

Errantes en diálogo: personajes extraterritoriales en la narrativa breve de Onetti y Faulkner

*Wanderers in Dialog: Extraterritorial Characters in Onetti's and Faulkner's Short
Narrative*

*Errante no diálogo: personagens extraterritoriais na curta narrativa de Onetti e
Faulkner*

Marcela Gándara Rodríguez

Universidad Autónoma de Zacatecas, México

margandhara@yahoo.com.mx

<https://orcid.org/0000-0001-9647-7003>

José Emiliano Garibaldi Toledo

Universidad Nacional Autónoma de México, México

elnogarabato@yahoo.com.mx

<https://orcid.org/0000-0002-4592-582X>

Resumen

La influencia de la literatura de William Faulkner en los escritores latinoamericanos se ha centrado en aspectos temáticos como el fracaso y la construcción de espacios míticos. Además, se observa que la mayoría de los estudios se abocan al género de la novela. El presente ensayo se propuso el análisis e interpretación de dos cuentos, “Jacob y el otro” de Juan Carlos Onetti y “La melena” de William Faulkner, a partir del concepto de extraterritorialidad de Georg Steiner, el cual, si bien describe la experiencia de ciertos escritores ante el desplazamiento de un espacio a otro y de una lengua a otra, puede adecuarse al proceso de marginalidad en los terrenos de la cultura. El análisis empleó la propuesta narratológica de Genette, específicamente en la perspectiva del narrador y la descripción reiterativa de los personajes en relación con la configuración del espacio, para así dar sentido a las semejanzas entre las diferentes formas de representación.

La interpretación de estos cuentos permitió señalar las similitudes entre las estrategias narrativas del escritor uruguayo y las del estadounidense, con un enfoque en la heterogeneidad de visiones sobre los personajes extranjeros, los cuales son ubicados como “extraños” y, por tanto, imposibles de definir desde una mirada unívoca. Esto se evidencia en los narradores que proyectan una descripción imprecisa de las cualidades físicas y morales de los personajes, presentadas indirectamente a través de modalidades discursivas como “dicen”, “él me contó”, etc. La relación observada entre la apropiación de los espacios y la configuración de los personajes logró el esclarecimiento de las estructuras sociales, las cuales, en ambos cuentos, no van dirigidas al dinamismo intrínseco en la idea de progreso, sino al señalamiento de la perpetuación de formas culturales tendientes al conservadurismo. Así también, al poner en diálogo a los personajes de Onetti y de Faulkner, se aclararon los vínculos entre el sur estadounidense —cerrado, arcaico— y ciertas regiones de América Latina, por lo cual se pueden solventar las correspondencias espaciales y temporales encontradas en la narrativa breve de ambos autores.

Palabras clave: América Latina, diálogo, personajes extraterritoriales, representación.

Abstract

The influence of William Faulkner’s literature in Latin-American writers has been centered in thematic aspects as in the concept of failure and the construction of mythical spaces. It is observed that most of the studies focused on the novels. The following essay reached the interpretation of two short stories, Juan Carlos Onetti’s “Jacob y el otro”, and William Faulkner’s “Hair”, as from Steiner’s Extraterritorial concept, which, although describes the experience of certain writers at the movement from one space to another, and from one language to another, it can be adapted to the process of marginality in culture’s terrains. The analysis used Genette’s narratology, in specific narrator’s perspective and reiterative descriptions of the characters, linked to the configuration of the space. These in order to the similarities between the different forms of representation make sense.

This two short stories interpretation allowed pointing the correspondences between the narrative strategies of Uruguayan and American writers, focused in the heterogeneity of visions over the foreign characters, those who are placed as “strangers” and, for that, their definition from a unique perspective results impossible. This is evident in the narrators, who display an

imprecise description of character's physical and moral qualities. These imprecisions are presented through discursive modalities as "someone says" or "He told me", etc. The link observed between the appropriation of spaces and the configuration of characters achieved the clarification of the social structures, which, in booth stories, do not tend to the inherent dynamics of the idea of progress, but to point the perpetuation of conservative cultural forms. Also, putting in dialog Onetti's and Faulkner's characters, clarified the links between the American South - closed and archaic- with some areas of Latin America, therefore, is possible to settle spatial and temporal correspondences founded in booth author's short narrative.

Keywords: Latin America, dialog, extraterritorial characters, representation.

Resumo

A influência da literatura de William Faulkner em escritores latino-americanos tem se concentrado em questões temáticas como a insuficiência ea construção de espaços míticos. Além disso, observa-se que a maioria dos estudos são tropeçar em si para o gênero do romance. Esta análise redação e interpretação de duas histórias, "Jacob eo outro" de Juan Carlos Onetti e "Mane", de William Faulkner, foi proposto com base no conceito de extraterritorialidade de George Steiner, que, ao descrever a experiência certos escritores ao deslocamento de um espaço para outro e de uma língua para outra, você pode adaptar o processo de marginalização nas áreas de cultura. A análise empregue a proposta GENETTE narratológica, especificamente em perspectiva e repetitivo Descrição personagem do narrador sobre a configuração do espaço, tornando assim sentido das semelhanças entre as diferentes formas de representação.

A interpretação dessas histórias permitiram apontar as semelhanças entre as estratégias narrativas do escritor uruguaio e os EUA, com foco na diversidade de opiniões sobre os caracteres estrangeiros, que estão localizados como "estranho" e, portanto, impossível definir de um olhar unívoco. Isto é evidenciado pelos narradores que projetam uma descrição imprecisa das qualidades físicas e morais dos personagens indiretamente apresentados através de modalidades discursivas como "dizer", "ele me disse," etc. A relação observada entre a apropriação de espaços e de configuração dos personagens conseguiram elucidar as estruturas sociais que, em ambas as histórias, não são dirigidas ao dinamismo intrínseco na ideia de progresso, mas a marcação da perpetuação de formas tendências culturais para o conservadorismo. Além disso, ao colocar os

personagens em diálogo Onetti e Faulkner, as ligações entre a América do Sul I -em suas muitas variantes-, arcaico e partes da América Latina foram esclarecidas, para que possa resolver a correlação espacial e temporal encontrada no breve narrativa de ambos os autores.

Palavras-chave: América Latina, o diálogo, personagens representação offshore.

Fecha Recepción: Octubre 2018

Fecha Aceptación: Enero 2019

Introducción

La influencia de la obra de William Faulkner en la narrativa de Juan Carlos Onetti y en la latinoamericana está bien documentada. Una de las primeras páginas de este archivo incluye la entrevista a Carlos Fuentes, antologada por Jorge F. Hernández (1999), donde vincula la obra del escritor estadounidense, a través de la idea de la derrota, con los escritores del *boom*: en Faulkner con la derrota del sur luego de la Guerra de Secesión y en los latinoamericanos con la pérdida originada por la historia del colonialismo del continente (pp. 98-99). Esta perspectiva particular se articula y adquiere sentido con la construcción de un universo narrativo, Yoknapatawpha. Como es sabido, la elaboración mítica de este espacio es reinterpretada por otros autores. Santa María, Macondo o Comala son configuraciones similares, donde habitan personajes con pulsiones universales como el amor, la muerte, la libertad.¹

La mayoría de los estudios que analizan las relaciones entre el escritor estadounidense y el uruguayo se centran en ese espacio imaginario y en las novelas de dichos autores. El detallado trabajo de Josefina Ludmer (1980) examina las relaciones entre Faulkner y Onetti, particularmente entre *La vida breve*, *La novia robada* y “Una rosa para Emily”. Alberto F. Roldán (2016) también explora la influencia, enfocándose en elementos como la fe, Dios y la carne, desde un acercamiento hermenéutico. Como en muchos de los estudios revisados, Roldán (2016) se centra en las novelas, *La vida breve*, *El astillero* y *Absalón, Absalón*. Por ello consideramos pertinente centrar el análisis en los cuentos como ejemplos concretos de dicha

¹ En este punto, el libro de Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, puede servir de referencia en tanto que plantea una reflexión similar a la de Steiner. Fuentes considera que la novela hispanoamericana de la segunda mitad del siglo XX se vuelve tan novedosa debido a que deja de ser localista, reconstruye mitos universales, o bien, logra un equilibrio entre la recreación del espacio concreto y lo universal (Fuentes, 1969).

influencia, que al mismo tiempo señala una dirección no explorada: los personajes marginales y su vínculo con la construcción simbólica del espacio.

