

O ESPELHO CONVEXO DE ONETTI

LILIANA REALES

Universidade Federal de Santa Catarina

A literatura ficcional como reinscrição do mundo

“O homem se constituiu a partir da linguagem - os filósofos de nosso século no-lo têm repetido com frequência - e seu modelo pode ser reencontrado em toda atividade social”¹. Num mundo em que fala e escrita são a perspectiva e a medida do real, a linguagem parece percorrer um longo e intrincado caminho de dobras e involuções, gerando uma espessura labiríntica onde, como uma semidivindade capaz de constituir mundo, perde-se ao infinito na sua insondável solidão. Foucault lembra a dor e o choro de Ulisses quando “extranjero entre los Feacios, escucha de la boca de otro la voz, milenaria ya, de su propia historia: es como si escuchara a su propia muerte”, e para conjurar “esta palabra que le anuncia su muerte y que se escucha en el fondo de la nueva Odisea como una palabra de otro tiempo, Ulises debe cantar el canto de su identidad, contar sus desdichas para apartar el destino transportado por un lenguaje anterior al lenguaje”². Como Xerazade, nas *Mil e uma noites*, Ulisses deve deter a morte pela palavra: falar, narrar, para não morrer. A proximidade da morte, desse limite que a morte é, “abre ante el lenguaje, o más bien en él, un espacio infinito; ante la inminencia de la muerte, él prosigue con una urgencia extrema, pero también, recomienza, se cuenta a sí mismo, descubre el relato del relato y esa ensambladura que podría no acabarse jamás” (Foucault, p. 7). Ali, na linha

da morte, a linguagem “encuentra algo como un espejo; y para detener esta muerte que va a detenerlo, no tiene más que un poder: el de hacer nacer en sí mismo su propia imagen en un juego de espejos sin límites” (Foucault, p. 7).

Assim como o minotauro borgeano condenado à eternidade no seu labirinto, a linguagem vive à espera de seu *redentor*. Enquanto ele não chega, tal vez haveremos de “mantenerla a régimen de pan y agua, para que no nos corrompa ni se corrompa”, como disse Octavio Paz³. Ou, talvez, haveríamos de coincidir com Barthes: “(...) só resta, por assim dizer, trapacear com a língua, trapacear a língua. Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: *literatura*”⁴. Esta visão idealizada da literatura, aliás, compartilhada pelas vanguardas literárias européias e, depois, pelas hispano-americanas: a literatura entendida como o *espacio* onde poderia se ouvir a língua livre do poder, não parece ser exatamente a que rege a concepção da literatura de Onetti. Para o escritor uruguaio, já que não pode existir liberdade senão fora da linguagem, e a esse “fora” não se tem acesso por caminho possível para o ser humano, o que resta é a repetição *ad nauseam* de um único *texto*, a redescrição circular do eu e do mundo, numa elaboração estética que tem como base a especularidade do relato e a auto-referencialidade da obra.

Quando a voz é silenciada pelo *desterro*, pela expropriação da pátria, o caminho do Texto, com o momento da gênese e o da combinatória labiríntica, se completa com o apocalipse. Estes três momentos formam o *corpus* da saga de Santa María. Em *La vida breve* “nasce” a cidade mítica, Santa María, território de fundação da ficção onettiana que, por expor o processo da criação literária, é onde se define a teoria da literatura de Onetti. Os outros textos do *corpus* repetem a fórmula, com variantes, com nuances. *Dejemos hablar al viento* pareceu encerrar a saga, quase 30 anos depois de *La vida breve*. Aqui, Santa María é varrida do “mapa literário” de Onetti, pelo fogo “purificador”, ao que sobrevirá, apenas, o ecoar do vento. Anos mais tarde, quatorze exatamente, uma Santa María apocopada - agora é Santamaría - ressurge das cinzas para mostrar que tudo pode ser narrado novamente. Quatorze meses depois, Juan Carlos Onetti morre em Madri, sem nunca ter voltado ao Uruguai durante os seus quase 20 anos de exílio na Espanha.

Borges escreveu em 1939 um brevíssimo ensaio, “Cuando la ficción vive en la ficción”⁵, onde aborda questões que tanto obcecaram a Foucault, quem chegou a propor a confecção de ao menos um “esboço” de uma “ontologia de la literatura a partir de estos fenómenos de autorrepresentación del lenguaje” (*El lenguaje al infinito*, p.10). O escritor argentino enumera uma série de momentos da arte e da literatura onde quadros vivem dentro de quadros e “libros se desdoblán en otros libros” (Borges, p. 327): *Las Meninas*, de Velázquez; *Dom Quixote*, de Cervantes; *O asno de ouro*, de Lúcio Apuleio; o *Livro das mil e uma noites*; *Hamlet*, de Shakespeare; *L'illusion comique*, de Pierre Corneille; *Der Golem*, de Gustav Meyrink e

At Swim-Two-Birds, de Flann O'Brien. Estes “labirintos” especulares provocaram em Borges a mesma atração vertiginosa que, na sua infância, lhe provocara “uma grande lata de biscoitos” onde havia uma cena desenhada onde aparecia a mesma lata reproduzida com a mesma cena e, nela, a mesma figura, até o infinito. Este recurso da infantil lembrança borgeana, tão cheia de mistério e fascinação, vem da heráldica, que reproduz dentro de um brasão, outro e dentro deste, outro e, assim *en abyme*, ao “infinito”.

Lucien Dällenbach, em seu livro *El relato especular*⁶ lembra que foi num texto de André Gide⁷, de 1893, onde aparece pela primeira vez o termo *mise en abyme*:

Me complace no poco el hecho de que en una obra de arte aparezca así trasladado a escala de los personajes, el propio sujeto de esta obra. Nada lo aclara mejor, ni determina con mayor certidumbre las proporciones del conjunto. Así, en ciertos cuadros de Memling o de Quentin Matzys, un espejito convexo y sombrío refleja, a su vez, el interior de la estancia en que se desarrolla la escena pintada. Así, en las *Meninas* de Velázquez (aunque de modo algo diferente). Por último, dentro de la literatura, en *Hamlet*, la escena de la comedia; y también en otras muchas obras. En *Wilhelm Meister*, las escenas de marionetas o de fiesta en el castillo. En *La caída de la casa de Usher*, la lectura que le hacen a Roderick, etc. (...) la comparación con el procedimiento heráldico consistente en colocar, dentro del primero, un segundo “en abyme” (abismado, en abismo). (p.15)

Baseado neste “descobrimento” de Gide, Dällenbach propõe a primeira definição simplificada: “*mise en abyme* es todo enclave que guarde relación de similitud con la obra que lo contiene” (Dällenbach, p. 16).

