

John Deredita

El viento habla con repeticiones

Sospeché que el narrador había llegado a un punto de perfección admirable, amenazado sin dudas por la declinación y la podre en previsible, futuras reiteraciones.

—Matías el telegrafista

Citado fuera de contexto —pero ¿no es siempre diferente “el contexto”?— el pasaje de “Matías el telegrafista” puede servir para recordarnos la actitud de espera de ciertos lectores de Onetti en los últimos años, el temor de estos lectores de que el ciclo de Santa María se hubiera ido a la podre, que no hubiera más novelas de la calidad estética de *El astillero* o *Juntacadáveres*. Ahora, frente a *Dejemos hablar al viento*, hay todavía lectores que ven confirmados esos temores en la atmósfera de la fábula —en extremo decadente, aun para Onetti—; en la poca plausibilidad mimética del personaje central pero descentralizado, Medina; y en las reiteraciones de tics estilísticos como las numerosas oraciones iniciadas con la consabida serie onettiana de tres adjetivos antepuestos al sujeto. No me parece necesario montar una defensa de *Dejemos hablar al viento*, y menos según los principios armónicos, racionalistas de la estética tradicional. Mi propósito es demostrar muy brevemente cómo esta nueva novela de Onetti pone en juego *positivamente* la reiteración y la reescritura.

Indudablemente, en el corpus Onetti en general, es negativa, la tematización programática, declarada de la repetición. En el drama íntimo de los sujetos onettianos, es frustrada la deseada plenitud en un negativo fluir vital hecho de reiteraciones de Lomismo (un Lomismo equiparable al de *Trilce* II o de la línea existencialista con la que se suele o se solía comparar a Onetti). Es la inacción en la esfera instrumental del sujeto onettiano, es la precaria identidad de Brausen después del amor de Gertrudis y antes de las vidas breves: “Este, yo en el taxímetro, inexistente, mera encarnación de la idea Juan María Brausen, símbolo bípedo de un puritanismo barato hecho de negativas . . . nadie en realidad, un nombre, tres palabras, una diminuta idea construida mecánicamente por mi padre, sin oposiciones, para que sus también heredadas negativas continuaran sacudiendo las engréidas cabecitas aun después de su muerte” [*La vida breve*, en *Obras completas* (Madrid: Aguilar, 1970), pp. 476-477]. La reiteración conlleva la declinación y la podre: el texto Onetti piensa la reiteración, la elabora programáticamente dentro de una ideología de la iden-

tividad. Esta ideología paradójicamente anhela la plenitud de un sujeto idéntico a sí mismo, y concibe a la reiteración vital como un destructivo fluir de momentos iguales.

Pero en las vidas breves, o dicho de otro modo, en la práctica textual onettiana, la repetición tiende a quedar inscrita no como repetición de Lomismo, sino como repetición signada por la diferencia, y aun la diferencia a través del tiempo. En *Dejemos hablar al viento*, se nota la tensión entre los dos conceptos de la repetición. Cito un pasaje en donde el texto la caracteriza (irónicamente, a regañadientes) como repetición diferenciada: "El conjunto de malas suertes —y su remiendo infalible— que conforman la vida y todos los destinos posibles, pensé entonces o lo pienso ahora y quién sabe con qué indescriptible diferencia, con qué novedoso estupor la pensaré mañana, dentro de un exacto año solar o justo en la víspera de mi muerte, amén" [*Dejemos hablar al viento* (Barcelona: Bruguera, 1979), p. 59; en adelante, citaré por esta edición de *Dejemos*]. Por irónico que sea, el pasaje contempla la diferencia en la repetición, parece aludir a cómo el corpus Onetti practica de modo sistemático la repetición diferenciada y la reescritura. El ciclo sanmariano no sería ciclo sin sus reiteraciones de actores, de estructuras fabulares y estilísticas en conjuntos relativamente nuevos. Se puede constatar, además, que las alusiones textuales obvias al corpus ya publicado empiezan a abundar más después de *Juntacadáveres*, en textos como "La novia robada" y *La muerte y la niña*. Me refiero a las cada vez más numerosas referencias a Diosbrausen y a la cualidad espectral, ficticia de Santa María y los sanmarianos. Y si este código metafábular, autorreferencial se hace más insistente a partir de *La novia robada*, llega a su punto culminante en *Dejemos hablar al viento*, donde las alusiones a otros textos onettianos no sólo consisten en sintagmas cortos, la inserción textual en la nueva narración de títulos como *La vida breve*, sino que se llegan a incorporar en *Dejemos* segmentos largos de textos pre-existentes, en dos casos notables: el 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 casi la reinscripción exacta, a lo Pierre Menard. Esta figura borgiana es un excelente punto de partida para la consideración de cuestiones de la escritura como reinscripción, como bien lo ha demostrado Alicia Borinsky.¹ Mi texto —estas notas para un futuro estudio de la cuestión de la reescritura en Onetti— podría llamarse "Pierre Menard, autor de *Dejemos hablar al viento*".