Las relaciones literarias entre un escritor y otro no solo son inevitables, sino fundamentales en los procesos de asimilación y en la ampliación de la tradición. Como apunta Mario Vargas Llosa:

Los grandes creadores lo son porque metabolizan aquellas influencias de una manera creativa, incorporándolas a su propia voz, aprovechándolas de tal modo que su presencia llega a ser invisible, o poco menos, pues se ha integrado a su obra hasta ser parte constitutiva e inseparable de ella. (Vargas Llosa, 2009, p. 16).

Por tanto, la búsqueda de esas huellas en los textos específicos es un trabajo necesario para el investigador.

En los relatos de Faulkner y de Onetti se recrea la lucha entre lo representable y la cultura. Hay sociedades que se debaten entre un pasado en apariencia confortable y un futuro que jamás llega, pero que resulta amenazante para su estabilidad; sociedades alejadas de las grandes ciudades, de la modernidad. En este universo el progreso no arriba, y cuando lo hace la sociedad se encarga de velarlo para mantener el estado de las cosas; es el sur con sus hábitos, sus tradiciones y su esclavismo, que remite a la calma de un pueblo latinoamericano, resguardado en la rigidez de las costumbres. Estas comunidades mantienen ciertos elementos de las sociedades arcaicas, en ellas no hay paso de transición o de ruptura:

El lugar desde el cual Faulkner leía la cultura (el contexto afrancesado y periférico del Sur) lo ayudó a definir una posición: estaba fuera de lugar y veía todo desde afuera y no tenía nada que ver con la vida literaria del Este. Podía leer de otro modo (“como un campesino”, según él mismo decía con una ironía muy sofisticada) porque estaba en otro lugar (Piglia, 2001, p. 127).

Antes, Luis Vargas Saavedra (1974) explora la idea arcaica, precapitalista o preindustrial que define a Faulkner como un “moralista primitivo” en tanto que desprecia el universo urbano y las normas que lo construyen (p. 258). Esta visión es un elemento distintivo de su obra con relación a la literatura estadounidense, y es el punto de partida que lo vincula con Latinoamérica. El sur, entonces, es más grande, se extiende por todo el continente, empieza en Jefferson, en Mississippi,

recorre el centro, desemboca en Argentina, en Uruguay o en Brasil. En este sentido, el espacio delimita la marginalidad de los personajes.

Antes de la incorporación de lo faulkneriano en los escritores del *boom*, Onetti asimila elementos de la narrativa del estadounidense en sus obras. La prosa de Faulkner, más que explicar, segmenta y juega con la capacidad del lector para reconstruir el discurso: estas mismas estrategias pueden ser observadas en la narrativa breve de Onetti, ya que ni los narradores ni los personajes detallan un mundo objetivo en el cual se mueven, más bien especulan, imaginan, recuerdan, sugieren. Faulkner transforma el realismo convencional, logra cruzar ciertos territorios habituales: su prosa se mueve entre la narración y el discurso diferido, huye de lo concreto, sus personajes trascienden la frontera de lo comunicable, sobre todo aquellos que no pueden integrarse al espacio que intenta delimitarlos. La narrativa faulkneriana, debido a su experimentación estilística y a la temática, dialoga con la literatura latinoamericana en la misma medida que Onetti, al retomarla, amplía la tradición. El escritor uruguayo es el primero de sus *herederos*, o mejor aún, dialogantes —después vendrán Rulfo, Sabato, García Márquez, Guimarães Rosa, Piglia. Para entender esta idea se analiza el cuento de Juan Carlos Onetti “Jacob y el otro” (1961), en contrapunto con el relato de Faulkner “La melena” (1931), a través de las imágenes de lo primitivo, lo extraterritorial y la marginalidad en los personajes, y su vinculación con los espacios representados.

Metodología*

La idea de lo extraterritorial se remite, principalmente, al plurilingüismo que los escritores experimentan en el siglo XX. Para Georg Steiner (2002), la capacidad de ir de una lengua a otra se relaciona con la construcción de una mirada más compleja, es decir, va de la lengua a la cultura, de la lengua como una forma de comprender la cultura. Habría un sentido de desarraigo lingüístico y cultural que permite al sujeto un sustento más allá de lo familiar. Estos escritores, en “exilio permanente”, recrean en la literatura un sustrato mítico que compete a lo humano, por ello Steiner (2002) presenta a Nabokov, Beckett y Borges como ejemplos de extraterritorialidad —del ruso al inglés, del inglés al francés y viceversa. Hay una metáfora que define el término

* La presente investigación no se aviene a un análisis narratológico completo, por lo cual las categorías de descripción reiterativa y de perspectiva del narrador, tomadas de Gérard Genette (1989), se presentan en el apartado de “Discusión y resultados”.

extraterritorial y se remite a la facultad del escritor para salir del uso familiar que otorga la lengua materna: “vagabundos atravesando diversas lenguas” (Steiner, 2002, p. 24).

Steiner (2002) menciona el caso de Nabokov quien, sin olvidar su lengua, el ruso, se apropia del inglés como un instrumento estético. Pero la asimilación de otra lengua es parcial, y por esto se convierte en un conocimiento del que difícilmente se puede estar satisfecho. Una lengua jamás termina de aprenderse, de dominarse, ni siquiera la propia. En este punto se pasa de lo lingüístico a lo cultural. Si la lengua es una representación de la cultura, una forma de cultura, habrá intersticios que llenar, con todo aquello que no se alcanza a comprender o de lo que no se puede ser absolutamente consciente.

El escritor se mueve en su propia lengua como si fuera ajena, en su cultura como si fuera impuesta y emprende una lucha contra ella. Hay un conflicto que se deja ver en la lengua literaria, derivada de la percepción de lo real, de esa dificultad para representar un mundo concreto y acabado. Es decir, si la lengua es más que un instrumento de representación es debido a la consistencia misma de una realidad más amplia y compleja. Steiner (2002) considera que Faulkner algún día será visto como uno de los últimos y únicos escritores de la literatura “con casa” porque ve el contexto del sur estadounidense como un espacio de recreación en sus novelas (p. 30). Sin embargo, la lengua literaria de Faulkner no le *sirve* al autor para describir un mundo concreto. Señala Steiner (2002) que hay un “despliegue de lógica reductiva” (p. 27) como la que el filósofo alemán menciona a propósito de Beckett, un empleo del lenguaje que se aleja del realismo tradicional.

Discusión y resultados

Ahí donde nada pasa, donde todo es narrable: el espacio

Yoknapatawpha y Santa María, universos donde se desarrollan las acciones, son territorios arcaicos, con sus reglas implícitas y sus hábitos cotidianos. En Faulkner hay una recreación del sur estadounidense prejuicioso, derrotado, posterior a la Guerra de Secesión, donde no llega el progreso ni el capitalismo, pero tampoco la libertad o el confort: “Un lugar de contradicción sin remedio, donde la condición humana no aparece para ser estudiada sino interrogada” (Glissant, 2002, p. 31).

