

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE COMUNICACIÓN, LINGÜÍSTICA Y
LITERATURA
ESCUELA DE LENGUA Y LITERATURA

DISERTACIÓN DE GRADO PREVIA AL TÍTULO DE
LICENCIADA EN COMUNICACIÓN CON MENCIÓN EN
COMUNICACIÓN Y LITERATURA

“Análisis narratológico de los personajes femeninos en *Dejemos hablar al viento*, de Juan Carlos Onetti”

María José Cisneros Castrillón

Quito, 2018

ÍNDICE

Introducción	3
Capítulo 1: Onetti y <i>Dejemos hablar al viento</i>	6
1.1 Novela latinoamericana: narrativa de fantasía creadora y de angustia existencial.	12
1.2 Composición narrativa de la obra	19
Capítulo 2: Construcción de los personajes femeninos	35
2.1 Medina, el protagonista	36
2.2 Medina y la creación de las mujeres	40
2.3 Las mujeres: nacimiento y destrucción de la ficción	61
Capítulo 3: El acontecer estético en <i>Dejemos hablar al viento</i>	63
3.1 Estética impresiva: conclusión del personaje femenino	67
3.2 El carácter erótico de las mujeres	69
Conclusiones y recomendaciones	79
Bibliografía	82
Anexos	85

Introducción

Dejemos hablar al viento cierra el primer ciclo de Santa María, ciudad literaria en donde *La vida breve*, *El astillero* y *Juntacadáveres* tuvieron lugar. Juan Carlos Onetti es un autor celebrado en Latinoamérica, se han elaborado un sinnúmero de investigaciones sobre sus cuentos y novelas en función de los siguientes temas: la ciudad, la creación literaria como camino de liberación, el mundo de la ficción, el carácter existencial de los protagonistas, el carnaval y el ritual de la impostura, el sueño y la locura, entre otros. Los estudios que se han realizado sobre las tres primeras novelas atienden temas como: la reinención de la realidad para *La vida breve*, el simulacro y el juego en *El astillero* y la empresa del fracaso en *Juntacadáveres*¹. *Dejemos hablar al viento* no suscitó el mismo interés, Mario Vargas Llosa, un estudioso de la literatura onettiana, menciona lo siguiente acerca de la novela de estudio:

Aunque hay momentos que recuerdan la vieja magia del lugar y de los personajes sanmarianos, esta novela desarmada, hermética y bastante deslavazada está lejos de alcanzar la riqueza y originalidad de las tres grandes novelas de Onetti. Sin duda, lo más importante que sucede en ella, considerando la novela en el conjunto de Onetti, es la aparición de otra ciudad imaginaria, Lavanda².

No obstante, esta novela sostiene la misma fuerza narrativa y se desarrollan, a un nivel más profundo, los temas ya discutidos en toda su obra. Las tres últimas novelas de Onetti, en la que se incluye *Dejemos hablar al viento*, merecen la misma intensidad de estudio que las anteriores, especialmente porque nos encontramos con un autor lírico más potente. Considero

¹ Teresita Mauro, "Juan Carlos Onetti: el poder de la imaginación", Revista de documentación científica de la cultura *Anthropos*, No. 2, 1990, p.,41.

² Mario Vargas Llosa, *El viaje a la ficción: el mundo de Juan Carlos Onetti*, Alfaguara, Lima 2008, p.p,207-208.

que *Dejemos hablar al viento* es parte de las grandes novelas de Onetti, pues habla sobre el fin, el desenlace de Santa María.

El interés por la novela ,objeto del presente estudio, surge a través de la lectura de las tres primeras novelas ya mencionadas. La capacidad que tiene el autor para dar cuerpo al poder de la imaginación es el motivo por el cual he escogido la obra de análisis. A nivel académico esta disertación aporta con una investigación detallada de los personajes femeninos a través de la narratología. A nivel social y cultural este estudio expone la fuerza creadora de la palabra, la estrecha relación de la literatura con la pintura y la compleja riqueza que suscita la mujer en el mundo ficcional del escritor. Analizar cómo se elaboran los personajes femeninos en el universo narrativo de la novela es el objetivo general de este análisis. Los objetivos específicos son: realizar un estudio breve de la estructura narrativa de la obra, vincular conceptos desarrollados por Bajtín a la construcción del protagonista y los personajes femeninos y definir el tipo de estética que construye a las mujeres en la novela. La pregunta de investigación que guía el desarrollo de esta investigación es: ¿Cómo se crean los personajes femeninos en el marco de las voces narrativas? El marco general comprende la narratología y el marco referencial se apoya en conceptos de la teoría literaria bajtiniana.

Las mujeres son el segundo lenguaje del autor; ellas son quienes desencadenan la ficción, no solo participan en las empresas de los protagonistas, sino que los inician en el acto de crear otro mundo y destruirlo también. Los personajes femeninos vulneran la creación de los protagonistas; estos exponen más que una historia y una trama, desde el lenguaje esbozan la postura del autor y su relación con el mundo. El concepto de *extraposición*, estudiado por Mijaíl Bajtín en su obra, *Estética de la creación verbal*, sugiere una secuencia de estudios que examina detenidamente la elaboración de los personajes, esto será explicado y analizado más adelante. Las mujeres, en la novela, mantienen una relación intensa con el protagonista, esto genera una visión amplia y detallada sobre la naturaleza del personaje principal. A través de la

narración, la estética de la creación verbal de estos personajes y el estilo del autor, se pretende exponer y explicar las acciones y pensamientos de los personajes femeninos; conocer cómo funcionan los mecanismos del relato y el porqué dan vida a personajes tan complejos, mujeres auténticas inmersas en la fantasía.

El primer capítulo de este análisis trata sobre el exilio de Onetti y la novela de estudio. Más adelante, se conocerá sobre el autor: su postura acerca de la creación literaria, el ritual de la invención, la incomunicación, etc. Se comentará acerca de aquella tradición literaria que antecedió al autor y, cómo a partir del siglo XX, cambió radicalmente para introducir los rasgos de la novela contemporánea. Además, se desplegará un pequeño estudio acerca de la composición narrativa de la obra.

El segundo capítulo contiene todo el análisis sobre la construcción de los personajes femeninos. Ahora bien, para analizar a estos personajes es preciso conocer al autor dentro de su obra. Hay autores que derraman gran parte de su emocionalidad en el héroe o protagonista, apropiándose totalmente de su invención; otros marcan una distancia desmesurada para engendrar un carácter y temperamento ajeno a ellos. Entre estos dos polos se encuentra Onetti; este autor juega con tales posturas y, es allí, donde nace la urdimbre. Esto ocurre, sin duda, con las mujeres en la novela, el autor tiene un conocimiento profundo de aquel mundo femenino en donde sus protagonistas intentan entrar a través de sus recuerdos e invenciones.

El tercer capítulo explica el acontecer estético en la novela; el cómo se genera y está presente en la interacción de los personajes. El tratado de la estética impresiva, dentro de la *Estética de la creación verbal*, desarrolla los rasgos más representativos de los personajes femeninos en la novela. Finalmente, un breve estudio acerca del retrato, como un tipo de narración alterna, completará la construcción de los personajes femeninos en *Dejemos hablar al viento*.

Capítulo 1

Onetti y *Dejemos hablar al viento*

*Porque los hechos son siempre vacíos, son recipientes que tomarán la forma del sentimiento
que los llene.*

Juan Carlos Onetti.

Febrero de 1974 levantó una serie de eventos que colocaron a Juan Carlos Onetti y a la ciudad literaria de Santa María en circunstancias inesperadas. A inicios de 1974, el semanario *Marcha* convocó a Onetti para que fuera jurado del certamen anual de narrativa; este aceptó junto con Mercedes Rein³ y Jorge Ruffinelli⁴. El premio fue concedido a Nelson Marra con su cuento “El guardaespaldas”, sin embargo, el régimen dictador de Bordaberry⁵ consideró que el cuento ganador era obsceno y no merecía tal reconocimiento⁶. Las autoridades de aquel entonces apresaron a Onetti, Mercedes Rein y Nelson Marra el 8 de febrero. Onetti fue enviado a la Jefatura de Policía y después al estadio *El Cilindro*, en donde estuvo a punto de quitarse la vida. Tras una compleja labor internacional, en la que participó el diplomático Juan Ignacio Tena Ybarra⁷, Onetti y su esposa Dolly fueron enviados a Madrid para asistir al Congreso de

³ Narradora y dramaturga uruguaya, colaboradora del semanario *Marcha* desde 1956.

⁴ Académico y escritor, colaboró en semanario *Marcha* como crítico literario.

⁵ Dictadura cívico-militar uruguaya que duró desde el 27 de junio de 1973 hasta el 28 de febrero de 1975.

⁶ Mario Vargas Llosa, *El viaje a la ficción: el mundo de Juan Carlos Onetti*, Alfaguara, Lima 2008, p.,192.

⁷ Embajador español en el Uruguay hacia los años setenta.

Literatura Barroca en Alcalá de Henares. Esta información, que precede a la invención de la novela *Dejemos hablar al viento*, brinda una historia de fondo.

La primera creación de Onetti en el exilio captó la atención de *El País*⁸, este diario le hizo una entrevista al escritor uruguayo, en donde una serie de preguntas acerca de la obra y la experiencia de Onetti en España fueron el hilo conductor. Hacia el final de la entrevista Onetti dijo lo siguiente: “Estuve un año sin escribir, cuando llegué a España. La pérdida de la ciudad, los amigos, los amores, mi niñez. Todo se perdió”⁹. Cuando el entrevistador le pregunta a Onetti acerca de Montevideo, la respuesta es definitiva: “Ya Montevideo no existe; no existe”¹⁰. Es posible que este enunciado se relacione con el fin de Santa María¹¹. En el último capítulo de la novela, “Por fin, el viento”, Santa María no está, es incendiada en un afán por terminar con las creaciones de Juan María Brausen¹².

Anteriormente, en la entrevista, Onetti habla acerca del silencio: “...se describe la comunicación entre dos seres, y se dice que si ambos estuvieran hablando estarían disfrazando u omitiendo lo que piensan. Yo siento eso como verdad. Yo creo captar al otro en silencio. Es una ilusión que no se puede comprobar nunca. Pasa el tiempo y te das cuenta de que tú tienes razón”¹³. Este fragmento habla sobre el estilo onettiano, si bien existe el diálogo, este solo

⁸ *El País*, periódico español fundado en 1976. Sede: Madrid. Nombre del artículo: “*Dejemos hablar al viento*, nueva novela de Juan Carlos Onetti”, la entrevista se realizó el 20 de octubre de 1979, repositorio digital: https://elpais.com/diario/1979/10/20/cultura/309222006_850215.html

⁹ Se inicia con una de las respuestas finales de la entrevista con el propósito de mostrar lo que sintió el autor acerca del exilio y su escritura.

¹⁰ En referencia a la decepción que el autor sintió por la situación política de su país, Onetti jamás regresó a Uruguay.

¹¹ Teresita Mauro, “Cuestionario a Juan Carlos Onetti”, Revista de documentación científica de la cultura *Anthropos*, No. 2, 1990, p.,23, en relación al exilio de Onetti: “Me parece que los últimos exilios que busqué, o me fueron impuestos, no han dejado improntas visibles en lo que he escrito. Los libros que llevo publicados fueron escritos en Montevideo, Buenos Aires y Madrid. Tal vez algún crítico curioso pueda encontrar influencias de los exilios en los papeles que escribí, en raptos ciclóticos de felicidad”.

¹² Protagonista de *La vida breve*, más adelante, dios en *Dejemos hablar al viento*.

¹³ Este principio se presenta, a lo largo de la obra, a través del monólogo interno del protagonista.

entorpece la capacidad de comunicar, la narración es posible a través del silencio y esto da cuenta de lo esencial. Causa más impacto la descripción de un gesto, de una ola, de un perfil.

En cuanto al proceso de creación, el autor uruguayo trata de ilustrar su ritual: "...porque lo veo, lo veo y lo veo. Voy viendo imágenes a medida que voy escribiendo. Veo la mujer que entra, no con los ojos; no me tomes por loco, que después me llevan preso. Pero lo veo con la intensidad de los recuerdos fuertes. Hay malos recuerdos que lo persiguen a uno casi toda la vida"¹⁴. Onetti escribe con la memoria y se le ocurre de golpe ver por primera vez. En el caso de esta novela, el tema de la pintura y los sentidos parecen estar en tensión con la escritura, crean el silencio, por medio del relato nos trasladamos a lo indecible, al mundo de las sensaciones.

A continuación, Onetti habla sobre la construcción de sus personajes: "... escribo para mí mismo, me ensimismo en ellos. Me encarno con ellos porque nadie podría escribir una buena novela si no mantiene esa relación con el personaje. El personaje puede ser un hijo de perra, pero si no le hallas una veta de cariño, de comprensión, no puedes llegar a escribir nada sobre él"¹⁵. Para Onetti, sus personajes son suyos, especialmente los protagonistas, pero también huye de ellos, toma cuerpo en el otro, esto crea polifonía en su obra: el coro de voces que se suceden brindando diferentes versiones, dudas inconfesadas y los cambios de los puntos de vista narrativos. La polifonía crea un ambiente de irrealidad: los diferentes planos de tiempo y espacio, las superposiciones entre realidad y fantasía, la bifurcación de un rostro en otros rostros como las innumerables posibilidades de proyección del Yo, son desde el inicio los *leit-motifs* de la literatura onettiana¹⁶.

¹⁴ En referencia al recurso de la analepsis, la subjetividad del individuo crea la atmósfera de la narración. Además, recordar (imaginar) a la mujer es un elemento constante en la novela del presente análisis.

¹⁵ Sobre como concibe el autor a sus personajes.

¹⁶ Teresita Mauro, "Juan Carlos Onetti: el poder de la imaginación", Revista de documentación científica de la cultura *Anthropos*, No. 2, 1990, p.41.

La entrevista termina con una frase de Anatole France¹⁷, misma que Onetti recuerda a propósito de *Dejemos hablar al viento*: “Cuanto más pienso en el destino de los hombres, más creo que hay que tomar como dioses a la piedad y a la ironía”, a esto Onetti añade lo siguiente: “Todo se va acabar, por eso la piedad y la ironía aparece cuando ves las pequeñas vanidades humanas”. Aquí concluyen las palabras del escritor, esta fue la primera entrevista realizada a propósito de la primera novela escrita en el exilio.

Dejemos hablar al viento es la antepenúltima novela de Onetti. La editorial que tuvo la primicia de publicar fue Bruguera-Alfaguara, en la sección Narradores de hoy, *fecha*: octubre de 1979, lugar: Barcelona, España. La obra está dedicada a Tena Ybarra, debido a las gestiones que realizó¹⁸. Esta primera edición cuenta con una introducción a la novela; se dice que: “es una alegoría sobre la condición humana, que posee una belleza sombría, está entre lo lírico y lo novelesco y es la suma y culminación de tentativas anteriores”. La novela se divide en dos partes y en total suma 41 capítulos. A continuación, un breve resumen de la novela.

Medina¹⁹ escapa de Santa María y llega a la colonia de Lavanda, allí se encuentra con su vieja amiga, Frieda von Kliestein, una prostituta que lo ayuda a conseguir trabajos esporádicos. Al inicio del relato, Medina trabaja como enfermero de un anciano, después se dedica a pintar por encargo, su primer cometido es un desnudo, el de Olga, amiga de Frieda. Más adelante, Medina conoce a Juanina, una muchacha que recoge de la playa, pues se

¹⁷ Escritor francés (1844-1924), fue miembro de la Academia Francesa en 1856, estuvo comprometido con la separación de la Iglesia y el Estado, los derechos sindicales y su extensa obra fue premiada con el Nobel de Literatura en 1921.

¹⁸ En el texto, *El viaje a la ficción: el mundo de Juan Carlos Onetti*, Vargas Llosa escribe lo siguiente acerca de los sucesos y gestiones realizadas para liberar a Onetti de su arresto: “La movilización internacional pidiendo la liberación de Onetti fue muy grande... España fue uno de los países donde hubo más manifestaciones de solidaridad, así como gestiones públicas y privadas pidiendo su excarcelación. Una de las personas que más obraron en este sentido fue Juan Ignacio Tena Ibarra, que había sido embajador en Uruguay y era en ese entonces director del Instituto de Cultura Hispánica, a quien, en agradecimiento, Onetti le dedicaría su próxima novela *Dejemos hablar al viento* (1979)”. p. 195.

¹⁹ Protagonista de *Dejemos hablar al viento*.

obsesiona con la cabeza y perfil de la niña, más tarde la lleva a vivir con él y Frieda. Consumido por su fascinación, Medina pinta varios desnudos y retratos de Juanina, no solo para venderlos a un coleccionista extravagante, Carve Blanco, sino para pagar el supuesto aborto que necesitaba la muchacha. Una vez que Medina recibe el dinero; él y Juanina regresan a casa de Frieda, en la costa de Lavanda, pero ella los echa. Pese a que Medina se enamora de Juanina, ella lo deja por un grupo de pescadores que considera sus amigos. Tras estos eventos Medina decide regresar a Santa María; allí mantiene conversaciones intensas con su posible hijo, Julián Seoane, a causa de Frieda, pues esta ha enamorado al muchacho. Medina descubre que Frieda tiene la intención de comprar un cabaret llamado *Casanova*, al tiempo, quiere salvar, en apariencia, a Julián Seoane y trama en su mente el desenlace de Frieda, Julián Seoane y Santa María. Al final, Frieda es asesinada por Julián Seoane, y este también muere, se suicida. Después el Colorado²⁰, personaje mencionado en otros relatos de Onetti, incinera la ciudad. En las siguientes subdivisiones se ahondará en la composición narrativa y temática de la obra.

Onetti revela el caos existencial de sus personajes a través de la incompreensión. Se comunica el dolor sin hablar del mismo. La incomunicación radical aporta al mundo confuso y el lector es capaz de reconocer esta sensación a través de las palabras leídas. Sus protagonistas van en busca del amor imposible, en busca de otra mujer, si ya existe una. Eladio Linacero²¹ sigue vivo en sus herederos, puesto que todos buscan lo mismo: el amor y el afán por el heroísmo, sin embargo, también saben que están tras una farsa triste y absurda. Sin duda, es un mundo sombrío, con escasos hilos de luz que dan a entender lo siguiente: la decisión voluntaria de creer en lo inventado es la única salida.

²⁰ Personaje del cuento "La casa en la arena", publicado por primera vez en el diario matutino *La Nación*, Buenos Aires 1949. Este personaje hace apariciones esporádicas en las novelas del ciclo de Santa María.

²¹ Protagonista de la novela corta *El pozo*, publicada en Uruguay 1939.

Dejemos hablar al viento cierra el ciclo novelesco de Santa María, el mismo autor lo afirmó²². Más adelante, Onetti escribirá algunos cuentos y novelas con otra Santa María, pero lo que imaginó por primera vez jamás volverá a ser. Para Hugo Verani²³, “*Dejemos hablar al viento* es la consecuencia lógica del mundo onettiano... *La vida breve* es el libro generador de nuevas ficciones mientras que en *Dejemos hablar al viento* Onetti es más consciente de sus propios mecanismos narrativos, un texto que no deja de aludir a la condición del texto”²⁴. La novela de estudio reescribe historias ya contadas, esta es una particularidad de Onetti, en cada cuento o novela introduce a personajes de obras previas, estos personajes son una familia, van y vienen cuando el lector, incluso el autor, menos lo espera²⁵. Lo mismo ocurre con cuentos anteriores a esta obra. “Justo el treintaiuno”, cuento publicado en *Marcha* (Montevideo, 1964), que es el capítulo VIII en la novela, según la edición comentada anteriormente, y los dos primeros párrafos del capítulo VII son los dos primeros párrafos de la novelita *El pozo*. Esto responde a una intención lúdica y paródica que Verani describe como: “un tipo de intertextualidad que consiste en la reformulación del modelo ficcional privilegiado de la narrativa de Onetti”²⁶.

En esta novela, tanto Medina como Julián Seoane, saben que nada importa, nada se comprende, se sigue viviendo o se hace algo parecido, esta es la descripción del mundo onettiano. El único capaz de salvarse es el escritor, pues el acto de escribir lo redime, le da la

²² Juan Carlos Rubio, “Juan Carlos Onetti: *Dejemos hablar al viento*” Revista de documentación científica de la cultura *Anthropos*, No. 2, 1990, p.,65.

²³ Doctor en Filosofía, nacido en Montevideo, ha realizado varios estudios sobre la literatura de Juan Carlos Onetti, entre ellas está: *Onetti, el ritual de la impostura*.

²⁴ Hugo Verani, *Juan Carlos Onetti: novelas y relatos*, Biblioteca Ayacucho, Venezuela 1976, p. XXIX.

²⁵ *Ibíd.*, p., XIX: “Lo que realmente sé es que por un oscuro arrebato maté a Larsen en *El astillero* y no me resigno a su muerte. Si el tiempo me lo permite estoy seguro que Larsen reaparecerá, indudablemente más viejo, posiblemente agusanado y disfrutando los triunfos de que fue despojado en las anteriores novelas”.