Estas reinscripciones, es claro, cultivan el mito totalizador de la unidad del corpus: Medina, el relator y actor principal de *Dejemos*, narra en el

¹ Véase Borinsky, "Reescribir y escribir: Arenas, Menard, Borges, Cervantes, Fray Servando", en *Revista Iberoamericana*, 41 (1975), 605-616.

Capítulo VII en primera persona con las palabras de Eladio Linacero de *El pozo*, insinuándose de esta manera que hay continuidad en la representación del sujeto entre la primera novela publicada y ésta más reciente, que ha salido 40 años más tarde. La continuidad trae, no obstante, una diferencia significativa. Al citarse *El pozo* en *Dejemos*, se introduce una rajadura en la máscara del representacionalismo. La cita cobra valor metafábular, desvía la atención de la lectura hacia afuera del marco de la fábula. Medina queda redefinido como una reminiscencia de Linacero. Se genera una conexión entre las "aventuras" de Linacero y la "corta aventura" de Medina, mencionada inmediatamente después de la cita a *El pozo* [*Dejemos*, p. 58]. Así, *Dejemos* es vinculado con un texto presarmariano y queda subrayado su valor como resumen o culminación cronológica no sólo del ciclo de Santa María sino del corpus entero.

Parece más espectacular la inclusión de "Justo el treinta y uno" como capítulo de *Dejemos*.² Los retoques son muy pocos, pero éstos sí constituyen una importante diferencia en esta repetición. El texto generativo ha suscitado poco comentario crítico, acaso por los cabos sueltos que ostenta: subtramas sugeridas pero no elaboradas, actores nombrados en los diálogos sin que aparezcan en escena ni se perfilen. Acaso también los lectores se han retraído de la violencia y la sordidez de los eventos que sí están desarrollados en "Justo el treinta y uno": el narrador-protagonista que celebra el fin de año y la víspera de su cumpleaños con su compañera, Frieda, lesbiana que en un episodio extremadamente masoquista se deja abofetear por una miserable homosexual con quien ha estado. Se puede leer *Dejemos* como la ampliación del cuento. El relator de "Justo el treinta y uno" menciona brevemente a su hijo Seoane, del cual está extrañado, pero queda borrosa la función de Seoane en el cuento. En *Dejemos*, Seoane es ampliado en una caracterización extensa articulada desde el punto de vista de Medina. Esta relación padre-hijo es una concreción particularmente agria y fuerte del doble "edípico" onettiano del joven y el viejo.³ Otro episodio que había quedado sin explicar como narración encapsulada en un diálogo entre el relator del cuento y Frieda, es corregido en la novela por un cambio de nombre propio (a "Roa") y por la adición de un pasaje que relacionan el diálogo con el Capítulo V y el episodio del desnudo al óleo de una mujer ajena enviada a 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"

² Onetti personalmente me aclara que "Justo el treinta y uno" fue siempre parte del *work in progress* de esta novela y que su aparición como cuento [en *Marcha*, núm. 1,220 (28 de agosto de 1964)] fue casi fortuita. Esta aclaración desvirtúa, desde cierto ángulo, mi discusión de "Justo el treinta y uno" como texto generativo de *Dejemos*. No obstante, esta discusión se basa en el efecto que tiene en el lector la reaparición del "cuento", y desde tal ángulo, no me parece del todo inválida la discusión.

³ He analizado esta relación en "El doble en dos cuentos de Onetti", en E. Pupo-Walker, ed., *El cuento hispanoamericano ante la crítica* (Madrid: Castalia, 1973), pp. 150-164.

