dejemos hablar al viento* da cuenta al lector sobre su propio proceso de construcción, de los mecanismos que seguirá. El siguiente apartado propone una perspectiva de análisis que integre y profundice en lo expuesto hasta el momento. Se trata de retomar la novela a partir de una base teórica reciente, debatible sin duda, y adecuada para el fenómeno estudiado. También es la consecuencia de las tres líneas críticas anteriores. Mi interés era mostrarle primero al lector los alcances detallados, los conceptos utilizados, para de esta manera demostrar la necesidad de una nueva lectura.

²⁰ John Deredita, *op. cit.*, p. 68.

1.4 Nuevo enfoque

Las tres aproximaciones a *Dejemos hablar al viento* (autorreferencialidad, reiteración como inventario y reinscripción) no son excluyentes ni totalizadoras. En algunos casos, como se señaló, la terminología adoptada por los críticos es plural. Sin embargo, considero que cada categoría expresa el eje principal de análisis y metodología llevado a cabo. En resumen, la autorreferencialidad se involucró en el carácter narcisista de la novela, mientras que el inventario en la repetición textual e insignificante. Finalmente, la reinscripción problematizó la tradición y el proceso de lectura-escritura.

Tras haber desarrollado las perspectivas sobre la reescritura, se pueden considerar la autorreferencialidad y la reinscripción como dos abordajes afines que expresan con mayor claridad el problema literario en *Dejemos hablar al viento*: la intención deliberada de hablar sobre sí misma. Este conjunto conforma el primer problema literario estudiado en el siguiente capítulo.

De igual forma esta característica se puede observar en otro nivel más sutil. Me refiero a la consciencia del pasado textual que tienen Larsen-Carreño y Medina. Este problema, por su parte, ha sido someramente tratado. No existe ninguna problematización sobre la rebelión de los personajes ante su autor (Brausen). Por lo tanto el tercer capítulo abordará la cualidad autoconsciente que presenta la novela.

Hay que señalar que ambos problemas literarios están fuertemente relacionados y la diferencia en algunos casos es dudosa. Sin embargo, para un análisis detenido he decidido la división en dos. *Dejemos hablar al viento* se estudiará como una novela autorreferencial y autoconsciente.

Por otro lado, la perspectiva crítica (más de cuarenta años desde la primera edición) permite considerar un nuevo método de análisis. La teoría de la metaficción, a partir de

diferentes posturas, ha estudiado estas dos características en diversas literaturas. La nula consideración de este marco teórico por parte de los críticos es entendible²¹. La teoría anglosajona sobre metaficción se fue desarrollando durante la década de los ochenta y noventa. Por ejemplo, fueron publicados casi al mismo tiempo que la novela dos libros considerados pilares para la teoría: *Narcisistic narrative: the metafictional paradox* (1980) de Linda Hutcheon y *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction* (1984) de Patricia Waugh. Su popularidad estallaría a finales del siglo pasado tanto en el ámbito de la creación como de la crítica.

Incluso hoy en día muchas obras fundamentales de la metaficción, como las mencionadas, no han sido traducidas al español, por lo que se puede suponer el conocimiento nulo de tal pensamiento en los acercamientos desarrollados. En cualquier caso, dicho aborde no existió y tanto la autorreferencialidad como la autoconsciencia en *Dejemos hablar al viento* pueden ser desarrolladas en un análisis más profundo y detallado.

De esta manera el presente trabajo busca retomar este autor imprescindible de las letras hispánicas y ofrecer un trabajo crítico contemporáneo sobre una de sus novelas menos estudiadas por la crítica. Es posible que Onetti no sólo haya sido el precursor de la nueva novela latinoamericana por *El pozo*, sino además un precursor en una nueva tendencia del género novelístico.

El debate teórico sobre la metaficción sigue en pie y es importante recordar que el término genérico involucra una variedad de características. Por lo tanto, la novela no se adscribe a un estudio determinado, sino busca la participación y el diálogo teórico a partir de la singularidad de la novela. También, como se verá más adelante, lo que se entendió

²¹ Como se dijo, sólo el norteamericano Lewis plantea estos términos, aunque el análisis se centra en otras consideraciones.

como autorreferencialidad en este primer capítulo puede diferir con la perspectiva de otros teóricos. La ambivalencia en la terminología es evidente. Algunos teóricos, por ejemplo, al hablar de novela autoconsciente no están más que explicando su característica autorreferencial. Este tipo de pluralidad terminológica será resuelta en los siguientes capítulos con base en los problemas de la novela. En algunos casos los términos son estrictos y en otros más amplios. Las decisiones tomadas para esta investigación serán señaladas durante el análisis.

La importancia de un cuestionamiento desde la metaficción radica en la posibilidad de establecer vínculos entre las aproximaciones expuestas y abarcar con más elementos esta novela de gran complejidad. La cualidad narcisista de la novela señalada por Lewis, Ferro y Verani es además la característica principal de toda novela de metaficción:

Lo que todas las novelas de metaficción tienen en común es la exposición deliberada de la ficcionalidad de la creación literaria ya sea refiriéndose a sí mismas, a otras obras o, de forma amplia, al género novelístico mismo. En general, la novela de metaficción se refiere a sí misma, en gran medida o totalmente, llamando la atención sobre su propia forma y construcción sin ocultar –por el contrario, poniendo de manifiesto– su condición de obra de ficción, de ilusión creada²².

De esta forma considero que el análisis a partir de este nuevo enfoque no es ni ajeno ni forzado. *Dejemos hablar al viento* presenta las características esenciales de una obra metaficcional: antirrealismo²³, carácter lúdico, autoconsciencia, autorreferencialidad y una nueva concepción en la función lectora. Sin embargo, cada novela metaficcional tiene sus particularidades. El objetivo principal de esta investigación es indagar en los recursos específicos que permiten este juego literario. Es decir, problematizar de qué manera *Dejemos hablar al viento* llama la atención sobre su propia naturaleza novelesca.

²² Ana María Dotras, *La novela española de metaficción*, pp. 10-11.

²³ En oposición a las características del realismo decimonónico o de algunos movimientos costumbristas. Es decir, obras cuyo interés se centra en naciones, sociedades y eventos históricos. La metaficción es antirrealista porque tematiza a partir de la literatura misma (géneros, convenciones, obras clásicas, etc.).

2. La novela autorreferencial

El desnudo quedó listo y embalado y llegó a la casa de la novia de Roa el día del casamiento con una tarjeta en letras mayúsculas de imprenta que decía: ES BUENO COMPARAR PASADO CON FUTURO.

Dejemos hablar al viento, J.C.O.

El capítulo anterior de esta investigación se detuvo sobre algunos análisis que explican el recurso de reescritura en la novela. El presente tiene el objetivo de considerar las estrategias narrativas (una de ellas la reescritura) a la luz de los señalamientos teóricos sobre metaficción. Esto, como se indicó, permitirá señalar de qué manera *Dejemos hablar al viento* se muestra como artificio, de qué forma da cuenta sobre su propia construcción. Para tal propósito es necesario partir de una definición operativa de “metaficción” y de “autorreferencialidad”.

En cuanto al primer caso, Patricia Waugh propone que: “*Metaficción* es un término dado a la escritura ficcional, la cual consciente y sistemáticamente llama la atención sobre su propio estatus de artefacto a fin de plantear preguntas acerca de la relación entre ficción y realidad”¹. Es decir, para la teórica británica este tipo de escritura (no exclusiva de la novela) tiene el propósito de replantearse la representación artística, la incertidumbre si existe vínculo entre realidad y ficción. Esta puntualización me permitió observar en diferentes niveles el cuestionamiento de *mimesis* en la novela. El más importante se encuentra en la propia evolución del protagonista, en los diferentes oficios que va

¹ Patricia Waugh, *Metafiction: The theory and practice of selfconscious fiction*, p. 2. [Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality]. La traducción es mía.

ejerciendo el ex-comisario Medina. Pero también lo encontré en algunos pasajes narrativos donde la reescritura produce un extrañamiento en el proceso de lectura o bien un retorno nostálgico hacia el ciclo sanmariano. Cada caso será expuesto con detenimiento en los siguientes apartados, por lo pronto queda dicho la causa del seguimiento de tal definición: la relación estrecha con *Dejemos hablar al viento* principalmente por el cuestionamiento que tiene Medina acerca de sus pinturas. Es decir, existe una reflexión sobre la representación artística llevada a cabo por el propio personaje que invita al lector a tomar atención sobre el propio status de artefacto de la novela, así como a repensar la relación entre ficción y realidad.

En el terreno de tomar postura ante el concepto de *autorreferencialidad* la dificultad es aún mayor. ¿Qué forma específica debe presentar una novela que reflexione sobre su propia escritura para ser considerada autorreferencial? ¿En qué momento una reflexión es metaficcional y en qué momento es sólo un comentario (metaliteratura)? Para ilustrar este conflicto terminológico he escogido dos posturas antagónicas. Por un lado la propuesta de Carlos Lens en dividir obras metaliterarias y metaficcionales, tal división debe basarse en el pacto ficcional de las obras literarias: si una narrativa no anula el pacto ficcional se trata de una narración autorreferencial (o metaliteraria), en cambio si replantea dicho pacto estamos ante una narración autoconsciente (o metaficcional)². La redefinición del pacto ficcional puede ocurrir a través de cinco maneras: identificación autor-narrador, invocación al lector, cuestionamiento de la figura autoral, interacción de diferentes planos de ficción y cuestionamiento de la distinción entre realidad y ficción³. Los cuatro últimos puntos están presentes en *Dejemos hablar al viento* a excepción de la identificación autor-narrador, ya

² Carlos Lens, "La metaficción como ruptura del pacto ficcional", pp. 229-230.

³ *Ibid.*, pp. 230-234.

que en ningún momento el narrador adquiere el nombre de Onetti o se identifica con él. Sin contar ese elemento la novela presenta la característica más importante de la narración metaficcional siguiendo a Lens:

[E]l narrador, que respetando el pacto ficcional podía ser escritor sin que ello supusiese ningún quiebro ficcional, ahora se nos revela como el autor del mismo texto que estamos leyendo. Esta nueva condición de narrador-autor, que para algunos sería un narrador autoconsciente, le permite hacer reflexiones sobre la propia escritura, refiriéndose al estilo, al tema, a las condiciones del proceso o a la elección de personajes [...] Aun sabiendo que con esta revelación se están contraviniendo las reglas del pacto, el lector no sólo no rechaza el texto, sino que encuentra en él una nueva motivación⁴.

En *Dejemos hablar al viento* observaremos cómo es que Medina va revelándose como el autor del propio texto sin que jamás haya una identificación (prefiero *homologación* para evitar confusión) con Onetti. Este hecho invita a cuestionar dicha manera de redefinir el pacto ficcional planteada por el crítico. ¿Acaso la identificación/homologación no es más acorde con la autoficción que con la metaficción? Lo problemático del asunto, más allá del no cumplimiento cabal de todas las maneras para redefinir el pacto ficcional, es la consideración acerca de la reflexión del acto de escribir. En cuanto a la metaliteratura dice: “Se puede respetar el pacto ficcional anulando la aparición de personajes y presentando únicamente el discurso del narrador, quien puede divagar sobre su estado de ánimo o puede describir sus gustos literarios, puede contar sus problemas de salud o *puede explicarnos las dificultades que ha afrontado para construir un texto literario*”⁵. Como puede observarse en ambas narraciones (autorreferencial o metaliteraria y autoconsciente o metaficcional) puede ocurrir una reflexión por parte del narrador. En el caso de *Dejemos hablar al viento* la reflexión sobre la escritura es de suma importancia, por lo que el planteamiento de Lens (al no tomarlo como un rasgo distintivo) no profundiza en el tema.

⁴ *Ibid.*, p. 230.

⁵ *Ibid.*, p. 229. El énfasis es mío.

La segunda perspectiva de *autorreferencialidad* es la propuesta por Ana María Dotras. Ella considera que la novela de metaficción tiene cinco características principales: antirrealismo, autoconsciencia, exigencia de un nuevo tipo de lector, carácter lúdico y autorreferencialidad o reflexividad autocrítica. Como puede observarse este enfoque es totalmente antagónico del anterior, ya que aquí la reflexión autocrítica es exclusivamente metaficcional. Dotras señala que la autorreferencialidad “es consecuencia de que el novelista, al sorprenderse a sí mismo en su quehacer creativo, se interroga sobre lo que está haciendo e incorpora esta reflexión a su obra de forma que expone el propio proceso de creación ante el lector haciendo de su labor como escritor el centro de su obra”⁶. Esta definición de *autorreferencialidad* es la que usaré en adelante por dos razones: la primera es que no restringe la reflexión autocrítica al narrador, por lo que el novelista puede incorporarla de alguna otra manera en su obra; la segunda es que concuerdo con Dotras en que la reflexividad autocrítica (autorreferencialidad) no es una característica metaliteraria sino un recurso esencial de toda novela narcisista, metaficcional⁷. Esta definición me permitirá analizar en un espectro más amplio *Dejemos hablar al viento*, ya que ésta no presenta ningún narrador-autor que explícitamente comparta una reflexión autocrítica, pero utiliza otros mecanismos para exponer el propio proceso de creación.