Ele associa este enclave ao efeito de um espelho: a similitude da obra contida com a que a contém plasma-se, para quem observa ou para quem lê, como o efeito de um espelhamento, de uma refletividade. Inevitável é, neste ponto, a menção de “exemplos pictóricos” que nos permitem visualizar o efeito. Dällenbach se refere em primeiro lugar ao paradigmático quadro de Van Eyck, *Casal Arnolfini*. E, logo, ao quadro de Velázquez, *Las meninas*. No primeiro, ele destaca o espelhinho convexo que, de forma reduzida e deformada, revela o que sem ele não conheceríamos: os convidados ao casamento e o próprio pintor. No segundo, o espelho que revela o assunto da representação, o casal real, “ya no es convexo”(p. 18). Sem deter-se neste quadro (como fazê-lo depois da leitura de Foucault incluída, onze anos antes, em *As palavras e as coisas*?), Dällenbach omite, no entanto, que, no jogo de refletividades que o quadro abre perante nós, o verdadeiro ponto onde se produz a *mise en abyme* é na auto-representação de Velázquez no momento da criação com o seu enorme quadro onde, pela direção do olhar do autor representado e pelo que o espelho no fundo do quarto nos revela, podemos *adivinhar*, ou intuir, o “conteúdo” de seu momento de criação, mas que é negado ao nosso olhar direto. Com efeito, neste jogo de especularidade, a representação do autor no momento da criação é o que materializa a obra na obra e o que determina o sujeito da representação: a própria representação; e desencadeia a célebre inquietação borgeana:

¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro de *Las mil y una noches*? ¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios.⁸

A sensação de irrealidade que escapa da obra atinge o espectador ou o leitor, envolvendo-o num procedimento subversivo do qual ele já não poderá escapar: ele se tornou parte dela, porque ela se completa pela sua leitura. Sem o olhar do espectador *Las meninas* não é.

Dällenbach afirma que “la *mise en abyme* debe revelar la mútua elaboración del escritor y del relato” (Dällenbach, p. 22), chegando o escritor a auto-ficcionalizar-se ou ceder a uma personagem a autoria do que lemos, expondo o processo da escritura, recursos utilizados repetidamente por Onetti e que suspendem vertiginosamente a frágil barreira entre ficção e realidade. Este desdobramento “narcisista” revela a intenção de conjurar a alteridade do ser fictício impondo-lhe “la necesaria limitación: crearlo igual a uno mismo; mejor todavía: imponerle la misma actividad que se desempeña al crearlo: la redacción de una novela” (Dällenbach, p. 22).

O que a refletividade propõe, com a sua expansão textual, reverte num relato que se mostra a si mesmo como tema. Neste tipo de relato, o sujeito é um *enunciado* e, por isso, a refletividade é “un procedimiento de sobrecarga semántica”. Há nele um enunciado que significa e seu reflexo, que meta-significa, onde o segundo é parasitário do primeiro (Dällenbach, p.59). Este procedimento exige uma dupla leitura, desconstruindo a armação do relato para construir uma significação que se completará pela segunda leitura, aquela que volta a armar.

O desdobramento: vitória da linguagem

Em *Dejemos hablar al viento* podemos ver os diferentes modos pelos quais se processa a auto-referencialidade narrativa em Onetti e sua teoria, dissimulada ou mimetizada na própria narrativa, da ficção como alegoria de si. Lucien Dällenbach afirma que Van Eyck se serve do espelho “para paliar las limitaciones de nuestra mirada, poniéndonos ante los ojos aquello que normalmente quedaría excluido del campo de visión” (Dällenbach, p. 17). O espelho do mestre flamengo é convexo, por isso devolve uma imagem concentrada e deformada do que nele é refletido. Este exemplo nos ajuda a formar uma idéia visual do efeito que produz a escritura onettiana em quem a lê. Ela reflete aquilo a que o “leitor” dá as costas, aquilo que “la ciega, cómica actividad humana”, como diria o próprio Onetti, elide; mas que a escrita traz de volta, concentrado, deformado e como que em negativo. Há pelo menos dois planos na escrita - como os há no quadro do pintor flamengo -: o que ela conta e o que ela reflete nas entrelinhas, na sua configuração, na sua forma de armar o texto, espelhando o olhar de quem lê no olhar que o olha, que o espreita entre as linhas, devolvendo-lhe uma

imagem subversiva: por subverter a suposta força de *ser* na fragilidade da *ilusão de ser*.

Veremos que o que está por “trás das linhas” onettianas desenha vários pontos de refletividade que tem a ver com o discurso de uma narrativa que irá construindo um relato feito de montagens. O recorte assume a elipse como forma de construir. O texto se torna irônico e ambíguo, gerando uma polissemia labiríntica, gerando a perda *do* sentido para garantir a proliferação de sentidos.

Onetti trabalha artisticamente a problemática da linguagem mas sem que esta chegue a ocupar o espaço da reflexão explícita. Pelo contrário, o escritor uruguaio repudia abertamente as discussões sobre o problema, preferindo abordá-lo a partir da imaginação⁹. Na sua obra, a reflexão sobre a linguagem torna-se o próprio material de sua escrita e, ao mesmo tempo, o tema. A linguagem se apresenta aqui como uma instância que não mantém uma relação de transparência com as coisas, ou, melhor, uma instância que não permite o acesso à realidade e por isso, acaba por substituí-la. A sua preocupação com a linguagem extrapola o campo da estilística para centrar-se no problema do tipo de sistema discursivo que ela constrói. Onetti parece coincidir com os defensores de uma filosofia construtivista, segundo a qual é impossível acreditar num “real” anterior à mente e à sua linguagem simbólica, da que a mente humana se serve para *construir* o mundo. Onetti tematiza a problemática da linguagem e da linguagem da ficção e elabora uma teoria da literatura, expondo o processo da escritura ficcional. Esta teoria se concentra na relação de deslocamentos e passagens semânticas do texto para o mundo - entendido como mundo-texto -, deste para o texto ficcional; do autor para o seu texto e do leitor para o texto que lê.

Os reflexos de *Dejemos hablar al viento*

*Dejemos hablar al viento*¹⁰ é um momento da ficção onettiana que expressa com grande complexidade a crise entre referente e texto, uma crise que denota o problema da referencialidade da linguagem, produzindo uma construção romanesca que subverte a lógica da “realidade”. Neste romance destinado a encerrar a saga de Santa María, ao menos temporariamente, vemos tematizado o problema de um mundo cuja realidade é apenas uma realidade textual, com as suas próprias formas de articulação. Aqui, se completa, pelo duplo processo da escritura e da leitura, o universo solipsista que começou com a fundação de Santa María.