Yoknapatawpha se relaciona con Louisiana, pero también con el Caribe o con muchas regiones de América Latina, territorios que tienen la huella de las antiguas plantaciones, alejados del esplendor del pasado y del bienestar del presente; la mayoría de sus habitantes son desheredados, pobres (*rednecks*), afrodescendientes y mestizos, arruinados, viven una realidad sin posibilidad de transformación. Limitado al sur por el río del mismo nombre y al norte por el afluente del Tallahatchie, el condado faulkneriano recuerda a esas comunidades clausuradas por la rutina, donde el aire caliente no incita al movimiento, solo calcina. Es un universo demarcado geográficamente, familiar y violento, donde la verdad se sustenta en los rumores y el gesto solidario se anula en aras de la complicidad. Todos se conocen en Yoknapatawpha, aunque ellos no conocen el mundo y no quieren saber de él; así lo vive la pequeña Susan Reed, protagonista de “La melena”, cuando llega al pueblo. A la vez, esta clausura busca retener una temporalidad “original”; es el tiempo de los cazadores, el de la naturaleza como enemiga, del cual surge la inevitable confrontación.

Yoknapatawpha comprende los pueblos y los bosques, los caminos de tránsito, los ríos que atraviesan el condado, que lo inundan para nutrirlo o aniquilarlo. La vida se rige por los hábitos, hay un orden que lo abarca todo, una regulación permanente, aunque defectuosa, de la función de cada uno de los personajes dentro de ese espacio. Fuera de este orden está el bosque, la naturaleza, pero también el forastero, el que no tiene raíces ni más misión que atraer el caos, como Susan Reed y Henry Stribling. Los extranjeros suelen ser vistos como desestabilizadores del orden social.

En el cuento, el norte es amenazante porque trae consigo el cambio, no solo por la construcción de carreteras o ferrocarriles, sino porque se prevé la inminente inversión del *status quo*. El norte no olvida la derrota tras la guerra, pero tampoco el esclavismo como fundamento del orden económico y la estabilidad social. En Jefferson viven en aparente armonía los últimos herederos y sus criados. Aunque son los “negros” los que perseveran, como Faulkner (2001) lo señala en el “Apéndice” de *El ruido y la furia* (p. 358); y perseveran porque no son fantasmas, pese a la realidad incierta, no son como los Compson, los Grierson, los Bundren o los Sutpen. Por ello el cambio en este sur recuerda la derrota, y no puede ser bienvenido, ni siquiera aceptado.

En “La melena”, Faulkner (2012) limita las referencias espaciales a las informaciones dadas por el narrador. Se menciona la ciudad, Jefferson: “Tendría unos cinco años cuando

Hawkshaw llegó a la ciudad” (p. 128); la peluquería, “ella seguía yendo a verle, a sentarse en su sillón de peluquero”(p. 129); las calles, “la vieron por la calle”, “no se la vio por las calles”(pp. 130 y 138); los viajes a Division y el sitio que adecenta el entonces joven Henry Stribling: “Y la casa estaba siempre cerrada; nunca salía humo por la chimenea de la cocina” (p. 133). El espacio es el trasfondo de un todo que se va configurando en los rumores; así, la peluquería es la esencia de Jefferson, el lugar donde se conocen los personajes y sus historias. En Division, el lector conoce la casa de los Starnes y la vida de Henry Stribling a partir de las habladurías que se dan en la peluquería a la que asiste el narrador, es decir, posibilita los relatos, pero no da cabida a las descripciones espaciales sino a los detalles vivenciales que circulan y dan vida al pueblo.

Del otro lado del continente está Santa María, cerca de Buenos Aires o Montevideo. Onetti (2000) presenta al pueblo desde la visión del príncipe Orsini: “¡Qué costa, qué playa, qué aire, qué cultura!” (p. 261). Santa María, como Yoknapatawpha, es un espacio imaginario. El realismo de Onetti no busca anclarnos a un solo contexto, sino potenciar el mundo recreado. El uruguayo apela a una visión defectuosa de la realidad, pero no por ello menos poética o legítima, tan opaca como las mañanas del insomne o los vidrios que filtran el paisaje.² Es la realidad desde el punto de vista de los personajes, según Onetti: “Mis personajes están desconectados con la realidad de usted, no con la realidad de ellos” (Aínsa, 2012, p. 30). Podría decirse que es un realismo tendiente a lo subjetivo. Hugo J. Verani (2012) lo vincula con la lectura fiel que hace Onetti del libro de Franz Roh, *El realismo mágico*, una interpretación muy alejada de aquella que emprenden los autores del *Boom*:

Onetti, en cambio, considera la noción de realismo mágico en su acepción delimitada, sin distorsionar el sentido propuesto por Roh. El cambio esencial en la pintura postimpresionista (...) consiste en una vuelta a lo real, a una nueva objetividad y, ante todo, a una estética que no quiere ser imitativa, descriptiva o anecdótica, ni es un reflejo de la naturaleza, sino una creación que reconstruye el mundo de lo visible, poniendo de manifiesto la convivencia de lo objetivo y lo subjetivo, lo irracional y lo racional (p. 55).

² Para Josefina Ludmer (1980), en el estudio preliminar incluido en *Para una tumba sin nombre*, el tema de la opacidad en el vidrio alude a la perspectiva realista en Onetti. Ver “a través de” implica una mediación, un filtro, a diferencia del realismo-naturalismo donde la transparencia es limpia, perfecta (pp. 22-23).

Esta interacción tensionada entre lo objetivo y lo subjetivo es un aspecto persistente en la obra cuentística de Onetti, incluso se observa en sus primeras publicaciones, antes de la aparición de Santa María. En “El posible Baldi” (1936), el personaje principal camina por las calles de Buenos Aires dispuesto a fundar la Academia de la Dicha, descubre, por la intromisión de una mujer *extranjera*, una Bovary de plaza Congreso, que él ha llevado “una lenta vida idiota, como todo el mundo” (Onetti, 2000, p. 53). Así, la extranjería de la mujer provoca en Baldi no solo un disgusto pasajero, sino que lo lleva a inventarse una historia a partir de las evocaciones en el espacio ciudadano, que funciona como estímulo objetivo para la construcción de un Baldi inexistente pero posible, aventurero, con el cual se compara el Baldi real y obtiene como resultado una imagen quebrantada de sí mismo; es decir, la historia inventada subvierte su subjetividad.

Esta tensión cognoscitiva entre lo conocido y lo misterioso se convierte en el motor de las narraciones onettianas, lo que es posible comprobar en cuentos como “Bienvenido, Bob” (1944), donde las perspectivas del narrador y Bob en relación a la edad entran en conflicto, hasta que el último llega inexorablemente al lugar donde está el primero:

No sé si nunca en el pasado he dado la bienvenida a Inés con tanta alegría y amor como diariamente doy la bienvenida a Bob al tenebroso y maloliente mundo de los adultos. Es todavía un recién llegado y de vez en cuando sufre sus crisis de nostalgia (Onetti, 2000, p. 131).

Así, la condición de “extraño” no solo se presenta en su dimensión geográfica, sino temporal y simbólica. En “Esbjerg, en la costa” (1946), “El álbum” (1953), “Matías el telegrafista” (1970) o “El perro tendrá su día” (1976) hay una realidad ficcional solventada en las perspectivas murmurantes de personajes asentados en las redes de su tradición, la cual entra en crisis por la llegada de seres ajenos y, por lo tanto, ponen al espacio mismo en un estado de incisiva tensión.

En el cuento “Jacob y el otro” no se menciona la fundación de Santa María por Brausen, pero sí espacios característicos como el Hotel Plaza, en el que se hospedan el príncipe Orsini y Jacob van Oppen; el Club Progreso, donde el médico recibe la llamada de emergencia; el Cine-teatro Apolo, lugar de encuentro entre Jacob y el Turco; el Hospital de Santa María, al cual va a parar el joven retador; o el periódico *El liberal* y su sección “Deportivas”, sitio donde se deposita el dinero del desafío.