2.1 Medina, pintor de Modiglianis

El primero de estos mecanismos autorreferenciales lo encontramos en el oficio del personaje principal de la novela. Medina, ex-comisario de Santa María, llega a Lavanda en

⁶ Ana María Dotras, *La novela española de metaficción*, p. 29.

⁷ Como puede observarse el concepto de *autorreferencialidad* desde la metaficción refiere al proceso de reflexión que el autor expone en la narrativa misma. Muy distante del sentido utilizado en el capítulo anterior, donde los críticos la pensaban como una vuelta hacia los propios textos. En un caso se trata de expresar las interrogantes del acto de escribir y en otro de autocitarse.

un autoexilio. En esta ciudad el personaje conoce a Frieda, amante que le va asignando diversos trabajos. El primero es de falso enfermero, pero es temporal y breve (la duración del primer capítulo). El siguiente oficio es el que estará presente en toda la narración: pintor. Medina tiene como primera tarea pintar desnuda a una amiga de Frieda, Olga, la cual quiere vengarse de su ex amante mandando su desnudo el día de la boda. Este oficio dentro de los personajes de Onetti es singular porque involucra un artificio, una forma de pensar el arte mimético. Otros personajes importantes de la saga de Santa María tenían oficios ajenos al de Medina: médico (Díaz Grey), publicista (Juan María Brausen), boticario (Barthes), macró (Juntacadáveres), sacerdote (Bergner), entre otros. Por lo tanto Medina es el primer personaje artista. Y como tal tiene una poética, una visión de lo que debe ser el arte o en este caso la pintura; esta poética la vamos conociendo conforme avanza la novela, pero queda dicho desde el principio que Medina nunca tuvo talento. Su maestro de pintura, el príncipe Orloff, así lo veía: “Usted no tiene ningún talento. Pinte toda la basura que se le ocurra. Tengo que aguantarlo una hora, pero el tiempo pasa rápido si conversamos”⁸. A pesar de esto se narra que Medina podía pintar diversos estilos, no sabemos cuál es el predilecto por él hasta que Frieda observa con detenimiento una pintura.

¿Estás seguro que Carve te va a comprar eso? Parece un Modigliani de los tiempos en que el italiano aprendía a limpiar pinceles. O de los tiempos en que ya estaba muerto y casi podrido. Siempre sospeché que iba resultar eso, desde que la vi, desde que me la trajiste para que le diera de comer y le curara las tripas con talipectín. Se parece un poco a ella, es cierto. Se parece a cualquier cosa rara y sucia que se te ocurrió de pronto. Pero el mundo está saturado de modiglianis. ¿Para qué agregarle uno más?⁹.

Un cuadro de Modigliani, como sabemos, es figurativo (no abstracto) pero muy tergiversado. En la obra del pintor italiano predominan cuellos muy altos y con curvas, ojos y narices desproporcionadas, contornos excesivamente angulados. Es una poética de espejo

⁸ Juan Carlos Onetti, *Dejemos hablar al viento*, p. 35.

⁹ *Ibid.*, p. 89.

deformado, así se muestran la mayoría de sus pinturas. Que Medina ya no sea un comisario sino un pintor es ya un detalle clave de la novela, pero que además sea pintor de modiglianis es todavía más importante para el tema de este capítulo. A través de lo que pinta Medina, el autor va confesando la manera en que se escribió *Dejemos hablar al viento*: la novela de Onetti no cree en una representación fiel de la realidad, no es un pintor paisajista, por ejemplo. *Dejemos...* está construida a partir de la reescritura, del pentimento, de la escritura tergiversada. Como se dijo busca confrontar el pasado textual para así generar una nueva apertura de lectura sobre la narrativa de Santa María. No es una casualidad que el primer desnudo que termina (el de la venganza de Olga) exprese también esta situación: “El desnudo quedó listo y embalado y llegó a la casa de la novia de Roa el día del casamiento con una tarjeta en letras mayúsculas de imprenta que decía: ES BUENO COMPARAR PASADO CON FUTURO [sic]”¹⁰. En la novela este pasaje autorreferencial tiene doble función: por una parte, alude al cuento “El infierno tan temido” (1957) por la similitud de escena donde un personaje femenino manda a su exesposo fotografías obscenas a modo de venganza; por otra, expresa el propio proceso de creación de la novela: una narración que compara pasado con futuro, las novelas previas y *Dejemos...*

Medina es un personaje que está en constante trabajo con la representación, con un proceso creativo (no pensemos en la exigida originalidad que generalmente acompaña a este adjetivo, según nuestros tiempos). Además de pintor, Quinteros le consigue un trabajo de dibujante en una compañía de publicidad. Medina, de forma similar que en sus pinturas, “crea” a partir de lo precedente, de lo pasado: “Y la corta aventura, el fracaso décimo o nono, había comenzado, como es casi habitual, en la sala de arte de la agencia de publicidad, menos de una semana antes, cuando el niño o el enano que hace los mandados

¹⁰ *Ibid.*, p. 45.

me interrumpió el boceto para el aviso de telas Trevida que yo estaba plagiando de un viejo número de *Burda*”¹¹. Como puede observarse el personaje no tiene escrúpulos al declarar que estaba plagiando un viejo número de *Burda*, esta cualidad cínica es de gran importancia para la novela porque permitirá entrever que el autor del propio texto es Medina. Al mismo tiempo la cita refuerza cómo es que la pintura o el dibujo del protagonista nace de un precedente. En este mismo sentido tenemos también el siguiente pasaje: “[h]abía terminado temprano el dibujo de los dos niños en pijama que se asombraban matinalmente ante la invasión de caballos, muñecos, autos y monopatines sobre sus zapatos y la chimenea. De acuerdo con lo convenido, había copiado las figuras de un aviso publicado en *Companion*”¹².

El último oficio de Medina, aunque implícito, es el cargo de detective. Busca el retorno a Santa María, alguna prueba de su paso por aquella ciudad. Por esta razón comienza la tarea de encontrar algún sanmariano en Lavanda. El narrador nos dice: “Yo buscaba un hermano, un descastado, un apátrida como yo; alguien que hubiera escapado de Santa María sin permiso de Brausen, por asco a Brausen y a todo lo que de él fluía. Y confiaba en que alguno de mis cinco sentidos me sirviera para descubrir lo que perseguía [...] en mi tarea de espionaje”¹³. La primera persona sospechosa es una prostituta de nombre Victoria y el sentido que utiliza para tal deducción es el olfato. A partir de este hecho encuentro una correlación estrecha entre el sentido del olfato y los mecanismos de reescritura autorreferencial. Medina conoce las novelas de Onetti, las cuales denomina como “libros sagrados”. Después de acostarse con la prostituta (no olvidemos que se llama Victoria) sucede inmediatamente un retorno hacia el nacimiento de Santa María:

¹¹ *Ibid.*, p. 56.

¹² *Ibid.*, p. 58.

¹³ *Ibid.*, p. 46.

Frenético y disimulando, entreverado con el cuerpo decepcionantemente pulcro por deformación profesional, atravesando además la vulgaridad de los perfumes sintéticos que era necesario levantar y desprender como espesas costras traslúcidas, creí reconocer –en aliento, axila, sexo, cansancio– *las palabras, seres y cosas que enumeran los libros y que volverán.* // «*Es fácil dibujar un mapa del lugar y un plano de Santa María, además de darle nombre...*»¹⁴

El retorno se observa a través de la cita de *La vida breve*, donde Juan María Brausen imagina por primera vez la topología de Santa María. El perfume le ha recordado aquel libro, el comienzo. Inmediatamente después de “y que volverán”, el lector descubre un párrafo considerable y entrecomillado de otra novela de Onetti. Medina, repito, es un conocedor de las novelas de Onetti y busca regresar a ellas. La reescritura es un mecanismo metafórico del olor (memoria-recuerdo). Éste le permitirá tener al lector (y al propio Medina) un retorno breve hacia la ciudad mítica de Santa María, ya que ahora estamos en el exilio de Lavanda. En algunos casos de reescritura, como el anterior, la cita es textual; sin embargo, la gran mayoría presenta alteraciones y no está entrecomillada. Considero que esto tiene el objetivo de encubrir las obras narrativas reescritas para que el retorno lo realicen únicamente los apátridas de Brausen, los descastados. Es decir, el lector detective que pueda percibir algún olor pasado (reescritura) en *Dejemos hablar al viento*. La novela propone al lector un juego detectivesco.

El capítulo IV “El perfume de Teresa” adquiere sentido con lo anteriormente mencionado. Es uno de tres capítulos inconexos y breves¹⁵, consiste en un solo párrafo en el que se describe un olor y un personaje. Teresa nunca aparece en *Dejemos* y sólo encontramos un par de alusiones al final de la novela: “¿qué recuerdo que me importe? El último verdadero perfume de flores es el de la habitación donde Teresa estaba muerta e

¹⁴ *Ibid.*, p. 51. El énfasis es mío.

¹⁵ Los dos restantes son “El camino” y “El camino II” que más adelante serán vistos.

invisible y las flores las habían regalado desconocidos”¹⁶, “[l]lamó al mozo y pagó y estuvo riéndose para hacerse perdonar por el fantasma de Teresa”¹⁷. Lo que parecía un capítulo sobrado y oscuro puede entenderse como una clave suelta del pasado criminal de Medina. El olor, la remembranza recibe mucho énfasis en la obra. Es posible que Teresa haya sido también asesinada por Medina. El lector no lo intuye porque el asesinato de Frieda ocurre hasta el final y cualquier alusión a otra ex amante de Medina parece innecesaria en principio. A pesar de esto, la relectura sugiere que “El perfume de Teresa” es una pequeña pista suelta sobre el pasado del personaje y la posible razón de su huida de Santa María. Jamás se narra el asesinato de Teresa, pero la venganza por celos parece encontrarse en las palabras: “las flores las habían regalado desconocidos”. A partir de esta lectura Medina sería culpable de dos asesinatos. El detective y ex comisario rompería, además, el modelo tradicional de novela policial: los crímenes no los cometen otros personajes sino el mismo representante de la ley y justicia. La búsqueda de pistas, del olor, se debe centrar en el protagonista y su pasado.

Estos mecanismos autorreferenciales, en el sentido amplio que se definió, muestran al lector una teoría de la ficción a través del propio desenvolvimiento de la trama. Es decir, no esconden los procesos internos que la propia novela efectuó para su construcción. Waugh ya había señalado en su estudio que: “Lo que comparten [...] todos los diferentes escritores denominados, en sentido amplio, ‘metaficcionales’, es que exploran una *teoría* de ficción a través de la *práctica* de escribir ficción”¹⁸. El oficio artístico de Medina y los cuadros son mecanismos en *Dejemos hablar al viento* que reflexionan sobre el acto de escribir ficción

¹⁶ *Ibid.*, p. 187.

¹⁷ *Ibid.*, p. 201.

¹⁸ Patricia Waugh, *op. cit.*, p. 2. [What connects [...] all of the very different writers whom one could refer to as broadly ‘metafictional’, is that they all explore a *theory* of fiction through the *practice* of writing fiction]. La traducción es mía.

(reflexividad autocrítica o autorreferencialidad). Si hubiera utilizado un sentido más estricto de autorreferencialidad, no se hubiera observado la singularidad de la novela para exponer su propia teoría de la ficción.

También es posible que estos mecanismos autorreferenciales tengan una segunda lectura. Lucien Dällenbach en *El relato especular* (1977) ha estudiado, en general, la figura de *myse en abyme*, la cual fue definida por él como “todo enclave que guarde relación de similitud con la obra que lo contiene”¹⁹. Las pinturas de Medina son un espejo en miniatura de *Dejemos hablar al viento*, ya que ambas obras utilizan la deformación, o en este caso la reescritura, como principio artístico. Sin embargo, considero que estos recursos están más cerca del concepto de autorreferencialidad, ya que no reflejan solamente una parte de la novela sino que presentan toda una reflexión autocrítica del hecho de escribir. En otras palabras, ambos conceptos no son totalmente excluyentes pero tampoco matizan lo mismo. En un caso se enfatiza el espejo, la especularidad, y en otro, la reflexión autocrítica. Podríamos decir, en todo caso, que las figuras de *myse en abyme* en *Dejemos hablar al viento* tiene un uso especial de autocrítica reflexiva, y forman parte de un conjunto más amplio de características metaficcionales.