Dejemos hablar al viento é o romance que *deve* pôr fim ao ato de narrar a narração iniciado em *La vida breve*. A tensão entre “realidade” e “ficção” é reproduzida aqui como que às avessas do jogo que inaugura Brausen, o personagem-narrador de *La vida breve*. Brausen faz emergir Santa María re-inscrevendo-a “sobre” Buenos Aires. Mas, Buenos Aires é aqui entendida como o pré-texto - cidade-mundo-texto - inscrita sobre uma geografia que um dia teria sido um *paradise* onde a palavra ainda não teria interrompido o soar do vento.

Brausen faz parte da mitologia de Santa María como o deus criador e, portanto, o fundador: para os sanmarianos ele é o “tata dios”, criador do mundo-texto que é Santa María. Medina, que já tinha aparecido em *El astillero* como comissário de Santa María, aparece em *Dejemos hablar al viento* “extirpado”, tirado, do mundo-texto sanmariano, morando agora em Lavanda (referência a “la Banda Oriental”, antigo território de onde se desprenderá o Uruguai) e desempenhando uma série de atividades contraditórias: é falso médico, falso enfermeiro, pintor fracassado e escritor do que lemos: “Y así, recuerdo, empezó el pequeño curioso infierno que no es necesario leer pero lo escribo” (p. 42).

Medina, que tinha sido “ele”, um personagem a mais sem direito à voz narrativa, agora é o “eu” que narra, da melhor maneira que alguns personagens-narradores de Onetti gostam de narrar: escrevendo. Livre, temporariamente, do texto sanmariano, agora é ele que se narra a si mesmo, re-inscrevendo-se, com esse gesto, sobre essa espécie de palimpsesto, como se apresenta o Mundo onettiano. Esse gesto de rebeldia, de insubmissão, o conduzirá à “revelação” que vem das mãos daquele que veio do mundo do mortos de Santa María: Larsen. Larsen lhe entregará “a prova” que confirma a sua origem textual: um trecho de *La vida breve*. Voltando a Santa María, Medina será aquele através do qual se porá fim ao pesadelo, ao inferno que é um mundo que não pode escapar à pré-dicção, à legalidade, da palavra. No *Quixote*, o padre (a lei moral) propicia a queima dos livros que provocaram a loucura de Dom Quixote. Aqui, Medina, o comissário de Santa María (o representante da lei dos homens) deverá queimar a cidade de letras para que a transgressão, a patologia, desapareça. Liberto da Palavra, o mundo voltará a *ser*, e o silêncio somente será interrompido pelo ecoar do vento. O vento “falará” pela *não-palavra*. Assim pode entender-se o título do livro que encerra a saga, tirado da citação epigramática que Onetti escolhe, onde está cifrada a chave hermenêutica. Não é por acaso que do “Canto CXX” de Ezra Pound, Onetti tenha escolhido apenas os versos segundo, terceiro e quarto, elidindo a afirmação que dá início ao Canto: “I have to write Paradise” e os versos finais com o pedido de perdão pelo feito: “Let the Gods forgive what I / have made / Let those I love try to forgive / that I have made”. Onetti seleciona:

Do not move
Let the wind speak
that is paradise.

Onetti não compartilha com a modernidade a ilusão de devolver à linguagem o seu poder “original”: *ser* a coisa nomeada. O poeta jamais poderá escrever o *Paradise* porque o *paradise* perdido é o silêncio somente interrompido pelo som do vento. É a *Palavra* que expulsou o homem do paraíso, pois “a linguagem é a conseqüência (ou a causa) do nosso desterro do universo, ela significa a distância entre as coisas e nós mesmos. Também é nosso recurso contra essa distância. Se o exílio cessasse, cessaria a linguagem: a medida, a *ratio*”, afirma Octavio Paz¹¹.

Como veremos mais adiante, todo o romance é traspassado pelas referências às origens textuais do universo sanmariano, destruindo a ilusão realista e deslocando a referencialidade da obra de arte verbal para a auto-referencialidade do texto. O que se produz aqui é um jogo de espelhos em duas dimensões. Por um lado, há a linguagem de ficção espelhando-se em si mesma. A obra palimpseica se abre, vai buscar o seu(s) texto(s) precedente(s) e, neste movimento, se dobra sobre si mesma, internalizando-se no seu solipsismo e na sua intratextualidade. E, por outro lado, há a linguagem, esse instrumento constituidor de mundo, na qual a linguagem de ficção se espelha mostrando a sua falácia realista, mostrando a sua eterna impossibilidade de apreensão do “real”, a sua incapacidade de apreensão dessa instância que se intui mas que escapa tanto mais quanto mais se deseja apreendê-la pela linguagem.

O romance se estrutura por um processo de desdobramentos tensos que atingem as diversas instâncias da narrativa: tempo, espaço, personagens, narrador, mas, também, o texto, na sua dupla constituição como escritura e leitura. O espaço textual se pré-figura como espaço de inscrição. Aqui, em *Dejemos hablar al viento*, é preciso inscrever a supressão, o fim, da inscrição operada em *La vida breve*: Santa María e seus habitantes; uma inscrição que se operou sobre a geografia do mundo “real”, entendido este mundo como mundo-texto.

A vertigem referencial

Na segunda parte de *Dejemos hablar al viento*, o personagem Medina deverá atravessar a fronteira que o reingressará à mítica Santa María sob um cartaz que diz: “Escrito por Brausen”. Como afirma Hugo Verani: “La aparición del cartel cuando Medina ‘entra’ en Santa María postula la naturaleza palimpseica de la novela”¹². Mas, as referências não se limitam a *La vida breve*. Também reconhecemos episódios e personagens de outras criações:

-Doctor -preguntó Medina al despedirse-, ¿Usted conoce a un sujeto al que llaman el Colorado? Lo he visto merodear por aquí. Y algo me dijeron.
-Oh, historia vieja. Estuvimos un tiempo en una casa en la arena. Tipo raro. Hace de esto muchas páginas. Cientos. (p. 200)

O Colorado é uma personagem que aparece pela primeira vez no conto “La casa en la arena”. O conto termina com o incêndio de uma casa de praia, espaço onde se desenrola a trama. O incendiário Colorado reaparece em *Dejemos hablar al viento* e será também o responsável pela queima de Santa María. Antes, Díaz Grey, havia dito:

Varios libros atrás podría haberle dicho cosas interesantes sobre los alcaloides -dijo el médico, alzando una mano-. Ya no ahora. (p. 220) [O destaque é meu]

Grande parte da obra de Onetti é de natureza auto-referencial, pois, personagens e personagens-narradores estão sistematicamente referindo-se a outros personagens e fatos de outros livros da saga de Santa María. Há

aqui pelo menos dois níveis possíveis de exegese. Um é o trabalho de reconstituição do tempo da própria saga, já que não há uma cronologia linear dos fatos. O outro, é a necessidade quase arqueológica de raspar, de escavar, para que se revele um projeto deliberadamente palimpseico, com a sua conseqüente superposição de escrituras. Em Borges, por exemplo, a escritura palimpseica adquire uma dimensão de escritura em abismo, onde um texto se refere a outro e este remete a outro, desde velhas lendas a textos mais ou menos atuais. Em Onetti, este diálogo intertextual se apresenta de modo mais sutil. As *vozes* que confluem nos seus textos aparecem mais veladas, com raras citações explícitas. O que se mostra com maior evidência é um hipotexto contido ou absorvido pelo hipertexto que se encontra em algum outro livro do próprio autor. Assim, a referência a Colorado e a suas inclinações incendiárias remetem ao conto “La casa en la arena” e, evidentemente sugere, ao leitor atento, o possível fim de Santa María. Este tipo de prática textual exige um leitor que tenha acompanhado a obra onettiana que se articula no sentido da busca do Livro Total.