²⁶ En referencia a la gran narración de la ciudad literaria Santa María.

oportunidad de ver más allá de sí mismo. Si bien Medina huye de Santa María, cruza el río con el Pibe Manfredo hacia Lavanda, este siente la urgencia de volver, su obsesión con el origen y la ficción lo hacen regresar. Sin embargo, esta vez pisa sobre lo último que le queda a la ciudad, los lugares y las criaturas deformadas hasta lo grotesco: “En la subdesarrollada Santa María los hombres se emborrachan solos, o con putas, -madres, hermanas y esposas están bien guardadas en el hogar- y eso los vuelve vulgares, procaces y violentos”²⁷. Medina fue en busca del paraíso perdido, pero encontró que la ciudad se envileció más que Lavanda de Montevideo. El Hotel Plaza se convirtió en una pensión y el hospital en un asilo de ancianos, el último sobreviviente, Díaz Grey, dice lo siguiente: “Ya no queda nada de mi tiempo. Cada día nos sentimos más solos, como en exilio”²⁸. Para que Medina parta definitivamente, la ciudad debe irse primero, dar vida a la ficción en otro lugar es el único camino para eternizar el escape.

1.1 Novela latinoamericana: narrativa de fantasía creadora y de angustia existencial.

Según Donald Shaw²⁹, hacia el siglo XIX e inicios del siglo XX, predominó la novela de observación en la narrativa hispanoamericana. Shaw logró identificar este tipo de narración debido a lo siguiente: la esencia reposa en los eventos del exterior, el enfoque está puesto sobre lo social, se habla sobre las causas y consecuencias que afectan a un colectivo. Los protagonistas y personajes se enfrentan al territorio, al paisaje, a situaciones familiares,

²⁷ Mario Vargas Llosa, *El viaje a la ficción: el mundo de Juan Carlos Onetti*, Alfaguara, Lima 2008, p., 206.

²⁸ Tomado por Hugo Verani de *Dejemos hablar al viento* capítulo XXX.

²⁹ Donald Shaw es un escritor y crítico literario británico que, en la actualidad, ejerce como catedrático de Estudios Hispánicos en la Universidad de Virginia, Estados Unidos. En su obra *Nueva narrativa hispanoamericana* trata sobre los diferentes movimientos y momentos que han dado forma a la nueva narrativa en Hispanoamérica.

políticas y sociales desde lo externo. No existe una elaboración compleja de pensamientos y emociones desde la interioridad de los personajes, las acciones y los diálogos se toman como tal, lo que dicen y hacen los personajes es lo concreto. Todo debe ser explicado, los hechos son dados, y de esta manera el lector se encuentra ante situaciones planas que no cuestionan la naturaleza de los personajes y los eventos que ocurren a lo largo de la narración.

En la novela de observación las confrontaciones y alianzas del protagonista con los demás personajes son claras, sea que haya un conflicto o un acuerdo, es posible conocer esto sin mayor esfuerzo. Shaw señala que este tipo de narrativa se sostiene hasta 1925 bajo las etapas del costumbrismo, realismo y naturalismo. La primera etapa nos habla de las ocupaciones, costumbres y folclore de una sociedad, por lo general referidas a una región o país. La segunda etapa emergió en Francia, primera mitad del siglo XIX, y se relaciona con novelistas que se registran en el terreno de observación para conseguir la precisión ambiental y psicológica necesaria. La tercera, de alguna forma, se hermana con el realismo, solo que reproduce la realidad a manera de documental. La novela de observación puede ser considerada como novela de denuncia, puesto que la temática está comprometida con la dinámica social de un colectivo. Los escritores toman la posición de investigadores, dejan de centrarse en sí mismos para observar "objetivamente" problemas sociales. Gradualmente, este movimiento va a perder fuerza, puesto que el declive de la novela tradicional en Latinoamérica empieza en 1932.

A partir de 1940, Shaw describe un cambio en la narrativa latinoamericana, pues surge la novela conscientemente artística, "esta desemboca en la narrativa de fantasía creadora y de la angustia existencial desde Arlt y Borges..."³⁰. Es aquí donde se genera un debate entre los

³⁰ Donald Shaw, *Nueva narrativa hispanoamericana*, Cátedra: 5ta edición, Salamanca 1997, p., 12.

escritores comprometidos con lo político y social y aquellos no comprometidos. David Viñas³¹, escritor y crítico literario argentino, apoyaba a los escritores no comprometidos y expuso su punto de vista en relación a la Literatura: “No hay como el arte fantástico para resolver a través del ensueño un utopismo absoluto y una marginalidad empecinada”. Es necesario conocer las condiciones históricas a inicios del siglo XX para comprender el porqué de este enunciado. En Europa, la Primera y Segunda Guerra Mundial marcó el porvenir del mundo. Las disputas alrededor de la superioridad racial y económica dejaron al ser humano expuesto a un mundo sin fe y fue inevitable comenzar a imaginar para sobrevivir; la literatura de fantasía en unión con la angustia que provocaba la vida diaria inauguraron la narrativa contemporánea³².

Un autor que no vio problema en escribir sobre la novela documental de protesta y la novela de fantasía fue Roberto Arlt³³. Este artista, al hablar sobre sus personajes, tiene una posición muy clara: mostrar en carne viva la desolación y la incertidumbre disfrazadas de risa: “Estos individuos, canallas y tristes, viles y soñadores simultáneamente, están atados o ligados entre sí por la desesperación. La desesperación en ellos está originada más que por pobreza material, por otro factor: la desorientación que después de la gran guerra ha revolucionado la conciencia de los hombres, dejándoles vacíos de ideas y esperanzas”³⁴. Arlt y su primera novela, “Juguete rabioso”, publicada en 1926, presenta a un protagonista que sueña con ser un individuo excepcional, lo suficientemente hábil para obtener una gran posición social a través

³¹ Nacido el 28 de julio de 1927, fallece el 1ro de marzo del 2011. Fue catedrático en la Facultad de Filosofía y Letras en la Universidad de Buenos Aires, su obra artística comprende varias novelas, ensayos, obras de teatro y guiones.

³² Teresita Mauro, “Autopercepción intelectual de un proceso histórico” Revista de documentación científica de la cultura *Anthropos*, No. 2, 1990, p.,18, entrevista a Onetti: “Los viejos valores morales fueron abandonados por la Europa de la post-guerra y todavía no han aparecido otros que puedan sustituirlos. El caso es que, en el país más importante de Sudamérica, de la joven América, crece el tipo de indiferente moral, el hombre sin fe ni interés en su destino”.

³³ Escritor argentino nacido en el año 1900. Su estilo se distingue por el uso del humor al exhibir los altos y bajos de personajes inmersos en atmósferas indolentes.

³⁴ Donald Shaw, *Nueva narrativa hispanoamericana*, Cátedra: 5ta edición, Salamanca 1997, p., 24.

del crimen. Arlt narra acerca de personajes que persiguen una ilusión a sabiendas de que es una ilusión. La realidad vivida por Occidente, y el resto del mundo, tras dos guerras mundiales, provoca la crisis, la muerte. La pérdida de rumbo inyecta en el arte una forma de sentir para fabricar la huida.

Carlos Fuentes³⁵ en su obra *La gran novela latinoamericana*, incluye a Onetti dentro de la casa de Arlt, puesto que los dos son escritores porteños y toman como referente a un Buenos Aires único: “no se parece a nada porque es de todas partes, es una ciudad española pero también italiana. Es ciudad judía, rusa y polaca”³⁶. La visión múltiple de la realidad crea un sitio común, y sobre ello se construye la ficción. Onetti aprovechó este lugar para hablar sobre la individualidad del hombre, el cómo este se enfrenta a un entorno inmundo e indiferente, el cómo se las arregla para remediar la desolación espiritual: “... el nuevo hombre latinoamericano, el hombre que se ve obligado a ingresar casi de golpe en una modernidad caótica y angustiosa, pasa a asumir el primer plano de la ficción”³⁷. Este primer plano hace referencia a *La vida breve*, en donde Brausen, a partir de su realidad, crea el primer plano que da origen a Juan María Arce.

Mario Benedetti, en su artículo “Otro Onetti, ¿o es el mismo?”, encuentra que: “la gran protagonista de toda su obra, es aquella fatalidad limpiamente heredada de Faulkner”³⁸. Las obras del escritor estadounidense William Faulkner ejercieron una gran influencia literaria en Onetti. Uno de los recursos que toma el escritor uruguayo de Faulkner tiene que ver con la construcción de los personajes; algunos de estos no son honestos ni trabajadores, son

³⁵ Escritor, intelectual y diplomático mexicano en cuya obra trata sobre algunas obras de Onetti.

³⁶ Carlos Fuentes, *La gran novela latinoamericana*, Alfaguara, México 2012, p., 198.

³⁷ Emir Rodríguez Monegal, Prólogo a *Obras completas de Juan Carlos Onetti*, Aguilar, Madrid 1979, p.p., 9-11, entrevista a Onetti.

³⁸ Mario Benedetti, “Otro Onetti, ¿o es el mismo?” Revista de documentación científica de la cultura *Anthropos*, No. 2, 1990, p., 63.

individuos que reclaman un esplendor perdido, por consiguiente, ausente. Al igual que Faulkner, Onetti instaló la presencia del río en Santa María, uno parecido al de *Yoknapatawpha County*. El río en Santa María es un pasaje de ida y vuelta a la ficción, no permite la expansión de la ciudad y es testigo del tiempo.

La literatura de Onetti no es una literatura de denuncia, este no era un escritor comprometido. Hugo Verani en su texto, “El Palimpsesto de la memoria: *Dejemos hablar al viento*, de Onetti”, examina el compromiso social y político de algunos escritores uruguayos, vs. la postura de Juan Carlos Onetti, en relación a la dictadura uruguaya³⁹. Benedetti, Carlos Martínez Moreno, Eduardo Galeano, Cristina Peri Rossi, entre otros, centraron su obra alrededor de la opresión política que vivía su país, esto incluye el exilio. En este artículo se muestra el naufragio colectivo del Uruguay puesto en la temática esencial de la literatura. Verani afirma que: “la obra de estos autores está marcada por una toma de conciencia crítica frente a la realidad sociopolítica que les ha tocado vivir”.

Sin embargo, a todo esto, Onetti manifiesta lo siguiente: “Se han escrito tantas malas novelas sobre el tema social que a uno ya no le quedan ganas de nada... Casi todo lo que al respecto he leído no pasa de la categoría de panfleto; puedo decirle que este tipo de literatura no me interesa, y, además, no creo en ella como arma política”⁴⁰. Pese a que Onetti vivió el proceder de la dictadura en carne propia, jamás se consideró una víctima, no sintió que era su deber cambiar al mundo con su literatura⁴¹ y lo afirma en las siguientes palabras: “Yo escribo por el puro placer de escribir. Nunca me ha interesado lo que hace algunos años se llamaba el mensaje en la obra literaria, así que tampoco me interesa la posible relación entre la literatura

³⁹ Artículo tomado de Project Muse, repositorio digital: <https://muse.jhu.edu/article/489288/summary>

⁴⁰ Hugo Verani, “El Palimpsesto de la memoria: *Dejemos hablar al viento*, de Onetti”

⁴¹ Mario Vargas Llosa, *op. cit.*, p.,193.

y la vida”⁴². Estos testimonios recogidos en el texto de Verani son de suma importancia, puesto que la obra de Onetti se refiere a una problemática humana que se plantea igual a cualquier habitante del mundo.

Ángel Rama⁴³ habla de los escritores de la segunda mitad del siglo XX como aquellos que: “son prácticamente los manifiestos de una generación aislacionista, que en oposición a la entrega pública y militante de los mayores resume la subjetividad, la soledad, la atención casi excluyente por el arte”⁴⁴. Antonio Pagés Larraya⁴⁵, se enfoca en la actitud del hombre, del autor en su obra, de personajes que sueñan con edificar otro tipo de realidad y no forzosamente una mejor: “La actitud hacia el hombre y su alma es generalmente irracionalista; se concede mucha importancia a los sueños, a lo azaroso de la conducta, al desdoblamiento del Yo”⁴⁶. Existen cuatro tensiones en la vida contemporánea que explican la nueva narrativa latinoamericana: 1. alienación, 2. incomunicación, 3. corrupción moral y 4. sordidez. Con base en estos temas se confecciona el protagonista de la nueva narrativa.

Donald Shaw encuentra que la originalidad de esta narrativa yace en el humorismo; este funciona como frágil refugio contra la angustia interior, es decir, como válvula de escape psicológica. El protagonista de la novela contemporánea posee esta particularidad, incluso hasta la actualidad. La ironía es un recurso que ilustra la decadencia, la falsa empresa. Onetti, en su entrevista con *El País*, se expresa de esta manera al hablar de su ciudad literaria: “En mi pobre Santa María no ocurren milagros, al revés de lo que ocurre en Macondo”⁴⁷, esto fue dicho

⁴² Hugo Verani, “El Palimpsesto de la memoria: *Dejemos hablar al viento*, de Onetti”.

⁴³ Escritor uruguayo (1926-1983). Fue ensayista y crítico literario.

⁴⁴ Ángel Rama, *Recopilación de textos sobre Juan Carlos Onetti*, Centro de Investigaciones literarias Casa de las Américas, La Habana, p., 24, citado por Hugo Verani, “El Palimpsesto de la memoria: *Dejemos hablar al viento*, de Onetti”.

⁴⁵ Escritor argentino (1918-2005). Fue crítico literario, autor de teatro y catedrático argentino.

⁴⁶ Donald Shaw, *op. cit.*, p., 19.

⁴⁷ *El País*, “*Dejemos hablar al viento*, nueva novela de Juan Carlos Onetti”.

a propósito del Boom Latinoamericano y la novela *Cien años de Soledad* de García Márquez. Para Arlt, Borges, Onetti, Cortázar y Viñas, entre otros escritores del Cono Sur, el protagonista está inmerso en un escepticismo casi absoluto, hay un rechazo total de sus prójimos, una falsa serenidad, “el hueco voraz de una trampa indefinible”⁴⁸.

En cuanto a la narrativa de Latinoamérica concierne, Onetti exhibe la orfandad espiritual del hombre: “existe una actitud de resignada indiferencia ante la confusa realidad que se ve obligado a observar”⁴⁹. Asimismo, las ficciones que muestra no son cerradas, dejan espacios abiertos, y este recurso, es bastante apreciado por los lectores. Cabe mencionar, nuevamente, que los planos de ficción en las novelas del autor uruguayo no llevan al lector a un mejor lugar. De alguna manera, este otro plano, que es arrancado de la realidad, sigue portando el germen de la angustia existencial, “Onetti insiste en el horror y la repugnancia que inspira la vida”⁵⁰. Enrique A. Imbert⁵¹ habla de la novela onettiana, dentro de la segunda mitad del siglo XX, como una novela de vidas encerradas. Si bien en aquel momento no existía *Dejemos hablar al viento*, recordemos que Onetti es fiel a la familia de personajes y temas que desarrolla, por ello, la observación de Imbert es pertinente⁵². Se habla del encierro en la ciudad, recordemos que el crecimiento de las zonas urbanas, en toda Latinoamérica, incrementó exponencialmente a mediados del siglo XX. Los recintos clausurados: habitaciones, cabarets, oficinas y demás, se convertirán en los espacios predilectos de la narración. Si las acciones ocurren al aire libre, la noche es el espacio propicio, “la acción queda encerrada en la noche,

⁴⁸ Frase de Federico García Lorca tomada por Donald Shaw.

⁴⁹ Donald Shaw, *op. cit.*, p., 63.

⁵⁰ *Ibíd.*, p., 70.

⁵¹ Escritor argentino (1910-2000). Fue ensayista y crítico literario y editor en la sección literatura del periódico socialista *La Vanguardia* en Buenos Aires.

⁵² Enrique A. Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Tomo II, Fondo de cultura económica, Buenos Aires 1966, p., 226.

las circunstancias encierran a los personajes en sus manchas de suciedad”⁵³. Los escritores del Cono Sur reciben influencias del existencialismo francés con Jean Paul Sartre, Louis Ferdinand Céline, Albert Camus, entre otros. El autocuestionamiento es uno de los motivos que se encuentran en sus obras, y esto nos interna en la doble perspectiva. El conocimiento adquirido se torna dudoso y, por ende, el autor sospecha de sí mismo y su capacidad de conocer. Estas características nos introducen en la novela Latinoamericana del siglo XX⁵⁴.

1.2 Composición narrativa de la obra

Antes de la narración, Onetti introduce unos versos del poeta Ezra Pound⁵⁵ a manera de epígrafe:

Do not move
Let the wind speak
that is paradise.

Traducción:

No te muevas
Deja que el viento hable
eso es el paraíso.

⁵³ *Ibíd.*, p., 226.

⁵⁴ Noé Jitrik, *Suspender toda certeza: antología crítica*, Biblos, Buenos Aires 1997, p., 130.

⁵⁵ Poeta estadounidense nacido a finales del siglo XIX, perteneció a la *Generación Perdida* y se hizo al movimiento vanguardista del Imagismo en el transcurso de la Primera Guerra Mundial. El Imagismo se caracteriza por la precisión de la imagen, la experimentación con la metáfora y las influencias de la lírica de Extremo Oriente, con especial atención en el haiku japonés.

Los versos son tomados del poema:

Notes for Canto CXX

I have tried to write paradise

Do not move

Let the wind speak

that is paradise.

Let the Gods forgive what I

have made

Let those I love try to forgive

what I have made.

Traducción:

He tratado de escribir el Paraíso

No te muevas

Deja que el viento hable

eso es el paraíso.

Deja que los dioses perdonen lo que yo

he hecho

Deja que aquellos a quienes amo intenten perdonar

lo que he hecho.

La elección de Onetti revela el acercamiento a una narración de índole lírico. La sencillez de estos versos esboza tres escenas, las cuales determinan el momento del fin. Primero está el horizonte quieto, Medina contempla la aurora dorada de las llamas. Luego está el viento, el rumor que viene del fuego, el aviso de la consumación. Por último, el paraíso, la posibilidad de olvidar y crear de nuevo. El dios odiado y adorado, Brausen, ha dejado que la ciudad de Santa María tome rumbo hacia la destrucción; una lenta y agonizante, vista a través de los espacios, lugares y personajes de esta ciudad⁵⁶. Una vez que Santa María nació de Brausen; este, poco a poco, fue perdiendo el control sobre sus despropósitos, la criatura, Medina, acaba por subsumir al creador. El ex comisario desea crear otra realidad entera, competir con la creación misma. Es por esto que Medina, gracias al consejo de su hermano mayor Larsen, imaginó hasta acabar con la ciudad. La creación, Medina, pasó a otro plano y ocasionó la muerte de la primera Santa María.

En el estudio de la composición narrativa se va a considerar los siguientes elementos:

1. Espacio-Tiempo, 2. Tipos de Narrador y 3. Personajes.

Espacio – Tiempo

Mijaíl Bajtín⁵⁷ define la relación espacio-tiempo como: “La conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura”⁵⁸. La unión de los elementos espaciales y temporales son indisolubles. En la novela el tiempo tiene una

⁵⁶ Juan Carlos Rubio, “ Juan Carlos Onetti: *Dejemos hablar al viento*” Revista de documentación científica de la cultura *Anthropos*, No. 2, 1990, p.,65: “ Santa María es la soledad de sus personajes, el silencio de la sociedad, la carcoma, la pobreza, la irónica herencia de una generación perdida en noches sin recuerdo, en la nada”.

⁵⁷ Teórico, crítico literario y filósofo del lenguaje de la Unión Soviética (1895-1975).

⁵⁸ Mijaíl Bajtín, *Problemas literarios y estéticos: formas del tiempo y el cronotopo en la novela*, Arte y Literatura, La Habana 1986, p., 269.

referencialidad poética, es decir, dentro de la narración, no existe un orden lógico-causal. La temporalidad en el discurso remite a la inmovilidad, esto se expresa en el estado de decadencia de los espacios y los personajes. Cada escena descrita por el narrador protagonista es un reflejo de su estado mental-anímico, por ello, es fundamental aludir a lo lírico. En esta novela Onetti se compromete con la fabricación de un universo literario onírico. Existen momentos en que el protagonista percibe su entorno como algo estático, si bien el diálogo da movilidad a los sucesos, la sensación de estancamiento produce un espacio-tiempo que se asemeja a un cuadro fijo. Todo se configura respecto de un eterno instante: “Todas las noches eran iguales o durante el tiempo se trató de una sola noche con horas marcadas por una tormenta, un cielo duro y estrellado, un lápiz que se cae, las oscilaciones del pulso y la temperatura”⁵⁹. Nos encontramos en el tiempo de la ficción; es decir, tiempo detenido, imaginado, en el cual las noches se repiten incansablemente. El tiempo sin duración es representado a través del temporal, del aspecto del cielo, del sonido y las vibraciones de un momento.

Si bien hay tres lugares⁶⁰ en donde se desarrollan los acontecimientos: Lavanda, Santa María⁶¹ y Santa Rosa; no existe una secuencia cronológica de los sucesos, debido a la aparición de retrospectivas, omisiones, invenciones y dilaciones. Dentro de la novela se hallan sucesos que desembocan en un final, no obstante, al estar bajo la percepción del protagonista, de los demás personajes y de los narradores, dichos eventos son adaptados desde el espíritu y carácter que les otorga el autor. Este contraste de vivencias, valores y opiniones van más allá del propio espacio y tiempo, es por esto que la narración se delinea como onírica. Un ejemplo de esto se

⁵⁹ Juan Carlos Onetti, *Dejemos hablar al viento*, Bruguera-Alfaguara, Barcelona 1979, p., 19.

⁶⁰ Mieke Bal, *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*, Cátedra, España 2014, p.,103: “El concepto de lugar se relaciona con la forma física de las dimensiones espaciales, un sitio concreto en donde ocurren los hechos”.