Por otro lado, es importante aclarar en este momento que la preocupación del género novelístico por exponerse a sí mismo no es reciente. Linda Hutcheon ha señalado que desde el nacimiento de la novela ya se encontraban características como las analizadas en esta investigación. Aclara que se trata más bien de un *continuum*:

Lo que conocemos hoy en día como este tipo de formalismo literario siempre ha existido; la auto-preocupación textual más reciente difiere mayormente en su explicitud, su intensidad, y en su propia consciencia crítica. Esta progresión está probablemente relacionada con el cambio en el concepto del lenguaje, como Michel Foucault lo ha sugerido. También es tal vez una manera de encontrar un modo estético

¹⁹ Lucien Dällenbach, *El relato especular*, p. 16.

de enfrentarse con la experiencia de vivir del hombre moderno, sin ningún orden determinado por cualquier poder común o trascendental –Dios o mito– y su nuevo escepticismo de que el arte sin problemas provee un orden consolatorio²⁰.

El propio desarrollo de la narrativa onettiana también es un *continuum*, a mi parecer, de las características metaficcionales. El desarrollo se extiende entre dos novelas, *La vida breve* y *Dejemos hablar al viento*, siendo esta última la cúspide. Casi treinta años separan ambas publicaciones (1950 y 1979, respectivamente) durante los cuales la necesidad de representar el propio proceso de creación se va haciendo más evidente. O, como lo denomina Hutcheon: “La metaficción moderna es, en general, lo que debería llamarse aquí como mimesis del proceso”²¹. *Dejemos hablar al viento* es la plena *mimesis* del proceso.

El siguiente apartado expone puntualmente tres casos de reescritura, se trata de la ejemplificación de la poética de la novela. Hasta el momento el análisis se había centrado en los mecanismos autorreferenciales de dicha poética. Se expuso, por ejemplo, la importancia del oficio de pintor como un espejo reflexivo del propio proceso constructivo de la novela. A continuación se expone ya no la reflexión autocrítica sino la ejecución de una poética: la reescritura.

2.2 Medina, el comisario que quiso ser Dios

Es importante aclarar que los siguientes tres casos de reescritura no son los únicos presentes en la novela, sin embargo cada caso ejemplifica a grandes rasgos un modo. El primero es la

²⁰ Linda Hutcheon, *Narcisistic narrative: the metafictional paradox*, pp. 18-19. [What we today refer to as this kind of literary formalism has always existed; the more modern textual self-preoccupation differs mostly in its explicitness, its intensity, and its own critical self-awareness. This progression is likely connected to a change in the concept of language, as Michel Foucault has suggested. It is perhaps also a matter of finding an aesthetic mode of dealing with modern man’s experience of life as being unordered by any communal or transcendent power –God or myth– and his new scepticism that art can unproblematically provide a consolatory order]. La traducción es mía.

²¹ *Ibid.*, p. 5. [Modern metafiction is largely what shall be referred to here as a mimesis of process]. La traducción es mía.

reescritura de una novela, mientras que el segundo de un cuento. Finalmente, el tercer caso se ubica *dentro* de la obra. Es decir, se reescribe un capítulo de *Dejemos hablar al viento*.

El primer caso de reescritura es el siguiente:

<i>Dejemos hablar al viento</i> (Capítulo VII “Una pista”)	Incipit de <i>El pozo</i>
<p>Hace un rato me estaba paseando por el taller del Mercado Viejo y se me ocurrió de golpe que lo veía por primera vez. Hay dos catres, sillas despatarradas y sin asiento, diarios tostados de sol, viejos de meses, clavados en la ventana en el lugar de los vidrios.</p> <p>Me paseaba con medio cuerpo desnudo, aburrido de estar tirado, desde mediodía, soplando el maldito calor que junta el techo y que ahora, siempre, en las tardes, derrama adentro de la pieza. Caminaba con las manos atrás, oyendo golpear las zapatillas en las baldosas, oliéndome alternativamente cada una de las axilas. Movía la cabeza de un lado a otro, aspirando, y esto me hacía crecer, yo lo sentía, una mueca de asco en la cara. La barbilla, sin afeitar, me rozaba los hombros.</p> <p>La corta aventura [...] ²²</p>	<p>Hace un rato me estaba paseando por el cuarto y se me ocurrió de golpe que lo veía por primera vez. Hay dos catres, sillas despatarradas y sin asiento, diarios tostados de sol, viejos de meses, clavados en la ventana en el lugar de los vidrios.</p> <p>Me paseaba con medio cuerpo desnudo, aburrido de estar tirado, desde mediodía, soplando el maldito calor que junta el techo y que ahora, siempre, en las tardes, derrama adentro de la pieza. Caminaba con las manos atrás, oyendo golpear las zapatillas en las baldosas, oliéndome alternativamente cada una de las axilas. Movía la cabeza de un lado a otro, aspirando, y esto me hacía crecer, yo lo sentía, una mueca de asco en la cara. La barbilla, sin afeitar, me rozaba los hombros.</p> <p>Recuerdo que [...] ²³</p>

Se trata del comienzo de *El pozo*. Como podemos observar copia textualmente los dos párrafos iniciales con la diferencia única del espacio. En *Dejemos* es el taller de pintura de Medina, mientras que en *El pozo* es el cuarto de Eladio Linacero. La cita resulta lo suficientemente larga y no alterada para provocar ese retorno al ciclo previo sanmariano, para que el lector encuentre ese perfume de reescritura. Este pasaje linda con la característica metaficcional del siguiente capítulo (autoconsciencia). Medina, no olvidemos,

²² Juan Carlos Onetti, *Dejemos hablar al viento*, p. 54.

²³ Juan Carlos Onetti, *El pozo. Novelas breves I*, p. 9.

era un lector de las novelas de Onetti. La reescritura está mostrando cómo el propio personaje se inscribe en lo que ha leído. No solamente está consciente de su existencia como personaje sino que quiere al menos escribirla a su modo (“sin permiso de Brausen, por asco a Brausen y a todo lo que de él fluía”).

Lo que considero atípico en esta novela metaficcional es la manera sutil de mostrar la consciencia figural de Medina. Si recordamos un caso paradigmático de consciencia figural tenemos presente *Niebla* de Miguel de Unamuno. El personaje Augusto Pérez directamente se rebela contra su autor (un Unamuno ficcional). Ambos en una discusión se descubren entes de ficción. La consciencia figural de Augusto Pérez es explícita y la derrota ante su autor también (muere acto seguido). En *Dejemos hablar al viento* ocurre algo totalmente distinto. Se necesita un lector de Onetti para saber que Medina es un lector de Onetti. Y no un lector cualquiera, por cierto, éste ha concretado el mayor sacrilegio ante un autor (Brausen): el plagio. Entendido este como una reescritura tergiversada y adaptada a las circunstancias propias del excomisario Medina. La manera en que nos damos cuenta que Medina se percibe personaje es por el plagio de su propio mundo ficcional. La consciencia figural del excomisario, sin embargo, es críptica sólo en un primer momento, la segunda parte de la novela expone una forma más clara y explícita.

Roberto Ferro, aunque no habló de plagio ni de Medina como lector onettiano (autoconsciente), sí observó que esta reescritura particular involucraba un constante cambio en el sujeto de enunciación. De esta forma él considera que el lugar del narrador está vacío, ya que todo paso por él es transitorio. Respecto al momento en que Medina ocupa la voz de Eladio Linacero (“Hace rato me estaba paseando...”) dice:

El yo repetido es otro yo, esta superposición de la otredad en lo mismo, se abre a la repetición y a la diferencia como juego textual en el que los lugares de los pronombres no pueden ser definidos como entidades separadas; el problema del productor del texto

se integra al sistema de interdependencia, ya que él no es otra cosa que alguien que ocupa el lugar de los pronombres. Esta fluctuación tiende a construir un discurso descentrado²⁴.

Para el crítico, entonces, Medina está quitándole cierto poder al discurso de *El pozo* porque el sujeto de enunciación no es unívoco. Más adelante explica: “Este lugar contradictorio otorga poder, pero está vacío, puede ser sucesivamente ocupado por varias voces [...] todo sujeto que dispone del poder de narrar, depende de otro que está en otro lado”²⁵. La búsqueda de este lugar de poder, que es el narrar, no es más que el móvil de Medina para apropiarse, para adoptar la autoría de “los libros sagrados”. De esta forma tenemos dos disputas de paternidad en *Dejemos hablar al viento*: 1) Medina en su irreverencia de plagiar otras novelas de Onetti (descentralizar discursos anteriores diría Ferro) y 2) en la relación impostada que establece con Julián Seoane.

Respecto a la segunda disputa de paternidad, Medina visita mensualmente a María Seoane, antiguo amor de juventud. Lleva regalos al chico, su nunca confirmado hijo, pero no está presente en las citas. Decide jugar la farsa de que es su hijo legítimo, que tiene que ser padre. La única seguridad, según María Seoane, es que Julián también pinta. No hay mayor prueba de paternidad, según la madre. La primera parte de la novela deja abierta esta posibilidad:

Pero no te pongas nervioso, no pienso repetirte que es hijo tuyo. ¿Qué orgullo, si te mirás bien? ¿Qué dinero se saca de vos? Para desgracia lo bauticé Julián y años después me dijeron que era nombre yeta. Si podés, miralo y nada más [...] te juro por ésta y por cálculos que no me pueden fallar que el padre fuiste vos, y como vos pintaste el retrato del Papa... No hace más que pintar, emborracharse y a veces trae a casa dinero que no sé de dónde saca²⁶.

²⁴ Roberto Ferro, *La fundación imaginada: la parodia del autor en la saga de Santa María*, p. 352.

²⁵ *Ibid.*, p. 363.

²⁶ Juan Carlos Onetti, *Dejemos hablar al viento*, pp. 26-27.

Más adelante el excomisario Medina pretenderá curar el alcoholismo de su falso hijo, de algún modo adoptará una posición de Salvador. Lo destacable es que la asunción como Padre (concepto más amplio de cualquier simple paternidad) se confirma con otras relaciones impostadas. Tenemos el caso de Juanina, joven que se encuentra en la playa y que decide acomodarla en casa de Frieda por unos días. Al final Juanina le estafa el dinero de la venta de cuadros y le miente: jamás ha estado embarazada, la mentira del aborto ha servido para quitarle dinero. Lo sorprendente, aunque no tanto para un personaje onettiano, es que Medina intuía la mentira de Juanina y decide seguir con el juego proteccionista, paterno. Con estos dos ejemplos se observa que Medina simula algo que no es. Recordemos una de las primeras sentencias del narrador: “Mucho tiempo atrás, cuando todos teníamos veinte años o pocos meses más, cedí a la tentación de ser Dios, absurda, azarosa y respetando mis límites”²⁷. La voluntad de Medina de ser Dios (máximo padre) la considero a partir de tres sentidos: creador-autor, salvador y progenitor. El personaje anhela ser creador y lo logra a partir de la reescritura irreverente y del sueño ficcional que es toda la segunda parte de la novela; el papel de Salvador está representado en la relación que establece con Juanina; finalmente, el deseo de ser progenitor lo satisface con la mentira de Julián Seoane. Parece que toda la locura de Medina de ser Padre (creador, salvador y progenitor) nace a partir de una imposibilidad física, señalada por Julián Seoane:

No hablábamos de eso. *Hablábamos de tu vieja, tal vez congénita necesidad de un hijo y de la mala suerte que te impidió tenerlo.* Entonces, desde que me conociste, o desde mucho antes, quisiste jugar a que yo era tu hijo. Nada de amor, en realidad: el placer del dominio, la pobre satisfacción orgullosa de imponer destinos y contactos. Nada de deducciones, en realidad: me lo diste a entender muchas veces, lo confesaste sin quererlo²⁸.

²⁷ *Ibid.*, p. 22.

²⁸ *Ibid.*, p. 183. Énfasis mío.

Medina no podía tener hijos, era infértil; dicha imposibilidad le hace buscar simulacros de paternidad en diferentes niveles. Mientras que Ludmer había observado la ablación del seno de Gertrudis como clave detonante para *La vida breve*²⁹, yo observo que la infertilidad de Medina es el fundamento de su pretensión vanidosa de ser Dios. Ambas novelas plantean el proceso creativo y lúdico de los personajes a partir de alguna ausencia. La farsa y el discurso pretenden compensar el hueco existencial en Juan María Brausen y Medina.