Para o leitor atento, não passa despercebido um breve trecho que é a transposição literal do segundo parágrafo de *El pozo*, quando Eladio Linacero se apresenta como o anti-herói tomado pela náusea existencial da maioria dos personagens onettianos:

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 dentro 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 afeitarse, me rozaba los hombros. (p. 58)

Quem fala agora é Medina passeando pelo seu decadente ateliê de pintor fracassado em busca de poder estampar num quadro o instante de uma onda de mar, esse instante inapreensível do quebrar da onda, da espuma que simbolizaria o instante do tempo detido, da negação da história, do passado e do futuro: o presente contínuo; a necessidade de capturar a *alma*, a mesma alma que Euladio Linacero persegue na sua escrita: “escribir la historia de un alma, de ella sola, sin los sucesos en que tuvo que mezclarse, queriendo o no”¹³.

Ainda, o capítulo VIII é a transposição literal do conto “Justo el 31”, publicado em 1964. Não esqueçamos que *Dejemos hablar al viento* é publicado em 1979 e que a ambidestra Frieda do conto é a mulher que desencadeará a tragédia do romance.

Dejemos hablar al viento está dividido em duas partes. Na primeira, como já vimos, o narrador é Medina que já aparecera também em *El astillero*:

No debe olvidarse que Brausen me puso en Santa María con unos cuarenta años de edad y ya comisario, ya jefe del Destacamento. (p. 34)

É clara a referência a sua realidade textual por obra do “criador” Brausen. Medina narra, na primeira parte, suas peripécias profissionais e

seus amores com a prostituta e lésbica Frieda, com a jovem Juanina e com Gurisa, e seu reencontro com a prostituta mãe de Julián Seoane, provável filho seu.

Desterrado de Santa María e morando em Lavanda, a narração de Medina é entrecortada por fortes sentimentos de nostalgia do território mítico do qual está temporariamente privado e ao qual pertence em qualidade de personagem cuja realidade não ultrapassa a do papel:

Frenético y disimulado, entreverado con el cuerpo excepcionalmente 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. (p. 55) (O destaque é meu).

Privado de seu território, a personagem deseja voltar a ele:

Hijos de puta, tan ajenos a mi angustia, desviando hacia una noche y una selva interminables el camino estrecho que podría llevarme alternativamente hacia Brausen, hacia Santa María. (p. 59)

Medina é “reingressado” a Santa María “muitas páginas” adiante, pois, o tempo do romance em Onetti mede-se em páginas escritas que são o próprio “camino estrecho” que determinam seu destino (o de Medina e o do personagem em geral), operando-se uma espécie de fusão radical entre tempo e espaço que só a escritura pode realizar.

Na primeira parte do livro, Medina, exilado em Lavanda, sabe que está num mundo tão irreal quanto o é o de Santa María, o mundo de letras, um mundo onde, apesar de ser o seu, também há de se sentir um exilado. A cronotopia de Onetti é a cronotopia do exílio. Todos os seus personagens são seres desterrados. Assim o expressa o médico Díaz Grey, a voz da “ciência”, da razão, de Santa María:

Todos en esta ciudad - dijo el médico, tenía la voz opaca y ablandada -, sufrimos de dermatitis, cada día se nos cae un pedazo de piel, o un recuerdo. O también una cornisa. Cada día nos sentimos más solos, como en exilio. (p. 196)

Mas, antes de “entrar” em Santa María, Medina recebe a visita de Larsen que tinha morrido em *El astillero*, “muchas páginas atrás”, e que reaparece “con un agradable olor salvaje a tierra húmeda, a espacios remotos” (p. 139), introduzindo elementos fantásticos até então incomuns na narrativa onettiana:

Lo vi manotear los gusanos que le resbalaban de nariz a boca, distraído y resignado. Cuando había varios viboreando en el parquet adelantaba un zapato y los hacía morir con un ruido de suspiro corto y repetido. (p. 140)

Larsen reaparece para entregar a Medina um pedaço de papel com um trecho do “livro sagrado”, a “prova” que esclarece a origem textual de Santa María e de suas criaturas:

Además del médico, Díaz Grey, y de la mujer, tenía ya la ciudad donde ambos vivían. Tenía ahora la ciudad de provincia sobre cuya plaza principal daban las dos ventanas del consultorio de Díaz Grey. Estuve sonriendo, asombrado y agradecido porque fuera tan fácil distinguir una nueva Santa María en la noche de primavera. La ciudad con su declive y su río, el hotel flamante y, en las calles, los hombres de cara tostada que cambian, sin espontaneidad, bromas y sonrisas. (p. 142)

O “texto sagrado” é um trecho de *La vida breve*, quando Juan María Brausen começa a desenhar o “mapa” de Santa María. Logo adiante, Larsen y Medina comentam:

-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, sucedidos. (p. 142)

Como diz Djelal Kadir:

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 actuantes y hechos son perpetuamente revivificables. Basta el aliento del autor, del lector, la *potentia textorum* y el soplar del viento¹⁴.