⁶¹ Teresita Mauro, “Autopercepción intelectual de un proceso histórico” *Revista de documentación científica de la cultura Anthropolos*, No. 2, 1990, p.,19, en relación con Santa María: “La inventada ciudad de Santa María no tiene correlación exacta con una geografía determinada, es como sus habitantes, una síntesis de varias ciudades posibles”.

da cuando Medina recuerda una infancia para su hijo Julián Seoane: “... recordó la receta infalible e hizo nacer al muchacho en el frío de una madrugada en la Colonia: 16 de Julio”⁶². Esto nos dice claramente que el concepto de tiempo es un juego. La elaboración del tiempo es una metáfora del texto, pues este se edifica y se destruye al antojo del protagonista, del creador y del autor; el tiempo es una forma de la sensibilidad e intuición de cada sujeto en la novela.

Por lo general, en *Dejemos hablar al viento*, el espacio es descrito a través del narrador protagonista: “El viejo ya estaba podrido y me resultaba extraño que sólo yo le sintiera el agridulce, tenue olor; que ni la hija ni el yerno lo comentaran. Estaban obligados a ventear y fruncir la nariz porque ellos eran sus parientes y yo no pasaba de enfermero, casi falso, ex médico”⁶³. La descripción del espacio, en el primer párrafo de la novela, no especifica un lugar, se relaciona directamente con las impresiones del narrador y esto crea la atmósfera. El ambiente es denso y decadente por el olor que describe Medina; se puede ver el desinterés de los parientes y la descripción del clima, en vínculo con la rutina del protagonista, completan la sensación que produce el espacio: “A pesar del calor que llegaba a los nervios, la noche había sido tranquila y los ritos se repitieron con la impasible escrupulosidad de siempre”⁶⁴. El espacio en la novela, al igual que el tiempo, son una creación que nace desde el poder de la imaginación, sin contornos precisos, ligado a las sensaciones del narrador protagonista.

Bajtín define que: “los elementos del tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo”⁶⁵. En las citas anteriores se puede notar un halo sombrío en el espacio; el anciano agoniza a vista de la indolencia y esto se refleja en el tiempo: lento y desesperante. La agonía marca una duración, pero al darse con tanta lentitud se

⁶² Juan Carlos Onetti, *Dejemos hablar al viento*, Bruguera-Alfaguara, Barcelona 1979, p.,217.

⁶³ *Ibíd.*, p.,15.

⁶⁴ *Ibíd.*, p.,16.

⁶⁵ Mijaíl Bajtín, *Problemas literarios y estéticos: formas del tiempo y el cronotopo en la novela*, Arte y Literatura, La Habana 1986, p., 270.

convierte en un cuadro inalterable, es decir, el tiempo se impregna y es puro espacio. Este espacio nos indica un momento, el tiempo en que se dio algo, esto afirma la definición propuesta por Bajtín.

En el capítulo IV: “Un perfume de Teresa”, un narrador innominado anhela atrapar la ausencia de un mensaje. Con la asistencia del recuerdo y el aroma viejo de una mujer se delinea el ambiente onírico: “Ahora era tan suave, triste y lejano como un perfume que hubiera envejecido en un pañuelo... Generalmente, en sueños: yo le veía la cara a Teresa o su manera de andar... En los sueños, silenciosos y en colores, yo la veía pasar, alzando a veces una mano para palpar el mensaje que Teresa no podía dejarme...”⁶⁶. Lo esencial es lo invisible, la subjetividad da forma a un espacio-tiempo delirante. En la cita anterior, el tiempo se entrelaza con las sensaciones que suscita el espacio, este es un momento en cámara lenta, con especial enfoque en los gestos y partes del cuerpo. Los fragmentos de la escena: el pañuelo, la cara y la mano, arman el cuadro de un sueño, la atmósfera invoca nostalgia y muestra la incapacidad de alcanzar lo deseado. En la escena descrita el tiempo y el espacio se confunden entre sí a través de la vertiginosa memoria del narrador. Esto muestra, una vez más, que la memoria es pura imaginación, en este caso no nos remitimos al cuadro fijo del presente narrativo, sino a la celeridad de un acontecimiento vivido entre el sueño y la vigilia.

Este corto capítulo termina con el insomnio, con una ruptura que empaña el espacio y el tiempo anterior: “Pero en la vigilia la recordaba siempre de una manera cruel, apenas modificada o desteñida, que me llenaba de furores y blasfemias”⁶⁷. El despertar transforma a la mujer etérea en una ráfaga de viento, cuando el narrador se recuerda del sueño, el tiempo acelera, pues el espacio es dinámico, los furores y las blasfemias son una clara representación

⁶⁶ Onetti, *op.cit.*, p.41.

⁶⁷ *Ibíd.*

de ello. Este capítulo nos muestra un espacio-tiempo lírico, pues las escenas citadas nacen de la ficción del narrador, el sueño que se convierte en pesadilla es una clara muestra. El vasto mundo de sensaciones del protagonista se edifica con trozos de recuerdos, fragmentos de realidades vividas o percibidas, y se proyecta en imágenes cambiantes. En este caso es posible que el capítulo remita a un recuerdo que se sumergió en la atmósfera del sueño. Las imágenes se suceden, languidecen y se van en el brusco despertar de Medina.

El discurso manipula el tiempo de la historia⁶⁸ y crea una nueva dimensión temporal, por ello se hará mención de las técnicas narrativas encontradas: escena, analepsis y elipsis. En relación con las cualidades del tiempo, descritas anteriormente, se debe comprender que las técnicas narrativas no encasillan los acontecimientos en un marco cronológico, simplemente muestran la complejidad del tiempo lírico en la obra.

La escena es un tipo de isocronía en donde los personajes viven lo que dicen en ese mismo momento, el tiempo de la historia corresponde con el discurso. El diálogo en el texto cumple la función de una escena. En el capítulo XXVI, Medina sostiene una conversación extendida con Julián Seoane en compañía del Colorado, el tema principal es Frieda, el comisario trata de convencer a Julián para que la deje ir:

“-Sí -dijo Medina-. Pero eran tres cosas.

- ¿Tres? La tercera es justamente eso. La salvación. El comisario que quiso ser Dios (Julián Seoane)

-Dios -dijo Medina levantándose-. Parece imposible, pero es fácil. La dificultad está en que si uno empieza debe persistir. ¿Vamos?

-Sí. Me da lo mismo”⁶⁹.

⁶⁸ Paco Tovar, “Con Juan Carlos Onetti en su mundo. Nuestro irrecusable derecho a equivocarnos” Revista de documentación científica de la cultura *Anthropos*, No. 2, 1990, p.,34, en relación al discurso y el tiempo en la novela de Onetti: “La paradoja onettiana, es su retórica, se mantiene al margen de especulaciones metafísicas exageradas, producto de una mente que se entretiene sin bases, porque se ocupa de anular el tiempo discursivo histórico, con su naturaleza abstracta”.

⁶⁹ Onetti, op.cit., p., 177.

La analepsis es un tipo de anacronía que consiste en un salto hacia el pasado en el tiempo de la historia, siempre en relación con la línea del discurso novelístico. La historia en este caso es la de Santa María. La novela de estudio no se encuentra aislada, es parte de una gran narración⁷⁰. En el capítulo II de la obra el protagonista se remite a su primera aparición en *El astillero*, a propósito de su conversación con María Seoane, “No debe olvidarse que Brausen me puso en Santa María con unos 40 años de edad y ya comisario, ya jefe de Destacamento”⁷¹. A continuación, en el siguiente capítulo, Medina rememora un evento ocurrido en la novela *Juntacadáveres*, “Otra vez, ajenos y sin capacidad de doler, el pasado, la adolescencia, un imaginado Antón Bergner R. P. que mirara el repugnante cuadro de su Santidad que yo había pintado por imposición y mimos de solterona sin futuro de mi tía”⁷².

En el capítulo VI, el protagonista evoca el momento en que trabajó como inspector sanitario: “Y me recordaba en Santa María firmando los carnets amarillos, con fotografías siempre antiguas y datos equivocados, autorizando el libre ejercicio de la prostitución dentro de los límites del pudor y la comarca”⁷³. Esta cita remite de nuevo a *Juntacadáveres*. En la novela de estudio, Juanina recuerda constantemente a una tía, que puede o no existir, para manipular a Medina. Otra analepsis se da cuando María Seoane le recuerda a Medina la época en que salían juntos con la intención de hacerlo sentir culpable: “-Sí, la primera vez que nos encontramos y me llevaste a comer y dormir... Sí, la primera vez, un gesto que me pareció bien

⁷⁰ Teresita Mauro, “Juan Carlos Onetti: el poder de la imaginación” Revista de documentación científica de la cultura *Anthropos*, No. 2, 1990, p., 46: “En la narrativa de Onetti, en toda la saga de Santa María, encontramos que una novela cita a otra o se prolonga en novelas futuras, lo que coincide con la afirmación de que: no hay discurso que carezca de alguna dimensión intertextual, en todo texto hay otro texto”.

⁷¹ Onetti, *op.cit.*, p., 34.

⁷² *Ibíd.*, p., 38.

⁷³ *Ibíd.*, p., 53.

mientras duró”⁷⁴. Los recuerdos en esta obra son una suerte de veneno, el impulso que Medina necesita para destruir el pasado. Pero, ¿ por qué aniquilar lo que generó el juego de la memoria? La respuesta es: crear un nuevo dios, tener la posibilidad de generar una prole que responda a otra voluntad. El único propósito de Brausen es ser otro, no uno mejor, simplemente otro y el de Medina, la criatura, es el de ser Brausen.

La elipsis es la omisión en la secuencia del discurso narrativo de segmentos de la historia que se narra. Un ejemplo de esta técnica se da en la segunda parte de la novela. Frieda desea comprar el cabaret *Casanova* y lo comenta con Medina, tras una larga conversación Frieda se marcha y le comenta lo siguiente al comisario: “Y como hay luna me voy a lavar la cabeza en el río. Agua dulce. Otra vez será”⁷⁵. Esta cita es importante, puesto que después de dos capítulos Medina sigue a Frieda para observarla. Mientras Frieda lava su cabeza en el río, Medina sostiene una conversación con ella y el capítulo termina en un gesto: “Puso la mano derecha sobre las vértebras arqueadas y la hizo resbalar bajo la breve tela del bikini, -Quieto, comisarito -arrastró ella, aniñada y risueña su voz de contralto”⁷⁶. Hasta aquí, Frieda se encuentra con vida. El siguiente capítulo es corto, Medina arregla unos asuntos de dinero con el Colorado. En el capítulo que prosigue el Dr. Díaz Grey le cuenta a Medina, por la declaración del subcomisario Martín, que Olga encontró el cadáver de Frieda junto al arroyo. Se omite lo que realmente ocurrió aquella noche con Frieda, hay tres sospechosos: Olga, Medina y Julián Seoane, de los más evidentes, y, hasta el final de la novela no se define quién fue el asesino.

El narrador-protagonista decide ocultar al lector algo para generar intriga. Esta técnica está vinculada a la explicación de la elipsis. En el capítulo XXXIX de la novela, el misterioso asesinato de Frieda se resuelve por una nota que, un juez de las otras colonias, encuentra bajo

⁷⁴ *Ibíd.*, p., 32.

⁷⁵ *Ibíd.*, p., 214.

⁷⁶ *Ibíd.*, p., 219.

el brazo izquierdo de Julián. En apariencia el caso se resuelve por el contenido de la nota: “Hijo de mala madre no te preocupes más yo maté a Frieda”⁷⁷. Puede que esto no sea cierto ya que Medina pudo haber implantado aquella nota en el cuerpo de Seoane como parte de su plan. Mieke Bal comenta que el lector no puede estar seguro de un personaje que también ejerce el papel de narrador, pues el autoanálisis de este puede ser engañoso, incompleto y desequilibrado⁷⁸. Estos son hechos anticipados, tramados en la mente del protagonista, ocultos para el lector. Con Santa María ocurre lo mismo, en el capítulo XXXVII, el Colorado se adelanta a la escena del incendio de manera escueta, “...yo quiero asegurarme la inocencia. Usted pone el dinero es cierto, pero el que se juega soy yo”⁷⁹. El lector no sabe a ciencia cierta cómo se va a llevar a cabo el incendio, pues Medina y el Colorado son discretos al respecto, de esta manera la omisión crea suspenso. La elipsis altera o suspende las relaciones causales en el plano de la temporalidad, lo que refuerza la sensación de un tiempo imaginado, cuyo centro es el protagonista. Por otra parte, en relación a los personajes femeninos, las omisiones en la narración son una muestra de la esencia de las mujeres en la obra; ellas esconden, esto se aprecia por medio de sus gestos y diálogos, mismos que serán estudiados en el siguiente capítulo. Asimismo, lo que ocurre con ellas se oculta, es más, su historia está en manos de un centro, Medina, que las desplaza y por ello no es posible atinar completamente con una imagen clara de la mujer.

Se podría hacer un enlace entre el espacio de Santa María y los personajes femeninos, dado que tanto las mujeres como la ciudad resucitan constantemente con otros nombres y en diferentes circunstancias. En *Cuando ya no importe*, hallamos a la ciudad de Santa María partida en tres: Santamaría Nueva, Santamaría Vieja y Santamaría Este. En cuanto a los

⁷⁷ *Ibíd.*, p., 249.

⁷⁸ Mieke Bal, *op.cit.*, p.,97.

⁷⁹ Onetti, *op.cit.*, p., 231.

personajes femeninos de Onetti, podemos reconocer a los arquetipos de la niña-adolescente, la mujer prostituta, la madre irresponsable y la vieja prostituta, sin embargo, cada una despliega características únicas de acuerdo a la historia contada⁸⁰.

Tipos de narrador

Mieke Bal sostiene que: “ver en su más amplio sentido constituye el objeto de narrar”⁸¹. Bajo este criterio, hay dos grandes grupos que abarcan los tipos de narrador: 1. Narradores Externos: omnisciente, colectivo y testigo innominado y 2. Narradores Personales: protagonista o un narrador testigo vinculado a la historia y al personaje. En la novela intervienen tres narradores: 1. narrador testigo innominado, 2. narrador omnisciente multiselectivo y 3. narrador personal o protagonista. El primero está incluido en la narración pero no es parte de ella, es un yo narrativo que habla de otros; cuenta lo que ve sin participar directamente de los acontecimientos, narra las acciones de los personajes desde la tercera persona, es un observador que puede estar más o menos cerca de la acción: “Medina se miró los zapatos antes de bajarlos del escritorio, donde habían reposado entre la pila de diarios nuevos, sin abrir, y la botella vacía de cerveza”⁸². La función de este narrador testigo es dar testimonio sin tomar parte en los hechos narrados.

El segundo narrador externo, omnisciente multiselectivo, enuncia los pensamientos, sensaciones y sentimientos de un personaje:

Y tal vez el muchacho hubiera pensado en lo mismo. Tenía, por otra parte, mucho tiempo para pensar y aburrirse, para elegir o aceptar una idea y rumiarla sentado en las maderas del muelle

⁸⁰ Teresita Mauro, “Autopercepción intelectual de un proceso histórico” Revista de documentación científica de la cultura *Anthropos*, No. 2, 1990, p.,16, entrevista a Onetti: “El escritor debe enfrentarse a cada tema nuevo de una manera nueva... el tratamiento es siempre otro ante cada nueva creación”.

⁸¹ Mieke Bal, *op.cit.*, p.,87.

⁸² Onetti, *op. cit.*, p., 160.

con la primitiva caña de pescar que había elegido, sostenida con indolencia entre las rodillas, desinteresado de que los peces se clavaran o no en el anzuelo, indiferente a los consejos y a las burlas de Medina⁸³.

Este omnisciente no es frecuente a lo largo del relato, su función es desobedecer la narración del protagonista para que haya contraste. Este narrador interviene sobre los hechos narrados para descalificar a Medina, se mofa de la falsa piedad del protagonista hacia Julián Seoane. El omnisciente multiselectivo muestra un punto de vista fuera de cualquier otro personaje para aseverar las características que definen al protagonista: este es un ser con anhelo de control, cuyo propósito es risorio, pues la ficción creada, sea por el autor, Brausen o cualquier criatura sanmariana, excede el manejo de cualquier ser.

El tercer narrador es Medina; este personaje es el actor, focalizador⁸⁴ y narrador principal, a través de su carácter el lector conoce el mundo que se desdobra. Esto se define como focalización interna, dado que Medina forma parte de los personajes de la historia. En novelas anteriores a esta, especialmente aquellas vinculadas al ciclo de Santa María, el narrador protagonista ocupa un lugar privilegiado, a través de este se conciben los planos de la ficción y el juego de la creación literaria. Medina muestra la relación entre un plano de ficción, él como creación y Santa María, y otro plano de ficción, que son sus invenciones, la ficción que parte de otra ficción. La imaginación de Medina está entre el ahora del presente, que indica la experiencia inmediata del narrador, y el ahora del pasado que muestra al ser que narra⁸⁵. Este narrador protagonista es aquel que más interviene en la construcción de los personajes

⁸³ *Ibíd.*, p., 182.

⁸⁴ Término creado por Mieke Bal, la focalización o el focalizador es la relación entre los elementos presentados y la concepción a través de la cual se presentan, es decir, entre la visión y lo que se ve (los sucesos, los personajes).

⁸⁵ Luis Beltrán Almería, *Palabras Transparentes*, Cátedra, España 1992, p.,149.

femeninos, otras voces que se ocupan de las mujeres en la obra son los sanmarianos y los mismos personajes femeninos, esto habla sobre la polifonía que se despliega en la obra, enriqueciendo el mundo de la ficción.

También existe un narrador innominado que aparece exclusivamente en los capítulos IV, XIII y XXXI. Ya se habló anteriormente del capítulo IV, en lo que concierne al capítulo XIII, este narrador externo habla acerca de un matrimonio joven: “Avanzaban alegres, distraídos, pocas veces dudando; tan inocentes relajados o tiesos, hacia el hoyo final y la última palabra. Tan seguros, comunes, callados, recitadores, imbéciles. El hoyo los había estado esperando sin verdadera esperanza ni interés”⁸⁶. En el capítulo XXXI se habla de un matrimonio: “Avanzaban contentos, distraídos, casi sin dudar; tan inocentes relajados o rígidos, hacia el pozo final, y la última palabra. Tan seguros, ordinarios, quietos, recitadores, imbéciles. El pozo les esperaba sin una verdadera esperanza o interés”⁸⁷. Hay cambios pequeños, que al parecer no alteran el sentido, pero en estos se encuentra una historia alterna y general a toda la novela. Este tipo de narrador da constancia del espacio-tiempo lírico en la obra, puesto que los sucesos descritos se encuentran extrapuestos, alternos a la historia central, no tienen una relación directa con la trama, son un instante eternizado, no remiten a un antes y un después, surgen de la nada.

En la novela, el marco de las voces narrativas siguen tramando situaciones que añadirán más capas a la narración, un ejemplo de esto son los capítulos IV, VII, XIII, XXII y XXXI de la novela. En el capítulo IV Teresa emerge del sueño, este personaje se presenta una vez y al parecer tuvo una historia con el narrador, que bien puede ser el protagonista. En el capítulo VII se habla de una pareja de ancianos, dueños de un almacén llamado *La Flora Yuyos y Casa*

⁸⁶ Onetti, *op.cit.*, p., 92.

⁸⁷ *Ibíd.*, p., 201.

Beethoven, Medina llega hasta allí para obtener una pista por indagaciones de Osuna. Medina y Quinteros traen un asunto entre manos que no se delinea con claridad en la narración. En el capítulo XXII se retoma esta historia y es posible que esté ligada al capítulo XIII y XXXI. Estos capítulos muestran historias desligadas de la trama, son momentos independientes que abren portales hacia otras ficciones.

Personajes

Los personajes son sujetos que intervienen en la acción y viven los acontecimientos narrados, tienen dos dimensiones: una funcional y una caracterizadora⁸⁸. La primera sostiene que los personajes son el motor de la acción, ya que interactúan con el tiempo-espacio y el resto de personajes. La segunda afirma que los personajes presentan una serie de rasgos y características, tanto físicas como psicológicas, que los definen dentro de la acción. Todos los personajes de la novela son contradictorios y difíciles de encasillar, poseen gran profundidad psicológica y contribuyen a crear tensiones a lo largo de la historia⁸⁹. Las criaturas novelescas en *Dejemos hablar al viento*, están inmersas en un mundo poético, estas pueden ser desdichadas, rebeldes, complacientes, etc., y su propósito es dar cuenta de la más extraña existencia. Esta extrañeza consiste en el ensimismamiento de los personajes y al mismo tiempo a la apertura de toda existencia posible. Los personajes de esta novela, al igual que en las anteriores creaciones de Onetti, son seres profundos sin superficialidades, tienen la certeza de que la evasión no es posible, y con su negación, el ciclo de la farsa se completa⁹⁰. El vínculo

⁸⁸ Antonio Martín Infante y Javier Gómez Felipe, *Apuntes de Narratología*, [repositorio digital: <https://www.maristashuelva.es/wp-content/uploads/2016/04/Apuntes-de-Narratolog%C3%ADa.pdf>] p.,3.

⁸⁹ *Ibíd.*, p.,5.

⁹⁰ Teresita Mauro, *op.cit.*, p., 42.

de los personajes con la ciudad de Santa María es vital, pues la misma materia imprecisa que construyó la ciudad literaria ha elaborado a personajes cuya lúcida conciencia les permite indagar en sus propias miserias humanas y así crear posibles vías de salvación. Los sanmarianos sufren y deambulan por la vida de las novelas de Onetti⁹¹ En general, los personajes onettianos son la historia de sus sueños, pensamientos y recuerdos.