Antes de continuar con el siguiente ejemplo de reescritura tergiversada, es importante señalar el robo de la pistola de Medina como un símbolo acorde con la paternidad frustrada del personaje. Hacia la segunda parte de la novela el lector se entera que Julián Seoane le ha robado una pistola Colt a Medina: “Debe haber sido por eso, por el sentimiento de lo sagrado, que no vendiste nunca la pistola de reglamento que me robaste”³⁰, “[h]ace increíble tu indudable, vieja, sensación de orgullo y coraje, la que tuviste al escapar con la mujer y la Colt”³¹. Se deduce, en primera instancia, que ésa es la razón principal por la cual vuelve Medina a Santa María, dejando atrás Lavanda. Pero la razón verdadera es lo que representa dicha pistola: el símbolo está relacionado con la ruptura sentimental de Frieda, la examante de Medina. Julián Seoane es ahora el nuevo amante. A modo de anagnórisis el excomisario encuentra el reloj que le regaló a su hijo putativo en la cama de Frieda. Este móvil lo llevará a asesinarla y a provocar todo el desenlace pirómano de Santa María. Por lo tanto, la procreación perdida, y en un sentido menor la infidelidad, conforma el símbolo de la pistola Colt robada. Observemos, por ejemplo, en las dos citas anteriores la contigüidad de “mujer” y “Colt” además del comentario “sensación de orgullo y coraje”. Julián Seoane está consciente de lo que representó aquel hurto y en el capítulo XXVII “La

²⁹ Vid. Josefina Ludmer, “Homenaje a *La vida breve*” en *Onetti / Los procesos de construcción del relato*.

³⁰ Juan Carlos Onetti, *Dejemos hablar al viento*, p. 152.

³¹ *Ibid.*, p. 177.

reconciliación” dice: “Hablabla de la pistola. Es curioso pensar que ahora estará en la funda de algún milico de provincia. *Ahora esa pistola... Para mí tenía un significado*”³². Ahora esa pistola recuperada ya no cuenta, ya no representa el verdadero robo que cometió Julián Seoane contra el comisario que quiso ser Dios.

El segundo caso de reescritura es la inclusión completa de un cuento de 1964 como capítulo de la novela. Los cambios considerables están a principio y final de la narración:

<p><i>Dejemos hablar al viento</i> (Capítulo VIII “Justo el 31”)</p>	<p>“Justo el treintaiuno”</p>
<p>Cuando toda la ciudad supo que había llegado por fin la medianoche, yo estaba en el departamento de Frieda, Gran Punta de las Carretas, solo y casi a oscuras [...]</p> <p>Frieda se incorporó con un ataque de risa y se dejó caer de costado salpicando el piso con la baba.</p> <p>–Se lo merecía, por imbécil. El día del casorio vio en la sala de regalos el retrato indecente, el cuadro de Olga desnuda. Podría mostrarle a la gente una cara de extrañeza, de yo no sé ni me importa. Lo debe haber hecho. Pero al fin de la luna de miel le escribe a Olga. Lo de siempre, pobre animal: «Único amor de mi vida y todo seguirá siendo igual.» Dame un trago. Y agrega recuerdos y detalles. Olga viene a verme entre dudosa y feliz. Como nació tonta le robé la carta sin trabajo y me dediqué a las fotocopias y a chantajearlo. El pobre Roa.</p> <p>Se apretó las costillas [...] ³³</p>	<p>Cuando toda la ciudad supo que había llegado por fin la medianoche yo estaba, solo y casi a oscuras [...]</p> <p>Frieda se incorporó con un ataque de risa y se dejó caer de costado salpicando el piso con la baba.</p> <p>–Creo que esa sucia... –Se apretó las costillas [...] ³⁴</p>

³² *Ibid.*, p. 175. Énfasis mío.

³³ *Ibid.*, p. 58, 63.

³⁴ Juan Carlos Onetti, *Cuentos completos*, p. 195, 200.

A lo largo del capítulo se observan pequeños cambios de nomenclatura: “Lavanda” en lugar de “Montevideo” y “Roa” en lugar de “Herrera”. También cambia la escritura del título (se utilizan guarismos). Lo destacable en el primer párrafo de ambas citas es el espacio. En el caso del incipit de *El pozo*, la sustitución de “cuarto” por “el Mercado Viejo” no era más que una simple adaptación contextual. Mostraba que la reescritura, como lo pienso, es una disputa de Medina por la autoría (paternidad) a través del plagio. En este segundo caso ocurre además otro elemento. La reescritura del espacio es una nueva confirmación de que Medina ha leído atentamente las novelas de Onetti, en particular *La vida breve*. Como sabemos, en aquella trama Brausen confluye entre Buenos Aires y Santa María, la ciudad “real” y la ficcional. Es muy común que ambas compartan características, se difuminen. Al momento de revisar el espacio del cuento (Montevideo) llama la atención que en *Dejemos* el personaje dice estar en “Gran Punta de las Carretas”, porque existe, efectivamente, un barrio montevidiano llamado Punta Carretas. Es decir, Medina imita la forma lúdica y creativa de Brausen para imaginar-dibujar ciudades. El excomisario ha huido de Santa María para construir su propia ciudad, Lavanda, con rasgos de Montevideo. Hay un desplazamiento doble: el personaje huye de su autor (Brausen) y del territorio mítico (Santa María) para construirse una falsa autoría y una nueva ciudad. “Sin permiso de Brausen, por asco a Brausen y a todo lo que de él fluía”. Pero, paradójicamente, al mismo tiempo ha heredado la forma creativa del padre, del autor Brausen.

Lo destacable del segundo párrafo es la inserción (ningún cambio) de todo un pasaje explicativo de la historia del desnudo. Observemos que en el cuento el diálogo contiene otras palabras y luego tres puntos. Medina ha completado la ambigüedad de los tres puntos añadiendo más palabras. Esto es propiamente lo que los críticos llamaron pentimento: un nuevo acabado o perfeccionamiento de una obra precedente. En cambio, las adaptaciones

espaciales o de personajes son el palimpsesto. Medina, el comisario que quiso ser Dios, retoca o sobrescribe según sea el caso.

Finalmente, el tercer caso de reescritura es intratextual. Es decir, la obra que deforma o altera se encuentra dentro de la misma novela. Me refiero a los capítulos “El camino” y “El camino II”, que además de ser breves e inconexos respecto a la trama, la diferencia entre ambos es sinonímica. Observemos los dos capítulos, otro modigliani de Onetti:

Capítulo XIII “El camino”	Capítulo XXXI “El camino II”
<p>Y ellos continuaban avanzando, sin saber, atravesando el vino de la primera misa, la lucha por el pan de cada día, la ignorancia y la necesidad.</p> <p>Avanzaban, alegres, distraídos, pocas veces dudando; tan inocentes, relajados o tiesos, hacia el hoyo final y la última palabra. Tan seguros, comunes, callados, recitadores, imbéciles.</p> <p>El hoyo los había estado esperando sin verdadera esperanza ni interés. Ellos caminaban divertidos; unos se apoyaban en otros; algunos seguían solitarios y sonrientes, hablando a solas y en voz baja. En general, discutían planes y hablaban del futuro y del futuro de sus hijos y de las pequeñas y grandes revoluciones que sostenían en libros clavados en las axilas. Alguno movía los brazos mientras divagaban sobre recuerdos de amantes y flores mustias que llevaban el mismo nombre³⁵.</p>	<p>Y continuaban avanzando, sin saberlo, a través del vino de la primera misa, la lucha por el pan cotidiano, la ignorancia y la estupidez.</p> <p>Avanzaban contentos, distraídos, casi sin dudar; tan inocentes, relajados o rígidos, hacia el pozo final, y la última palabra. Tan seguros, ordinarios, quietos, recitadores, imbéciles.</p> <p>El pozo les esperaba sin una verdadera esperanza o interés. Caminaban alegremente, algunos apoyándose en otros; algunos continuaban solitarios y sonrientes, hablando consigo mismos en voz baja. En general, discutían planes y hablaban del futuro y del futuro de sus hijos, y de las pequeñas y grandes revoluciones que sostenían en libros mantenidos bajo los brazos. Uno de ellos gesticulaba con las manos mientras que otros discurrían sobre recuerdos y sus amantes y flores marchitas que llevaban el mismo nombre³⁶.</p>

Comenzando por el número de capítulo, Ferro ya había advertido una especularidad en la inversión simétrica de las cifras (XIII/XXXI), además que el primero se encuentra en página par y el segundo en impar. Estas características, siguiendo a Ferro, permiten

³⁵ Juan Carlos Onetti, *Dejemos hablar al viento*, p. 88.

³⁶ *Ibid.*, p. 197.

considerar ambos capítulos como un falso espejo, una repetición transformada. Puntualiza que “[l]a variación es producida por algunos cambios que introducen sinónimos en un procedimiento anunciado por Linacero en *El pozo*: no sabe si casa y choza son sinónimos y como no tiene diccionario, se propone utilizar las dos palabras alternándolas, para evitar un estilo pobre”³⁷. Los sinónimos demuestran aquí la imposibilidad mimética, la poética de toda la novela. La diferencia es que los dos casos anteriores de reescritura exigían un lector del ciclo de Santa María, aquí no hace falta eso: la muestra explícita de la repetición deformada está dentro de la novela.

También, según Hugo Verani, esto permite entender que no existe una historia lineal; es decir, la segunda parte no ocurre en el mismo plano ficcional que la primera: “Un detalle clave, la repetición casi literal, en la segunda parte, de un breve capítulo de la primera (“El camino” y “El camino II”, cuyas únicas variantes son sinónimos), subraya que el movimiento progresivo es sólo aparente e invita a reordenar la trama en dos historias superpuestas”³⁸. Conuerdo con Verani en que la segunda parte de la novela es imaginación de Medina, no sólo porque todas las acciones de la segunda mitad son frustraciones resueltas (hablarle a su falso hijo, volver a Santa María, vengarse de Frieda, imaginar la infancia de Seoane, ser comisario otra vez), lo cual le impregna un aire de fantasía, sino por el cambio tan radical de narrador de primera persona a tercera³⁹. Esta superposición de historias casi imperceptible para el lector supone, según mi punto de vista, otra cualidad más de la novela metaficcional. El estudio de Waugh señala que la metaficción debe pensarse como una manifestación de un fenómeno cultural más amplio: el posmodernismo.

³⁷ Roberto Ferro, *op. cit.*, p. 353.

³⁸ Hugo Verani, “Onetti y el palimpsesto de la memoria”, p. 730.

³⁹ De la crítica revisada únicamente John Dererita y Hugo Verani mantienen la lectura que la segunda parte es ensoñación o escritura de Medina.

De acuerdo con la teórica británica este movimiento cultural se caracteriza por la ruptura de marcos de referencia (*frame-breaking*). De esta manera, siguiendo a Waugh, se entiende que en este tipo de novelas se presente confusión de planos ficcionales: “Algunas veces la ruptura de marcos implica una confusión de los niveles ontológicos a través de la incorporación de visiones, sueños, estados alucinatorios y cuadros pictóricos los cuales son, finalmente, indistintos de lo aparentemente *real*”⁴⁰. No debe sorprendernos, entonces, que la trama novelesca de *Dejemos hablar al viento* explore esta característica.

Respecto a la perspectiva de la metaficción como parte de un fenómeno cultural más amplio son rescatables las observaciones que hace Luis Veres:

La metaficción se incluye dentro de un proceso semiótico más amplio: la metacultura. Más que hablar de metaliteratura se debe hablar de metahistoria o metacultura, es decir, de la reformulación discursiva propia de la posmodernidad y que incluiría la totalidad de los distintos metalenguajes, de la creación de un discurso a partir de otros discursos como consecuencia de una intensificación de las relaciones intertextuales que da lugar a lo metatextual⁴¹.

De acuerdo con el autor, antes con Waugh, se añade que este fenómeno autorreflexivo y autoconsciente en las distintas artes (literatura, pintura, cine, teatro) es propio de un periodo histórico caracterizado, principalmente, por un agotamiento de la experimentación. Ambos consideran la metaficción como una reacción de supervivencia del género novelístico. Veres recuerda, por ejemplo, el periodo histórico del *Quijote*, donde la novela de caballerías había sido agotada y Cervantes llegó para su renovación. Esto le hace interpretar que después de cada etapa narrativa agotada surge algún tipo de metadiscurso crítico: “En el terreno de la novela esta recodificación es consecuencia, en parte, de la sensación de

⁴⁰ Patricia Waugh, *op. cit.*, p. 31. [Sometimes overt frames involve a confusion of ontological levels through the incorporation of visions, dreams, hallucinating states and pictorial representations which are finally indistinct from the apparently ‘real’]. La traducción es mía.

⁴¹ Luis Veres, *El sentido de la metaficción: de Woody Allen a Roberto Bolaño*, p. 11. El autor, como puede observarse, no distingue entre “metaliteratura” y “metaficción”.

agotamiento del propio género, agotamiento del discurso social de los 60, del discurso de la novela estructural y del discurso de la novela histórica tradicional. Agotamiento que en todas las épocas se ha experimentado en el momento de decadencia de un periodo”⁴². Onetti, perteneciente al Boom Latinoamericano, se inserta en esta búsqueda por revitalizar la novela hispanoamericana. No es casualidad que muchos escritores que hoy se consideran exponentes de la metaficción y/o autoficción hayan confesado la influencia del escritor uruguayo en sus letras. Por ejemplo, Vila-Matas.