A segunda parte do romance é narrada por um narrador onisciente que conta as peripécias de Medina como delegado, sua tensa relação com seu filho, o assassinato de Frieda e o suicídio de Julián Seoane. Para apurar as mortes, é chamado um juiz que surge de mais uma das dobraduras do texto onettiano e que abre novamente o diálogo com *La vida breve*. O juiz é o próprio Onetti ficcionalizado, tal como o descreve Brausen:

Se llamaba Onetti, no sonreía, usaba anteojos, dejaba adivinar que sólo podía ser simpático a mujeres fantasiosas o amigos íntimos [...] el hombre de la cara aburrida [...] Onetti me saludaba con monosílabos a los que infundía una imprecisa vibración de cariño, de burla impersonal.¹⁵

Em *Dejemos hablar al viento*, a entrada do juiz com sua “resolución de eternidad” desperta em Medina o ódio de quem reconhece o “autor” de suas desgraças, de suas limitações, de seu destino. Frente a ele, Medina tenta lembrar de onde o conhece:

Ahora estaban frente a frente y Medina recordó la imagen huidiza de alguien visto o *leído*; un hombre tal vez compañero de oficina que no sonreía; un hombre de cara aburrida que saludaba con monosílabos, a los que infundía una imprecisa vibración de cariño, una burla impersonal. (p.248) [O destaque é meu]

A esta ponte intertextual, e o que as dobraduras do texto podem revelar entre a relação dos próprios textos com a realidade, segue uma construção em abismo onde a suspensão da fronteira entre realidade e ficção é a diretriz técnica fundamental. E, também, nos remete necessariamente ao texto

inaugural, à matriz, do romance moderno, *Dom Quixote*. Quando Cervantes se ficcionaliza referindo-se a si mesmo com uma auto-ironia surpreendente para a época, ele, além de estar desacralizando o escritor-autor, está suspendendo a rígida fronteira entre o real e o inventado. E quando Cervantes, na segunda parte do romance, nos apresenta um Quixote que reencontra personagens que leram a primeira parte do livro e o reconhecem como o herói do mesmo, o texto “se dobra sobre si mesmo, se enterra na sua própria espessura e torna-se para si objeto de sua própria narrativa”¹⁶. Tudo em Onetti, até o próprio Onetti, assume uma realidade textual. Pelo jogo da duplicidade das representações, tudo, no fim, é ficção. Se tudo no pensamento se processa por um sistema de representações que a sintaxe da linguagem ordena para expressá-lo vivo de signos, tudo não passa de uma grande metáfora abismal que nos afasta do “real” e nos desloca para o nosso mundo de palavras onde nós, os gramáticos, reinamos com o poder de re-escrever-nos a nós mesmos e a tudo o que nos cerca.

Os desdobramentos

Se o mundo precisa organizar-se na negação da ambigüidade e da duplicidade, a ficção as assume e o que se supõe unívoco se mostra duplo. Medina é a lei - o comissário de Santa María - e também é o marginal, o assassino: mata um velho em estado vegetativo e é, provavelmente, o assassino de Frieda.

Medina, que era a não-pessoa, o “ele”, “signo daquele que está ausente, signo da ausência”, como diria Barthes¹⁷, em *El astillero*, agora se torna o “eu” narrativo que escreve o que lemos: a primeira parte do livro; é o eu que narra, escrevendo. Ele duplica o processo de Brausen como narrador-escritor, pois deve re-escrever sobre o que se supõe ser “escrito por Brausen”, sobre o “original”.

Por outro lado, se para Medina, Brausen inaugura a escritura, “brincado com fogo” porque reproduz a “Escritura”, ele deverá questionar, contestar o processo:

Es fácil dibujar un mapa del lugar y un plano de Santa María, además de darle nombre; pero hay que poner una luz especial en cada casa de negocio, en cada zaguán y en cada esquina. Hay que dar una forma a las nubes bajas que derivan sobre el campanario de la iglesia y las azoteas con balastradas cremas y rosas; hay que repartir mobiliarios disgustantes, hay que aceptar lo que se odia, hay que acarrear gente, de no se sabe dónde, para que habiten, ensucien, conmuevan, sean felices y malgasten. (p. 55)

O escritor deverá confrontar-se com a sua escrita pois terá que aceitar o que odeia: a própria palavra, a linguagem. Odeia-a porque não poderá nunca voltar à “pureza” da origem da linguagem, porque ela é a origem: “é para ele a origem” (Barthes, p. 20). Medina terá, então, que encerrar o processo. Ele terá que chegar a esse horizonte, ao horizonte da linguagem, a esse “fim de mundo” que é Santa María e atear-lhe fogo.

Medina chega a Santa María em um “Ford polvoriento”, quase “pisando manos de mendigos y ladrones” (p. 147), entra na cidade jogando moedas aos miseráveis, limpando a testa suada com um lenço. O pó da estrada, o calor, a pobreza, o ar parado no fim do mundo, na *fronreira* que é Santa María. Depois da *fronreira*: o desconhecido, o nada. Está em andamento a indecibilidade do herói/anti-herói. Nessa *fronreira* terá que se fazer justiça. O “herói” chega para vencer o mal; o mal aqui é a cidade, o enxerto, o que se inscreveu sobre a inscrição. Enxerto duplamente falso, tumor que tomou o lugar do tumor. Lembremos que *La vida breve* se insere no *corpus* do mundo-texto como um “texto invasor”. Josefina Ludmer entende que “*La vida breve* se desencadena con la representación del corte en la amputación del pecho de Gertrudis (...) El comienzo del relato coincide con el día de la pérdida en el cuerpo e inaugura, simultáneamente la construcción de la prótesis y el trabajo de duelo, primer paso en la organización de un nuevo orden (significante)”¹⁸. Agora, a prótese deve ser removida porque essa nova ordem é tão falsa - doente, *patológica* - quanto a primeira. Para isto, o (anti)herói Medina é reingressado em qualidade de vingador-justiceiro.

Níveis narrativos

Como sabemos, *Dejemos hablar al viento* está dividido em duas partes. Medina aparece, na primeira, em Lavanda, como detentor da voz narrativa. Toda esta primeira parte se nos apresenta como uma segunda narrativa que está contida na primeira narrativa que ocupa a segunda parte do romance. Então, diremos que a segunda parte (que consta de 23 capítulos) constitui a narrativa primeira e que a primeira parte (que consta de 8 capítulos) constitui a narrativa segunda. O narrador da segunda já é um personagem da primeira. Temos aqui o que Gérard Genette chama de “níveis narrativos” e que ele define da seguinte maneira: “todo o acontecimento contado por uma narrativa está num nível diegético imediatamente superior àquele em que se situa o ato narrativo produtor dessa narrativa”¹⁹.

Mas, *Dejemos hablar al viento* problematiza esta questão. Vejamos. O romance faz parte da série da saga de Santa María iniciada em *La vida breve*. Este romance:

(...) consta de dos partes, subdivididas en capítulos (24 en la primera y 17 en la segunda); el relato se escinde, en su interior, en dos subrelatos - voces, instancias narrativas - de estatuto desigual y heterogéneo en el texto: uno, el de Brausen - “la realidad” - se sitúa en Buenos Aires y es postulado como productor: Brausen “narra” y “escribe” el otro, el de Santa María - “la ficción” -, que surge como producto; se trata de una relación productiva entre dos series de enunciados, de dos cadenas manifiestas que engendran el efecto de sentido y articulan el texto: una ficción (relato uno, productor) y una subficción (relato dos, productor)²⁰.