Orsini es quien describe frecuentemente el espacio, sus palabras dan diferentes percepciones de Santa María, dependiendo del interlocutor. Como los personajes de Onetti, Orsini miente: si habla del espacio con los habitantes del pueblo, será con la intención de halagarlos, pero si dialoga con Jacob o consigo mismo, revela su verdadera impresión. Santa María es país, ciudad y pueblo, dependiendo del texto y del personaje que la recrea. En “Jacob y el otro” se proyecta como un espacio pequeño, así lo describe el narrador al introducirse en el pensamiento del príncipe: “Aquí, en un pueblito de Sudamérica que solo tiene nombre porque alguien quiso cumplir con la costumbre de bautizar cualquier montón de casas” (Onetti, 2000, p. 281). Más adelante, Orsini, temeroso del fracaso de Jacob, describe a Santa María como “este agujero del mundo” (Onetti, 2000, p. 284).

Santa María es un espacio delimitado, por lo menos en este cuento.³ Fundado para mantener el estado de las cosas, o las fantasías de Brausen, su fundador, en este pueblo lo extraño o extranjero se percibe como peligroso. Al igual que en Yoknapatawpha, en Santa María se respira un tufo de decadencia, un aire decrepito que contamina, pero que es parte del orden espacial. Hubo otro tiempo en el que todo parecía nuevo, pero fue ilusorio. Aquí los proyectos fracasan, hechizados por el deseo o la abulia. En tanto el ritmo de la vida determina una forma de narrar —las acciones son escasas, el discurso se centra en los recuerdos o los deseos—, podría decirse que tanto en Onetti como en Faulkner predomina una escritura de cabos sueltos, de historias inconclusas y finales abiertos. En Yoknapatawpha y Santa María la verdad se multiplica en los rumores, se disemina en otros relatos, se escapa por las ventanas abiertas de viejas habitaciones que esconden cadáveres o pequeños secretos. La verdad se diluye y se guarda en el imaginario del espacio, y solo circula en voz de los narradores.

Narradores que se quedan con las palabras del viento

Para Ricardo Piglia (2001) lo que sostiene la intriga en los relatos de Faulkner es el secreto, la historia no se revela del todo, aun cuando el lector conozca las atmósferas, los personajes o las situaciones comunes (p. 128). Si el lector se anticipa en la lectura, estableciendo conjeturas, adivinando, debe continuar el recorrido para confirmar sus hipótesis. Hay un secreto,

³ Recordemos que “Jacob y el otro” se publica en 1961. Onetti escribirá después otros textos, donde Santa María vive los cambios de muchos sitios en América Latina: la militarización, la dictadura, pero procurando mantener las jerarquías propias de la sociedad santamariana, así que, si bien hay cambios, predomina el silencio y la resignación.

sórdido y terrible, un rumor malsano que circula y no termina de contarse. Faulkner narra dos historias y del cruce de ambas aparece una tercera instancia que da sentido al texto. “La melena” relata la vida de dos personajes que en distintos momentos llegan al pueblo, Susan Reed y un barbero llamado Hawkshaw, pero el cuento se percibe solo a partir de los rumores que transitan la lectura, es decir, las versiones son inestables y el testimonio de los protagonistas, en voz de ellos, jamás aparece.

La función de los narradores es fundamental, ellos son el filtro, los emisarios, jamás protagonistas, y por lo mismo juegan a conseguir una objetividad que no nace de la experiencia. Vargas Llosa (2009) describe a las voces que coordinan los relatos de Onetti y de Faulkner como “narradores intermediarios”, en la medida en que filtran un punto de vista colectivo a través de las voces de los testigos:

Como el inventor de Yoknapatawpha, hizo del intermediario una de las piezas maestras de su estrategia narrativa. La mayoría de sus historias está narrada por un testigo neutral o implicado si no es el propio protagonista. Lo que significa que quien narra hace las veces de una pantalla psicológica que, a la vez que cuenta, opina, juzga y orienta la narración, impone un punto de vista a lo narrado (p. 20).

Las técnicas narrativas que Faulkner emplea en sus novelas, el relato objetivo, el relato subjetivo y el monólogo interior, son simplificadas en los cuentos o no aparecen todas en un mismo relato. En el caso de “La melena”, se alterna el relato objetivo con el subjetivo, y ello provoca la imprecisión, por ejemplo, no se tiene la certeza del vínculo entre la joven Susan y la familia que la adopta, los Burchett: “Sobrina o prima o lo que fuera” (Faulkner, 2009, p. 128); o de la apariencia de Matt Fox, el otro peluquero: “Con unos ojos que parecían cansados, o tristes, o lo que fuera” (Faulkner, 2009, p. 129). La omnisciencia es imposible para este tipo de narrador, no posee la certidumbre de los hechos, de ahí que describa a partir de los otros. El relato se construye con “Matt dijo”, “Matt me dijo”, “la vieron”, “él me lo contó”, “me enteré”, “me dijeron”, “a todos les dio por decir”, “unos dijeron”. Aun cuando los hechos parezcan contundentes, la verdad se diluye en las versiones, hay una imposibilidad de conocer y comprender la realidad.

El narrador actúa como quien organiza la historia, proporciona la visión del pueblo, pero no la de Susan o la del barbero, quienes son los extraños, la comidilla, la sal y la pimienta de la que nacen los rumores. Este es un narrador testigo que cuenta la historia de alguien más, representa un punto de vista colectivo, el de la comunidad (Genette, 1989, pp. 241-242). Sin embargo, los personajes permanecen inaccesibles para el narrador y para los pobladores, es decir, son vistos desde fuera, no hay relato subjetivo, y a la vez son vistos desde el interior de la comunidad. Glissant (2002) menciona que en Faulkner los negros raramente son narrados desde la subjetividad y jamás desde el monólogo interior (p. 72). Los forasteros también son vistos como objetos o, en términos de la narración, como funciones desencadenantes de la historia. De ahí la lectura de Piglia (2001):

Una noción “faulkneriana” de la experiencia parece indicar que los hechos siempre vienen filtrados. Los acontecimientos no son nunca directos, cuando llegan ya han sido interpretados, por relatos de otros, por versiones inciertas, por voces que llegan del pasado y también, muy a menudo, por libros (p. 129).

El narrador colectivo de Faulkner recorre un camino en dos sentidos: por un lado narra desde la subjetividad del pueblo, pero por otro objetiva a los personajes, en tanto que no les permite relatar su propia historia, porque son forasteros, vistos como acontecimientos que pasan, monumentos silenciosos o animales salvajes sin voz y sin ideas. Las imágenes de Old Ben o de Emily Grierson en otros relatos ejemplifican esta objetivación de los personajes, pues aun siendo los motores de la historia son comprendidos desde el imaginario de la comunidad. El viejo Ben es el oso que se niega a ser cazado, visto por los cazadores como un enemigo y como la prueba de una naturaleza pura; y Emily, la única sobreviviente de los Grierson, es el testimonio de una opulencia perdida, intacta, que conserva el olor de una estirpe y de los muertos que la acompañan. Estos personajes jamás dan su testimonio, son narrados desde la mirada de un pueblo que todo lo ve aunque no sepa o no quiera saber a ciencia cierta qué significa.