Como última observación estos 3 casos de reescritura (y en general los presentes en la novela) están posiblemente relacionados con lo que Lens ha definido, escuetamente, como “metaficción metaléptica”. Según el crítico esta figura “consistiría en un relato secundario enmarcado que, reconocido y presentado como tal en el relato marco, reproduce las palabras exactas de éste, tanto en su inicio como en el desarrollo del mismo, suponiendo una representación literaria de la paradójica figura geométrica conocida como *cinta de Möebius*”⁴³. En *Dejemos hablar al viento* no todos los casos presentan una reproducción exacta, pero es claro que los relatos secundarios (en este caso reescrituras) están enmarcados en el gran relato marco de Santa María. La observación de Lens es valiosa para esta investigación porque concibe figurativamente el proceso de *Dejemos hablar al viento*. Por otro lado, aunque no lo menciona Lens, es posible deducir que este recurso de relato enmarcado sea denominado “metaficción metaléptica” debido a que presenta un claro cuestionamiento de la figura autoral, hace interactuar distintos planos de ficción e invoca al lector a través de una lectura cómplice.

⁴² *Ibid.*, p. 12. Esto no quiere decir que cada metadiscurso crítico a lo largo de la historia sea posmoderno. La posmodernidad para ambos autores, y para este trabajo, está situada en la segunda mitad del siglo XX.

⁴³ Carlos Lens, *op. cit.*, p. 234.

En resumen, observamos en este capítulo que la reescritura de *Dejemos hablar al viento* está relacionada con la esterilidad de Medina, quien busca solapar dicha incapacidad a través de relaciones impostadas con otros personajes y de la apropiación de otras novelas onettianas. Esta última característica le permitirá rebelarse ante Brausen y asumirse como el verdadero autor del texto. También vimos que algunos mecanismos autorreferenciales de esta poética se encuentran en los oficios de Medina, particularmente en su concepción del arte figurativo. Los cuadros de Medina son el espejo reflexivo de todo el proceso constructivo de *Dejemos hablar al viento*: el emblema de la mimesis del proceso.

3. La novela autoconsciente

Oh, historia vieja. Estuvimos un tiempo en una casa en la arena. Tipo raro. Hace de esto muchas páginas. Cientos.

Dejemos hablar al viento, J.C.O.

El capítulo anterior se detuvo sobre el análisis de tres casos de reescritura, así como en los mecanismos autorreferenciales que se encontraban en los cuadros de Medina. En general, la característica estudiada en *Dejemos hablar al viento* fue la *autorreferencialidad*, entendida como una reflexividad autocrítica, exclusivamente metaficcional, que puede presentarse en un sentido amplio, más allá de la voz del narrador. En este capítulo se da paso a otra característica de la novela metaficcional: la *autoconsciencia*.

A diferencia de la primera cualidad analizada, ésta ha sido más investigada en diversas narrativas; quizás por esta razón la autoconsciencia ya cuenta con intentos de clasificación, algo inexistente para el caso de la autorreferencialidad. En otras palabras, el avance en el estudio de la metaficción ya identifica tipos o modos de autoconsciencia; sin embargo, en el terreno de la autorreferencialidad aún no se puede hablar de un consenso sobre qué es y cómo se presenta. Este particular hecho exigió en el capítulo anterior que se tomara una postura acorde con los fenómenos literarios observados en *Dejemos hablar al viento*; por estos motivos se entendió en un sentido más amplio autorreferencialidad y se optó por la nomenclatura de “mecanismos autorreferenciales”. Es importante señalar la necesidad de una investigación con un corpus considerable que problematice solamente la característica de autorreferirse (particularmente en las letras hispánicas), esto permitiría quizás el esbozo de una clasificación funcional, más allá de la dicotomía entre metaliteratura y metaficción.

En cuanto a los intentos de clasificar la cualidad autoconsciente del género novelístico, la reciente investigación de Laura González Mendoza ofrece una detallada tipología, y que es desarrollada a partir de tres autores (Dotras, Orejas y Langa Pizarro). Ella considera que este aspecto de la metaficción puede presentarse a través de seis formas o modos: 1) conciencia autoral, cuando el autor expresa su conciencia de estar creando una obra de ficción, 2) conciencia figural, cuando el personaje se sabe ente de ficción y generalmente se rebela contra la figura del autor, 3) conciencia del lector, cuando se provoca directamente al lector sobre su participación, 4) conciencia textual, cuando la obra se presenta como lo que es, 5) conciencia intertextual, cuando se reconoce la relación con otros textos, 6) otros recursos, cuando la autoconsciencia aparece manifestada a través del tiempo en la novela, la tipografía, punto de vista...¹.

Como puede observarse, las formas de conciencia autoral y textual parecen estar fuertemente relacionadas con los casos de reescritura, los mecanismos autorreferenciales y la autorreferencialidad general en *Dejemos hablar al viento*; son fenómenos que podrían pensarse como autorreferenciales y autoconscientes al mismo tiempo. Tenemos el caso de los cuadros-modiglianis de Medina, los cuales representan el propio proceso constructivo de la novela y dan cuenta, además, sobre quién está creando la obra ficcional. A pesar de esto, observo que esos dos modos propuestos (autoral y textual) en general son el resultado de la ausencia de una clasificación autorreferencial. Ambas formas están representando la cualidad autorreferencial o autocrítica del capítulo anterior. Por otro lado, la formas de conciencia figural, del lector e intertextual son prototípicas de la característica estudiada en este capítulo: las primeras dos son distinguibles porque se tratan de apelaciones directas

¹ Laura Irene González Mendoza, *El juego de la desaparición. Metaficción en Doctor Pasavento, de Enrique Vila-Matas*, pp. 43-49. Para un recorrido histórico pormenorizado del concepto de *metaficción* (y las diferentes maneras de nombrarlo) consúltese todo el capítulo.

donde el personaje expresa ser un ente de ficción, o bien, donde recuerda al lector su papel en la construcción de la obra; la tercera será debatida en un apartado propio.

En cuanto al primer modo de autoconsciencia, podemos ubicarlo en un lugar discursivo estratégico al final de la primera parte. En esa última página Medina visita con Olga (Gurisa) el hotel de Carreño y por una confusión de cuartos el comisario termina en el número 14 y su amante en el 16. Durante la espera de Gurisa, pide una botella de whisky y se emborracha solo. Tras solucionarse la confusión de cuartos entra Gurisa y no percibe al agusanado Larsen-Carreño. El sentido común indica que Medina está alucinando en todo momento, que la visión del personaje principal de *Juntacadáveres* y *El astillero* es una fantasía de la ebriedad. La conversación con Larsen es de gran importancia porque el comisario confiesa la razón por la cual huyó de su autor Brausen y de su mundo ficcional Santa María. Durante esta conversación el fantasma de Larsen-Carreño le contesta que tiene la siguiente cura a su problema:

Usted puede ir a Santa María cuando quiera. Y sin que nada le cueste, sin viaje siquiera. Escuche: yo nunca gasto pólvora en chimangos, así que nunca compré ni uno de esos que los muertos de frío de por allá llaman los libros sagrados, ni tampoco los leí. Yo no puedo hacerlo, pero usted sí. Quiero decir, la prueba que le propongo. Porque yo me eduqué en la universidad de la calle y usted es hombre de lecturas. Fíjese: un amigo me habló de esos libros en el Centro de Residentes. Y, discutiendo, me mostró un pedazo. Espere².

La solución sugerida es un viaje a través de la ficción. Medina, hombre de lecturas como el Quijote, lee en un “papel maltrecho y doblado” un párrafo de *La vida breve*. El recorte que leemos es el momento inicial cuando Juan María Brausen comienza a imaginar al médico Díaz Grey y a la ciudad mítica. Este hecho provocará una discusión acerca de su existencia ficcional, la cual demuestra la toma de conciencia de ambos personajes:

² Juan Carlos Onetti, *Dejemos hablar al viento*, p. 137.

–Brausen. Se estiró como para dormir la siesta y estuvo inventando Santa María y todas las historias. Está claro.

–Pero yo estuve allí. También usted.

–Está escrito, nada más. Pruebas no hay. Así que le repito: haga lo mismo. Tírese en la cama, invente usted también. Fabríquese la Santa María que más le guste, mienta, sueñe personas y cosas, sucedidos³.

Este pequeño diálogo es bastante interesante por varios motivos: en primer lugar, atestigua explícitamente que los personajes son conscientes de su estatus subordinado y ficcional (conciencia figural); en segundo, ese estatus ficcional lo conciben únicamente como escritura y no de una naturaleza distinta (“Está escrito, nada más. Pruebas no hay”), lo cual es bastante llamativo porque apunta que ni con la escritura existe comprobación alguna. Volviendo al ejemplo de *Niebla*, Augusto Pérez expresa ser un ente de ficción con el propósito de que el lector dude también de su existencia. En *Dejemos hablar al viento* sucede distinto, el resucitado Larsen coloca la duda existencial en Medina y no en el lector: ¿estuvo o no en la historia de Santa María? Esto quiere decir que busca remarcarle al lector que los personajes están escritos, nada más, y ni ellos tienen certeza alguna sobre su existencia. Por último lugar, existe la invitación a imitar al creador Brausen, a que sueñe y fabrique la Santa María que quiera. Se trata de una rebelión en conjunto contra su autor, utilizando su mismo poder. La creación es el único mecanismo para que ambos se liberen de la opresión de quien los escribe y sueña. Lo que más le interesa a Medina es reconstruir la historia de los “libros sagrados”: escoger otro destino para él y para Santa María. Esta actitud imitativa no es banal, cuenta con otras implicaciones que serán detalladas más adelante en este trabajo.

Antes de aquella discusión mental de Medina con Larsen la única referencia posible de autoconsciencia se encuentra al final del capítulo II “La visita” con el siguiente comentario:

³ *Ibid.*, p. 138.

“No debe olvidarse que Brausen me puso en Santa María con unos cuarenta años de edad y ya Comisario, ya jefe del Destacamento. Hubo un antecedente. Cuando tenía unos diez años y al Príncipe Orloff como maestro, desaparecí, estuve en el limbo hasta los cuarenta”⁴. Aquí se expone la falta de pasado del personaje, el vacío textual entre su niñez y su adultez. Sin embargo, es un reclamo corto y no es sino hasta el momento de la embriaguez que se cuestiona profundamente su existencia.

En cuanto a la segunda parte de la novela (la soñada por Medina) también los personajes son conscientes de su estatus ficcional. El propio Díaz Grey contesta de la siguiente manera ante las preguntas por los puntos de venta de cocaína, y por quién es el Colorado: “*Varios libros atrás* podría haberle dicho cosas interesantes sobre los alcaloides [...] Oh, historia vieja. Estuvimos un tiempo en una casa en la arena. Tipo raro. *Hace de esto muchas páginas. Cientos*”⁵. Ese transcurso de cientos de páginas se refiere al cuento “La casa en la arena” (1949) donde aparecen por primera ocasión Díaz Grey y el Colorado, anticipando en dos líneas proféticas a *La vida breve* y *Dejemos hablar al viento*, como lo piensa el crítico Juan Manuel García Ramos⁶. Su observación es valiosa porque, efectivamente, en el cuento se alude a una “fogata final”, que es el incendio final de Santa María, pero además se narra que todo lo sucedido estaba ya contenido en un perfume: “Descubriría entonces que el Colorado, la escopeta, el violento sol, la leyenda del anillo enterrado, los premeditados desencuentros en el chalet carcomido y aun la fogata final, estaban ya en aquel perfume de marca desconocida”⁷. Como se analizó en el capítulo anterior, el perfume como alegoría de retorno es un motivo crucial en *Dejemos hablar al*

⁴ *Ibid.*, p. 30.

⁵ *Ibid.*, p. 196. Énfasis mío.

⁶ Juan Manuel García Ramos, “Introducción” en *El astillero*, p. 28.

⁷ Juan Carlos Onetti, “La casa en la arena” en *Cuentos completos*, pp. 124-125.

viento, por lo que el cuento anticipa el final pirotécnico de Santa María y, además, el motivo perfume-viento de la novela.

La conciencia figural de Larsen y Medina en *Dejemos hablar al viento* se manifiesta a través de la reflexión existencial, cuyo objetivo es recordarle al lector que los personajes son caprichos del autor y, por lo tanto, presentan vacíos textuales. Asimismo, ambos están comenzando una rebelión contra su creador a través de la imitación. Sin embargo, la novela no manifiesta únicamente este modo de autoconciencia, sino que problematiza otro modo pocas veces señalado: el intertextual. A continuación se exponen cuatro pasajes con el objetivo de discutir esta nueva relación entre los signos, la intertextualidad en la metaficción.