La mayoría de personajes en *Dejemos hablar al viento* proceden de cuentos y novelas anteriores, todos son parte de una gran narración, Santa María. Primero está el Dr. Díaz Grey; personaje clave de las novelas sanmarianas, este fue el primer hijo de Brausen y sus ancestros fueron los fundadores de Santa María. Díaz Grey es testigo de lo que ocurre con los personajes de la ciudad, él estuvo consciente de ser una invención mucho antes que Larsen o Medina. El doctor es el confidente del pueblo y de aquellos que lo visitan, estuvo en el parto de María Seoane, madre de Julián Seoane, “De modo que, a veces, bastaba con la enorme cama ensangrentada, la luz de la lámpara de querosén, las velas frente a las estampas en la repisa que cortaba tres muros de la habitación; y él naciendo de su madre con vertiginosa blandura. En ocasiones el médico viejo temblaba ayudando, en otras seguía trotando bajo la luna mortecina sin llegar nunca a tiempo”⁹². Díaz Grey conoce la historia de todos y de alguna forma los reconforta en medio de la pesadilla que es Santa María. En esta novela, Díaz Grey se reúne con Medina para hablar del plan que el comisario no le cuenta, Díaz Grey está resuelto a morir.

Luego tenemos a Julián Seoane y Juanina, dos muchachos que ingresan en el pestilente mundo de los adultos. El primero resiente a Medina por haberlo abandonado y se hunde en el mundo de Frieda, la adicción acaba con él poco a poco, y, sin embargo, los diálogos que

⁹¹ Teresita Mauro, “Autopercepción intelectual de un proceso histórico” Revista de documentación científica de la cultura *Anthropos*, No. 2, 1990, p.,19.

⁹² Onetti, *op. cit.*, p., 218.

mantiene con Medina son bastante lúcidos. Al final, Julián muere, el viejo gana la lucha contra el joven. Juanina es una chica en calidad de harapo, esto seduce a Medina y ella aprovecha el tiempo con él para conseguir posada, comida y un poco de dinero. Juanina es la muchacha nómada que enamoró al protagonista. Después está Frieda y María Seoane, estas dos mujeres son experimentadas y ejercieron la prostitución en algún momento. La primera es lesbiana, asciende de una familia venida a menos, la de los *junkers*⁹³, vive de una pensión que le envían sus familiares y quiere controlar a Medina con dinero. María Seoane es la madre de Julián y representa a la mujer vieja y abandonada. Por último, Olga, amante de Medina, es quien participa de la coartada del ex comisario para escapar hacia Santa Rosa. A parte de Medina, estos son los personajes más significativos para el análisis.

Otros personajes de la novela son: Angélica Inés, hija de Petrus y esposa de Díaz Grey; Barrientos, dueño de una taberna destartalada desde *Juntacadáveres*; El Colorado, pirómano; Larsen en calidad de cadáver; Quinteros u Osuna ,desde *La vida breve*, como médico; Mr. Wright o Rey, extranjero; Martín, subcomisario de Santa María; Oficial Valle, del Destacamento de Santa María; Carve-Blanco, coleccionista; Cristiani, barman; Teresa, mujer misteriosa; entre otros de los que se hará mención a lo largo de este estudio.

⁹³ Miembros de la antigua nobleza terrateniente de Prusia.

Capítulo 2

Construcción de los personajes femeninos

Cuando el héroe aburrido y resignado de Onetti decide participar en el mundo que apesta, solo tiene un modo de hacerlo: odiando o amando, dos sentimientos no necesariamente antagónicos. Y esa voluntad, para lograr plasmarse con eficacia, necesita de un catalizador inexorable: la mujer.

Fernando Ainsa.

Los personajes femeninos en *Dejemos hablar al viento* están narrados por tres voces. La primera es la voz del protagonista; pues gran parte de su mundo interior se despliega sobre ellas. La segunda pertenece a los habitantes de Santa María y la tercera es la voz de los mismos personajes femeninos. Desde *El pozo* hasta *Cuando ya no importe*⁹⁴, los personajes femeninos representan un segmento de vida, por ello, es importante conocer los tipos de mujer que hay en la novela: la prostituta, la muchacha inocente y la madre irresponsable. Parecería que el protagonista nos da acceso completo al carácter de las mujeres en la novela, al igual que ellos, ellas también son fracasadas, viven sumergidas en la ficción que ha creado Brausen y a la vez en la suya. Se podría decir que estas niñas, mujeres-prostitutas y madres son el objeto de los protagonistas, utilizadas con un fin, se pierden o forman parte de la existencia de los antihéroes onettianos, pero van mucho más allá.

⁹⁴ Última novela de Onetti, publicada en 1993.

Según Mario Vargas Llosa:

Todas ellas son más intensas y genuinas que la imagen que dan de ellas quienes las narran, siempre hay hombres y todas están marcadas por ‘el signo de la piedad’... Hay en ellas algo desmedido y heroico, en el amor, en el exceso, en la fantasía, en el desafío a los límites de la realidad. También se frustran, como los hombres, pero su fracaso exhala cierta grandeza porque fracasan en empresas de gran audacia y temeridad, sin la mezquina sordidez de tantos personajes masculinos⁹⁵.

Acorde con la idea de Vargas Llosa, Carlos Fuentes, en su texto *La gran novela latinoamericana*, señala una impresión sobre el personaje de la Queca que incita al lector a descubrir más acerca del personaje femenino en la obra de Onetti: “Arce no sabe si entrar o no al mundo fugitivo y sin sentido de la Queca. La disponibilidad física y moral de la mujer lo incita por su facilidad, pero también por su inaccesibilidad. ¿Hay un misterio en la transparencia lúbrica de la Queca?”⁹⁶. En esta cita, Carlos Fuentes expone una paradoja que caracteriza a las mujeres en las novelas y cuentos de Onetti; misma que será analizada en la construcción de los personajes femeninos.

2.1 Medina, el protagonista

Hay tres elementos que definen a los protagonistas de la literatura onettiana: 1. faltos de energía, 2. sin ideales y 3. sin compromisos, todos ellos condenados al fracaso y a la falsedad⁹⁷. Los personajes masculinos, que por lo general son narradores protagonistas, “se

⁹⁵ Mario Vargas Llosa, *op.cit.*, p.190.

⁹⁶ Carlos Fuentes, *La gran novela latinoamericana*, Alfaguara, México 2012, p., 200.

⁹⁷ Donald Shaw, *op.cit.*, p.,59.

dedican a construir eternidades de fugacidad, tránsito y olvido”⁹⁸. El comisario no es un personaje que desea imponerse y ganar como Larsen, no se divide en dos personajes para crear distintos planos de ficción como es el caso de Brausen-Arce; este es un protagonista diferente⁹⁹. La historia de Medina es la de un sanmariano común, este busca solazarse en la pintura, en el viejo taller de Santa María: “Usted pelea por hacer un astillero. Contra todo el mundo. Yo peleo los sábados para dormir borracho, a veces para enterarme de quién era el dueño de las ovejas robadas. También necesito tiempo para pintar el río, pintarlos a ustedes”¹⁰⁰.

Medina hace muy mal su trabajo, no le interesa la justicia ni capturar criminales, se da a la decrepitud, el alcohol y la sordidez. Por un ataque de orgullo el protagonista huye hacia Lavanda con un contrabandista de licor y termina siendo más humillado que antes. Los escapes en la literatura onettiana no generan la idea de un lugar mejor o un nuevo comienzo, sin embargo, al menos en Lavanda Medina puede pintar: “En Lavanda siempre pude pintar, mal o bien, pura academia. Aquí, en Santa María, es imposible imaginar un comisario con un caballete”¹⁰¹. La impotencia de Medina es clara en esta cita, él está consciente de que Santa María no es suya y él solo es parte de los “habitantes tímidos y engreídos, obligados a juzgar para ayudarse, juzgando siempre por envidia o por miedo... gente desprovista de espontaneidad y alegría”¹⁰². Medina es un personaje que finge amor, preocupaciones, amistades y fe, esta última tiene especialmente como objeto el arte, el artista malogrado que anhela captar la ola perfecta:

Pero olas así no había y yo llegaba a creer tanto en su ausencia como para empezar a pintarla. No era una ola del Pacífico, no era una ola japonesa; que esto quede claro. Tal vez ni mereciera

⁹⁸ *Ibíd.*

⁹⁹ *Ibíd., p.,60.*

¹⁰⁰ Mercedes Mafla, *El silencio en los cuentos de Juan Carlos Onetti*, La Caracola, Ecuador 2015, p., 105.

¹⁰¹ Onetti, *op.cit., p., 219.*

¹⁰² Donald Shaw, *op.cit., p.,60.*

mi firma al pie. Era una ola borrosa, con la cresta de un blanco sucio... de ópalo: inmundada mezcla de orines, ojos reventados. Elementos: vendas con sangre y pus, pero ya desteñidas; corchos con las marcas borradas; gargajos que podían confundirse con almejas; saliva de epiléptico, pedazos sin filo de yeso, restos de vómitos, bordes de muebles viejos y molestos, toallitas higiénicas -semidesechas- pero, cualquier playa nuestra: todo absorbido por la ola y formando su espuma, su altura, su respetable blancura dudosa ¹⁰³.

El protagonista de esta novela busca matar el tiempo, cree en “la necesidad de luchar por un propósito sin tener verdadera fe en él y sin considerarlo un fin”¹⁰⁴. Medina falla en los varios oficios que emprende: enfermero, comisario, pintor por encargos, padre y amante; este es un personaje que utiliza varias máscaras, insiste en ser otro. Se podría decir que Medina tiene dos propósitos: obtener aquella ola perfecta y librar a Julián Seoane de la drogadicción y de Frieda, sin embargo, no lo consigue. El tema de la paternidad se muestra de manera explícita en la seducción de Frieda hacia el hijo putativo de Medina¹⁰⁵; el viejo desea salvar al joven, sin embargo, dadas sus características, este se delata en un monólogo interior: “Cuanto más liberado lo veo de la necesidad de esa puta, menos me interesa, lo siento más común y sustituible”¹⁰⁶. El trabajo del comisario también es fuente de falsedad y falta de compromiso, en el capítulo XXV de la novela, una mujer muere al ser tirada por el balcón, el asesino es su esposo. Cuando el subcomisario Martín reporta lo ocurrido, Medina responde con ironía y total indiferencia: “El hombre estaba harto de oírla rezongar y se limitó a tirarla por el balcón... Subcomisario Martín ¿cuánto hace que está casado?”¹⁰⁷.

¹⁰³ Onetti, *op.cit.*, p.,99.

¹⁰⁴ Hugo Verani, *Juan Carlos Onetti: novelas y relatos*, Biblioteca Ayacucho, Venezuela 1976, p., XVII.

¹⁰⁵ Donald Shaw, *op.cit.*, p.,63.

¹⁰⁶ Onetti, *op. cit.*, p.,185.

¹⁰⁷ *Ibíd.*, p.,161,

Hugo Verani considera que Medina es humillado por tres mujeres, cada una representa pasado, presente y futuro. El pasado es María Seoane, amante de hace veinte años atrás, madre de Julián; el presente es Frieda, ella lo mantiene y es su amante; el futuro es Juanina, la última oportunidad de amar; también está Olga, amante esporádica del comisario. El protagonista no es capaz de mantener una relación afectiva que dure; hay esterilidad en cada intento y por ello se destruye una y otra vez. Cada oportunidad se ve anulada desde el inicio, esto ocurre repetidamente, el protagonista no asume su derrota a pesar de que su existencia es una completa y definitiva derrota. El ex comisario es puesto en el mundo de la ficción, Santa María, sin opción a nada, esta derrota no es aceptada y por ello busca la extinción del sitio que lo subyuga a una vida detestable. Los protagonistas de Onetti huyen mediante la imaginación, de un mundo hostil, evaden la humillación y se tienden para soñar miles de sueños simultáneos¹⁰⁸.

El ex comisario desea, por sobre todas las cosas, ser el demiurgo de una nueva realidad, construir una ciudad en donde los acontecimientos estén totalmente a manos de él, tal vez por los motivos de la venganza, poder y descubrimiento. Las criaturas de la ficción responden a una suerte de experimento, en el cual la ficción misma desborda todo límite. *Dejemos hablar al viento* presenta a una criatura creada por Onetti y sucesivamente por Brausen, Medina; este recrea e inventa un pasado, vive un estático presente y planea un porvenir para los personajes femeninos de la novela y Santa María¹⁰⁹. Medina, al igual que Brausen, es un fracasado de antemano, los hechos cotidianos lo agobian y es incapaz de adaptarse al medio que le rodea.

¹⁰⁸Hugo Verani, *op.cit.*, p., XVII.

¹⁰⁹ Teresita Mauro, "Juan Carlos Onetti: el poder de la imaginación" Revista de documentación científica de la cultura *Anthropos*, No. 2, 1990, p.,44: "Así como Borges lo realiza en el cuento, Onetti crea la novela dentro de la novela, generando un clima de ambigüedad que resulta del enfrentamiento de la realidad creada por el autor y la realidad creada por la imaginación del personaje".

2.2 Medina y la creación de las mujeres

A simple vista, una vez entrados en la narración, el protagonista es quien trae a la vida a los personajes femeninos, no obstante, la visión de este intérprete es limitada. Las relaciones que el personaje principal sostiene con los personajes femeninos origina diferentes ideas y experiencias. El protagonista no puede crear un mundo interior solo con base en su subjetividad, en la actitud emocional y volitiva que le dota el autor, sino con base en los personajes que vulneran su visión; el otro, en este caso, las mujeres¹¹⁰. En este contexto, el término *extraposición* es fundamental para Bajtín en cuanto a la creación del personaje principal:

La conciencia del autor es la conciencia de la conciencia, es decir, es conciencia que abarca al personaje y a su propio mundo de conciencia, que comprende y concluye la conciencia del personaje por medio de momentos que por principio se extraponen (vulneran) a la conciencia misma; de ser inmanentes, tales momentos convertirían en falsa la conciencia del personaje¹¹¹.

“El otro” para Bajtín es un componente esencial en la narración. Los personajes femeninos vulneran el mundo de conciencia del protagonista, pues: “la individualidad del héroe no se manifiesta como destino sino como idea o, más exactamente, como encarnación de una idea”¹¹². Es decir, al ser una idea, y no un destino, el protagonista debe ser completado por los otros. Asimismo, Josefina Ludmer¹¹³ sostiene que no existe relato en Onetti si no es posible hablar del otro. En esta obra el diálogo entre el protagonista y los personajes femeninos crea polifonía. En el marco de estudios sobre teoría literaria, Bajtín se aproxima al análisis de la

¹¹⁰ Mijaíl Bajtín, *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI Editores, México 2012, p.,21.

¹¹¹ *Ibíd.*

¹¹² *Ibíd.*, p., 155.

¹¹³ Escritora argentina (1939-2016), ensayista, académica y crítica literaria.

polifonía desde una perspectiva narrativa: “La presencia simultánea de varias autorías, lenguajes, puntos de vista, visiones del mundo y voces sociales e históricas en un mismo discurso e, incluso, en un mismo enunciado, crea una corriente de fuerzas descentralizadoras”¹¹⁴. Estas fuerzas son conocidas como plurilingüismo en la literatura. La polifonía es un tema que será explorado en este estudio, puesto que la elaboración de cada mujer en la obra está sujeta al marco de voces narrativas, el coro de voces: Medina, los sanmarianos, las misma mujeres y narradores que no están relacionados con la trama. Todo este coro expone la riqueza de la creación verbal en la novela.

En *Dejemos hablar al viento* la lucha de los jóvenes contra viejos está presente. Usualmente este es un desafío que se da entre personajes masculinos, no obstante, en esta novela ocurre lo mismo con las mujeres. María Seoane vs Frieda, Frieda vs Juanina y Frieda vs Olga. Existen tres enfrentamientos solo entre los personajes femeninos. Para Frieda, María Seoane (mayor a Frieda) es una sombra, el hecho de que Medina haya tenido un hijo con ella la atormenta: “Hay tipos que tienen ideas raras sobre cómo gastar una tarde de domingo. Hoy, por ejemplo, desde el almuerzo, encerrado con esa vieja cascarrienta que te quiere convencer que el tarado del chiquilín es hijo tuyo”¹¹⁵.

La relación entre Frieda y Juanina es bastante compleja, aparte de los celos que siente la mujer por la muchacha, surge una atracción entre las dos, esto es narrado por Medina: “Una vez a la semana trepaba en la sombra hasta el cuarto de Frieda. Allí se recuperaban las viejas costumbres, se recuperaban las formas redondas del amor y yo me dormía en paz”¹¹⁶. Frieda se ve tentada por Juanina, en el fondo esta atracción tiene que ver con un asunto de control,

¹¹⁴ José R. Valles Calatrava, *Teoría de la narrativa: una perspectiva sistemática*, Iberoamericana, Vervuert 2008, p.p., 92-93.

¹¹⁵ Onetti, *op.cit.*, p.,110.

¹¹⁶ *Ibíd.*, p., 95.

posesión y envidia. Frieda desea la juventud y la podredumbre tierna de Juanina, porque Medina se ha enamorado de la muchacha. Medina encuentra en Juanina una parte de la ola que espera pintar, una ilusión mutilada que está sentada en el charco de la playa. Olga, amiga de Frieda, no ama al hombre con quien debe casarse, viene de una clase adinerada y su matrimonio es arreglado. El momento en que Olga conoce a Medina se entusiasma y tiene una aventura amorosa con él. Frieda y Olga están al mismo nivel, son mujeres que desean poseer a Medina.

En el ensayo, *Función del amor en la obra de Juan Carlos Onetti*, se explica la motivación del personaje protagonista en la literatura onettiana: “lo que únicamente logra romper su estado existencial básico, el fatalismo, es la presencia de la mujer y las relaciones que suscita”¹¹⁷. Puesto que las relaciones de Medina con Frieda, Juanina, María Seoane, Olga y Teresa son de amor, o alguna vez lo fueron, es importante valorar el instante. El protagonista capta una mirada, una forma de moverse, un resentimiento, un recuerdo, un sueño de aquellas mujeres, con base en ello comienza la invención. El amor perfecto se encuentra en el infinito cavilar de lo perdido, el amor toma cuerpo en el espacio de la mente, por esto, la novela se acerca a la poesía, sin embargo, esta poesía es una de tormento: “Pensaba en Frieda, tan inmediatamente después de Seoane. Pensaba con debilidad en desencuentros y postergaciones pensaba envidioso en un supuesto Medina, enamorado de Frieda y en una Frieda enamorada de Medina”¹¹⁸. A continuación, se analizará a cada personaje femenino.

¹¹⁷ Fernando Ainsa, *Recopilación de textos sobre Juan Carlos Onetti*, Centro de Investigaciones Literarias Casa de las Américas, La Habana, p.,111.

¹¹⁸ Onetti, *op.cit.*, p.,122.

Juanina

La muchacha llega a Medina en el espacio del recuerdo, “Aquí, en esos meses remotos que se me antoja evocar ahora, aparece otra mujer, Juanina, una mañana fría y nubosa en que Frieda prefirió seguir durmiendo y yo volví a recorrer la orilla...”¹¹⁹. A lo lejos, el protagonista divisa un perro amarillo, a medida que se acerca al perro amarillo, este se hace persona y luego mujer. Medina se aproxima a la muchacha de la siguiente manera: “-Perra- dije sonriendo-. Se movió apenas para mirarme otra vez, gruñendo inexpresiva. Estaba o era muy flaca. Ahora no podía calcular su edad”¹²⁰. El contacto que Medina tiene con Juanina es inusual. La joven está sentada en la orilla de la playa, sola y enferma, la mirada de Medina es de ternura. El protagonista se sitúa en otro plano en comparación con otros personajes, aquél se vive por dentro y vive a los demás de la misma forma¹²¹.

Juanina está abandonada y Medina trata de animarla, pero la joven está desolada, es la niña triste que aguarda el momento perfecto. La muchacha le habla a Medina con desinterés, toma distancia de su situación, le comenta sobre el aborto que debe hacerse, de su tía y de su autosuficiencia, “-Bueno escuche. Si viene a protegerme... Puedo arreglarme sin ayuda. Ya sabe dónde guardarse la piedad. Siga caminando por la playa. En cuanto pueda levantarme me voy. A visitar a mi tía claro”¹²². Medina percibe un grito que viene desde Juanina, pese a que esta se marcha: “Estaba lagrimeando, tan flaca y solitaria, en la playa, de espaldas al río; yo podía entreabrir los párpados para verle las lágrimas que llegaban hasta los labios, hasta el mentón”¹²³. Esta cita se relaciona con uno de los enunciados de Bajtín acerca de la interacción

¹¹⁹ *Ibíd.*, p., 70.

¹²⁰ *Ibíd.*, p., 73.

¹²¹ Mijaíl Bajtín, *op. cit.*, p., 34.

¹²² Onetti, *op. cit.*, p., 76.

¹²³ *Ibíd.*, p., 76.

del protagonista con respecto a los demás personajes. Mientras Juanina realiza una acción externa e intensa esto es vivido para el personaje principal como un obstáculo, como una presión, como un posible dolor, todo desde el lenguaje de la auto sensación interna.