[*Dejemos*, p. 49]. En *Dejemos*, pues, hay evidencia de una relación transformacional entre cuento y novela, y el texto reescrito cobra una coherencia que faltaba en la versión corta y aislada. El mismo texto, o casi el mismo texto, es otro en el nuevo contexto de la novela.

Este trabajo de Pierre Menard —fundamental en toda escritura— está explicitado a lo largo de *Dejemos hablar al viento*. Hasta se llega a repetir en la Segunda Parte un breve capítulo de la Primera: los capítulos “El Camino” y “El Camino II”, de media página cada uno, describen el fluir vital colectivo de un “ellos” —los sanmarianos, los lavandinos— en textos cuyas únicas variantes son sinónimos, como “hoyo” sustituido por “pozo”, “mustias” por “marchitas”, “necedad” por “estupidez”.

Y continuaban avanzando, sin saberlo, a través del vino de la primera misa, la lucha por el pan cotidiano, la ignorancia y la estupidez.

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.

El pozo les esperaba sin una verdadera esperanza o interés... [*Dejemos*, p. 201].

Sin duda, la repetición del capítulo es una forma imitativa del movimiento referido. Sin duda, también, la diferenciación sinonímica se compagina con ese novedoso estupor de las pequeñas diferencias citado antes y con la red de repeticiones que son una textura básica de *Dejemos*. Se compagina también con los frecuentes sintagmas disyuntivos que el texto genera para diferentes efectos:

En algún lado leí o alguien me dijo que los días no pasan en vano [p. 23]. Seoane era el apellido de la muchacha, mujer, y nunca supe si el niño, muchacho, era mi hijo [p. 26].

La corta aventura, la esperanza onceava o decimoprimer, habían terminado... anoche [p. 58].

En algún lado, para mi vergüenza, estaría el retrato del Papa que yo había pintado con soberbia infantil; aplastado por el tiempo: un XII, un XXIII, un VI [p. 69].

Si dejamos la repetición textual directa en *Dejemos hablar al viento* podemos considerar una reescritura más “profunda” efectuada en esta novela. Me refiero a la parodia/reescritura de *La vida breve* que se explicita a partir del último capítulo de la primera parte de la novela, en donde Medina cuenta la visita que en un ambiguo y alcohólico sueño de vigilia en Lavanda le hizo Larsen, un Larsen salido de la tumba, cubierto de gusanos. Esta figura cómicamente espectral e intertextual le muestra a Medina un escrito, reconocible como un párrafo de *La vida breve* en que Brausen-narrador anuncia su dominio sobre el material sanmariano: “Además del médico, Díaz Grey, y de la mujer, tenía ya la ciudad donde

ambos vivían. . . [Dejemos, p. 142]. Larsen le insta a Medina a que escriba él también Santa María, repitiendo con diferencias el acto de Brausen: “—Está escrito, nada más. Pruebas no hay. Así que le repito: haga lo mismo. Tírese en la cama, invente usted también. Fabriquese la Santa María que más le guste, mienta, sueñe personas y cosas, sucedidos” [Dejemos, p. 142]. La Segunda Parte de la novela, que comienza en seguida, parece ser el producto de un acto de escritura de Medina, quien estaría haciendo en efecto “lo mismo” que Brausen. La Segunda Parte está en tercera persona; en ella, Medina es narrado, al parecer por el Medina que ha seguido el consejo de Larsen. Se cuenta la vuelta de Medina a Santa María, de donde ha salido en la Primera Parte, por hastío y a modo de desafiar a Brausen. Una vez más en la narrativa onettiana, y con la característica ambigüedad de esta narrativa, se representa la “imaginación literaria”, la escritura, como acto arbitrario dirigido a realizar la plenitud del sujeto.