El narrador no puede ser concreto, tan ambiguo es su discurso como la misma verdad; divaga, se pierde en los recuerdos, por ello repite frases como una forma de retener aquello que se disipa en la imaginación, en un tiempo impreciso que no puede asirse. En este sentido, Glissant (2002) menciona la presencia de ciertas técnicas provenientes de la oralidad en Faulkner como la acumulación, la repetición y la circularidad: “Concurren para deshacer esa visión de lo real o

verdadero, que sería *unicista* —de orden ontológico—, e introducir lo múltiple, lo incierto, y lo relativo” (p. 192). En tanto que el narrador recoge los rumores, hay una necesidad de emplear estos recursos propios de la oralidad. En el caso de la acumulación, el narrador construye el sentido de un personaje a través de adjetivaciones, como en el caso de Susan Reed: “Era una niña flaca entonces, con ojos grandes, ojos de susto permanente, y un cabello liso, largo, ni rubio ni castaño” (Faulkner, 2012, p. 128). Esta primera impresión de Susan refiere una imagen de inocencia, pero también de indeterminación al no precisar el cabello de la joven, origen del sentido del texto, que se convierte en una sinécdoque: la melena remite a la naturaleza de la joven, salvaje e imprecisa.

El narrador describe a estos personajes porque sus vidas representan un acontecimiento para el pueblo. Son ajenos, inasibles, como lo es su historia. De la misma manera se construye el sentido del barbero, Hawkshaw, por medio de la enumeración y la acumulación:

Era menudo, de tez arenosa, y tenía una cara de la que no se acordaría uno, que no reconocería uno ni pasados diez minutos, además de vestir un traje azul, de sarga, y una corbata negra, de lazo, de las que se abrochan por detrás y se venden con el nudo ya hecho (Faulkner, 2012, p. 133).

El narrador presenta al barbero como un hombre ridículo, débil, casi tan asustado como la chica. Y para que el sentido sea contundente, el cuento se construye como un relato repetitivo, donde el narrador enuncia varias veces lo que ocurrió en una sola ocasión (Genette, 1989, pp. 173-175). Así, aparece la descripción del cabello, “ni rubio ni castaño”, y de la apariencia del barbero, “un traje azul, de sarga, y una corbata negra, de lazo”, en numerosas ocasiones (Faulkner, 2012, pp. 128, 131, 134, para la primera; pp. 133 y 136, para el segundo).

La repetición reitera la imagen, se emplea como recurso retórico para construir el sentido del texto; en el interior del relato, para el narrador, la repetición opera como parte de un monólogo dramático que le permite buscar la coherencia de la historia, puesto que el interlocutor real, el lector, solo escucha y no interfiere en el discurso: “Algunas veces he pensado que se lo tendría que contar a todos ellos” (Faulkner, 2012, pp. 138 y 139). A “ellos”, los pobladores, para que tengan un sentido completo de la historia, y no necesariamente a nosotros, los lectores, quienes poseemos tan solo fragmentos del relato. Esta frase que se replica encierra el enigma de la historia, el secreto que esconde el barbero y que explica el vínculo con la joven.

La circularidad se percibe, por un lado, en la estructura propia de “La melena”: el texto se compone de tres partes, pero la disposición de los hechos no corresponde a la forma convencional (introducción, desarrollo y conclusiones), sino que es elíptica. En la primera parte el narrador describe la situación inicial, la llegada de Susan Reed al pueblo, su transformación y la relación con el barbero. En la segunda parte, el narrador describe el antecedente de Hawkshaw, cuyo verdadero nombre es Henry Stribling. En este apartado se cruzan las dos historias: una vez que muere la prometida del barbero, Sophie Starnes, este busca una suerte de copia y la encuentra en Susan, años después. Como en la primera parte, aquí quedan cabos sueltos, los motivos de las acciones no se hacen evidentes, solo son interpretables. En el tercer apartado, pareciera que el relato concluye, y efectivamente así es, pero de forma sorpresiva y absurda, debido a esto no constituye una historia cerrada. Por ello el narrador va y viene del pasado al presente, para dar un sentido a lo contado, aunque este no se dirija hacia una sola dirección.

La vida de Stribling es cíclica: antes de morir, Sophie le deja dicho a Henry que debe cuidar a su madre y pagar la hipoteca de la casa de los Starnes. Anualmente, en el mes de abril, el barbero debe ir a pagar la casa, limpiarla y cuidar a la madre de Sophie:

Dedicó dos semanas a limpiar y adecentar la casa para que ella estuviera cómoda durante otro año más, y ella se lo permitió, por algo era de mejor familia que él, que era uno de esos arribistas que hay en todas partes (Faulkner, 2012, p. 135).

Una vez que la madre muere, Henry mantiene su promesa hasta que concluye el pago de una casa que no es la suya, a una prometida que está muerta. La temporalidad de Henry está sujeta a esta promesa, por eso no toma las vacaciones de verano, como los demás, y se libera de esta circularidad una vez que salda la deuda y se casa con Susan. Al no presentar el punto de vista del barbero, el narrador debe ordenar la historia de los personajes. Tanto para el narrador como para el lector, la imagen de los protagonistas es inestable, el juicio del pueblo representa una visión parcial: no se sabe si Henry es un arribista, un pederasta o un enamorado, así como tampoco es posible construir una imagen definitiva de Susan: ¿protololita o víctima?

Ahora bien, el cuento de Onetti remite al narrador faulkneriano. En “Jacob y el otro” hay tres narradores: el médico —que bien puede ser Díaz Grey, en tanto que no se precisa el nombre, pero se aclara, asimismo, que no es Rius, el otro médico del pueblo—, un narrador en tercera persona y el príncipe Orsini. Los tres narradores no tienen la totalidad de la información y,

aunque complementarios, no clausuran la historia. El argumento es aparentemente sencillo: dos viajeros, el luchador Jacob van Oppen y su representante, el príncipe Orsini, llegan al pueblo para hacer una exhibición de las habilidades del llamado *Campeón del Mundo* y lanzar un desafío.

El relato comienza con el final. El primer narrador, el médico, correspondiente al primer apartado y al primer punto de vista, cuenta cómo es interrumpida su partida de póker ante la emergencia de salvar —o firmar el acta de defunción— a un joven que ha sido golpeado. El médico desconoce la identidad del hombre y las circunstancias del accidente, además percibe de forma confusa la realidad porque suele dormir poco y ha bebido en el Club. Este narrador da las claves de la historia, se presenta como un detective: emprende la búsqueda de la verdad, tiene una imagen solitaria y es un eterno insomne. Pese a “salvar” la vida del desconocido, el médico no lanza ninguna pista sobre lo que ha pasado en Santa María:

Antes de tomar las píldoras comprendí que nunca podría conocer la verdad de aquella historia; con buena suerte y paciencia tal vez llegara a enterarme de la mitad correspondiente a nosotros, los habitantes de la ciudad. Pero era necesario resignarse, aceptar como inalcanzable el conocimiento de la parte que trajeron consigo los dos forasteros y que se llevarían de manera diversa, incógnita y para siempre (Onetti, 2000, pp. 259-260).

Este narrador solo alcanza a asir una parte de la historia, la de “los habitantes de la ciudad”, no va más allá de ese conocimiento, o mejor, de las especulaciones que llenan los vacíos. Él solo describe la vida de los otros, la propia no interesa en este relato, aunque mencione algunos aspectos como el estado de su automóvil, sus sueños y su cansancio. Se vincula estrechamente con el narrador de “La melena”, en tanto que ambos son parte de una comunidad que ve desde la lejanía la vida de los viajeros.

El segundo narrador de “Jacob y el otro” relata desde una tercera persona, pero no es omnisciente ni objetivo, incluso se focaliza en el príncipe Orsini, en gran medida porque este personaje es el que realiza acciones concretas: sale del hotel, busca publicidad, se encuentra con Adriana y el otro. Gracias a esta perspectiva, Orsini es menos opaco que Jacob quien, como Susan Reed, permanece mudo ante la mirada del narrador. Tanto de Orsini como de Hawkshaw se tienen ciertos antecedentes, aunque imprecisos. El segundo narrador introduce el carácter del personaje, casi simpatiza con él: “Las tarjetas decían Comendador Orsini y el hombre

conversador e inquieto las repartió sin avaricia por toda la ciudad” (Onetti, 2000, p. 261). Los apartados dos, tres, cuatro y cinco son narrados desde este enfoque y en el inicio se dibuja la imagen del príncipe. Como el médico, este narrador desconoce la precisión de las informaciones: “El martes o el miércoles Orsini trajo en coche al campeón” (Onetti, 2000, p. 262).