En el capítulo XI, Medina lleva a Juanina a casa de Frieda, en el encuentro de las dos se advierte una tensión, Frieda la recibe con esta frase: “Somos un poquito locos, a veces mucho, pero no tanto. Somos locos prudentes”¹²⁴. El entorno al que Juanina ingresa define el acto, ella va a ser el juguete de Frieda y Medina. A propósito de esta escena, la teoría de *La doble legalidad*, realizada por Ludmer, nos introduce a la noción de la figura triangular en la ficción: “La narración afirmará, en adelante, que no hay relato sin otro, un tercero entre dos ... que no hay ficción sin una figura triangular donde a la dualidad de sustitutos se suma otro elemento que transformará el triángulo en un juego susceptible...”¹²⁵. Ludmer elabora este concepto para el análisis de *La vida breve* pero también resulta útil en esta novela. El protagonista es el que une a estos dos personajes, la mujer y la joven, sin embargo, las dos no se ven enfrentadas de una forma directa, más bien, se relacionan para dejar a Medina fuera:

Las encontré en el cubo de cemento que Frieda y los amigos llamábamos living. Habían almorzado sin invitarme; tenían los cuerpos abandonados, Frieda en un sillón, Juanina sobre las tres almohadas naranja. Estaban esperando que se hiciera el café... entretanto se mentían con risas simpáticas, con golpecitos de mano, capaces de hacer pasar su contrabando por cualquier frontera, cariñosas amigas de toda la vida, unidas definitivamente, sin necesidad de decirlo, contra las ingratitudes del mundo, contra la mala raza de los hombres¹²⁶.

Frieda cura a Juanina de la disentería y Medina pinta retratos y desnudos de la joven para venderlos y obtener el dinero suficiente para el aborto. Desde que el protagonista conoce

¹²⁴ *Ibíd.*, p., 84.

¹²⁵ Josefina Ludmer, *Onetti: los procesos de construcción del relato*, Sudamericana, Buenos Aires 1977, p., 64.

¹²⁶ Onetti, *op. cit.*, p.,90.

a la niña, él sabe que ella miente, en Juanina no hay verdad alguna, es pura ficción, una aparición en la vida del comisario: “Pero el lector merece la verdad y, además, todos sabemos que la verdad es revolucionaria. Juanina me estuvo mirando con ojos de avellana, sin parpadear, sin creer tampoco ella, del todo, en mí”¹²⁷. Esta imagen remite a una serie de retratos del artista italiano Modigliani. Doris Krystof, curadora alemana, en su obra, *Amedeo Modigliani: la poesía del instante*, habla sobre aquella forma almendrada de los ojos que tienen los personajes en los cuadros del pintor, muchas veces asimétricos, las pupilas ven, aunque no se hayan pintado, así es la mirada de Juanina. En *Dejemos hablar al viento* se hace mención de Amedeo Modigliani debido a los retratos y desnudos que Medina pinta. Juanina es el personaje femenino más visual de todos, abarcable tan solo a través de la mirada, el protagonista observa los gestos de la muchacha, su cuerpo, su cabeza, su cuello, su perfil, no tiene más información que eso. Medina quisiera tener acceso al alma de la muchacha, pero ella es hermética, como todas, en su encierro existe la imposibilidad de amar, lo que promueve la fantasía del protagonista. Una de las descripciones que Medina hace de Juanina es la siguiente: “Tenía un abrigo castaño y viejo, se abrazaba las rodillas; a veces sacudía y alzaba la cabeza, el pelo corto como el de un muchacho, negro, dibujado con tinta china a pincel”¹²⁸. En esta cita se puede observar que la belleza rara de Juanina es descrita con mucha delicadeza por el comisario, la imagen de la joven evoca cierto lirismo en el protagonista. Frieda, al contrario, describe a la muchacha de la siguiente manera: “-Es linda y joven. Pero parece un muchacho”¹²⁹. Medina se enfoca en los detalles de una fruta extraña. La áspera belleza de Juanina permite al protagonista evadirse del mundo real.

¹²⁷*Ibíd.*, p.,77.

¹²⁸*Ibíd.*, p.,72.

¹²⁹*Ibíd.*, p.,77.

El personaje femenino en quien calza la idea del amor perfecto es la muchacha, ella guarda el misterio de la pureza, acorde con la cultura patriarcal, la jovencita lleva consigo el potencial que el hombre quiere moldear a su capricho. Juanina es ideal en este sentido, en uno tangible como lo es el retrato, su cuerpo es el lodo seco en los cuadros de Medina:

De modo que me puse a trabajar aquella misma noche, Juanina con el sombrero de paja de alas anchísimas que me había prestado Cristiani y un suéter de Frieda. La muchacha soportaba la luz oblicua de una lámpara de pie... Pero la muchacha mantenía la cabeza impasible y desafiante, la mirada recta, las cejas retintas y unidas; la cabeza inmóvil apartada de nosotros, de la habitación, aislada en la altura de una soledad propia e independiente, como recién nacida, como recién muerta¹³⁰.

Según Ainsa, la muchacha no sucumbe a la pérdida de su pureza. Esta pureza no puede ser vista en los diálogos, ni en la vestimenta, ni en el cuerpo. La pureza está en aquello que la muchacha esconde, a diferencia del protagonista, pues: “El amor del héroe de Onetti está fuera de él y es, por tanto, conflictivo, difícil. La mujer puede guardar un orden interno, vivir dentro de sí las manifestaciones del mundo que la rodea sin necesidad de traspasar los límites externos de su propio cuerpo receptor”¹³¹. Esto pasa con todos los personajes femeninos, no solo con la muchacha, este es el misterio al que se refería Carlos Fuentes. Juanina está en diez capítulos seguidos (IX-XIX), después desaparece de la narración, la única noticia que se tiene de este personaje se da en el capítulo XXIII: “Frieda me miró, casi sonriente, se sopló los dedos. - Juanina viene a veces. Siempre tan grosera y misteriosa”¹³². La muerte de la joven es inevitable, es un rito que da paso a la siguiente fracción de tiempo. Juanina se va antes de destruir la ficción del protagonista: “El verano se acabó. Sin amargura ni burla... La dejé ir y estuve esperando

¹³⁰ *Ibíd.*, p., 91.

¹³¹ Fernando Ainsa, *op.cit.*, p., 113.

¹³² Onetti, *op. cit.*, p.,132.

mientras me sentía estafado y moribundo de amor”¹³³. El desenlace es impecable, de esta manera Juanina queda congelada en la ficción juvenil que ha provocado en el hombre que la amó.

Frieda

Después de la joven, llega la mujer sinuosa, aquella que ha ingresado en el mundo de los hombres, ya no es tímida ni huidiza sino astuta y cruel. El objeto de amor, la muchacha, se convierte en el objeto de odio, la mujer. La ficción proyectada en la niña se ha disuelto y se crea: “un ser naturalmente incapacitado para entender la fantasía, negación para entender la necesidad de esa hora del milagro”¹³⁴. Al inicio de la novela, Medina da una breve descripción de Frieda: “...y la descubrí en Avenida Brasil 1.597 tan hermosa y dura como en los viejos tiempos y traté de sacarle dinero...”¹³⁵. El ex comisario de Santa María es un macró, se aprovecha del negocio de una prostituta, ella trabaja sola y surge una lucha de poderes. Frieda tiene el dinero que Medina necesita para sobrevivir, a pesar de que Medina detesta a las prostitutas; este sabe que Frieda comparte el mismo blanco sucio que él. Frieda se mofa del comisario, mientras este busca perder el tiempo, ella le hace ver lo patético de sus intentos: “Yo no apostaría otra vez por Medina enfermero, *nurse* o médico de cabecera. No sé. Dije tantas cosas para ayudarte”¹³⁶. Frieda sigue en su trabajo de prostituta y le apuesta a ser cantante, va a clases de canto y eventualmente piensa comprar el *Casanova*, todas estas actividades están ligadas a un mismo ambiente. Este es un personaje de tierra, de hecho, detesta

¹³³ *Ibíd.*, p.p.,107-108.

¹³⁴ Fernando Ansia, *op.cit.*, p.,113.

¹³⁵ Onetti, *op.cit.*, p.,15.

¹³⁶ *Ibíd.*, p.,37.

hablar de Santa María, de aquellos que invocan la ficción, “El dúo cómico exiliados de Santa María. Otra noche de memorias y aburrimiento”¹³⁷.

En el capítulo XI, Medina lleva a Juanina a casa de Frieda, este describe a la mujer de la siguiente manera: “Frieda la esperó con un cuidado traje de mujer, hundida al sol en una reposera, en el norte de la casa que parecía siempre avanzar en el agua, tejiendo, la mirada oculta bajo los anteojos oscuros. No pude adivinar qué estaba tejiendo y es probable que ella tampoco lo supiera”¹³⁸. El acto de tejer, entramar, remite a Frieda a una antigua tradición femenina desde los mitos, el protagonista lo sabe y rodea a la mujer de luz y agua. Frieda se presenta calmada e impredecible, a través de la voz del comisario, esto crea expectativa¹³⁹. Medina no define lo que Frieda teje y afirma que ella tampoco lo sabe, no obstante, tejer implica una idea, un pensamiento y , a largo plazo, un hecho, “Tejer hasta que suceda algo imprevisto, imprevisible por mí”¹⁴⁰.

“Justo el treintaiuno”¹⁴¹, es uno de los capítulos en el que la conciencia del protagonista abarca, en parte, la experiencia de Frieda: “Pero Frieda había elegido empezar así el año: con las manos en las nalgas, exagerando la anchura de los hombros del traje sastre, dejándose pegar y gozándolo, contestando a los carterazos con sus roncacos “Himmel” que parecían sonar para pedir más golpes. Cuando la inmundicia se cansó de pegar, lloraron las dos y salieron del jardín a la calle”¹⁴².

¹³⁷ *Ibíd.*, p.,113.

¹³⁸ *Ibíd.*, p., 84.

¹³⁹ En relación a la *Odisea* (Penélope esposa de Odiseo) y el mito de Aracne.

¹⁴⁰ Onetti, *op. cit.*, p., 88.

¹⁴¹ Cuento publicado en el semanario *Marcha*, 1964. Cuento en el que aparece Frieda por primera vez.

¹⁴² Onetti, *op.cit.*, p., 65.

El narrador-protagonista desea sentir el mundo de Frieda desde dentro. Medina se coloca en el lugar de su amante por un momento y luego regresa al suyo, el de la narración. El protagonista crea una idea sólida desde su conocimiento, deseo y sentimiento, estos elementos conforman el excedente de su visión. Sin embargo, la visión está incompleta, puesto que el proceso interno del protagonista es concluido a través del personaje observado¹⁴³. Frieda describe su experiencia:

Dame un trago y un pucho. Esa pobre atorrante. Pero es tan lindo dejar y dejar, que te hagan lo que quieran, que no sospechan siquiera quién sos vos. Dejar hasta que de pronto a alguien se le ocurre que se acabó y entonces uno deja de soportar y de tener placer en dejarse y hace con todas las ganas y la felicidad del mundo la barbaridad más grande. En revancha; y no por orgullo ni por ganas de desquitarse, sino porque de pronto el placer consiste en pegar y no en dejarse golpear. ¿Sí? ¹⁴⁴.

Medina acierta en el goce que sentía Frieda al ser golpeada por otra mujer, pero, es aquí donde el personaje femenino transgrede la percepción del protagonista, Frieda expone su manera de pensar y, a partir de ello, se completa ella y completa al protagonista. El autor reparte su conciencia creadora en todos los personajes para mostrar la interacción de conciencias que se unen, se oponen, se alejan e intentan comprenderse. El tema de la pasividad y la actividad se presenta en el diálogo de Frieda. Si bien Frieda admite el maltrato (pasividad), este se extiende a tal punto que, sin necesidad de reacción, surge la acción. Esta acción solo existe en la narración, en consecuencia, el acto es pasivo en todo sentido. “En Onetti escribir es gestar; toda escritura implica una posición femenina, una espera...”¹⁴⁵.

¹⁴³ Mijaíl Bajtín, *op. cit.*, p., 32.

¹⁴⁴ Onetti, *op.cit.*, p., 67.

¹⁴⁵ Josefina Ludmer, *op. cit.*, p., 32.

En el capítulo XXXIII, el comisario va al cabaret *Casanova* y Frieda se acerca a él para hablar sobre un tema: “Le dije al mozo que se fuera porque quería hablarte ... Sé que estás en esta mesa para pedirme algo. Conozco a las mujeres como si las hubiera parido; si ya no tengo un cuerpo de veinte años es por eso, por haberlas parido a todas”¹⁴⁶. Frieda le contesta a Medina lo siguiente: “... -vos que nos has parido a todas las mujeres, te morirías sin saber con seguridad si una mujer gozó contigo o te lo hizo creer, sin saber si tu hijo es tuyo, sin saber siquiera por qué te mienten o si la mujer que te miente sabe siquiera por qué lo hace. -No quería pedirte ningún favor, comisario. Solo hacerte una pregunta”¹⁴⁷.

Frieda quería consultarle al comisario si debía comprar o no el cabaret, sin embargo, la actitud de Medina hace que ella responda de manera sarcástica: “-Pagá- dijo al levantarse-, ya que parece gustarte. Te hice una pregunta y no contestaste. Ya sabía que puedo quedarme o irme. Seguimos siendo vecinos; tal vez te arrepientas y vengas a visitarme y me digas si debo quedarme o irme. ¿Sabés?”¹⁴⁸. Toda esta dinámica gira en torno al segundo triángulo en la narración: Medina, Frieda y Julián, en donde la mujer es la otra de los dos hombres y cada uno de ellos es el otro para el otro. El tercero entre los dos, el componente de la ficción, es Frieda; ella es la otra de Medina y Julián, el viejo y el joven están enfrentados. Los dos han compartido a la misma mujer, uno utiliza a Frieda y el otro se ha enamorado de ella.

Hemos escuchado a Frieda por su propia voz, por la voz del protagonista, y hay una tercera voz que habla de ella, Julián Seoane. En el capítulo XXVIII, Medina piensa en Julián y la vida que este lleva, el comisario habla de Frieda y el *Casanova*, de la canción que ella canta todas las noches, de las ganas que tiene de ir a verla¹⁴⁹. El muchacho escucha a Medina y se da

¹⁴⁶ Onetti, *op.cit.*, p., 212.

¹⁴⁷ *Ibíd.*, p., 214.

¹⁴⁸ *Ibíd.*

¹⁴⁹ *Prefiero que no me lo digas*, la canción original es en inglés y la canta Dinah Shore.

cuenta de que su padre no desea alejarlo de Frieda, es más divertido para el comisario ser testigo de la destrucción del hijo. Para que el hijo crezca, el padre debe morir y Medina quiere ser inmortal, quiere ser Brausen, “No era él lo que me importaba, sino su felicidad, su esclavitud”¹⁵⁰. Julián lo sabe y se deja morir, no sin antes hablar de Frieda:

Querías tener un hijo desde siempre, probablemente desde la primera vez que te acostaste con una mujer. Lo dijiste, recuerdo. Lo que sentías arriba de una mujer era tan importante, tan sin relación con cualquier otro tipo de experiencia posible, que necesitabas hacerlo eterno, o duradero, o palpable, con un hijo. Nunca entendí eso; no puedo entenderlo, por lo menos, en un hombre. Nunca quise tener un hijo. Con Frieda menos que con nadie. Y esto es verdad, aunque también sea verdad que Frieda fue la única mujer que tuve aparte de las prostitutas de los puertos. Tampoco ella quiso tenerlo. Nos queríamos demasiado para necesitar y ni siquiera aceptar que algo se agregara¹⁵¹.

Julián expone a Medina; mientras este ve a Frieda con odio y con asco¹⁵², el joven ama a la mujer. El hijo del comisario no ve a Frieda como una prostituta, pese a que lo es, él ve una mujer, puede que se mienta a sí mismo, pero él la valora de esta manera. En el capítulo XXVI, Julián le reclama a Medina su ineptitud, pues Frieda le ha contado sobre los oficios varios del comisario y de su verdadera esencia:

Frieda decía que siempre estabas jugando a hacer las cosas. Nunca de verdad... Que jugabas, dijo, a comer, a divertirme, a discutir. Yo estaba de acuerdo. Decíamos que lo mismo pasaba con los viejos cuando querían mostrarse amables con la gente joven. Decíamos que era miedo a fracasar. Pero ella, Margot, fue más lejos y descubrió otra cosa. Descubrió que no podías ser de otra manera, que eras más que viejo, que estabas muerto. Ahora, siempre estamos en la segunda cosa, si la envidia y el rencor de un viejo frente a los jóvenes es siempre temible, aunque despreciable y triste de ver, qué espantoso serán el rencor y la envidia de un muerto. Esto decía Frieda Margot, y yo estaba de acuerdo. Ella es muy inteligente y también podrías tratar de

¹⁵⁰ Onetti, *op.cit.*, p.,186.

¹⁵¹ *Ibíd.*, p., 186.

¹⁵² Teresita Mauro, *op.cit.*, p.,43: “Las funciones de los estados emocionales de los protagonistas suelen partir inequívocamente de la conciencia traumática de una situación anterior”.

salvarla. No sé de qué; pero pienso que no te costará mucho imaginarlo. Y está dicho, comisario
153.

En este párrafo escuchamos a Frieda a través de Julián, ella ha dicho, ha descrito, una serie de características que definen a Medina. Frieda ha puesto a Julián en contra de su padre, pero ¿se podría decir que lo dicho es mentira para ponerlo en contra en primer lugar? No, lo que ha hecho este personaje femenino es revelar al hombre detrás de las máscaras, ha encontrado el principio que rige al protagonista. Además de esto, Julián habla del plan de su padre, casi todos en Santa María están al tanto de la condena que Medina ha impuesto desde que el libro sagrado le fue dado de las manos de Larsen¹⁵⁴. El hijo desprecia al padre porque este desea tener el control. La impotencia hace que Medina adquiera el poder total. Todo este evento está estrechamente ligado a uno de los enunciados de Bajtín: “hay que precisar todos los momentos que determinan al personaje y a los sucesos de su vida, los aspectos que transgreden su conciencia de una manera fundamental”¹⁵⁵.

Frieda solía ser una de las modelos del protagonista: “Sería inútil preguntarte si te acordás de un tiempo en que querías pintar mi perfil. Ah, era el mío y ningún otro. Pero no te molestes, estoy segura de que lo querías de verdad”¹⁵⁶. En estas líneas se esconde una doble intencionalidad, la primera se relaciona con el sentimiento de los celos y la segunda con la resignación. Frieda le recuerda a Medina un tiempo en el que ella era su escape, pero no le pide nada más, a diferencia de los protagonistas onettianos que: “intentan buscar un atisbo de rescate, para que sea posible que ella vuelva a escribir un nuevo principio, otro encuentro”¹⁵⁷.

¹⁵³ Onetti, *op.cit.*, p.,177.

¹⁵⁴ *La vida breve*

¹⁵⁵ Mijaíl Bajtín, *op.cit.*,p.,23.

¹⁵⁶ Onetti,*op.cit.*,p., 86.

¹⁵⁷ Fernando Ainsa, *op.cit.*,p.,122.

A todo esto, ¿por qué le molesta tanto al protagonista onettiano que la mujer envejezca? Ansia responde a esta pregunta de la siguiente manera:

... cuando ven a la muchacha que amaron como irrecuperable olvidan que a ellos también el tiempo los ha cambiado. Olvidan que para ellos también el tiempo ha transcurrido y son crueles cuando solo imputan a la mujer el cambio que critican... Es decir, si yo (la muchacha transformada en mujer) he cambiado, porque me ves diariamente con tus ojos, si yo envejezco, también lo haces tú, aunque lo olvides y quieras negarlo¹⁵⁸.

En el mundo onettiano el sentimiento del amor no acepta la transformación. Ainsa introduce, en su ensayo, una frase del poeta Víctor Hugo: “en el amor, envejecer, es identificarse”, esto no tendría cabida de ninguna manera en la mente del héroe onettiano.

Una de las cosas notables que tiene esta novela es la asociación del olor con las mujeres. Por un lado, está la visión del protagonista, y, por otro, la de las mismas mujeres. En el capítulo XIX, Juanina y el protagonista están en la calle, la joven cree que Frieda se enamoró de Medina y por eso los ha echado, a esto el comisario responde lo siguiente: “-Las mujeres me dan asco. Y tanto. Me basta el olor a mujer para sentir náuseas. -Yo bien sabía que estaba mintiendo”¹⁵⁹. En otra ocasión, capítulo XI, cuando Medina lleva a Juanina a casa de Frieda, la mujer se expresa así de la muchacha: “-No me molesta olerla. Todo puede resultar útil. Pero si querés el derecho de pernada para tu nariz...”¹⁶⁰. El olor es otro elemento que habla de las mujeres en la obra. Medina no se ve incomodado por la disentería y los vómitos de Juanina, mientras que el aroma de Frieda le repugna. El olor designa un estado de ánimo, una forma de pensar y construir al personaje femenino. El olor de la muchacha, agradable o no, está asociado a la esencia y la

¹⁵⁸ *Ibíd.*, p.,122.

¹⁵⁹ Onetti, *op.cit.*, p.,107.

¹⁶⁰ *Ibíd.*, p., 85.

idea que sostiene el protagonista de la niña, pura e inocente. Por otro lado, el olor de Frieda, la mujer, siempre va a estar asociado a la inmundicia.