Pero por muchos que sean los parecidos de *Dejemos hablar al viento* con *La vida breve* y el ciclo sanmariano en general, lo crucial son las diferencias que sigan esta repetición. El reflejo de *La vida breve* es especular pero distorsionado e invertido, desde el episodio del encuentro onírico con Larsen. Josefina Ludmer ha observado que en *La vida breve* la inspiración para la “creación” literaria está representada por la voz. Ludmer ha leído una fecundación por el oído que le llega al imaginador Brausen, desde el principio del texto. Es inicialmente la voz de la prostituta Queca lo que motiva a Brausen a producir el mundo ficticio de Santa María. La fecundación por el oído es parte de lo que Ludmer llama, con su característica energía discursiva, la ma-paternidad del relato de Santa María (Ludmer, *Onetti: los procesos de construcción del relato* (Buenos Aires: Sudamericana, 1977), pp. 27-36]. En *Dejemos* los reflejos están invertidos, distorsionados: es el macró Larsen y no una prostituta, el catalista 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 fecundación es por la vista y no el oído, la voz de Larsen sólo sirve para señalar el texto generativo. El mito de la inspiración sigue como mito rector pero cambia de términos: Medina —el paradigma del escritor— escribe sobre la base de lo que lee. La teoría de la escritura, a las alturas de *Dejemos*, incluye una noción de la reescritura.

Reflejos, inversiones. *La vida breve* es una historia de dos ciudades, o mejor dos pares de ciudades: Montevideo-Buenos Aires y Buenos Aires-Santa María. El segundo par introduce (siempre de modo ambiguo) la oposición realidad-fantasia. *Dejemos* se juega también entre dos ciudades, ficticios ya los dos topónimos de Santa María y Lavanda pero veristas los nombres de tantos lugares montevideanos que están mencionados como lavandinos. El sujeto imaginador en las dos novelas pasa de una a otra de las ciudades para ser ambiguamente confirmado y aniquilado en la segunda. Reflejos, inversiones: al comienzo de *La vida breve*, el

sujeto está esperando la tormenta de Santa Rosa anunciadora de la primavera y de la fecundidad imaginativa que producirá el mundo de Santa María; al final de *Dejemos*, el sujeto espera la tormenta de Santa Rosa como un anuncio apocalíptico cuyos vientos alentarán el fuego que arrasará con Santa María. La espera de *Dejemos* es a la inversa, pero comparte con la otra espera de *La vida breve* el elemento de inspiración, esta vez figurada textualmente como una revelación *oral*, voz divina: "Durante tres noches, como una pastora doncella en espera de la Divina Aparición o del nunca escuchado sonido de Voces, Medina aguardó tras su ventana del Plaza la llegada retumbante de Santa Rosa" [*Dejemos*, p. 253]. El final es, pues, apocalíptico en dos sentidos: el etimológico de revelación (Medina-Juana de Arco que espera las Voces de la tormenta como si ésta fuera a ser una revelación) y el lato de cataclismo (el ciclo que comenzó con Santa Rosa —y una atmósfera de violencias— termina con la violencia incendiaria, posibilitada por el retorno anual de Santa Rosa).

Alicia Borinsky hace notar que uno de los efectos de la reescritura es la relativización o mitigación de la cualidad original, genial del elemento autor. Si pensamos la literatura como una vasta red de reescrituras, nuestro romántico mito del autor, creador original debe entrar en crisis. He sugerido que el corpus Onetti trabaja ambigüamente los dos conceptos, originalidad y reescritura. Voy a terminar sugiriendo perversamente que así como el texto Onetti se reescribe a sí mismo, y reescribe a Faulkner, Arlt, la novela policial. . . , hay otros autores de *Dejemos hablar al viento*, además de Medina y Onetti (que ya son dos y no un único creador). Uno de estos autores sería Josefina Ludmer, no sólo por la abundante presencia autoperódica en *Dejemos* de esquemas identificados por ella, sino por la presencia de la palabra "teta" [*Dejemos*, p. 29], que según Ludmer está elidida en Onetti, por lo menos en *La vida breve* (y sustituida allí paragramáticamente por el nombre "Queca" [Ludmer, *Onetti: los procesos*, pp. 81-82]). El segundo otro autor sería García Márquez. Tal vez sin *Cien años de soledad*, hubiera sido imposible la transformación (la reescritura) de Larsen en un fantasma tan parecido al Melquíades de esa novela. Inevitablemente, también, el cataclismo final de *Dejemos hablar al viento* parece haber sido generado por la desaparición final de Macondo.⁴

⁴ Escrito esto, me encuentro con una inteligente discusión de la parodia de *La vida breve* en *Dejemos*, en la reseña de Carlos D. Martínez, "Onetti: decadencia y destrucción de Santa María", *Punto de vista* (Buenos Aires), Año 3, Núm. 8 (marzo-junio de 1980), pp. 29-33.