3.1 Palabras, no seres: ¿un caso de conciencia intertextual?

“Está escrito, nada más” es la respuesta tajante de Larsen acerca de su pasado, aseveración que representa otra cualidad de la escritura metaficcional: me refiero a la preocupación, quizá sea mejor decir *tratamiento*, del lenguaje. De acuerdo con Waugh “la metaficción concibe la categorización del mundo a través del sistema arbitrario del lenguaje”⁸, esto quiere decir que la novela metaficcional obliga al lector a recordar que cada personaje es una construcción verbal: “A través de continuas intromisiones narrativas, el lector se acuerda que no solamente los personajes construyen verbalmente sus propias realidades; ellos son por sí mismos construcciones verbales, *palabras*, no *seres*”⁹. Este señalamiento podría ayudar a entender por qué los personajes de *Dejemos hablar al viento* se conciben

⁸ Patricia Waugh, *Metafiction: The theory and practice of selfconscious fiction*, p. 24. [(...) metafiction establishes the categorization of the world through the arbitrary system of language]. La traducción es mía.

⁹ *Ibid.*, p. 26. [Through continuous narrative intrusions, the reader is reminded that not only do characters verbally construct their own realities; they are themselves verbal constructions, *words* not *beings*]. La traducción es mía.

como palabras y no como seres: la novela metaficcional se centra en los signos¹⁰. También es posible agregar que quizás la característica antirrealista (señalada por Dotras) proviene de este aspecto. No es que ya no se busque representar la realidad, sino que la arbitrariedad del lenguaje confirma que nunca fue posible tal hecho. Waugh lo entiende de la siguiente manera: “Ser consciente del signo es, por lo tanto, ser consciente de la ausencia de aquello a lo que aparentemente se refiere y la presencia sólo de relaciones con otros signos dentro del texto”¹¹. El énfasis de la metaficción se encuentra en las relaciones con otros signos, los cuales –agregaría– no siempre están dentro del texto.

En este mismo sentido la conciencia intertextual juega un papel importante entre el lector y la novela, es una de las seis maneras en que la autoconsciencia se presenta en la obra, según se vio con la clasificación de González Mendoza. Se trata de demostrar las relaciones con otros signos externos, con otras obras; en *Dejemos hablar al viento* tenemos cuatro pasajes que pueden ayudar a problematizar esta conciencia intertextual.

Los primeros dos pasajes tienen un punto en común al ser *signos* del propio corpus onettiano:

1) “Después, no sé cuándo, en un atardecer, hora de entrada, incrustado en la noche única del primer castigo, llegué a la calle que inexplicadamente llaman Agraciada y desde la esquina vi el furgón y comprendí que alguna cosa había terminado. La primera de las vidas breves que tuve en Lavanda”¹².

2) “Desde su tierra de nadie –estábamos solos en la esquina– me dijo:
–Ya vendí y ya compraste, pagando demasiado”¹³.

¹⁰ De la narrativa de Onetti *La muerte y la niña* (1973) es la otra novela que también cuenta con esta cualidad. Por contigüidad de tiempo es posible entender que esta nueva poética ya se estaba gestando durante la década de los setenta.

¹¹ *Ibid.*, p. 57. [To be aware of the sign is thus to be aware of the absence of that to which it apparently refers and the presence only of relationships with other signs within the text]. La traducción es mía.

¹² Juan Carlos Onetti, *Dejemos hablar al viento*, p. 20.

¹³ *Ibid.*, p. 103.

Como puede observarse “La primera de las vidas breves” y “Desde su tierra de nadie” son signos (palabras) que refieren a otros signos (títulos de novela). O, en otras palabras, está ocurriendo un señalamiento intertextual, el cual refuerza la idea del capítulo anterior que Medina es un lector-plagiador de los “libros sagrados”.

Antes de pasar a los pasajes restantes, esta cualidad de relacionar signos con más signos está estrechamente relacionada con la exigencia de un nuevo tipo de lector. Es decir, el sujeto posmoderno es ya un *logoscéntrico*, el cual llena los vacíos del texto (como lo pensaría la Teoría de la Recepción) específicamente con más signos. Esto homologaría novelas con gran presencia intertextual y lecturas enfocadas en la relación con otros signos. Esta observación pretende desvincular la intertextualidad como algo único de la novela metaficcional y acercarla al tipo de lectura de nuestra época.

Los siguientes dos pasajes remiten a *signos* fuera de la obra de Onetti. En su momento se señaló que John Deredita consideraba también la reescritura de la crítica en *Dejemos hablar al viento*, específicamente del trabajo crítico de Ludmer. A continuación estos dos pasajes, como lo observo, apoyarían tal hipótesis:

3) “[...] yo estaba leyendo alguna novela de las que ella llamaba crudas y estaban escondidas como *una carta robada* en el estante, a la altura de los ojos, de la biblioteca”¹⁴.

4) “[...] envuelta en telas de colores agrios y enfurecidos, amplias mangas con encajes, seca otra vez, las cortas manos paráliticas por el peso de los anillos y *una gran cruz de oro macizo perdida a medias entre la altura de los pechos*”¹⁵.

El primer pasaje está relacionado con el título del estudio crítico incluido en *Onetti / Los procesos de construcción del relato*: “La novia (carta) robada (a Faulkner)”¹⁶. En este

¹⁴ Juan Carlos Onetti, *Dejemos hablar al viento*, p. 13. Énfasis mío.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 84-85. Énfasis mío.

¹⁶ La primera edición del libro fue publicada en Sudamericana hacia 1977 y reúne tres trabajos previos (tesis doctoral y dos artículos académicos) sobre el autor uruguayo.

ensayo Ludmer analiza el cuento “La novia robada” (1968) a través de las inversiones y desplazamientos provenientes de *Una rosa para Emily* (1930) de Faulkner y de *Juntacadáveres*; esto le permitirá confirmar la apropiación (carta robada) que hace el cuento a dos obras precedentes, método semejante en *Dejemos hablar al viento*; sin embargo, la diferencia radica en que el cuento recupera el personaje y los motivos sin hacer mención explícita del propio proceso constructivo y sin una conciencia figural o algún otro modo de autoconciencia. No se trata de un cuento metaficcional de ninguna manera, pero reitera un particular estilo en Onetti antes de la escritura de *Dejemos hablar al viento* y que iría conformándose con los años: toda escritura es una carta robada (reescritura).

El segundo pasaje remite a “Homenaje a *La vida breve*” perteneciente al mismo libro y que es un edición de la tesis doctoral de la crítica argentina. En este estudio la tesis central es la siguiente: “El lugar de la enunciación es, pues, el lugar de la cadena con la cruz o la foto entre los dos pechos; Brausen se encuentra entre dos «lados»: su esposa y la nueva vecina; entre dos cortes, el del pecho y el de la pareja que cuenta la voz de la mujer”¹⁷. Como puede observarse, entonces, “una gran cruz de oro macizo perdida a medias entre la altura de los pechos” (pasaje 4) quiere hacer evidente la relación intertextual con este texto. Onetti ha escogido dos frases específicas (signos) que puedan remitir a más textos (signos). En palabras de Waugh, se busca hacer conciencia del signo, de lo referido ausente y la presencia únicamente con más signos. El lector de metaficción niega, en primera instancia, los significados de “cruz de oro entre los dos pechos” y de “carta robada” para aceptar la presencia de otros significantes, de otros signos.

Es importante señalar que no todo caso de intertextualidad demuestra una conciencia intertextual y por lo tanto implica un recurso metaficcional. Quizá la diferencia radique en

¹⁷ Josefina Ludmer, *Onetti / Los procesos de construcción del relato*, p. 33.

el modo de hacer evidente dicha relación. En el caso de *Dejemos hablar al viento* la conciencia intertextual está marcada por un conjunto de signos que remiten a más signos fuera de la obra. Se trata de hacer visibles las relaciones con otras obras, así como la conciencia figural busca hacer evidente la naturaleza ficcional de los personajes. Hutcheon señala en este mismo sentido que “en toda ficción, el lenguaje es representacional, pero de “otro” mundo ficcional; un completo y coherente “heterocosmo” creado por los referentes ficticios de los signos. En metaficción, sin embargo, este hecho se hace explícito y mientras lee, el lector vive en un mundo el cual está obligado a reconocer como ficcional”¹⁸. Por esta razón Larsen y Medina reflexionan sobre su pasado textual y su naturaleza como signos: *Dejemos hablar al viento* quiere demostrar su carácter ficticio y reconfigurar el pacto ficcional con sus lectores.

Los casos de conciencia intertextual, entonces, estarían vinculados con el énfasis de la metaficción en los signos y con un nuevo tipo de lector logocéntrico: aquel que está consciente de la naturaleza intertextual de la literatura y busca establecer relaciones con más signos durante su lectura. Estos motivos confirman que la conciencia intertextual como un modo de autoconciencia es posible, ya que al igual que la conciencia figural, ésta busca replantear el pacto ficcional recordándole al lector que está presenciando signos, lenguaje, ficción.

En un sentido más amplio el siguiente apartado busca detenerse sobre una posible causa de este “self-awareness” o “autoconciencia” del género novelístico, para de esta manera dar cuenta sobre el caso concreto de *Dejemos hablar al viento*. El punto de partida

¹⁸ Linda Hutcheon, *Narcisistic narrative: the metafictional paradox*, p. 7. [(...) in all fiction, language is representational, but of a fictional “other” world, a complete and coherent “heterocosm” created by the fictive referents of the signs. In metafiction, however, this fact is made explicit and while he reads, the reader lives in a world which he is forced to acknowledge as fictional]. La traducción es mía.

es la aceptación de Medina de copiar a su autor Brausen, particularmente su holgazanería e imaginación.

3.2 *Improductividad y metaficción*

El propósito de este apartado, como se dijo, es vincular la hipótesis señalada por Hutcheon acerca del origen metaficcional de la novela con el carácter imitativo de Medina al final de la primera parte. De esta forma será posible tener una lectura complementaria que profundice en la característica autoconsciente de *Dejemos hablar al viento*. La hipótesis que retoma Hutcheon proviene de lecturas marxistas de la literatura, dice:

Si, por un lado, uno acepta la tesis de Barthes de que es únicamente con el ascenso de la conciencia burguesa que la literatura comienza a considerarse a sí misma, entonces la autorreflexión de la novela no es sorprendente, ya que, como han atestiguado críticos tan diversos como Watt, Auerbach, Levin y Lukács, la novela es un género narrativo capitalista burgués¹⁹.

A partir de esta posible solución al origen de las características metaficcionales es que *Dejemos hablar al viento* adquiere otras dimensiones. Medina predica la improductividad como estilo de vida, desde el comienzo se narra que ha dejado el trabajo de comisario y ahora ha escogido la simulación de ser pintor, dibujante o falso médico. Dichos trabajos se llevarán a cabo a expensas del dinero de Frieda. Ya desde la primera página encontramos el siguiente comentario: “[...] llegué a Lavanda y la descubrí en Avenida Brasil 1.597, tan hermosa y dura como en los tiempos viejos y traté de sacarle dinero –le sobraba–, o el apoyo imprescindible para todo inmigrante que pide, como un cornudo digno, una nueva

¹⁹ *Ibid.*, pp. 9-10. [If, on the one hand, one accepts Barthes' thesis that it is only with the rise of the bourgeois consciousness that literature begins to be self-regarding, then the novel's self-reflexiveness is not surprising, since, as critics as diverse as Watt, Auerbach, Levin, and Lukacs have attested, the novel is a bourgeois capitalistic narrative genre]. La traducción es mía.

oportunidad”²⁰. Medina conseguirá vivir cínicamente en el *penthouse* de Frieda ubicado en Gran Punta de las Carretas, “barrio residencial y caro”, pero también que ella le asigne un taller de pintura en el Mercado Viejo de Lavanda, donde entre alcohol y holgazanería alguna vez pintará a Olga, mejor llamada, Gurisa.

Desde esta perspectiva es importante recalcar que Frieda es la mujer que le asigna los trabajos. Medina, por su parte, los hace mal. El cuadro de Olga, por ejemplo, le toma mucho tiempo porque en realidad sólo fingía estar pintando durante horas, acariciando la figura. Medina es un hombre improductivo, cínico y explotador.

Llama la atención que Juan María Brausen, personaje principal de *La vida breve* y autor de Santa María, presenta las mismas cualidades: es un ciudadano que abandonó su trabajo en prensa para dedicarse solamente a imaginar. Como han observado otros críticos, este personaje fundacional cumplía un rito de iniciación cada vez que salía del mundo de los adultos para adentrarse en la vida improductiva, antifamiliar y antirreproductiva en el departamento de la Queca²¹. En este sentido parece que Medina, lector de los “libros sagrados”, busca imitar a su autor y, en específico, su cinismo holgazán. Al final de la primera parte de la novela, recordemos, Larsen-Carreño lo incita a ser igual que Brausen, a “estirarse como para dormir la siesta e inventar todas las historias”. Medina acepta tal invitación y decide quedarse, indefinidamente, en el cuarto de hotel:

Gurisa había hecho un cenicero con un sobre que mantenía entre los pechos.