Em *Dejemos hablar al viento*, o relato um, ou primeiro (contido na segunda parte), corresponde ao relato dois, ou segundo, ou subficção, de *La vida breve*: o “escrito por Brausen”. E o relato dois, ou segundo (contido na

primeira parte), é o produto do primeiro: o personagem Medina se torna escritor e “escreve” na “realidade” de Lavanda. Há dois atos de enunciação e dois enunciados reproduzindo o processo de *La vida breve*, mas, ao contrário, pelo avesso. Na verdade, o relato-texto de Medina se apresenta como meta-metatexto. Se os acontecimentos de Santa María em *La vida breve* são metadieéticos, usando a terminologia de Genette, os contados por Medina na primeira parte de *Dejemos hablar al viento*, são meta-metadieéticos.

Sabemos que a crítica tem lido Brausen como o autor fictício da saga de Santa María e que Medina é o autor fictício da primeira parte de *Dejemos hablar al viento*, e que o autor real é Onetti. Mas, quando Onetti se ficcionaliza em *La vida breve* e em *Dejemos hablar al viento*, aparecendo como personagem de sua própria narrativa, e colocando-se no mesmo nível narrativo, ou seja na instância narrativa e não na instância literária (Genette, p. 228), provoca o efeito de ficcionalização do leitor, que passa a “fazer parte” da narrativa. O ato de leitura deste tipo de construção exige um leitor ativo que depois de ter penetrado na “obra na obra”, precisa desencadear um processo de desarticulação para ir como que saindo das instâncias aonde foi jogado pela primeira leitura e voltar a um “distanciamento” que lhe permita “armar” uma possível leitura .

A narrativa metadieética ou narrativa segunda se mantém unida à primeira por uma relação temática. Ela segue a estrutura em abismo e pode desempenhar diversas funções. O texto de Medina, ou subtexto, na primeira parte do romance, se apresenta como uma explicação para o que acontecerá na segunda parte. É aqui que Medina recebe a “revelação” de mãos de Larsen. No plano aparente, Medina ingressará em Santa María, na segunda parte, seguindo o rastro de Julián Seoane que, por sua vez, ingressou na cidade supostamente à procura de sua amante, Frieda. A trama oferece apenas uma justificativa argumental. No plano subjacente, sabemos que Medina é ingressado em Santa María para cumprir com a tarefa “salvadora” de organizar a queima da cidade, como ato simbólico de purificação.

Contar mudando de níveis

O ato narrativo é que opera esta mudança de níveis narrativos, ou seja, introduz “numa situação, por meio de um discurso, o conhecimento de uma outra situação” (Genette, p. 233). Nos capítulos 34 e 35 de *Dejemos hablar al viento*, o narrador extradiegético mas onisciente, narra o fluxo de pensamento de Medina que se abre passo como enunciado, “segundo a receita”:

Medina ignoraba cuando había nacido Seoane. Pero tiempo atrás, una noche de soledad, horizontal y solitario en su dormitorio del ex Plaza, aburrido, oyendo lejana la insistencia de la lluvia, con una botella de caña Presidente y un cartón de cigarrillos negros, raspadores de bronquios, *recordó la receta infalible e hizo nacer* al muchacho en el frío de una madrugada en la Colonia: 16 de julio. (p. 217) [O destaque é meu]

A receita lhe foi dada por Larsen, no final da primeira parte:

- 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, sucedidos. (p. 142)

De fato, em Onetti, a introdução, numa situação, do conhecimento de uma outra situação, por meio de um discurso não se dá exatamente como “o conhecimento” pois, a ambigüidade é a linha diretriz de sua narrativa. Quando se entende o mundo como um texto e a ficção como texto no texto, “pruebas no hay” de que qualquer fato ou coisa sejam “reais”. A lógica realista não preside o discurso, antes pelo contrário, ele é regido por um constante processo de ambigüização. O que se pretende aqui, nesta metalepse narrativa - pois, por dois capítulos a diegese pára dando acesso ao fluxo de pensamento do personagem Medina - é manifestar a transgressão, “a expensas da verosimilhança”, do limite da própria narração: “fronteira oscilante mas sagrada entre dois mundos: aquele em que se conta, aquele que se conta” (Genette, p. 233).

Genette lembra a figura narrativa “que os clássicos chamavam a *metalepse do autor* e que consiste em fingir que o poeta opera ele mesmo os efeitos que canta” (Genette, p. 233). É a “receita” que Larsen dá a Medina: “mienta, invente”. Sem se dirigir nunca ao leitor de forma direta, os personagens de Onetti estão constantemente lembrando-o que tudo não passa de uma “invenção” ou, no melhor dos casos, de algo que pode *ser* como pode *não ser*, porque o que vale, em definitivo, é falar, narrar, como uma forma de sobrepor-se (e, por isso, *impor-se*) à legalidade da linguagem, pela própria linguagem. Nisto consiste o triunfo onettiano: em demonstrar, pela linguagem, a própria falácia da linguagem.

Muitos críticos têm observado que os personagens onettianos perseguem a “salvação” pela escritura, desejo que, para muitos, o próprio Onetti teria alimentado para si. Sobrepor à “realidade” a materialidade da escrita, reinventar uma outra “realidade”, pode significar uma espécie de *salvação* da opressão da sufocante lógica do “real”. Mas, o que lemos em *Dejemos hablar al viento* é mais complexo: se persegue, pela escrita, paradoxalmente, a libertação de sua opressão. A *salvação* é “deixar o vento falar”, e começar de *zero*; desse ponto zero que é o horizonte da linguagem; o ponto da finitude da constituição de um mundo regido por ela; um mundo circular, submerso na sua tragédia logocêntrica. É aqui que a arte, a ficção, mostra mais uma vez, como acreditam alguns filósofos - Nietzsche, por exemplo -, a sua supremacia ao conseguir combater, pela palavra, a própria palavra.

Em Onetti, quando se conta mudando de níveis, e isto acontece sistematicamente ao longo dos “volumes” que constituem a saga de Santa María, o sujeito produtor da enunciação é muitas vezes “escritor”: narra escrevendo, ou narra aquilo que se propõe escrever, duplicando o processo deflagrado por Brausen. O enunciado, o texto, que daí resulta, se inscreve

no Texto que os habitantes de Santa María supõem ter sido escrito por Brausen que, por sua vez, se inscreveu no Texto “real”. O texto “de Brausen” se apresenta como os pergaminhos de *Cien años de soledad*, onde todos os acontecimentos de Macondo estão previstos em seus mínimos detalhes. Quando o penúltimo dos Buendía consegue decifrá-los, descobre que o que acaba de ler é a história de Macondo, do início ao fim, pois, acaba de ler-se a si mesmo e a toda sua “estirpe”. Concluída a leitura, Macondo é varrida da face da Terra, pelo *vento*. Há narrativas que fazem viver e há as que matam, afirma Genette, lembrando as de Xerazade e o oráculo de Édipo (Genette, p.242). A narrativa que Larsen mostra a Medina (apenas um trecho) representa a chave para uma hermenêutica mais ambiciosa: o desmascaramento do jogo de vida e de morte: se é pela linguagem, e por ela se morre.