Finalmente, en el capítulo XXXVIII, el Dr. Díaz Grey y el subcomisario Martín recogen el cadáver de Frieda, lo ubican en la cajuela del auto y conducen por toda Santa María hasta encontrar un lugar en el que se pueda realizar una autopsia. Los tres personajes encuentran un sitio en la única escuela de la ciudad, nadie quería recibir el cuerpo inerte de la mujer. Curiosamente, el cadáver termina siendo colocado en la mesa de un aula. Mientras el Dr. Díaz Grey se prepara para abrir el cuerpo se acerca un visitante:

Entonces vi al niño que había entrado silencioso y estaba de pie junto a los pies de la muerta. Estaba inmóvil como yo, como ella, con su túnica blanca y el gran lazo azul del moño rodeándole el cuello. En el sobaco izquierdo, libros y cuadernos. No miraba los duros pechos de Frieda, no le interesaban los pezones vinosos y aplastados. Tendría seis o siete años, era rubio, muy pálido, con la boca entreabierta. Fascinado, enfermo. Lentamente fue alargando el brazo libre hasta tocar la sorpresa del vello púbico. Y allí apoyó, suave y protectora, la mano como si acariciara un pájaro y tuviera miedo de hacerle daño o espantarlo¹⁶¹.

El acto de este niño es un momento sublime, su caricia cierra la historia de un cuerpo, la mujer prostituta desaparece en la palma del pequeño. Díaz grey describe al muchacho como fascinado y enfermo. Es posible que algunos lectores interpreten la acción de diferente manera, no obstante, en el silencio de este niño se percibe otra voz, una alejada de la historia, de los hechos, una que suspende a Frieda en el tiempo. El cumplimiento de esta acción es puramente interno y su continuidad es también puramente interna¹⁶².

¹⁶¹ *Ibíd.*, p., 239.

¹⁶² Mijaíl Bajtín, *op.cit.*,p.,47.

María Seoane

La última fase es la de la prostituta, Frieda también cabe en esta clasificación, sin embargo, María Seoane es quien mejor explica este tipo de mujer en la novela. La madre de Julián practicó la prostitución en algún momento, según Ainsa, estas mujeres son las únicas capaces de inspirar piedad, un privilegio que solo tienen los locos. Además, María Seoane es la madre irresponsable, hay dos fuerzas que componen a este personaje. En el capítulo II de la novela Medina visita a María, la descripción física de la mujer es la siguiente: “Pero sobre todo estaban y se movían, casi palpables, la acelerada torpeza de su cerebro, los grotescos remedos de su antiguo humor, los ecos incomprensibles de sus modos de ser. Estaba, en la habitación hedionda y hostigada por el verano, el principio indudable de la vejez de María Seoane”¹⁶³.

Para Bajtín, el conocimiento construye un mundo único y universalmente válido, en el ámbito de la narración el vínculo entre el protagonista y el otro, en tanto es ideado, es una relación relativa y reversible¹⁶⁴. Esto pasa con Medina y María Seoane, cuando el comisario conoció a la muchacha, el mundo de su conocimiento se limitó al encuentro y veinte años más tarde su visión acerca de esta mujer cambia. El protagonista revela superficialmente la razón por la cual María Seoane quedó embarazada, esto la humilla y el protagonista revela su falsa piedad:

Mentir se parece a la cama porque al principio es una vergüenza y después empieza el gusto de hacerlo.

-La pobreza -dije para animarla-. Al principio nadie tuvo la culpa.

-Te digo que no hables del principio -gritó enfurecida, separando la cabeza del almohadón; otro cigarrillo, un trago de la botella.

¹⁶³ Onetti, *op.cit.*, p., 33.

¹⁶⁴ Mijaíl Bajtín, *op.cit.*, p., 30.

Yo quería deshacerle la nariz de un solo golpe, casi sin moverme, estirando apenas el brazo.
Pero pensé y dije:

-No grites, querida. También yo sufrí mi parte ¹⁶⁵.

Mientras Medina imagina la infancia de Julián, María Seoane parece estar completamente armada por el narrador protagonista, la emocionalidad del personaje es totalmente abarcada por el mundo consciente de Medina. En la historia que inventa el comisario hay un padre para el muchacho, un campesino viejo que tomó la decisión de criar a Julián en el campo. María Seoane quiso que su hijo estudie y al no lograrlo, ella se hunde: “Besaba y curaba las magulladuras; iba aprendiendo a mirar de frente, a aceptar que solo debía odiarse la vida, el paso de los años, la diversidad de los destinos”¹⁶⁶. El demiurgo Medina define un destino cruel para Julián y su madre, o trata de reconstruirlo para entender el presente, pues Julián está perdido y su madre también. María Seoane se refiere a su hijo de la siguiente manera:

-Porque ustedes- siguió la voz ablandada-, los hombres, más vale que me den lástima. Así no me dejo llevar y hago un disparate, una injusticia. El chico es igual a vos, no de físico, digo. Claro que siento orgullo como cualquier madre. Pero no te creas que me hago muchas ilusiones. Para empezar, no tiene carácter o solo tiene carácter para el mal. Igual que vos. Yo lo tuve, yo lo crié... ¹⁶⁷.

Las mujeres son el segundo lenguaje de Onetti, pues este lenguaje es transgresor y diversifica las intenciones. Por un lado, tenemos a un protagonista con una visión aparentemente fija de las mujeres, en referencia a su mundo interior, asimismo, la clasificación hecha por críticos como Ainsa solidifica esta idea. Sin embargo, por otro lado, la conciencia

¹⁶⁵ Onetti, *op.cit.*, p.,32.

¹⁶⁶ *Ibíd.*, p., 223.

¹⁶⁷ *Ibíd.*, p., 32.

del protagonista intenta descubrir algo más, ese lugar que le es prohibido y completado por el otro, la mujer. Medina se identifica con la vejez de María Seoane. Con Juanina el ex comisario descubre su creatividad. Con Frieda, Medina reconce su afán por el control.

El tipo de la madre irresponsable aparece a través de los diálogos de María, en el capítulo II de la novela es en donde podemos definirlo:

Salió con los amigos, esa clase de amigos que elige, para ir al cine o al basquet, a cualquier mierda de mentira que se le ocurrió. Siempre me miente, lo puedo probar, no me preocupo, ni siquiera lo escucho cuando me responde ... Muerto cualquier noche, cualquier madrugada - siguió-. No sé si te dije que ahora se emborracha todos los días y una noche me lo traen muerto, y cuando no está así lo único que le importa, más que comer, es gastarme el poco dinero que tengo...¹⁶⁸.

El abandono de la madre es visible, y este también es notado por Frieda: “Además, vive con el muchacho en una pieza. ¿Lo mandan al cine para acostarse o se revuelcan delante de él? *The facts of life*. Es tu deber de padre, al fin y al cabo; algún día tiene que saber cómo se hacen esas cosas que él ve cuando se mira al espejo”¹⁶⁹. La figura de la madre, en la narración, encarna un ser orgulloso y acabado; Ainsa describe a la prostituta como una afrenta a la normalidad en el medio, un desafío abierto. Una prostituta que se ha convertido en madre es un personaje más intrincado todavía. María Seoane ha completado el viaje del personaje femenino. León Surmelián¹⁷⁰ afirma que en la caracterización del personaje se necesita de rasgos comunes y extraordinarios, de esta manera se logra verosimilitud en la narración. Esto ha sido logrado con todos los personajes de la novela, a pesar de ser arquetípicos; con todas sus idiosincrasias y

¹⁶⁸ Onetti, *op.cit.*, p.p., 29-30.

¹⁶⁹ *Ibíd.*, p., 110.

¹⁷⁰ Escritor armenio, su trabajo se registra en el siglo XX.

obsesiones, estos personajes de ficción deben tener una amplia base de humanidad en su derredor¹⁷¹.

Medina desprecia a María Seoane por su falta de claridad, rasgo que lo caracteriza a él, la detesta por su condición de mujer, pero, es la madre de su hijo:

En realidad María Seoane sólo podía causarme dolor haciendo infeliz a Seoane, hijo mío o no. Ya no importaba. ... Describió ahora los sufrimientos nuevos que ella quería imponerme. Porque estaban los otros, estaba la siempre asombrosa comparación con el recuerdo; la decadencia, la obesidad como extranjera, que la convertía en madre de sí misma. ... Estaban la fatiga, la pesadez, los restos conmovedores de la frescura, la gruesa pierna varicosa que se retorció para ayudar la vehemencia de las acusaciones ¹⁷².

La descripción física y emocional que Medina hace de María Seoane calza con la voz del mismo personaje femenino en cuestión, no es posible imaginar a una mujer contenta. Medina pasa de pensar en su hijo a fijar la mirada en la mujer, probablemente el reflejo que él constantemente se niega a ver.

Olga

Además de los personajes femeninos tratados, Olga juega un rol en la narración y también se relacionan con el protagonista. Olga es la modelo del primer desnudo que pinta Medina, este decide llamarla Gurisa¹⁷³ y juntos ocupan el viejo taller de Santa María, allí el sueño se ve continuamente amenazado con la destrucción: “Medio mes o veinte días vivimos

¹⁷¹ León Surmelián, *Técnicas de la ficción narrativa*, Juan Goyanarte, Buenos Aires 1976, p.,211.

¹⁷² Onetti, *op.cit.,p.*, 33.

¹⁷³ Significado de la palabra: niño o muchacho.

en la cama y el cielo iba cayendo pulverizado en el cuarto; salíamos para comer y cuando Gurisa trataba de dormir yo trataba de pintar, con menos fe cada día”¹⁷⁴.

En el capítulo XXIII, Olga y Medina tienen un reencuentro, ya que previamente este personaje solo aparece en los capítulos III y V, juntos deciden escapar y retomar su aventura. Olga es una mujer posesiva, le reclama a Medina el porqué de su ausencia y los dos llegan a la conclusión de que Frieda se interpuso: “-Pero fíjate si será maldita -porfió Gurisa en el taxi fatigado-. A mí no me importa que le gusten las mujeres. Pero que no sea envidiosa y no se crea que es tu dueña”¹⁷⁵. En el escape, Medina se deshace de un anillo que Juanina le había regalado para contentar a Olga, los dos llegan al hotel del Sr. Carreño (Larsen) y allí la mujer desaparece por una confusión de habitaciones, misma que luego fue arreglada por el dueño del lugar. Mientras esto ocurre una mujer misteriosa, innominada, pasa la tarde con el protagonista, le cuenta acerca de su vida y revela su doble moral: “El mejor esposo que nunca una mujer tuvo, más bueno, más macho. Y tenemos tres nenes, tan rubios los tres que no parecen de él ni míos. Dos, cuatro, cinco y medio. Que Dios me perdone y también usted y todo el mundo que me quiere tirar piedras...”¹⁷⁶. La inclusión de esta escena suena bastante absurda, cómica incluso, tal vez, demuestra la hipocresía de una mujer casada o la fructífera imaginación del protagonista.

Olga encuentra su camino a la habitación de Medina y entra con su amigo el Sr. Carreño, ella no lo puede ver, claro está, solo el comisario puede hacerlo. Gurisa es quien ayuda a Medina en su plan, este personaje es parte de la coartada del comisario. Gurisa repite las líneas que el protagonista le enseñó y lo humilla en el proceso, pues el artista no pudo captar aquella ola, la farsa de su arte se entrelaza con la mentira maestra tramada para quedar libre del

¹⁷⁴ Onetti, *op. cit.*, p., 133.

¹⁷⁵ *Ibíd.*, p., 134.

¹⁷⁶ *Ibíd.*, p., 137.

final de Santa María. La farsa no es creada totalmente por el ex comisario sino también por Olga; esta se burla del plan del comisario humillándolo, pues él nunca pudo obtener aquella ola perfecta. Gurisa, como las otras mujeres, poseen autonomía, esto vulnera la conciencia del protagonista dado que él cree controlar a las mujeres para su beneficio, esto demuestra que los personajes femeninos son también obra de sí mismos.

Y el comisario me dijo que se iba para la Capital en el ferry de las cinco de la mañana... Y también tenía que ver si los cuadros pintados a escondidas por el señor comisario, y siempre en las madrugadas, con luz artificial, estaban todos dentro del armario cerrado con llave... Y puede ver que había un cuadro grande, pintado sobre cartón que representaba una ola gigantesca, hecha toda con pedazos de blancura distinta. Blancura de papel, de leche, de piel. Nunca en este río hubo, nadie puede haber visto una ola como ésa. Así que pensé que el comisario la había imaginado o que era un recuerdo de otro país, de otro río o de un mar que yo nunca vi ¹⁷⁷.

Los personajes femeninos no pueden ser aislados del conjunto de la obra onettiana, tampoco apuntan en una sola dirección, las mujeres en la gran narración de Onetti insinúan lo femenino en su más complejo sentido de relación amorosa, sensual, intelectual, real y metafórica¹⁷⁸

¹⁷⁷ *Ibíd.*, p., 244.

¹⁷⁸ Paco Tovar, "Con Juan Carlos Onetti en su mundo. Nuestro irrecusable derecho a equivocarnos", Revista de documentación científica de la cultura *Anthropos*, No. 2, 1990, p.,34.

2.3 Las mujeres: nacimiento y destrucción de la ficción

Desde *La vida breve*, los personajes femeninos provocan el salto a la ficción y el salto fuera de ella, son catalizadores del relato. En la primera novela del ciclo de Santa María Gertrudis y la Queca inician la creación de la ciudad literaria. La mutilación del pecho de Gertrudis descoloca a Brausen, el cuerpo amputado de la mujer induce al protagonista a dividirse y es así como nace Arce y Díaz Grey¹⁷⁹. “En las cosas oídas, más que en las vistas, está el origen de las fantasías”¹⁸⁰, la Queca y su frase “mundo loco”, hacen que Brausen piense en Santa María. Al final de la novela, el asesinato de la Queca lleva a Brausen y al asesino, Ernesto, al espacio de la ficción: Santa María. En *La vida breve*, Brausen no especifica los antecedentes del Dr. Díaz Grey, no le interesa imaginar un pasado para este autor-personaje. Elena Sala es quien revela un dato del médico: “Fuimos muy amigos. Supe que se había especializado en enfermedades nerviosas y que era socio o dueño de un sanatorio. Tuvo suerte. Tuvo, además, la voluntad de quedarse en Buenos Aires, el coraje o la insensibilidad necesarios para soportar tantas cosas”¹⁸¹. Es posible que Elena Sala haya imaginado un pasado para el médico a partir del vacío creado por Brausen o que en realidad complete la ficción del dios de Santa María. Brausen pierde el control sobre sus creaciones, es por esto que Elena narra hechos incluso ajenos a él, lo mismo ocurre con Onetti, esto será explicado con mayor precisión el en tercer capítulo del estudio.

En *Juntacadáveres*, el ingreso de la Larsen a la ficción se da con tres mujeres: Nelly, Irene y María Bonita, las prostitutas del primer prostíbulo en la ciudad de Santa María. Las tres mujeres se dejan ver en la ciudad los días lunes para comprar algunas baratijas, los sanmarianos

¹⁷⁹ Josefina Ludmer, *op.cit.*, p.p., 100-101.

¹⁸⁰ Josefina Ludmer, *op.cit.*, p., 28: En referencia al *Manuscrito K* de Freud.

¹⁸¹ Juan Carlos Onetti, *Juan Carlos Onetti, novelas de Santa María: La vida breve*, Diada, Madrid, España 2011., p., 60.

las miran, juzgan y opacan, la ruptura que ellas crean desconcierta al mundo de la farsa. Julia, la amante de Jorge Malabia, es un personaje femenino que termina con su vida al final de la novela; la razón más aparente es la huida de Jorge Malabia, pues este personaje masculino quiso alejarse de la ficción. En la novela de estudio, Medina huye a Lavanda por cuenta propia, y no se sabe por qué, sin embargo, cuando el protagonista regresa a Santa María la voz de Julián narra el porqué: “En seguida que ella regresó, sin memoria de derrotas, a Santa María, a la semana digamos, volviste a entrar en la ciudad, en la boca del lobo; trasbordando a la balsa en Salto, con bigotes y lentes oscuros. Me telefonearon desde allí...”¹⁸². La respuesta del protagonista es el silencio y la observación, no se corrobora ni se niega por otra voz lo que ha dicho Julián. Frieda es la mujer de la que se habla en la cita, Medina regresa para exterminarla a ella y a la ciudad. Frieda estuvo en Santa María, en el capítulo VIII de la novela, el protagonista hace referencia al monólogo de Frieda sobre su infancia, adolescencia y expulsión de Santa María. Extrañamente, Juanina no está en la segunda parte de esta obra, la muchacha quedó atrapada en la ficción de Lavanda, al menos para el comisario. En la novela de estudio no existe el nacimiento de la ficción, pero, sí el fin de la misma.

¹⁸² Onetti, *op. cit.*, p., 157.

Capítulo 3

El Acontecer estético en *Dejemos hablar al viento*

La actitud estéticamente creativa hacia el héroe y su mundo es la actividad hacia algo que tiene que morir.

Mijaíl Bajtín.

Onetti tenía una relación estrecha con sus personajes, algunos escritores no pueden escribir sobre gente que no aprecian y algunos de ellos también suelen ser más afortunados con sus personajes secundarios¹⁸³. El protagonista está recargado de responsabilidades temáticas y, curiosamente, los personajes secundarios son más recordados que el mismo héroe, esto se debe a un número de factores, es aquí donde entra en juego el acontecer estético que será explicado a lo largo de este capítulo.

Para León Surmelián, los personajes logrados son figuras en tensión, esta tensión es una forma de conflicto, por tanto, el autor no puede coincidir o enfrentar completamente al héroe, puesto que el acontecer estético termina y comienza el ético. El autor ha creado a un hombre, Brausen, quien se convierte en creador de Santa María y este da vida a otros personajes que interactúan entre sí e incluso crean sus propias ficciones, la civilización de la ciudad literaria se prolifera hasta alcanzar el espacio de la pesadilla. Onetti expone algo parecido al

¹⁸³ León Surmelián, *op.cit.*, p.,216.

mundo, a lo inabarcable; lugar en que los pensamientos, en el caso del escritor las palabras, crean otra dimensión, y solo las palabras importan.

El cruce de ideas genera el acontecer estético, conciencias que no coinciden, esto está estrechamente ligado al concepto de polifonía. En el coro de voces, cada personaje percibe, narra e imagina los acontecimientos acorde a su conciencia autónoma. Los personajes en *Dejemos hablar al viento* están dotados de una percepción diferente del mundo y con base en ello se crea una imagen única del otro. En la novela el narrador-protagonista toma una postura frente al mundo otorgada por el autor, las ideas del protagonista y su subjetividad serán puestas a prueba por las demás conciencias que interactúan con él. Existe una confrontación de discursos e ideologías. El acontecer estético y la polifonía se hermanan para exponer un universo narrativo en el que varias instancias discursivas terminan por hacerse entender en el sujeto escindido construido por el otro: Medina construye a las mujeres y a la vez él es construido por ellas. A partir de las acciones de los demás personajes el protagonista se descubre, halla algo más de lo que le ha sido dado, el secreto que guardaba el autor con respecto a él¹⁸⁴: la posibilidad de acabar con la ficción dentro de la ficción e iniciar una nueva. El autor se sorprende cuando empieza a ver las revelaciones de su héroe. El escritor está en sí mismo y fuera de sí por el acto de la conciencia creadora que descende sobre él, una fuerza oculta que mueve al artista¹⁸⁵.

El autor como tal, en este punto, ha sido excedido por la ficción a causa de la conciencia creadora que ha descendido sobre él¹⁸⁶. Rodríguez Monegal describe a la novela de Onetti

¹⁸⁴ Mijaíl Bajtín, *op. cit.*, p., 85: "Al vivenciar al héroe desde el interior, abrimos las fronteras y las volvemos a cerrar cuando lo concluimos estéticamente desde el exterior".

¹⁸⁵ Teresita Mauro, "Juan Carlos Onetti: el poder de la imaginación" Revista de documentación científica de la cultura *Anthropos*, No. 2, 1990, p., 43: "La imaginación creadora se proyecta en otras realidades independientes, que parte de una concepción de la literatura como un acto de fundación de un universo verbal propio".

¹⁸⁶ Teresita Mauro, "Autopercepción intelectual de un proceso histórico" Revista de documentación científica de la cultura *Anthropos*, No. 2, 1990, p.,17, entrevista a Onetti: "... yo me pongo a escribir y busco,

como: “Un organismo autónomo cuyas leyes narrativas son tan fatales para los seres de la ficción como las de la naturaleza para el ser humano real”¹⁸⁷. En el acontecer estético no se controlan los acontecimientos, los mismos personajes rebasan a su creador, es por esto que Medina tiene la posibilidad, como una criatura nacida de la imaginación de Brausen, de terminar con la ciudad de Santa María, de terminar con un momento del autor.

La contemplación también forma parte del acontecer estético. Medina es un protagonista que contempla, esta contemplación es activa y productiva, solo basta considerar el acto de imaginar como uno de los argumentos de la novela. Esta acción no sobrepasa los límites del otro, simplemente da una visión interna y externa del otro. Bajtín considera que este acto es puramente estético. Al observar, el protagonista provee información, misma que se concluye desde fuera, desde los personajes femeninos y las voces de Santa María. En la obra existe una necesidad estética, puesto que el protagonista participa de algo que ve, recuerda, acumula y esto lo une al otro: las mujeres. Como muestra de lo descrito basta observar la relación de Medina con su hijo; esta se da a través de dos mujeres: la madre del muchacho y la amante, sin ellas no habría tal interés. Otro ejemplo es la historia de María Seoane, puesto que el protagonista le fabrica un pasado a partir de la imagen de la madre irresponsable.