–Esto va ser una luna de miel –le dije–. Vamos a quedarnos aquí unos días hasta el aburrimiento.

Gurisa sonrió feliz.

–¿De verdad? ¿Todo el tiempo juntos?

Yo asentí con la cabeza y ella agregó:

–Entonces voy a encontrar la manera de cambiar esas cortinas. Son horrorosas²².

²⁰ Juan Carlos Onetti, *Dejemos hablar al viento*, p. 11.

²¹ Vid. Josefina Ludmer, “Homenaje a *La vida breve*” en *Onetti / Los procesos de construcción del relato*.

²² Juan Carlos Onetti, *Dejemos hablar al viento*, p. 139.

Medina decide imitar a su autor y predicar la improductividad al momento de quedarse “unos días hasta el aburrimiento”. A partir de entonces el excomisario resolverá todas sus frustraciones a través de la invención y sin salir del cuarto de hotel: volverá a Santa María, salvará a su hijo del alcoholismo, se vengará de Frieda (ahora llamada Margot) y quemará la ciudad mítica. Es bastante simbólico, por otra parte, que antes de que Medina sueñe la segunda parte de la novela, Gurisa tenga entre los pechos un cenicero hecho con un sobre. Si para Ludmer la cadena de oro entre los pechos de Gertrudis representa el discurso oscilante de *La vida breve* (Brausen repartiéndose entre dos de sus *alter ego*, Díaz Grey y Arce), el cenicero de Gurisa es una anticipación a la hoguera final de Santa María; la búsqueda de apagar, como un cigarro, un discurso antiguo.

La imitación, por lo tanto, de Medina hacia Brausen es en el ámbito de gozar de una libertad económica para permitirse ser un Dios creador. Por esta razón vive a expensas del dinero de Frieda como Brausen vivía de la Queca, ambos son personajes que perteneciendo a la clase media anhelan la improductividad de la clase alta. En este sentido, es posible pensar que si en un inicio la característica autoconsciente del género novelístico se relacionaba con la autoconciencia de la burguesía, ahora esta característica se ha trasladado a la conciencia de la clase media, que anhela la vida improductiva de la clase alta.

La conciencia figural de Medina en *Dejemos hablar al viento* encarna la conciencia de cierta clase media (anhelos y luchas), la metaficción como un recurso literario permite a la novela representar metafóricamente la disputa, entre estas dos clases sociales, por la apropiación del discurso y su poder (el excomisario rebelándose ante Brausen). También el

nombre de “Medina” parece figurar en sí mismo algo más²³, lo cual no es atípico en la narrativa onettiana: en *Dejemos hablar al viento*, por ejemplo, el personaje que inicia la hoguera de Santa María se llama el “Colorado”. En cuanto al nombre del protagonista se trata de la simbolización de una particular clase social: Medi(n)a = Media. La novela onettiana es el género narrativo clase mediano o *Medinano*. El escritor acaudalado del siglo XIX o de épocas anteriores ya no existe. El acto de escribir en el siglo XX y XXI es auténticamente una labor; el escritor antes que nada es un trabajador y, por lo tanto, desea el cinismo improductivo del rico, que sí puede sentarse como para dormir la siesta e inventar todas las historias.

Bajo este contexto de improductividad el epígrafe y el título de la novela también adquieren otro significado. Los versos de Pound no sólo se relacionan con la decisión apática de permitirle al viento de Santa Rosa quemar la urbe, sino con la búsqueda de un *locus amoenus* lejos de la vida productiva: “No te muevas / Dejemos hablar al viento / Eso es el paraíso”. Medina, en un cuarto de hotel, ha dejado hablar al viento.

En resumen, este capítulo expuso y analizó dos modos de autoconsciencia (figural e intertextual) con el propósito de demostrar la manera en que esta novela reconfigura el pacto ficcional, ya que el lector está obligado, como dicen los teóricos, a reconocer continuamente que está participando de un mundo ficticio. En una visión más amplia, tanto el nombre como las aspiraciones imitativas de Medina explicaron que la autoconsciencia novelística también se relaciona con una toma de conciencia social. La metaficción no es solamente un recurso literario mediante el cual se parodian convenciones antiguas,

²³ La narratología denomina “nombres motivados” a aquellos que resumen en el onomástico la historia del personaje o de la obra.

revitalizando el género, ni tampoco sólo una expresión del posmodernismo (*framebreaking*): es una aspiración social reflejada en la escritura.

Consideraciones finales

Esto lo quise durante años, para esto volví.
J.C.O.

Dejemos hablar al viento, novela que ha recibido poca atención por parte de la crítica, representa un punto narrativo insólito en la obra completa de Juan Carlos Onetti. Ante tal estado este trabajo revisó, en primer lugar, los contados estudios sobre la novela y se organizaron en tres bloques temáticos: autorreferencialidad, reiteración como inventario y reinscripción. Esto permitió exponer el problema literario en común (la reescritura) y también especificar la ambivalencia de algunos términos utilizados en acercamientos precedentes.

De esta manera expuse que el primer bloque refería a la cualidad de la novela para volver sobre el ciclo de Santa María. Lewis, Ferro y Verani concebían la autorreferencialidad de *Dejemos hablar al viento* como el retorno a pasados textuales a través de distintos niveles (citas literales, pentimentos, alusiones). De este modo se exigía una lectura distinta de la novela, una confrontación entre lo ya escrito y lo alterado. La novela no cerraba ningún ciclo, como se venían repitiendo, más bien proponía una nueva apertura de lectura. En otras palabras, la novela del uruguayo no era la confirmación anómala del corpus anterior sino un punto de quiebre en cuanto a ambición y poética.

El segundo bloque temático, la reiteración como inventario, demostró un acercamiento poco fructífero para el diálogo; esta lectura consideraba la reescritura como una repetición abrumadora, sin propósitos lúdicos ni estéticos. Para Méndez se trataba simplemente de un inventario de todos los motivos, personajes y tramas anteriores (ninguna “culminación”,

según sus palabras). Sin embargo, aquella visión generó contraste con los otros dos bloques y constató que un detenimiento minucioso en la reescritura hubiera generado tal vez una diferente crítica por su parte. Impulsó en este sentido a que el capítulo 2 de este trabajo analizara detenidamente tres casos de reescritura, confrontando palabra por palabra los pasajes anteriores y los incluidos en la novela.

El tercer bloque, reinscripción, argumentó la consulta de Borges y Pound como posibles directrices del acto teórico de reescribir, de continuar con el palimpsesto que es toda la historia y futuro de la literatura. Kadir vinculaba al novelista uruguayo con el poeta inglés a partir del título de la novela, que no es más que la traducción de un verso de los *Cantos*. Esto suponía traer a colación las ideas poundianas sobre rehacer la tradición, la famosa sentencia “make it new”. Onetti, desde su perspectiva, realizaba una renovación de la tradición sanmariana. Por su lado, Deredita consideraba que las repeticiones de *Dejemos* son ejemplificaciones de lo ensayado en el cuento “Pierre Menard, autor del Quijote” de Borges: a pesar de la repetición exacta de un pasaje, éste genera nuevas lecturas, se reinscribe en una tradición. Ambas concepciones, Kadir y Deredita, conformaron la apología de lo ya escrito, proponiendo que cualquier conjunto de palabras jamás es estático. Como puede verse, ellos escribieron la crítica más severa hacia Méndez y su lectura de repetición como inventario.

Tras la revisión de este estado de la cuestión se dio paso al análisis e interpretación de la novela. La definición operativa de “autorreferencialidad”, como cualquier forma de autoreflexión crítica dentro de la obra, hizo posible proponer que el señalamiento de Frieda acerca del estilo pictórico de Medina es, en realidad, el comentario-resumen de *Dejemos hablar al viento*. La narrativa exponía su propio proceso de elaboración en los trabajos creativos del excomisario (pintor de modiglianis y dibujante de plagiados anuncios

publicitarios); estas formas o mecanismos autorreferenciales ejemplificaban la mimesis del proceso. Hablar de cuadros deformados, de cuadros que comparaban lo pasado y lo presente, era hablar de reescritura. Se tomaron para interpretar tres casos concretos: una novela, un cuento y un capítulo, esto arrojó que el protagonista, Medina, era un lector de obras onettianas y, por lo tanto, el plagiador del texto. El excomisario quería convertirse en padre textual, padre Salvador y padre progenitor utilizando la reescritura como arma parricida. Toda esta prótesis absurda de querer ser Dios-Padre, Hijo y Espíritu Santo (Creador, Salvador y Progenitor, respectivamente) respondía a una imposibilidad física: la esterilidad del personaje. La búsqueda parricida posibilitó una lectura complementaria y metafórica respecto al género: la novela metaficcional es el arma parricida, inmersa en una metacultura o *frame-breaking*, donde los hijos estériles anhelan la paternidad ausente de crear. También se observó que la pistola Colt en la trama novelesca involucra un símbolo fálico: al ser robada por su falso hijo, Julián Seoane, se está representando un hurto distinto, ajeno, el de la posibilidad de procrear.

Desde la perspectiva de la autoconciencia se estudiaron los modos figural e intertextual. El primero explicó que los personajes presumían su origen en las palabras, fenómeno relacionado con un énfasis en los signos tanto en la novela metaficcional como en un momento histórico de lectores logocéntricos. El segundo modo apoyó la hipótesis de John Derrida acerca de la reescritura de la crítica, pues los pasajes analizados sostuvieron que efectivamente se alude al trabajo de Ludmer. Las oraciones intertextuales tenían el propósito de hacer “conciencia sobre el signo”, es decir, de negar en primera instancia los significados para ser sustituidos por más significantes, signos, textos. Después me detuve sobre la escena más importante de la novela: cuando Medina decide imitar a su autor, Brausen, y acostarse a imaginar. El carácter explotador y cínico por parte del protagonista

adquirió sentido al momento de relacionarlo con su subordinante; eran idénticos. Ambos vivían del dinero de personajes femeninos y anulaban cualquier relación seria con el trabajo. Medina aspiraba la solvencia económica como requisito para su paternidad creativa, quería ser como Brausen: sentarse como para dormir la siesta e inventar todas las historias. Se percibió, además, la actualización de otra metáfora en el sobre-cenicero que carga Gurisa entre los pechos: la anticipación del fuego final y destrucción sanmariana. Todos estos elementos derivaron en que la característica autoconsciente de la novela está vinculada con una toma simbólica de conciencia social; la metaficción como fenómeno literario está representando la disputa entre la clase Medina y la clase Brausen, la confrontación por un poder discursivo, autoría o paternidad ausente.

El retorno a un autor tan estudiado y representativo del siglo XX me pareció importante; a partir de este análisis puntual observé que otras novelas podrían adquirir un acercamiento crítico semejante. *Cuando ya no importe* (1993), por ejemplo, tiene por eje la desigualdad social, el contrabando y la colonización o pérdida de identidades comunitarias a manos de “gringos y suizos”. Santa María ha sido globalizada en Santamaría Vieja, Santamaría Nueva y Santamaría Este. La última novela del uruguayo además presenta una forma literaria contemporánea: el dietario. Las líneas críticas de esta novela como del corpus en general han estado orientadas hacia los temas de identidad narrativa, religión, filosofía y urbe, por lo que el análisis a partir del tema de la lucha de clases, trabajo y afines sería una nueva veta crítica.

Otra posible línea de investigación puede gestarse a través de la gradación metaficción-autoficción. Del lado literario observo que la trama general parece ser una parodia o un homenaje encubierto de la biografía de Amedeo Modigliani, el pintor siempre fue descrito por sus coetáneos como bohemio; la historia cuenta que Picasso, Rivera y

Brancusi le apodaban “Modi”, que pronunciado en francés es «maldito». Esta fama la adquirió por predicar un estilo de vida a lado del alcohol, drogas, pobreza, enfermedad y una sexualidad imprudente para principios del siglo XX. Pasó a la historia de la pintura expresionista por los varios desnudos en óleo que realizó, uno de ellos goza actualmente el título del segundo cuadro más valuado de la historia (170. 4 millones de dólares): *Desnudo acostado*, 1917-1918¹.