A lógica produtiva

Alguns textos que constituem a saga de Santa María surgem no espaço literário com algo ou alguém irrompendo no espaço da narrativa, ou, contrariamente, sendo retirado. O “elemento” adventiço seria aquele que desencadeia a narração por ser o que quebra o fluir monótono dos acontecimentos, introduzindo algo “novo”, provocando uma alteração que merece ser contada. *Dejemos hablar al viento* se “arma” a partir da irrupção de Medina em Lavanda e com a supressão do velho sem *voz*. Contrariamente a *La vida breve*, que se abre com a voz da prostituta Queca vindo do apartamento ao lado e preenchendo o vazio de morte que se instaurou no apartamento de Brausen com a doença de sua mulher, este romance inicia com a irrupção de Medina no *outro lado*, no mundo ao outro lado da margem de um rio, um rio que divide (ou une) o mundo “real” do mundo da “ficção”. E se *La vida breve* se constitui a partir da decomposição de um corpo, o de Gertrudis, corroído pelo câncer, *Dejemos hablar al viento*, se constitui a partir da supressão da *voz* de um corpo também em decomposição:

El viejo ya estaba podrido y me resultaba extraño que sólo yo le sintiera el agridulce, el tenue olor (...). (p. 15)

Somente o “eu” que narra, Medina, sente o cheiro de morte do “*corpus* literário”, da “prótese” que nasceu em *La vida breve*, tão condenada quanto o “original”: o texto.

La vida breve, pois, inicia a escritura; *Dejemos hablar al viento*, a encerra pela supressão da voz. O velho em estado vegetativo, agonizante, *não fala*. Em *La vida breve* emerge Santa María; em *Dejemos hablar al viento* reaparece o território “real”, Lavanda, tão parecido a Montevidéu, mas que não é Montevidéu. A falta de voz - e a falta de *pátria*, o exílio que emudece quem o sofre, que *apaga* a sua voz - marca o fim da ficção. Todo o relato irá desfazer o caminho andado, opondo-se ao caminho aberto por *La vida breve*. Se a voz era elemento fecundante da narrativa (Ludmer, p. 19) que se abre passo criando o espaço da ficção, aqui, a supressão da voz

é a morte do texto, a morte do escritor. A voz fracassada se encontra em estado de decomposição; vencida, é suprimida por “ordem militar”. Sutilmente nos é dito que o “capitão”, genro do velho, contrata a gangue de Quinteros, da qual Medina passa a fazer parte - nada mais natural, pois Medina é um comissário, um policial - para acabar de matar o vencido, aquele que perdeu a voz, aquele que lia Vico e Freud, aquele que, mesmo não podendo *falar*, não poderá continuar a viver, para não continuar a mostrar “su malevolencia gozosa”; aquele que, mesmo moribundo:

(...) estaba despierto y lúcido, burlándose del capitán Vélez, de todos nosotros; o tal vez los años y la enfermedad lo hubieran instalado en un tiempo superadulto, que nada tenía que ver con la vejez, y desde allá nos miraba y todas nuestras palabras y movimientos le hacían gracia, le daban desdén y ternura como si observara distraído juegos de niños o insectos” (pp. 20-21).

Agora o “jogo” acabou. Parecia tão fácil substituir o “mundo loco” por um mundo mais louco, gerado a partir da superposição de escrituras. “Mundo loco”, são as primeiras palavras que lemos na “gênese” que é *La vida breve*. “El viejo ya estaba podrido”, são as primeiras palavras que lemos em *Dejemos hablar al viento*, texto apocalíptico, texto do fim do mundo, do fim do “mundo loco”. O primeiro capítulo deste romance aparece como uma “ante-sala”, uma sala de espera onde o que se espera é a morte. “Cuidar” do velho sem voz será a chance para o “imigrante que pide, como un cornudo digno, una nueva oportunidad” (p. 15). A nova oportunidade é o “pré-texto” para o novo texto que o falso médico, o imigrante (aquele que irrompe num novo cenário) Medina, terá que tecer, tramar, sob a morte daquele que ficou sem fala, sob a morte daquele *pai* que incomoda e que os filhos, provavelmente, mandaram matar: um texto de mau augúrio, incômodo, um texto já sem voz, um texto de morte:

A morte do Pai privará a literatura de muitos de seus prazeres. Se não há mais Pai, de que serve contar histórias? Todo relato não se reduz ao Édipo? Contar é sempre procurar a origem, dizer as disputas com a Lei, entrar na dialética do enternecimento e do ódio? Hoje equilibra-se em um mesmo lance o Édipo e o relato: já não se ama, já não se teme, já não se conta. Como ficção, o Édipo servia ao menos para alguma coisa: para fazer bons romances, para narrar bem (...).²¹

Os “bons romances” entram em movimento centrífugo, se auto-destróem, sua voz se apaga. Encontrada a origem: textual, tudo é destruição e morte.

Em *La vida breve*, o *verdadero* médico, Díaz Grey, o “outro” de Brausen, se constitui como o eu narrador do segundo relato, do relato embutido. Aqui, Medina, o eu narrador do segundo relato, aparece como *falso* médico. No capítulo 39 de *Dejemos hablar al viento*, intitulado “Un hijo fiel”, vemos aparecer o juiz de Santa María que é o próprio Onetti ficcionalizado. Aqui ele terá um encontro com o *verdadero* médico, Díaz Grey, de quem diz: “No sé que edad tiene. Pero lo sigo queriendo como si fuera mi hijo. Un hijo fiel” (p. 250). Por antítese, Medina será o filho infiel,

o falso, aquele que cometerá o parricídio; aquele que porá fim à gestação, à cosmogonia, iniciada em *La vida breve*.

As oposições: voz/supressão da voz; verdadeiro médico/falso médico; filho fiel/filho infiel, vai desenhando o caminho de volta que se iniciou em *La vida breve*. Para que a “literatura” morra, terá que morrer o *pai*, o elemento masculino, o gerador de textos. A morte do velho no início do romance adianta, metaforicamente, a morte de Brausen e de Santa María, e sintetiza o tema: a morte do texto.