Un elemento relacionado con el acontecer estético es la memoria estética; esta memoria es productiva y genera al otro exteriormente: Medina es creado exteriormente por la memoria de María Seoane y viceversa¹⁸⁸. La madre de Julián recuerda los encuentros que tuvo con el comisario antes de que este escapara de la ciudad. Frieda rememora los momentos en que

ya que tengo un tema a desarrollar, pero también es cierto que encuentro veinte mil cosas, sorpresas, elementos que ni pensaba, derivaciones que no había soñado para nada, personajes que no estaban pensados para un primer plano y salta a un primer plano y viceversa, hechos que ni había imaginado componer”.

¹⁸⁷ Emir Rodríguez Monegal, Prólogo a *Obras completas de Juan Carlos Onetti*, Aguilar, Madrid 1979, p.p.,9-11, entrevista a Onetti.

¹⁸⁸ Mijaíl Bajtín, *op.cit.*, p., 30.

Medina retrató su rostro y su cuerpo; a través de estos recuerdos, los personajes femeninos dibujan al protagonista con más detalle. El comisario regresa a Santa María para platicar con Díaz Grey; entre los recuerdos de este, los recuerdos de los otros y los que están por recordarse, la narración se desata la irrefrenable producción de la ficción. “Existe un lugar, una cosa, un pensamiento que se llama Santa María para todos nosotros”¹⁸⁹.

Otro componente que se asocia al acontecer estético es el amor estético, concepto desarrollado por Bajtín que describe la relación del autor con respecto al protagonista. El amor estético está en la escisión que el autor realiza; este se separa de la conciencia abarcadora del protagonista para completarlo en la disyunción de la conciencia y acciones de los demás personajes. Onetti apuesta por el dialogismo: el diálogo entre sus personajes, tanto interno como externo, este dialogismo no obedece a un sistema ordenado de pensamientos y acciones, no posee un eje. Medina construye sus recuerdos y las caras de los demás personajes acorde con el tono de su temporalidad interna. Tales edificaciones no serían posibles sin el otro; los personajes femeninos están situados frente y fuera del protagonista, y además en su mundo subjetivo. Una muestra clara de ello nos remite al capítulo VIII de la novela: “El otro es un ser que nos inquieta y desafía, pero permanece siempre en la sombra del misterio”¹⁹⁰. El alma del personaje protagonista son aquellas mujeres que recuerda, recoge, construye y extermina. El alma del otro es un cuerpo interior más sutil, es por esto que puede ser idealizado.

La línea que traza la diferencia de género en la estética de la creación verbal se difumina, no se trata de una problemática femenina o masculina, tampoco de época en su totalidad. Onetti simplemente habla de la aventura del ser humano. Con respecto al epígrafe de este capítulo, lo que muere es el mundo conocido por el protagonista; Santa María y los

¹⁸⁹ Onetti, *op.cit.*, p., 124.

¹⁹⁰ Editorial, Revista de Estudios Culturales y Literarios *Antrophos*, *op.cit.*, p., 2.

personajes femeninos son aquellas piezas destruidas, al final queda el comisario y su memoria. Sin embargo, la conciencia del autor sigue activa y al crear una nueva Santa María la espiral de la ficción continúa. A la postre, Onetti creará otros protagonistas masculinos y otras mujeres que emergen de diferentes maneras en la misma actitud estética consagrada a la destrucción.

3.1 Estética impresiva: conclusión del personaje femenino

Este tipo de estética afirma que la forma espacial interna jamás se realiza con toda conclusión y plenitud visual desde la creación verbal. Esto es evidente en la construcción de los personajes femeninos de la obra. Si bien tenemos elementos narrativos que dan muestra de cómo están armados estos personajes, siempre quedará un espacio vacío. La forma visual interna de los personajes se vivencia desde lo emocional y parecería estar concluida, sin embargo, no existe tal desenlace puesto que la imagen no llega a realizarse del todo¹⁹¹. El autor no cierra su mundo y el de sus personajes, por esto, las diferencias de interpretación se dan a partir de las diversas ideas y experiencias evocadas en el repertorio.

El personaje de Juanina es un ejemplo de la forma espacial interna incompleta. Juanina posa para Medina; este realiza una descripción de los objetos y de la joven a través de la imagen que él ha colocado en escena, el personaje muestra fuerza y neutralidad¹⁹². En aquel momento el protagonista dota al personaje femenino de ciertas características desde su interioridad, mismas que están en constante desenvolvimiento, y a la vez, la convierte en una noción inabarcable, puesto que la joven representa la posibilidad. Desde el punto de vista de Juanina

¹⁹¹ Teresita Mauro, "Autopercepción intelectual de un proceso histórico" Revista de documentación científica de la cultura *Anthropos*, No. 2, 1990, p., 17: "Cada lector culminará la historia de acuerdo con su propia experiencia de vida".

¹⁹² Cfr. *Supra*, p.,13.

no se observa una respuesta o acción a lo que narra el protagonista, la joven es pura invención y no existe otro elemento, pensamiento o emoción, que cierre su forma espacial interna. Con el personaje de Frieda se aprecia la misma situación. Cuando Medina llega con Juanina a la casa de la costa, este percibe, desde su forma espacial interna, una indeterminación en la actitud de la mujer. Las intenciones de este personaje femenino no se delinearán con claridad. Frieda acepta a Juanina y al tiempo la rechaza en cuanto tiene oportunidad de hablar con Medina. La quietud en el gesto de Frieda da paso al desconcierto, hay una pasividad que incita a la agresión, esto se hace visible en la narración. El componente de la incertidumbre es lo que impide la formación espacial interna en su totalidad, asimismo, la dualidad del personaje confirma este hecho. En el caso de María Seoane el indicio más visible de la forma espacial interna inconclusa es la duda, este personaje juega con la identidad del padre de su hijo, no lo afirma, no lo niega, en ocasiones insinúa que el padre de Julián es Medina, en otras se refiere a hechos que pueden desmentir aquello, etc.

Desde la estética impresiva las mujeres de la obra perciben al protagonista desde diferentes puntos de vista. Juanina ve en Medina a un hombre que la puede ayudar, el comisario es alguien que la muchacha no necesita, pero es útil para un fin, el escape. Frieda ve en Medina a un farsante, además, se burla de él cuando recuerda al comisario joven del Destacamento, aquel que llevaba una vida corrupta y provechosa, aquel que era un hombre viril, alguien con algo de poder, el único capaz de portar un revólver y utilizarlo. María Seoane se ocupa de jugar con la mente del protagonista, su discurso se desarrolla siempre de manera alusiva. Olga ve en Medina un escape, un capricho para alejarse de un matrimonio arreglado. Después de esta novela, Medina también se deshace de Olga, ella termina muerta.

3.2 El carácter erótico de las mujeres

En *Dejemos hablar al viento* la pintura es parte de la descripción del personaje femenino. El retrato, como resultado de la mirada del artista, es un tipo de narración. A Medina no le es posible pintar en Santa María, única actividad que parece disfrutar y en la que Brausen no tiene influencia. Medina pintor, aparece en el segundo capítulo de la novela por voz de María Seoane: “Me gasta el poco dinero que apenas tenemos para comer en tela o cartón y pintura. Y como uno de los padres, te juro por ésta y por cálculos que me pueden fallar que el padre fuiste vos, y como vos pintaste el retrato del Papa... No hace más que pintar, emborracharse...”¹⁹³.

El protagonista narra sobre sus inicios en la pintura. El primero y único maestro del joven sanmariano fue Orloff, este apellido podría hacer alusión a Gregory Orloff¹⁹⁴, sin embargo, el Orloff de quien habla Medina fue fotógrafo. El maestro Orloff fascinaba a Medina con las mentiras que contaba, además de pintor, Orloff es un narrador. Los relatos del maestro giran en torno a su noble estirpe y la Revolución Rusa; el príncipe Orloff huyó de la revolución para refugiarse en Santa María. El maestro es un exiliado más, odia a Santa María y a su discípulo, ignora los cuadros que Medina pinta y se solaza en la narración: “-Usted no tiene ningún talento. Pinte toda la basura que se le ocurra. Tengo que aguantarlo una hora, pero el tiempo pasa rápido si conversamos”¹⁹⁵.

¹⁹³ Onetti, *op.cit.*, p., 31.

¹⁹⁴ Pintor nacido en 1890, ciudad de Kiev. Inició sus estudios en la Academia de Arte de Kiev y luego estudió en varias academias e institutos de arte y diseño en Estados Unidos. Más tarde, Orloff, en sus propias palabras, tenía que: “desaprender y deshacer lo que había adquirido”. Orloff alcanzó la fama en la ciudad de Chicago en la década de 1920. El retrato y las escenas de la vida cotidiana forman parte de su obra.

¹⁹⁵ Onetti, *op. cit.*, p., 39.

En el capítulo V se puede observar a un pintor condenado y enfermo, retratar la realidad no satisface, lo único válido y capaz de ser pintado es lo irreal. Acorde con este enunciado, Medina habla sobre sus cuadros: “Sin embargo, gastaba horas mirando mis cuadros, mis campesinos de cualquier raza en rebelión, mis pescadores, seguro de su llamado, de la afrenta de su miseria”¹⁹⁶. El demiurgo cruel contempla sus creaciones, los escenarios que el protagonista pinta son un grito, el pueblo se alza en contra de su Dios, este argumento está relacionado con el desenlace de Santa María.

Después que Medina sale de sus cavilaciones empieza la descripción del taller: “Las dos piezas en ruinas del taller... Escaleras y pasillos, grasa, vejez, corrientes de aire, malos olores, algún silencio corto y ominoso, gritos”¹⁹⁷. En este sitio será visible la reproducción y la muerte en el retrato. El acto de reproducir un rostro y un cuerpo en un ambiente que acerca al espectador al horror y a la podredumbre, incita una atmósfera de sexualidad exacerbada, el erotismo.

Para Georges Bataille lo que está en juego en el erotismo es siempre una disolución de las formas constituidas. Medina cierra los ojos para pintar a Olga, el protagonista ve a la mujer campesina de esqueleto grande, manos anchas y cabeza rubia, pero, para crear un desnudo debe pensarla desnuda, “La estuve pensando desnuda hasta que vino la madrugada...”¹⁹⁸. Bataille sostiene que el erotismo es uno de los aspectos de la vida interior del hombre, por tanto, el proceso artístico de Medina está relacionado con esta premisa. El protagonista percibe desde su mundo interior los rostros y los cuerpos que desea pintar, desfigurándolos y armándolos a su antojo; este espera el gesto que le asegure la desnudez, “Y de pronto, en el segundo día, según recuerdo, logró abandonarse y aflojar la sonrisa que apuntaba al techo, a mi cara, a

¹⁹⁶ *Ibíd.*, p., 42.

¹⁹⁷ *Ibíd.*, p., 42.

¹⁹⁸ *Ibíd.*, p., 41.

recuerdos inquietos... Cruzó la pierna y se dedicó a ser más hermosa, más gigantesca, blanca y redondeada”¹⁹⁹.

El protagonista encuentra en el cuerpo del otro la potencialidad de su cuerpo; el héroe se percata de sus movimientos a través del cuerpo creado externamente de manera activa, el retrato. A partir del personaje femenino, el héroe vive sus deseos y los plasma en un plano valorativo y estético. Olga despierta al protagonista mediante la forma de su cuerpo y su sonrisa, “apela a la movilidad interior, infinitamente compleja, propia del ser humano”²⁰⁰. Si bien Medina es un personaje, tras él está el autor, quien dibuja la imagen por medio de la creación verbal. Todo esto compete al procedimiento de la reproducción. La muerte se presenta en la conciencia creadora que no desciende sobre el artista y el personaje femenino está ausente, este es el momento de la frustración y la desidia: “Muchas, muchas veces quise modificar mi sensación, hacerla perfecta, o más próxima a la verdad. Pero aún hoy continúo sintiendo lo mismo; se desnudaba como si le quitara la funda a un mueble ajeno, como si pelara papas o frutas para una cena que no íbamos a tener”²⁰¹. Pero incluso en este momento la necesidad de refugio en un presente intemporal muestra el afán de inventar, de aquella frustración nace el retrato de Olga. Entre el cuerpo del personaje femenino y la mirada del artista surge a plena vista el erotismo. Bataille afirma que el erotismo es: “lo que en la conciencia del hombre pone en cuestión el ser”²⁰². Medina quiere acercar a Olga a la verdad a través del retrato, pero no lo consigue; aquella disposición pesada de las formas femeninas lo llevan forzosamente a crear una imagen alejada de la verdad animal.

¹⁹⁹ *Ibíd.*, p., 45.

²⁰⁰ Georges Bataille, *El Erotismo*, Tus Quets, Barcelona 2002, p., 33.

²⁰¹ Onetti, *op.cit.*, p.,45.

²⁰² Georges Bataille, *op.cit.*, p.,33.

En la narración el detalle del movimiento y la modificación de los cuerpos remite a un plano del erotismo en que “los movimientos vivos que nacen desde el interior están relacionados con los aspectos seductores y sorprendentes de los cuerpos sexuados”²⁰³. Este supuesto se materializa en la relación de Medina y Juanina, “Las sesiones de pose con Juanina terminaban casi siempre en la cama... Tanto en las mentiras como en los rugidos como en los silencios podía percibirse un pasado numeroso y extraño. En todo caso parecía que nadie había disfrutado el tiempo educándola. O ella no disfrutaba su tiempo cuando estaba conmigo”²⁰⁴. En esta cita el acto sexual está implícito, no existe una descripción minuciosa, se menciona como algo que no tiene importancia. Lo que resalta en la cita es el vacío de la unión entre los personajes. Bataille afirma que no existe una unión como tal; dos individuos que se encuentran bajo el imperio de la violencia, que es el acto sexual, comparten un estado de crisis en el que la discontinuidad de cada uno permanece intacta. Los encuentros sexuales del protagonista con los personajes femeninos son intensos e insignificantes.

A diferencia de Olga, unas veces sosa y otras inspiradoras, la muchacha posee la podredumbre que fascina al protagonista, el asco genera horror y este es el deseo que excede al artista: “Me parecía a cada minuto, más flaca, más violenta, más enferma”²⁰⁵. Para Medina la joven es perfecta y se obsesiona con su perfil, este detalle recuerda, nuevamente, a Modigliani. El personaje que menciona al pintor y escultor italiano es Frieda:

Frieda no se interesaba por los progresos del cuadro. Le bastaba con saber que el ocre y el azul con que yo lamía la tela procedieran de pomos viejos y míos, que no era necesario contribuir con su dinero. Acaso sólo una vez comentó bostezando, una madrugada fría y con mucho vino barato: - ¿Estás seguro que Carve te va a comprar eso? Parece un Modigliani de los tiempos en

²⁰³ *Ibíd.*, p., 39.

²⁰⁴ Onetti, *op.cit.*, p.,95.

²⁰⁵ *Ibíd.*, p., 73.

que el italiano aprendía a limpiar pinceles. O de los tiempos en que ya estaba muerto y casi podrido²⁰⁶.

La alusión a los colores ocre y azul no es gratuita, el autor debió analizar la expresión del color en la última etapa pictórica de Modigliani, en donde utiliza el procedimiento de contraste: “Anteriormente nunca había trabajado con tales contrastes; tanto los colores primarios rojo, azul y amarillo como los secundarios, estos colores se intensifican en sus cuadros tardíos mediante un colorido que parece a punto de estallar”²⁰⁷.

Onetti debió inspirarse en Modigliani para crear al artista malogrado, el protagonista describe el estilo de Modigliani ,en los retratos de mujeres, al observar a Juanina: “...el cuello demasiado largo y triste, la cara huesosa y fría, la nariz curva, pequeña y disneica....”²⁰⁸. Los retratos de mujeres son piezas cotizadas en la obra de Modigliani, curiosamente, pueden ser la versión pictórica de las mujeres en la obra de Onetti:

El motivo de la cabeza inclinada hacia atrás y la boca levemente abierta en actitud de lamento, confluyen simultáneamente sufrimiento y éxtasis, sensualidad y dolor. Estas figuras se presentan al espectador alejadas de la realidad, sumidas en el silencio y en el ensimismamiento; la expresión de la persona aparece completamente oculta tras un rostro enmascarado²⁰⁹.

Las poses y la actitud de Junina, en la narración, calzan perfectamente la descripción de Krystof:

Miraba el cuerpo escuálido, obligándola a cerrarse o abrirse. Obedecía con su sonrisa infantil, distraída, tan despreocupada de mí, de la probable existencia del mundo. Al día siguiente era necesario pedirle que escondiera nuevamente la revancha, la burla, la sonrisa. Yo la encontraba

²⁰⁶ *Ibíd.*, p., 93.

²⁰⁷ Doris Krystof, *Amedeo Modigliani: la poesía del instante*, Taschen, Alemania 1997, p.,12.

²⁰⁸ Onetti, *op. cit.*, p., 73.

²⁰⁹ Doris Krystof, *op.cit.*, p.,87.

cada día más flaca y vulnerable. A veces se enderezaba para encender un cigarrillo, sin aviso
210.

Juanina aparece sumisa y rebelde, condesciende y luego se aleja de la mirada del pintor. Este personaje es la mezcla de la mujer inocente, lunática y calculadora, y en el proceso del retrato esto se hace evidente²¹¹. Al igual que Medina, Juanina acepta el fracaso, cada desnudo y retrato, al igual que su relación, está destinado a la pérdida. Medina deseaba quedarse con uno de los desnudos de Juanina, el que más llamó la atención de Carve, pero aceptó venderlo por la muchacha, aquel cuadro en específico significó un extravío para el protagonista.

Frieda, María Seoane, Olga y Juanina, como personajes en la creación verbal, guardan otra semejanza con los retratos de Modigliani: personifican la permanencia y están solas consigo mismas. Desde la perspectiva de la estética impresiva y la reminiscencia al arte de Modigliani, podemos concluir que los personajes femeninos son una afirmación muda de la vida. Están y son ausentes, algunos dirían que los personajes femeninos son simplemente las extranjeras, las dementes, las locas, las no entradas en la adolescencia, pero su silencio es imponente e incita el monólogo interior del protagonista²¹². León Surmelián manifiesta que el monólogo interior es la ficción en profundidad: la experiencia externa fundiéndose con la interna, los pensamientos del protagonista son una suerte de escritura automática para el autor, el pensamiento en proceso de formación se acerca al subconsciente. Es así como se exponen los momentos líricos en la obra, a la par de diferentes perspectivas manifiestas en la complejidad de la narración²¹³.

²¹⁰ Onetti, *op.cit.*, p.,95.

²¹¹ Mercedes Mafla, *op. cit.*,p.,156.

²¹² Krystof en relación a las mujeres en los primeros retratos de Modigliani.

²¹³ Enrique A. Imbert, *op. cit.*, p., 228.

Medina aprovecha la situación de Juanina para satisfacer la obsesión del momento, pero, existe prohibición en la relación de estos personajes²¹⁴. Por un lado, Frieda restringe la interacción del protagonista con la muchacha por celos e intereses personales, por otro lado, la joven no puede quedarse con Medina, una relación estable entre estos dos personajes rompería todo el esquema que se ha desplegado en este análisis. Es aquí donde uno de los supuestos de Bataille acerca de la transgresión se hace tangible. Antes de entrar en el tema con ejemplos de la narración, explicaré lo que la transgresión significa para este autor en el ámbito del erotismo.

La transgresión para Bataille proviene de la prohibición; es el principio de un desorden organizado²¹⁵. Aquello que es prohibido está dotado de divinidad y vulnerabilidad, por ende, el deseo de profanar está exaltado. Es así que transgredir significa violar el precepto de lo inalcanzable. El arquetipo de la muchacha en la obra de Onetti es la fuente del deseo, no obstante, en la novela, Juanina exude una violencia y aspereza que no están acorde con este precepto. Sin embargo, para Bataille el erotismo no se da únicamente con lo que es considerado bello, una vez comprendido esto, podemos decir que la prohibición, en este caso, es penetrar el mundo interior de Juanina, es decir, su discontinuidad: lo que la convierte en un individuo y en el centro de su mundo. Por lo tanto, la transgresión ocurre en el retrato. Medina siente, desde su mundo interior, que es posible adivinar los pensamientos y las sensaciones de Juanina cuando la dibuja sobre un lienzo. La vulnerabilidad que desea el protagonista se da por medio del arte pictórico.

De acuerdo al tratado del erotismo ,según Bataille, Medina responde a dos impulsos: uno de terror que produce un movimiento de rechazo y otro de atracción que gobierna un

²¹⁴ Georges Bataille, *op.cit.,p.,117*: "No hay duda de que el gusto por el cambio es enfermizo y que solo conduce a la frustración renovada".

²¹⁵ *Ibíd.,p., 114*.

respeto hecho de fascinación²¹⁶. Estos impulsos dominan al protagonista en su interacción con los personajes femeninos; hay una sensación de repudio y al mismo tiempo de admiración, esto se ve claramente con Frieda. Medina detesta a la prostituta y aun así la busca, la pinta, la corteja, la mata. Frieda es una creadora que se consagra a la prostitución, ella no reproduce, y esto es una de las máximas del erotismo en Bataille, mientras dos cuerpos se den al acto sexual sin pensar en crear vida el erotismo llega a su cúspide. La prostituta y el protagonista son la madre no reproductora, los dos se internan en el espacio de la aventura opuesta al orden²¹⁷. Bataille encuentra que lo que dota a los personajes de erotismo es aquel conocimiento que tiene que ver con la muerte. Aquí el acto de quitar la vida es visible, nuevamente, con Frieda; dado que Onetti vincula la producción literaria con el desorden y la negatividad²¹⁸. Frieda, en este caso, alimenta la escritura, la eterna cavilación de Medina, es por esto que ella debe ser aniquilada, es la única forma de acceder al otro lado de una vez por todas. Al volver con el personaje de Juanina, el erotismo se muestra en su fase de inicio: lo que verdaderamente importa es la atracción, el contacto y la cercanía que piden detenimiento y respuesta²¹⁹. En esta etapa del erotismo se podría decir que el proceso creativo del autor es palpable, porque Onetti valoraba la absoluta libertad en el acto de crear, tal como el encuentro del pintor y la muchacha, y, en su tiempo, con Frieda.