Se conoce además que tenía una particular forma de trabajo que involucraba estar en estado de ebriedad, groserías en lengua italiana y establecer relaciones con sus modelos. Dos de ellas, Lunia Czechowska y Jeanne Hébuterne, produjeron un escándalo por aquellos tiempos. Se dice que ambas sabían que Modigliani compartía vida y cuerpo con ellas y no tenían problema alguno con ello, llegando incluso a ser amigas. Después Hébuterne le exigió matrimonio al pintor maldito y juntos engendraron un hijo. Sin embargo Czechowska no dejó de ser modelo para sus desnudos o retratos. La historia acabaría con la muerte de “Modi” a los treinta y cinco años en París, el suicidio de Hébuterne embarazada y la fama artística. En vida no tuvo reconocimiento, el pintor sólo consiguió una exposición individual, la cual fue censurada por mostrar vello púbico en los desnudos y por la supuesta indecencia que los ojos de la pintura apuntaban directamente al espectador. Otros datos de la biografía afirman que vivió de deudas, tomando prestado talleres de pintura y buscó venderles cuadros a los ricos en Costa Azul. Las similitudes son varias con el personaje principal de *Dejemos hablar al viento*. He ahí el juego entre ficción y realidad, biografía y metaficción, Onetti reescribió la vida del pintor italiano y la adecuó a Santa María. De esta forma Medina es también un pintor de desnudos y retratos, un alcohólico y un polígamo. El triángulo entre la amistad y la enemistad lo completan Olga y Frieda. Además el comisario

¹ Vid. “Apéndice”. La reproducción es a modo complementario e icónico de este trabajo.

que quiso ser Dios vivió en un taller ajeno y su propósito fue venderle cuadros a Carve Blanco, personaje “solo, borracho, con su colección de discos gregorianos”, que por si fuera poco es un rico habitando la costa de Lavanda.

Lo anteriormente señalado es importante al compararse con otros corpus. Esto quiere decir que el tratamiento de la biografía es una posible característica distintiva entre novelas metaficcionales de los años ochenta y las contemporáneas. Pareciera que las primeras obras hispanoamericanas con estas características experimentaban únicamente con la biografía ajena, con el discurso histórico. Pienso, por ejemplo, en *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985) de Vila-Matas, que cuestiona nuestros conocimientos sobre la vida de escritores como Lorca, Benjamin, Fitzgerald o Duchamp, formando una gran parodia. En cambio, si pensamos en posteriores novelas del mismo escritor, como *Lejos de Veracruz* (1995) estamos ante el juego pero de la propia biografía del escritor o, mejor dicho, de su figura pública (autoficción). Esto me hace aventurar que hubo un cambio significativo en estas décadas. Las primeras novelas metaficcionales en lengua española ponían en cuestión la biografía de los demás, especie de voyeurismo artístico. Desde la perspectiva de las más recientes el morbo recae en la imagen pública de los propios escritores, especie de lucro personal. Esto podría deberse a la importancia de la figura pública en nuestras sociedades y, por lo tanto, es entendible la gradación tenue pero significativa de metaficción-autoficción.

También es pertinente recordar el ensayo de Alberto Vital *Quince hipótesis sobre géneros* (2012), donde se apunta que el humano requiere de alguna forma de los tres grandes géneros literarios. Esto explicaría que Facebook y Twitter sean la continuación de la narrativa primigenia, esa necesidad de narrarnos nuestra vida, y la sustitución del diario, tan presente durante el siglo XIX y XX. Al margen de estas ideas la autoficción puede estudiarse también como parte de una transformación del subgénero metaficcional. Repito,

es sólo una posible hipótesis que pertenecería a un trabajo de mayor cobertura, el cual confronte novelas de biografía y novelas de autobiografía. Sin embargo, la sólo posibilidad me hace preguntar ¿y si la novela metaficcional es, en general, la nueva novela biográfica, una forma distinta de acercarnos al *yo*?

En último término me parece que la característica autoconsciente ha sido bien desglosada a grandes rasgos en la bibliografía consultada sobre *Dejemos hablar al viento*; sin embargo, la autorreferencialidad es una cualidad en la que puede profundizarse en corpus recientes. En el marco de la narrativa onettiana, y recordando la clasificación del tercer capítulo, la tercera modalidad (conciencia del lector) puede ser ahondada en un análisis comparativo. Estas apelaciones las he encontrado con frecuencia en *La muerte y la niña* y en *Cuando ya no importe*, donde se provoca directamente al lector sobre su participación o se demuestra que el narrador configura un “lector”. En el caso de este trabajo se halló solamente un comentario de este tipo de autoconciencia en el capítulo X: “Pero el lector merece la verdad y, además, todos sabemos que la verdad es siempre revolucionaria”. Sin embargo, el caso excepcional no permite desarrollar y problematizar este modo (si es estable como categoría o no), por lo que será pertinente un estudio aparte con mayor corpus.

Dejemos hablar al viento es una precursora novela metaficcional en nuestras letras hispánicas. La impresión en España imposibilitó, quizá, una distribución mayor y nuestro conocimiento de ella (la apertura intelectual tras el abandono del régimen franquista era reciente). O tal vez el cambio de paradigma en el género novelístico incapacitaba una lectura más crítica, más acorde con nuestro tiempo. Lo admirable en cuanto a la escritura del uruguayo no es solamente el estilo irrepetible de largo aliento faulkneriano, sino la capacidad de incluir la teorización misma de la ficción en una historia. Se ha dicho que los

primeros teóricos de metaficción también eran novelistas de este tipo, esto provocaba una apuesta estética *snob* porque lo importante era la espectacularización de la técnica narrativa. Onetti es diametralmente opuesto. Al principio de este trabajo el hermetismo de la novela invisibilizaba cualquier hipótesis sobre, por ejemplo, la reescritura interna de los capítulos “El camino” y “El camino II”. El Premio Cervantes (1980) negó la sentencia de “El grafógrafo” de Elizondo: «Escribo. Escribo que escribo». Optó por un juego oscuro y detectivesco, borgiano:

También el jugador es prisionero
(la sentencia es de Omar) de otro tablero
de negras noches y de blancos días.

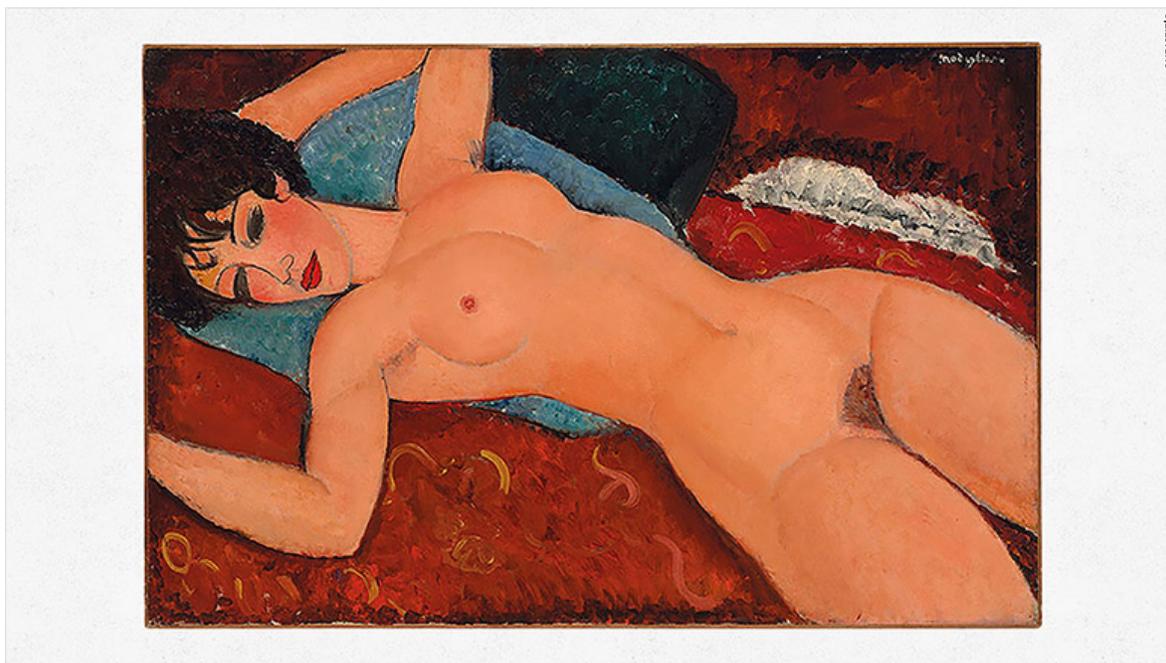
Dios mueve al jugador, y éste, la pieza.
¿Qué dios detrás de Dios la trama empieza
de polvo y tiempo y sueño y agonías?

Dejemos hablar al viento es la búsqueda del jugador ausente que mueve la pieza. Detrás de Medina, Brausen; detrás del primer soñador, Juan Carlos; detrás de un anciano con negras gafas de armazón, el Tiempo...

En este punto del discurso quiero traer a colación el final de la novela. La historia cuenta que Medina esperaba atento en su cama la llegada de Santa Rosa. Llegó la tercera noche, la dirección del aire provocaría la hoguera de toda una ciudad. El encargado de iniciar el fuego sería el Colorado y sucedió, al parecer, de esta forma. El calor sube a la ventana de la habitación, Medina escucha gritos a lo lejos y decide aún no despertar a Gurisa que duerme plácidamente. Piensa lo siguiente durante la contemplación de todo un propósito personal: “Esto lo quise durante años, para esto volví”.

No me queda más que terminar este discurso. Para esto volví, sí...

Apéndice



Desnudo acostado, 1917-1918. Óleo sobre lienzo (60 x 92cm). Colección privada.

Bibliografía

a) Directa

- ONETTI, Juan Carlos, *Cuentos completos*. Ciudad de México, Debols!llo, 2016.
- _____, *Dejemos hablar al viento*. Ciudad de México, Origen-Planeta, 1985.
- _____, *El astillero*. Edición de Juan Manuel García Ramos. Madrid, Cátedra, 2012.
- _____, *El pozo. Novelas breves 1*. Ciudad de México, Debols!llo, 2016. [Incluye *Para una tumba sin nombre*, *Los adioses*, *Jacob y el otro* y *La cara de la desgracia*].
- _____, *La vida breve*. Ciudad de México, Debols!llo, 2018.
- _____, *Tan triste como ella. Novelas breves 2*. Ciudad de México, Debols!llo, 2016. [Incluye *La muerte y la niña*, *Cuando entonces* y *Cuando ya no importe*].
- _____, *Tierra de nadie*. Prólogo de Vicent Verdú. Madrid, Debate, 1992.

b) Estudios sobre la narrativa de Onetti

- CUETO, Alonso, *Juan Carlos Onetti: El soñador en la penumbra*. Lima, FCE, 2009.
- DEREDITA, John, "El viento habla con repeticiones" en *Texto Crítico*. Julio-diciembre, 1980, vol. 6, núm. 18-19, pp. 64-69.
- FERRO, Roberto, *Onetti / La fundación imaginada: La parodia del autor en la saga de Santa María*. Córdoba, Alción Editora, 2003.
- KADIR, Djelal, "Susurros de Ezra Pound en *Dejemos hablar al viento*" en *Texto Crítico*. Julio-diciembre, 1980, vol. 6, núm. 18-19, pp. 81-86.
- LEWIS, Bart L., "Realizing the textual space metonymic metafiction in Juan Carlos Onetti" en *Hispanic Review*. Invierno, 1994, vol. 64, núm. 4, pp. 491-506.
- LUDMER, Josefina, *Onetti / Los procesos de construcción del relato*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009.
- MÉNDEZ CLARK, Ronald, "*Dejemos hablar al viento*: ¿Suma y culminación de las tentativas anteriores de Juan Carlos Onetti?" en *Inti: Revista de literatura hispánica*. Primavera, 1985, vol. 1, núm. 21, pp. 37-49.
- VERANI, Hugo, *Onetti: El ritual de la impostura*. Caracas, Monte Ávila, 1981.
- _____, "Onetti y el palimpsesto de la memoria" en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Agosto, 1989, vol. 2, pp. 725-732. [Alicante, Biblioteca Virtual Cervantes, 2016].

c) Estudios sobre metaficción

- DÄLLENBACH, Lucien, *El relato especular*. Traducción de Ramón Buenaventura. Madrid, Visor, 1991.
- DOLEŽEL, Lubomir, "Mímesis y mundos posibles" en Antonio Domínguez Garrido, comp., introd. y bibliog., *Teorías de la ficción literaria*. Madrid, Arco Libros, 1997.
- DOTRAS, Ana María, *La novela española de metaficción*. Madrid, Ediciones Júcar, 1994.
- GONZÁLEZ Mendoza, Laura Irene, *El juego de la desaparición. Metaficción en Doctor Pasavento, de Enrique Vila-Matas*. México, 2011. Tesis, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras.

- HUTCHEON, Linda, *Narcisistic narrative: the metafictional paradox*. Londres, Routledge, 1980.
- LENS SAN MARTÍN, Carlos, “La metaficción como ruptura del pacto ficcional” en *Boletín Hispánico Helvético*. Primavera-otoño, 2011, núm. 17-18, pp. 225-239.
- VERES, Luis, *El sentido de la metaficción: de Woody Allen a Roberto Bolaño*. Biblioteca Nueva, Madrid, 2015.
- WAUGH, Patricia, *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. Londres, Routledge, 1984.