Se vamos ler um texto que vai morrer, entramos numa espécie de contagem regressiva onde, segundo dizem, se refaz o caminho andado por milhares de imagens velozes e dispersas. Barthes já disse: “a composição canaliza; a leitura, ao contrário (o texto que escrevemos em nós quando lemos), dispersa, dissemina”²². O texto de Onetti é uma composição que segue uma lógica dupla. Quando devemos escrever a leitura, (des)cobrir, ou *descobrir/cobrir*, seguimos um processo que decompõe, que dispersa, num primeiro momento, para recompor, num segundo momento, sempre *outro* texto.

Um texto só é um texto se ele oculta ao primeiro olhar, ao primeiro encontro, a lei de sua composição e a regra de seu jogo. Um texto permanece, aliás, sempre imperceptível. A lei e a regra não se abrigam no inacessível de um segredo, simplesmente elas nunca se entregam, no *presente*, a nada que possa se nomear rigorosamente uma percepção. (...) Com o risco de, sempre e por essência, perder-se assim definitivamente, quem saberá, algum dia, sobre tal desaparecimento? A dissimulação da textura pode, em todo caso, levar séculos para desfazer o pano²³.

Deixo estas palavras de Derrida ecoando, soprando, nos ouvidos de nós, leitores, sempre tão preocupados em achar o sentido para assim perder os sentidos.

NOTAS

- 1 TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo, Perspectiva, 1970, p. 54.
- 2 FOUCAULT, Michel. *El lenguaje al infinito*. Trad. Antonio Oviedo. Córdoba, Dianus, 1986, p. 6.
- 3 PAZ, Octavio. *O mono gramático*. Trad. Lenora de Barros e José Simão. Rio de Janeiro, Guanabara, 1988, p. 24.
- 4 BARTHES, Roland. *Aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio da França*. Trad. Leila Perrone-Moisés. São Paulo, Cultrix, s/d. p. 16.
- 5 BORGES, Jorge Luis. “Cuando la ficción vive en la ficción”, in: *Textos Cautivos - Ensayos y reseñas en El Hogar*. Barcelona, Tusquets, 1986.

- 6 DÄLLENBACH, Lucien. *El relato especular*. Trad. Ramón Buenaventura. Madrid, Visor, 1991.
- 7 Dällenbach cita *Journal 1889-1939*, de André Gide. Paris, Gallimard, “Pléiade”, 1948, p. 41.
- 8 BORGES, Jorge Luis. “Magias parciales del Quijote”, in: *Otras Inquisiciones*. Madrid, Alianza, 1993, p. 55.
- 9 Onetti manteve um obsecado silêncio sobre *las claves últimas* de sua construção literária que poderiam “autorizar” abordagens exegéticas que privilegiem a problemática da linguagem. Em uma entrevista outorgada ao crítico Emir Rodríguez Monegal, recolhida por Jorge Ruffinelli e publicada no volume *Onetti* da Biblioteca Marcha, 1973, Onetti manifesta sua aversão a discutir os problemas da linguagem. Rodríguez Monegal, comparando o talento de Borges com o de Onetti, afirma: “...hay que partir del gran talento de ambos y después empezar a ver cómo hace cada uno de ustedes para contar, cómo maneja el lenguaje, por donde empieza todo”. Onetti, contrariado, o interrompe: “Ya apareció el problema del lenguaje”. Ao que Rodríguez Monegal responde: “¿Qué tiene de malo que aparezca el lenguaje? Siempre se va a terminar en el lenguaje, por donde empieza todo”. Onetti contesta: “Mirá, lo que yo veo es terrorífico. Terrorífico el mal que hace, por ejemplo, Cortázar, o por ejemplo, Sarduy, o por ejemplo, Rodríguez Monegal, así por afincarse en el lenguaje como en la piedra angular de la novela. Mirá, cuando estuve en Venezuela, hace dos años, me dijeron que en una conferencia vos habías dicho allí que el personaje de la novela del futuro iba a ser el lenguaje. Y como me preguntaron si yo estaba de acuerdo con eso, les contesté que no, totalmente, que creía que la novela del futuro debe tener como personaje el punto y coma”.
- 10 ONETTI, Juan Carlos. *Dejemos hablar al viento*. Barcelona, Bruguera, 1980. Publicado em 1979, na Espanha, Onetti já havia anunciado a escritura deste livro em 1967. Entre a publicação de *El astillero* e *Dejemos hablar al viento* passam-se doze anos durante os quais Onetti publica os contos: “La novia robada”, “Las máscaras del amor”, “Matías el telegrafista”, “Las mellizas”, “El perro tendrá su día” e “Presencia”; a novela *La muerte y la niña* e dois poemas: “Y el pan es nuestro” e “Balada del ausente”. Em 1967, o escritor uruguaio publica em Buenos Aires *Cuentos completos* que um ano mais tarde serão publicados em Caracas. Em 1970 aparecem as *Obras completas* no México. Um ano depois da publicação de *Dejemos hablar al viento*, Onetti recebe o Prêmio Cervantes em Madri, prêmio máximo das letras hispânicas.
- 11 PAZ, Octavio. *O mono gramático*. Trad. Leonora de Barros e José Simão. Rio de Janeiro, Guanabara, 1988, p. 121.
- 12 VERANI, Hugo. “*Dejemos hablar al viento*: el palimpsesto de la memoria”, in: *Onetti - Papeles críticos*. Coord. Rómulo Cosse. Montevideo, Linardi y Risso 1989, p. 216.
- 13 ONETTI, Juan Carlos. *El pozo*. Buenos Aires, Calicanto, 1979, p. 9.

- 14 KADIR, Djelal. “Susurros de Ezra Pound en *Dejemos hablar al viento*”, in: *Juan Carlos Onetti. El escritor y la crítica*. Edição de Hugo Verani. Madrid, Taurus, 1987, p. 376.
- 15 ONETTI, Juan Carlos. *La vida breve*. Buenos Aires, Sudamericana, 1981, p. 84.
- 16 FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo, Martins Fontes, 1995, p. 63.
- 17 BARTHES, Roland. “Escrever, verbo intransitivo?”, in: *O rumor da língua*. Lisboa, Edições 70, 1987, p.22.
- 18 LUDMER, Josefina. “Homenaje a *La vida breve*”, in: *Onetti: los procesos de construcción del relato*. Buenos Aires, Sudamericana, 1977, p. 19.
- 19 GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa, Vega, 1971, p. 227.
- 20 LUDMER, Josefina. “Homenaje a *La vida breve*”, in: *Onetti: los procesos de construcción del relato*. Buenos Aires, Sudamericana, 1977, p. 45.
- 21 BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Ginsburg. São Paulo, Perspectiva, s/d. pp. 62-63.
- 22 BARTHES, Roland. “Escrever a leitura”, in: *O rumor da língua*. Trad. Antonio Gonçalves. Lisboa, Edições 70, 1987, p. 28.
- 23 DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. São Paulo, Iluminuras, 1991, p. 7.