El narrador describe a Adriana y a Jacob. En el caso de Adriana, la compañera del Turco, se emplea la enumeración: “Era pequeña, intrépida y joven, muy morena y con la corta nariz en gancho, los ojos muy claros y fríos. ‘Judía o algo así’, pensó Orsini” (Onetti, 2000, p. 265). Es un narrador flexible, se permite entrar y salir de la perspectiva del representante para presentar una aproximación de los personajes. A Jacob lo expone de forma menos definitiva, pues es a lo largo del cuento que aporta la información que lo describe, así como a través de las frases que emite el luchador, los pensamientos del príncipe y que son transferidos por el narrador.

Es en el último apartado, el seis, donde Orsini narra sin la mediación de otra voz narrativa. Aquí las impresiones se emiten de forma directa, al fin ya no le importan las apariencias, no le interesa “convencer”, solo explicar todo lo que ha sucedido. Las palabras del médico, aquellas que refieren a la idea de que solo se conocerá la versión del pueblo, son parcialmente ciertas, pues Orsini relata al final sus impresiones, pero no se aclara ni se conoce la perspectiva de Jacob. Este narrador comienza con la mañana del día de la pelea, lo que da circularidad al discurso: si el médico relata cómo es que llega un joven casi moribundo al hospital, en esta última parte sabremos la identidad del personaje, Mario, el otro, el Turco, después del encuentro con Jacob.

Orsini proporciona datos e imágenes, como la ubicación de Santa María: “Era una ciudad alzada desde el río, en setiembre, a cinco centímetros más o menos al sur del ecuador” (Onetti, 2000, p. 288), así como los momentos previos a la pelea. Un elemento importante es la indeterminación: si al inicio sabemos que el joven golpeado sobrevive, al final Orsini nos dice que este es Mario, pero con la creencia de que ha muerto. Es decir, aun cuando el lector posea una certeza, para los personajes la verdad es desconocida, incluso para el narrador en tercera persona, en tanto que está focalizado en Orsini. La presencia de tres narradores en este cuento no es más efectiva que el narrador de Faulkner al momento de resolver el problema de la verdad, pues ninguno conoce la realidad, y el lector se debe conformar con el relato de los hechos, sin el conocimiento de las motivaciones de Jacob, Mario y la pequeña Adriana.

Personajes extraterritoriales: diálogo en los márgenes

En “Jacob y el otro” los personajes pueden ser reconocidos a través de la estrategia observada en el texto de Faulkner, “La melena”. Este reconocimiento amplía la mirada, pero no se comprenden en su totalidad. Hay en torno a ellos cierta inconclusión, derivada de su “naturaleza” extranjera. Como en otras obras de Faulkner u Onetti —*El ruido y la furia*, *Mientras agonizo* (1930), *Santuario* (1931), o bien en “El posible Baldi”, “El álbum” (1953) o “Esbjerg, en la costa”—, en “La melena” y en “Jacob y el otro” las mujeres, Susan y Adriana, detonan la historia; según Piglia (2001), estas experiencias se repiten en las comunidades conservadoras, son ejemplo de lo que le puede pasar a una mujer cuando quiere ser libre (p. 132). Susan es la huérfana, tan inasible es su cabello como su propia naturaleza, incluso podría decirse que ella es solo naturaleza, de ahí el título original del cuento, “*Hair*”, como lo indómito, lo anterior a la cultura. Las descripciones iniciales la presentan como un “conejillo aterrado”, pero conforme la joven crece, la inocencia se desvanece y da paso a cierta perversión. El narrador, reproduciendo las creencias del pueblo, introduce la imagen de la mujer salvaje: “Y la naturaleza no atiende a sistemas, ni menos aún los atienden las mujeres, como no atienden a nada” (Faulkner, 2012, p. 130).

El estereotipo de la mujer malvada, en este caso de Susan, se vincula con la libertad. El narrador deja ver la condena social hacia el personaje, pero él, contradictoriamente, también lo reivindica. La mujer mala es como un hombre, no conoce de sumisión ni de respeto. Por eso ríe a carcajadas, se escapa del colegio, entra y sale del sistema en tanto que no encuentra un lugar en esa sociedad. Para el pueblo, esta joven recrea la imagen de lo negativo: es libre y sexualizada, al contrario de las solteras o las madres débiles. La maldad es temida por el pueblo, pero para Susan es una forma de individuación. El destino de Susan está fijado por la ausencia de referentes: sin padres, sin un punto de partida para construir un juicio, sus acciones son la base de la condena: “La vieron por la calle a todas horas con otras dos o tres chicas, riéndose por lo bajo, riéndose como una fresca, cuando tendrían que haber estado en el colegio” (Faulkner, 2012, p. 130). En tanto que no hay una interiorización, Susan no puede concebirse como sujeto, tal como en una sociedad conservadora son vistas las mujeres.

En Onetti los personajes femeninos son recreados desde una perspectiva externa, es el varón quien los presenta, pero no por ello con una visión maniquea, pues la indeterminación no

da lugar a una construcción puramente desde lo masculino. Por ejemplo, en *El pozo* (1939) o en “Avenida de Mayo-Diagonal Norte-Avenida de Mayo” (1933), las mujeres son el origen del desasosiego de los personajes. En la novela corta se incorpora el juicio sobre la inteligencia de las mujeres:

He leído que la inteligencia de las mujeres termina de crecer a los veinte o veinticinco años. No sé nada de la inteligencia de las mujeres y tampoco me interesa. Pero el espíritu de las muchachas muere a esa edad, más o menos (Onetti, 1994, p. 21).

Sin embargo, los personajes femeninos no están del todo concluidos. En “Jacob y el otro”, Adriana está conforme con el orden social, es autoritaria y dominante, quiere el dinero de la pelea para casarse con Mario y porque está embarazada. Errática e iracunda, Adriana no obedece más que a sus propios intereses, al impulso de lo que imagina la hará feliz.⁴ Como Susan, Adriana es irracional y caprichosa; gracias a la primera el pueblo de Yoknapatawpha murmura y construye ficciones, asimismo, Hawkshaw encuentra en ella lo que tanto ha buscado; y debido a la segunda se comienza el relato del médico y Mario vive su tragedia.

Además de los personajes femeninos, en ambos relatos los protagonistas son forasteros, ahí comienza la historia, con la intromisión de individuos que trastocan la rutina de los pueblos. La percepción que de ellos tienen los nativos pasa por un proceso de objetivación. Cuando Henry Stribling llega al pueblo no se integra a la dinámica cotidiana, solo mediante el trabajo, pero de una manera mecánica, superficial. Así también permanecen velados Susan Reed, Jacob y Mario. Hay en ellos un componente que incomoda a los pobladores, que provoca el rechazo, visto de alguna manera como precivilizatorio, en tanto que no se adaptan al código social de los espacios. Es decir, estos otros son distintos, salvajes en la medida que no pueden adaptarse a la comunidad.

Jacob y Mario se presentan como seres primitivos a través de su fuerza descomunal, de su comunicación fragmentada y por una ausencia de referentes. Huérfanos, sin filiaciones que los vinculen a ese entorno, Susan, el barbero y Jacob huyen de la maldición que conlleva la pertenencia a la familia. Según Glissant (2002):

⁴ Hay una relación más nítida entre Susan Reed y Adriana en la película *Mal día para pescar*, basada en “Jacob y el otro”, pues se introduce una historia, ausente en el texto de Onetti, donde se explica cómo es que la mujer y Mario se conocen: Adriana, siendo muy joven, va con un barbero, quien en apariencia la ofende. Mario sale en su defensa y desde entonces están juntos. El signo del abuso, sin duda, recuerda al cuento de Faulkner (Brechtner, 2009).

Las personas que se resisten en el condado, las que enfrentan su opacidad, solo proceden de sí mismas y no se prolongan en descendencia alguna. Lo cual confirma la denegación de la filiación y la legitimidad, esos fundamentos insuperables de toda fundación (pp. 124-125).

La orfandad aquí se resuelve como libertad, no hay ataduras que los ligen a una función social, pues son los herederos de ese pasado hecho de fracasos quienes cargan con el peso de la pertenencia a la sociedad. En sociedades herméticas, la incomprensión y la represión es el precio que se paga por la protección del grupo.

Susan, Jacob y Mario están más cercanos a lo bestial que a lo humano, por su sentido de movimiento y desarraigo. Distinto pero relacionado es Hawkshaw, cuya imagen no se estabiliza sino hasta el final, cuando por medio del juez Stevens el narrador se entera de que finalmente se casó con Susan Reed. Si la joven Susan posee una imagen inestable en el sentido social, el barbero es el personaje peregrino, que sale a buscar, en este caso, una cabellera “ni rubia ni morena”. Recordemos que el sobrenombre de Henry es Hawkshaw, llamado así por la gente que ve en él al detective de las tiras cómicas. Para el pueblo, el barbero es percibido como un buscador, alguien que no puede permanecer en quietud, aun cuando el narrador no deje explícito el motivo del sobrenombre. Pero no por esto el barbero desmiente, para él la verdad no es algo que le pertenezca a la sociedad, de ahí que no padezca ni los reclamos que vive como Henry ni los que experimenta como Hawkshaw:

El errante faulkneriano huye de lo establecido y en consecuencia de la idea de sistema, que es la que proyecta y decide cualquier fundación, cualquier apropiación de un territorio y que a su vez se ha convertido en condición absoluta de su ser (colectivo, familiar, o furiosamente individual) y de pulsión vital (Glissant, 2002, p. 114).

Los personajes viajan para reconocerse en el camino, es un ejercicio de sobrevivencia, su forma de ser libres, experimentan así una temporalidad alternativa, sostenida en la negación de las prácticas cotidianas. Aun cuando vagan, se resisten a ese orden civilizatorio, el de la convivencia social y el de los rituales en los que esta se sustenta. Escapan del sistema, incluso cuando estos pueblos no se integran a las formas culturales que dominan en las grandes ciudades. A su manera, los habitantes de Yoknapatawpha y de Santa María se rigen por sus propias reglas, arcaicas, pero

culturizadas. Es decir, tanto los personajes foráneos como los del pueblo se resisten a la civilización como tal.

Así como el desarraigo, son frecuentes en los personajes no civilizados la ausencia de ambición o el desprecio por el dinero. Salvo Orsini y Adriana, los personajes manifiestan una indiferencia hacia el dinero. En “La melena” Hawkshaw paga una deuda y asume el compromiso sin poner una resistencia; de Susan no se menciona alguna relación monetaria, aun cuando los rumores insinúan un tipo de prostitución; en el caso de “Jacob y el otro”, el protagonista resuelve la angustia de su representante al entregarle una cantidad excesiva de dinero para pagar el desafío. En esta escena, Orsini descubre la motivación de Jacob:

Me dio otro cigarrillo encendido y puso el pie izquierdo, que es más sensible, encima de la mesita. Deshizo el nudo del zapato gris, se descalzó y vino para mostrarme un rollo de billetes verdes. Era dinero de verdad. Me dio cinco billetes de diez dólares y tuvo un fanfarronear.

—¿Más?

—Está bien —dije—. Sobra (Onetti, 2000, p. 289).

Ante la sorpresa de los demás, estos personajes no ven en el dinero un fin. Sus búsquedas son otras, por ello son aún más primitivos. Los personajes perseveran en el instinto de sobrevivencia y en una cierta forma de libertad. Siguiendo esta ruta, hay otro elemento que presenta a los personajes como bestiales: el lenguaje. En Faulkner, ni Susan ni Hawkshaw dialogan con otros personajes salvo en una ocasión cuando el barbero siente amenazada su función: “—Termino en un voleo —dijo—. Yo me ocupo de ella” (Faulkner, 2012, p. 128). En “Jacob y el otro” los luchadores son caracterizados como salvajes por su fuerza física y su expresión. De Jacob se dice que es una “bestia”, emite gruñidos. La identidad de Mario también se desvanece: “Le dicen el turco. Pero es sirio” (Onetti, 2000, p. 266). Es “el otro”, el fracasado, el moribundo, el que no importa porque ha perdido, el que ladra en lugar de hablar.

Jacob tampoco habla, tararea una canción alemana, “Lili Marlen”, y emite una palabra que para el narrador es un rezo, *verdammt*,⁵ que no es más que una maldición. Al final, Jacob recuerda sus triunfos desde un lugar lejano: “Y yo gané siempre, Jacob van Oppen gana siempre”

⁵ Recordemos de dónde proviene la palabra *bárbaro* que los latinos emplean para referirse a los pueblos del norte de Europa, por considerar que su lengua no es sino apenas un balbuceo. En este sentido Jacob y Mario son bárbaros, fieros, toscos, incultos, excesivos.

(Onetti, 2000, p. 282). La transición a la tercera persona permite identificar esa sensación de extrañeza que el mismo personaje experimenta consigo mismo, no solo presente en él, sino en otros personajes de los cuentos de Onetti (Baldi, Bob, Larsen o el Doctor Díaz Grey). La blancura absoluta recuerda a Moby Dick, esa ballena enorme que históricamente ha recreado la imagen del otro y el intento por dominarlo: “Blanco, agrandado por la sombra, Jacob bajó lentamente el brazo con la botella e hizo sonar el vidrio contra una rodilla” (Onetti, 2000, p. 280). Este personaje representa la imagen de los otros, de la inocencia, de un mundo natural ajeno al de los hombres; el valor que se le otorga es la fuerza física, la habilidad para pelear o sobrevivir. En Faulkner el otro no solo es el extranjero o el animal, también el loco, como Benjy en *El ruido y la furia*, a medio camino entre la inocencia del niño y la furia de una bestia. A Benjy se le describe como “un oso amaestrado” (Faulkner, 2001, p. 288), babeante, un extranjero en su familia.

En “Esbjerg, en la costa”, Kirsten puede ser vista como una doble de Jacob: blanca, voluminosa, añorando ese mundo natural que no existe en Santa María. Ambos personajes al parecer son nórdicos, nostálgicos e inocentes. En “Historia del Caballero de la rosa y de la virgen encinta que vino de Liliput” (1956) la pareja de viajeros tiene una correspondencia con Jacob y Orsini, uno grande y el otro pequeño, pero sobre todo porque se configuran como monstruos de circo, seducen y convencen para sobrevivir, provocando en los habitantes del pueblo tanto fascinación como rechazo.

Hay también extranjeros habituados al orden de Santa María, como Orsini o el Turco. Aunque el joven Mario no es más expresivo que Jacob, sus frases son fragmentarias, reducidas a la enunciación más simple: “Adriana, yo, vermut, sí tomo” (Onetti, 2000, p. 271). La procedencia de este personaje es desconocida como la de Jacob, y es la mujer la mediadora entre Mario y el mundo, aun cuando este tenga instintos propios como el deseo de tomar o el miedo a pelear con el Campeón. No hay una relación directa entre los personajes y la realidad; solo a través de acciones específicas, casi obsesivas, se mantienen vivos. Estas acciones son órdenes, actos de respeto, pues ante la imposibilidad de integrarse, aprenden a cumplir una función específica: Mario, bajar la hierba en el almacén; Jacob, hacer la exhibición; Orsini, mostrar el álbum; y en Faulkner, Hawkshaw, pagar la hipoteca, y Susan, cortarse el cabello solo con su barbero.

Orsini es el extranjero que aprende a sobrevivir a través de la mentira. El representante del luchador es un pequeño capitalista que comprende la endeble relación entre los individuos y la

realidad. El príncipe se aprovecha de los rumores para construir la imagen de Jacob, engaña para vivir, pero también por piedad, al ver la decadencia del viejo gigante. Es el más civilizado de los extranjeros; él trabaja con la mentira y la ilusión, base de Santa María. No obstante, Orsini miente para no revelar su origen, posee un acento italiano y al mismo tiempo “un sonido inubicable” (Onetti, 2000, p. 261); pese a su apariencia, es tan huérfano, tan marginal como los otros, sus hermanos errantes.

Al hacer patentes los vínculos entre los personajes onettianos y faulknerianos, a través del concepto de extraterritorialidad, la presente investigación, centrada en las relaciones entre las formas de percibir a los personajes y la configuración simbólica del espacio como un elemento que revela las estructuras sociales, abre una brecha de posibilidades para un posterior análisis, ya sea que se enfoque en las estrategias particulares de representación de los personajes, de los espacios, o de la temporalidad de otros cuentos de Onetti. Este último aspecto, al no ser considerado a profundidad aquí, ampliaría el horizonte de la influencia de Faulkner en la literatura latinoamericana, así como una mayor comprensión de esta.

Conclusiones: La naturaleza y el margen

Las similitudes señaladas en las estrategias narrativas de los cuentos de Onetti y de Faulkner, en cuanto a la descripción reiterativa de los personajes extraterritoriales, vistos como extraños, salvajes e irracionales, y sus vínculos con la configuración de un espacio cerrado, clausurado para estos, se dirigen a diferir la representación de la verdad, a jugar con el concepto. Cuando los personajes se atreven a estar en el mundo encuentran formas de hacerlo, como la mentira, con el objetivo de sobrevivir, ya que, ante dicha clausura, para los bestiales la verdad es innecesaria.

Estos personajes, a su vez, se vinculan en la huida: el barbero y Susan se van de Jefferson, como Orsini y Jacob dejan Santa María. Son personajes errantes, de ahí que les resulte imposible anclarse a un espacio determinado, pues desprecian muchas de las convenciones sociales, como la familia o el dinero. En Yoknapatawpha y en Santa María se recrean las vidas de personajes periféricos, casi libres, no por ello felices o plenos, los “otros” de estos cuentos perduran en el límite de los márgenes, un lugar donde es posible vivir sin quedar estáticos en las mentiras ni en los estereotipos.

Referencias

- Aínsa, F. (2012). En el astillero de la memoria. Para una tumba con nombre: Juan Carlos Onetti (1909-2009). En Corral, R. (ed.), *Presencia de Juan Carlos Onetti. Homenaje en el centenario de su nacimiento (1909-2009)* (pp. 25-51). México: El Colegio de México (Serie Estudios de Lingüística y Literatura).
- Brechner, A. (productor y director). (2009). *Mal día para pescar* [cinta cinematográfica]. España-Uruguay: Baobab Films / Expresso films / Telespan 2000.
- Faulkner, W. (2001). *El ruido y la furia / Mientras agonizo* (Ana Antón-Pacheco y Jesús Zulaika, trad.). Barcelona, España: RBA.
- Faulkner, W. (2009). *¡Absalón, Absalón!* (Beatriz Florencia Nelson, trad.). Madrid, España: Alianza Editorial. (Obra original publicada en 1936).
- Faulkner, W. (2012). *Cuentos reunidos* (Miguel Martínez-Lage, trad. y notas). México: Alfaguara.
- Fuentes, C. (1969). *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz.
- Genette, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona, España: Lumen.
- Glissant, É. (2002). *Faulkner, Mississippi* (Matilde París, trad.). Madrid, España: Turner / FCE.
- Hernández, J. F. (1999). *Carlos Fuentes: territorios del tiempo. Antología de entrevistas*. México: FCE.
- Ludmer, J. (1980). Estudio preliminar. En Onetti, J. C. *Para una tumba sin nombre* (pp. 9-47). Madrid, España: Pocket-Edhasa.
- Onetti, J. C. (1994). *El pozo* (Ángel Rama, estudio introductorio). Montevideo, Uruguay: Arca (Colección Onetti).
- Onetti, J. C. (2000). *Cuentos completos*. México: Alfaguara.
- Piglia, R. (2001). *Crítica y ficción*. Barcelona, España: Anagrama.
- Roldán, A. F. (2016). Influencia de William Faulkner en Juan Carlos Onetti con referencia a la fe, Dios y la carne. Una perspectiva hermenéutica. *Franciscanum*, 58(166), 237-270. Recuperado de <http://www.scielo.org.co/pdf/frcn/v58n166/v58n166a09.pdf>.
- Steiner, G. (2002). *Extraterritorial* (Edgardo Russo, trad.). Madrid, España: Siruela. (Obra publicada originalmente en 1971).

- Vargas, L. (1974). La afinidad de Onetti a Faulkner. *Cuadernos hispanoamericanos. Revista mensual de cultura hispánica*. Recuperado de www.cervantesvirtual.com/obra/la-afinidad-de-onetti-a-faulkner-786683/.
- Vargas Llosa, M. (2009). Huellas de Faulkner y Borges en Juan Carlos Onetti. *Monteagudo*, (14), 15-26. Recuperado de <file:///C:/Users/schok/Downloads/105821-Texto%20del%20art%C3%ADculo-422711-1-10-20100524.pdf>.
- Verani, H. J. (2012). Una poética de la ficción: Onetti, la pintura y algo más. En Corral. R. (ed.), *Presencia de Juan Carlos Onetti. Homenaje en el centenario de su nacimiento (1909-2009)* (pp. 53-65). México: El Colegio de México (Serie Estudios de Lingüística y Literatura).

Rol de Contribución	Autor (es)
Conceptualización	Dra. Marcela Gándara Rodríguez.
Metodología	Dra. Marcela Gándara Rodríguez (principal). Mtro. José Emiliano Garibaldi Toledo (apoyo)
Software	NO APLICA
Validación	Dra. Marcela Gándara Rodríguez (igual). Mtro. José Emiliano Garibaldi Toledo (igual).
Análisis Formal	NO APLICA
Investigación	Dra. Marcela Gándara Rodríguez (principal). Mtro. José Emiliano Garibaldi Toledo (apoyo).
Recursos	Dra. Marcela Gándara Rodríguez (igual). Mtro. José Emiliano Garibaldi Toledo (igual).
Curación de datos	NO APLICA
Escritura - Preparación del borrador original	Dra. Marcela Gándara Rodríguez (principal). Mtro. José Emiliano Garibaldi Toledo (apoyo).
Escritura - Revisión y edición	Dra. Marcela Gándara Rodríguez (igual). Mtro. José Emiliano Garibaldi Toledo (igual).
Visualización	Dra. Marcela Gándara Rodríguez (igual). Mtro. José Emiliano Garibaldi Toledo (igual).
Supervisión	Dra. Marcela Gándara Rodríguez (principal). Mtro. José Emiliano Garibaldi Toledo (apoyo).
Administración de Proyectos	Dra. Marcela Gándara Rodríguez (principal). Mtro. José Emiliano Garibaldi Toledo (apoyo).
Adquisición de fondos	Dra. Marcela Gándara Rodríguez (principal).