La descripción de los sentidos y las sensaciones son vitales en la creación verbal del autor. El olfato, el oído, la vista, incluso el gusto, son los signos anunciadores de la crisis en el erotismo: “La cabeza, el perfil, la línea de la nariz, comenzaron a llegar abundantes como cuando uno se sienta en un banco de plaza y se rodea de granos para atraer palomas”²²⁰. Para

²¹⁶ *Ibíd.*, p., 72.

²¹⁷ Josefina Ludmer, *op.cit.*, p., 111.

²¹⁸ Hugo Verani, “El Palimpsesto de la memoria: *Dejemos hablar al viento*, de Onetti”.

²¹⁹ Hugo Verani, *Juan Carlos Onetti: novelas y relatos*, Biblioteca Ayacucho, Venezuela 1976, p., 3.

²²⁰ Onetti, *op.cit.*, p., 97.

Bataille, en ocasiones, una bella chica desnuda es la imagen del erotismo, el erotismo tiene que pasar por ahí. Las mujeres son, por excelencia, los objetos privilegiados del deseo. El deseo exige el quebrantamiento, es algo que excede al ser, lo mantiene en la ficción, el querer tocar sin tocar es el principio que rige al erotismo, de lo contrario, lo que excede se manifiesta en violencia y el deseo muere. En la cita anterior, se observa una compleja apelación a los sentidos, la metáfora cumple su función amplia y diversa, además de personal. En la obra de Onetti, según Hugo Verani, la creación artística es la única defensa contra la marginalidad y el sin sentido, la realización del ser está en el arte. Para el autor está en la escritura, para el protagonista en la pintura.

La animalidad es otra característica asociada al erotismo, en relación a la novela tiene que ver con la descripción física del cuerpo de Juanina. Bataille sostiene que la imagen de la mujer deseable sería insulsa sino dejase ver su aspecto animal secreto, asociado con las partes pilosas del cuerpo. En el capítulo XII de la novela, Medina habla sobre el cuerpo de Juanina: “Juanina estaba a mi lado, en la cama que yo había improvisado, durmiendo desnuda y boca abajo. La curva que hace tu cintura y la línea corta del vello entre las nalgas que no ves”. La descripción del protagonista es inusual, si el propósito es adherirse al canon clásico de belleza actual, pero, sin lugar a dudas, su forma de mirar revela un viso de sensualidad.

Si regresamos a la obra de Modigliani, sus desnudos fueron bastante controversiales en la época que se dieron a conocer, puesto que generaron reacciones extremas. Un grupo de espectadores pensó que los desnudos del pintor italiano eran un misterio y expresión de pureza, otro grupo rechazó sus creaciones porque en ellas veían el culto mórbido a la *femme fatale* o a la *femme fragile*²²¹. El encargado de cerrar la exposición fue el comisario Rue Taitbout, la organizadora del evento, Berthe Weill, le preguntó al comisario el porqué del cierre, la

²²¹ Doris Krystof, *op.cit.*, p.,64.

respuesta fue: “El vello púbico”. Me refiero a esta anécdota porque en esta novela y en los desnudos de Modigliani se expone un cuerpo femenino liberado de cualquier mojigatería²²². Las partes pilosas del cuerpo expuestas sugieren desnudez, sensualidad, erotismo y belleza, además, el solo enfoque en partes tan específicas del cuerpo denota un rasgo sumamente hermético²²³. Los desnudos de Modigliani representan la armonía atemporal, irradian una frialdad digna y pétrea, tal como la visión del autor, del protagonista, al crear los personajes femeninos de esta novela²²⁴. Anteriormente, mencioné que en la novela de estudio se trata el tema de la escritura en relación con la pintura:

En cuanto a los desnudos ambivalentes –dos– la historia fue distinta. Con la cabeza podía recobrar y celebraba mi vieja, eterna, recién llegada sabiduría. Con las insinuaciones de desnudos volví a sentir una reiterada mentira: que yo era otro, que pintaba de manera distinta y mejor. Pero aquí no tratamos de cuadros; apenas de un libro, una historia. No valen la pena la entrega y la explicación²²⁵.

En la novela, ninguna de estas dos disciplinas eclipsa a la otra, puesto que: “La apariencia no debe tomarse aisladamente con respecto a la creación artística verbal”²²⁶. Onetti ha logrado crear una novela tan visual que la escritura y la pintura se complementan. Onetti y Modigliani introducen un estilo que anhela el anonimato y la permanencia.

²²² *Ibíd.*, p., 64.

²²³ *Ibíd.*, p.,65.

²²⁴ *Ibíd.*, p.,70.

²²⁵ *Ibíd.*, p.,97.

²²⁶ Mijaíl Bajtín, *op. cit.*, p., 40.

Conclusiones y recomendaciones

Todo aquello que podemos percibir en la narración del héroe onettiano está ligado a las experiencias que ha tenido con los personajes femeninos, hay, por supuesto, relaciones importantes y profundas con los personajes masculinos, tanto en esta novela como en otras. Sin embargo, el motivo de la mujer es uno de los grandes temas en la literatura de Onetti. El autor ha logrado cautivar a muchas lectoras que sienten su voz en la voz de las mujeres onettianas, y, es por esto, que el análisis de los personajes femeninos debe ser un campo más investigado. Asimismo, me he referido a personajes femeninos de otras novelas para dar cuenta de su rol en la narración; estas mujeres locas, suicidas, asesinadas, inventadas y recordadas son el germen que implanta la ficción.

Según Ludmer, hay un engendramiento sin parte femenina, el protagonista elucubra por su cuenta y se cierra en la ficción, pero quien lo introduce en el espacio de la creación es la mujer. De alguna manera, se invierten los roles, los personajes femeninos fecundan al protagonista. En *Dejemos hablar al viento*, Frieda es quien le propone a Medina los retratos por encargo; a partir de ello, el lector descubre lo que es una mujer y una muchacha para el protagonista. Frieda es quien coloca al protagonista en la única actividad que le otorga cierta libertad fuera del mundo de Brausen.

Juanina es el espejismo que el protagonista necesita para no estar muerto del todo, este personaje le da propósito en algún momento y lo induce hacia la ficción de nuevo, junto con Frieda. Olga saca a Medina del taller viejo de Santa María, a punto de derrumbarse, para ir al hotel del Sr. Carreño, su oportuno extravío pone en manos de Medina la clave de la salvación, la muerte de Santa María y de aquellas mujeres que introducen el desorden. Tanto los personajes femeninos como el protagonista están estrechamente unidos por la narración, por la

diferencia de conciencias que produce una multiplicidad de interpretaciones y puntos de vista. Esta es una relación compleja en donde los hilos del tejido se cruzan en horizontal, ninguno se sobrepone al otro. A pesar de que tanto el protagonista como las mujeres parten del fatalismo, sus ansias de encontrar una salida los llevan a soñar sueños que se convierten en realidad, de esta manera el mundo novelesco se independiza en tanto realidad verbal.

El autor, ha sido capaz de exhibir todo lo mencionado con verosimilitud, no se ha traicionado en su intención de mostrar la aventura del ser humano, trágica, triste y satisfactoria. La esencia angélica de los miserables personajes de Onetti muestra el respeto que el autor tiene por la vida, por los seres que la pueblan y esto lo convierte en el creador de ficciones. La propuesta del autor se adhiere al trabajo con el lenguaje, sus personajes no hablan, comunican con el pensamiento, y así, crean lenguaje²²⁷. Cabe mencionar que la escritura decide la acción, en ella se encuentran recursos de construcción argumental y recursos estilísticos, mencionados en la composición narrativa de la obra, lo imaginario es un reflejo de los mecanismos de la escritura²²⁸.

A través del concepto de extraposición se ha logrado comprobar la habilidad del escritor para formar voces e imágenes fieles a cada personaje, con su propio razonamiento y forma de ver el mundo. Asimismo, la introducción de la pintura es un recurso lúdico que abre paso a otra narración; misma que complementa el modo en que el lector percibe al personaje femenino a través de la mirada del protagonista. En las novelas de Onetti el protagonista, el o los narradores y el mismo autor acaban por confundirse en la ficción de la novela. Esta obra literaria se ha analizado desde el lenguaje, no puede ser de otro modo, pues el referente debe ser la palabra y

²²⁷ Juan Carlos Rubio, " Juan Carlos Onetti: *Dejemos hablar al viento*" Revista de documentación científica de la cultura *Anthropos*, No. 2, 1990, p.,66.

²²⁸ Josefina Ludmer, *Onetti: los procesos de construcción del relato*, Sudamericana, Buenos Aires 1977, p.p.,14-17.

luego el mundo que se crea a través de ella. Onetti pensó que si bien el medio influye sobre el escritor, a veces sin que el escritor pueda darse cuenta de ello, cada cual lleva dentro de sí la manera de expresar y crear mundos posibles. El impulso que lleva al escritor a crear, lo quiera o no, nace desde la confrontación de conciencias que lo invaden. En esta novela las mujeres se van, la joven escapa, la mujer muere, la madre muere lentamente y la amante encuentra la muerte en otro relato. Todas ambicionan resucitar en otra ciudad, con otros nombres y destinos parecidos. La posibilidad de crear otra vez parte de la ausencia de Juanina, Frieda, María Seoane y Olga.

Bibliografía

Libros

1. **Ainsa, Fernando**, *Función del amor en la obra de Juan Carlos Onetti*, Centro de Investigaciones Literarias Casa de las Américas, La Habana, Cuba.
2. **Almería, Luis Beltrán**, *Palabras transparentes*, Cátedra, España 1992.
3. **Bajtín Mijaíl**, *Problemas literarios y estéticos: formas del tiempo y el cronotopo en la novela*, Arte y Literatura, La Habana 1986.
4. **Bajtín, Mijaíl**, *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI Editores, México 2012.
5. **Bal, Mieke**, *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*, Cátedra, España 2014.
6. **Bataille, Georges**, *El erotismo*, Tus Quets, Barcelona 2002.
7. **Fuentes, Carlos**, *La gran novela latinoamericana*, Alfaguara, México 2011.
8. **Imbert, Enrique A.**, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Tomo II, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1966.
9. **Jitrik, Noé**, *Suspender toda certeza: antología crítica (1959-1976)*, Biblos, Buenos Aires 1997.
10. **Krystof, Doris**, *Amedeo Modigliani: la poesía del instante*, Taschen, Alemania 1997.
11. **Ludmer, Josefina**, *Onetti, los procesos de construcción del relato*, Sudamericana, Buenos Aires 1977.
12. **Mafla, Mercedes**, *El silencio en los cuentos de Juan Carlos Onetti*, La Caracola, Ecuador 2015.
13. **Onetti, Juan Carlos**, *Dejemos hablar al viento*, Bruguera Alfaguara, Barcelona, España 1979.

14. **Onetti, Juan Carlos**, *Juan Carlos Onetti, novelas de Santa María: La vida breve, El astillero y Juntacadáveres*, Diada, Madrid, España 2011.
15. **Onetti, Juan Carlos**, *La literatura ida y vuelta*, Ediciones del Norte: Fondo de Cultura Económica, México 1991.
16. **Rodríguez Monegal, Emir**, Prólogo a *Obras completas de Juan Carlos Onetti*, Aguilar, Madrid 1979.
17. **Shaw, Donald L.**, *Nueva narrativa hispanoamericana*, Cátedra, España 1992.
18. **Sumerlián, León**, *Técnicas de la ficción narrativa*, Juan Goyanarte, Buenos Aires, 1976.
19. **Valles Calatrava, José R.**, *Teoría de la narrativa: una perspectiva sistemática, Iberoamericana*, Vervuert 2008.
20. **Vargas Llosa, Mario**, *El viaje a la ficción: el mundo de Juan Carlos Onetti*, Editorial Alfaguara, Lima, Perú 2008.
21. **Verani, Hugo**, *Juan Carlos Onetti: relatos y novelas*, Biblioteca Ayacucho, Venezuela 1976.

Repositorios digitales

1. **Antonio Martín Infante y Javier Gómez Felipe** , *Apuntes de narratología*,
<https://www.maristashuelva.es/wpcontent/uploads/2016/04/Apuntes-de-Narratolog%C3%ADa.pdf>
2. **El País**, “*Dejemos hablar al viento*, nueva novela de Juan Carlos Onetti”, Madrid, 20 de octubre de 1979,
https://elpais.com/diario/1979/10/20/cultura/309222006_850215.html.

3. **Verani, Hugo J.** “El palimpsesto de la memoria: *Dejemos hablar al viento*, de Onetti”,

Artículo tomado de Project Muse: <https://muse.jhu.edu/article/489288/summary>

Revista

1. **Anthropos, revista de documentación científica de la cultura**, “Juan Carlos Onetti: una escritura afirmativa del hombre urbano”, No.2, Barcelona 1990.

Artículos leídos:

Benedetti, Mario, “Otro Onetti, ¿o es el mismo?”.

Mauro, Teresita, “Autopercepción intelectual de un proceso histórico”.

Mauro, Teresita, “Cuestionario a Juan Carlos Onetti”.

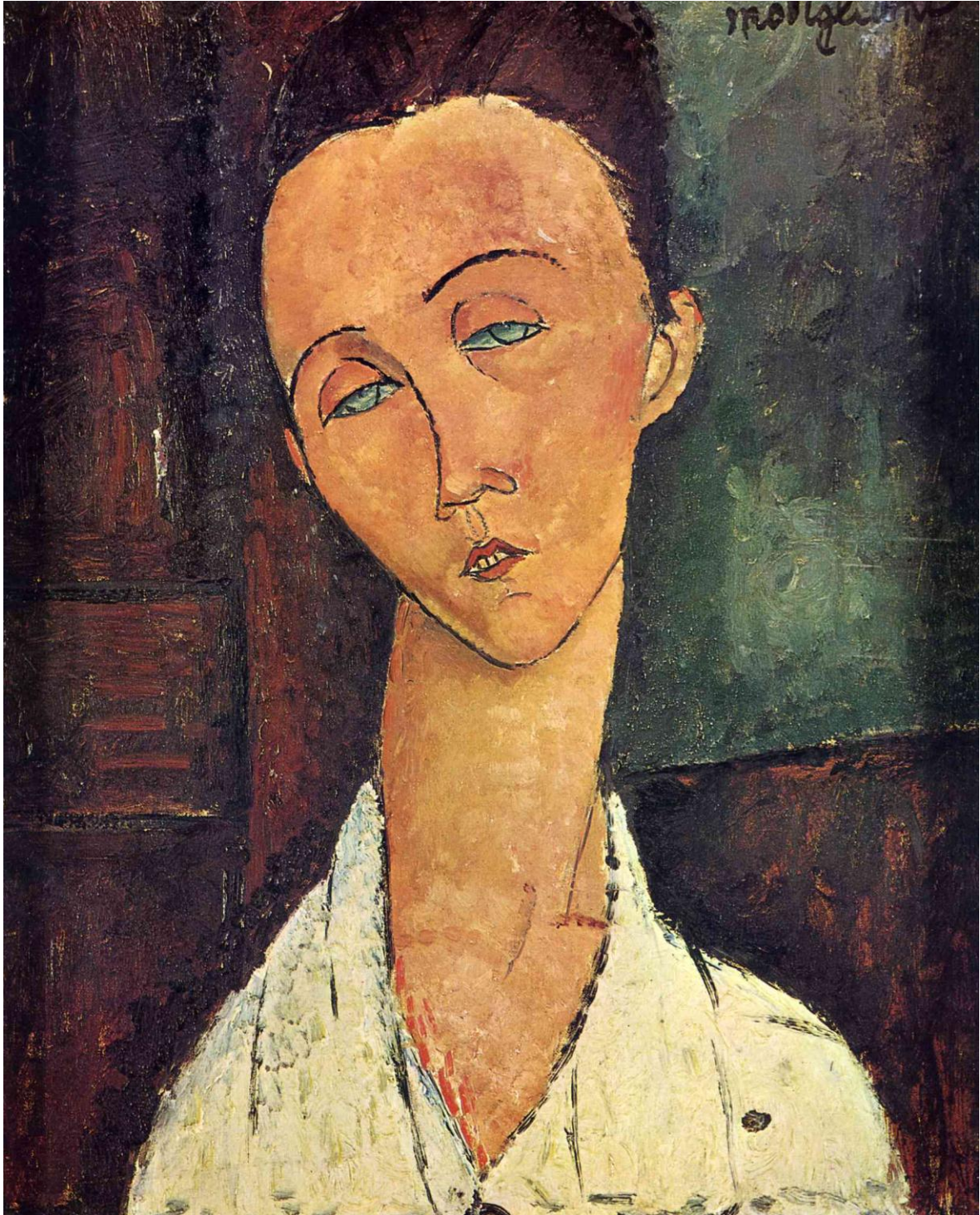
Mauro, Teresita, “Juan Carlos Onetti: el poder de la imaginación”.

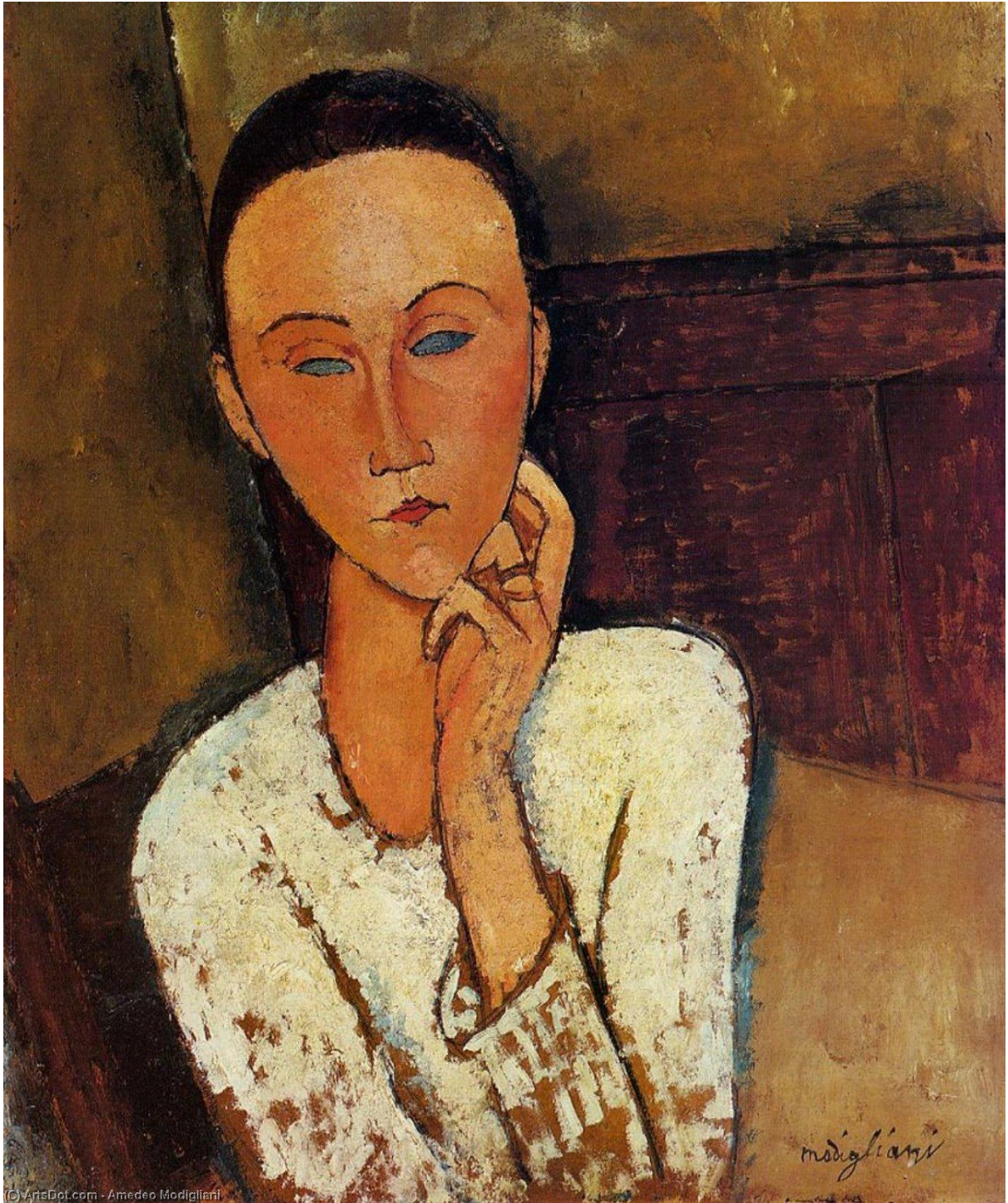
Rubio, Juan Carlos “Juan Carlos Onetti: *Dejemos hablar al viento*”.

Tovar, Paco, “Con Juan Carlos Onetti en su mundo. Nuestro irrecusable derecho a equivocarnos”.

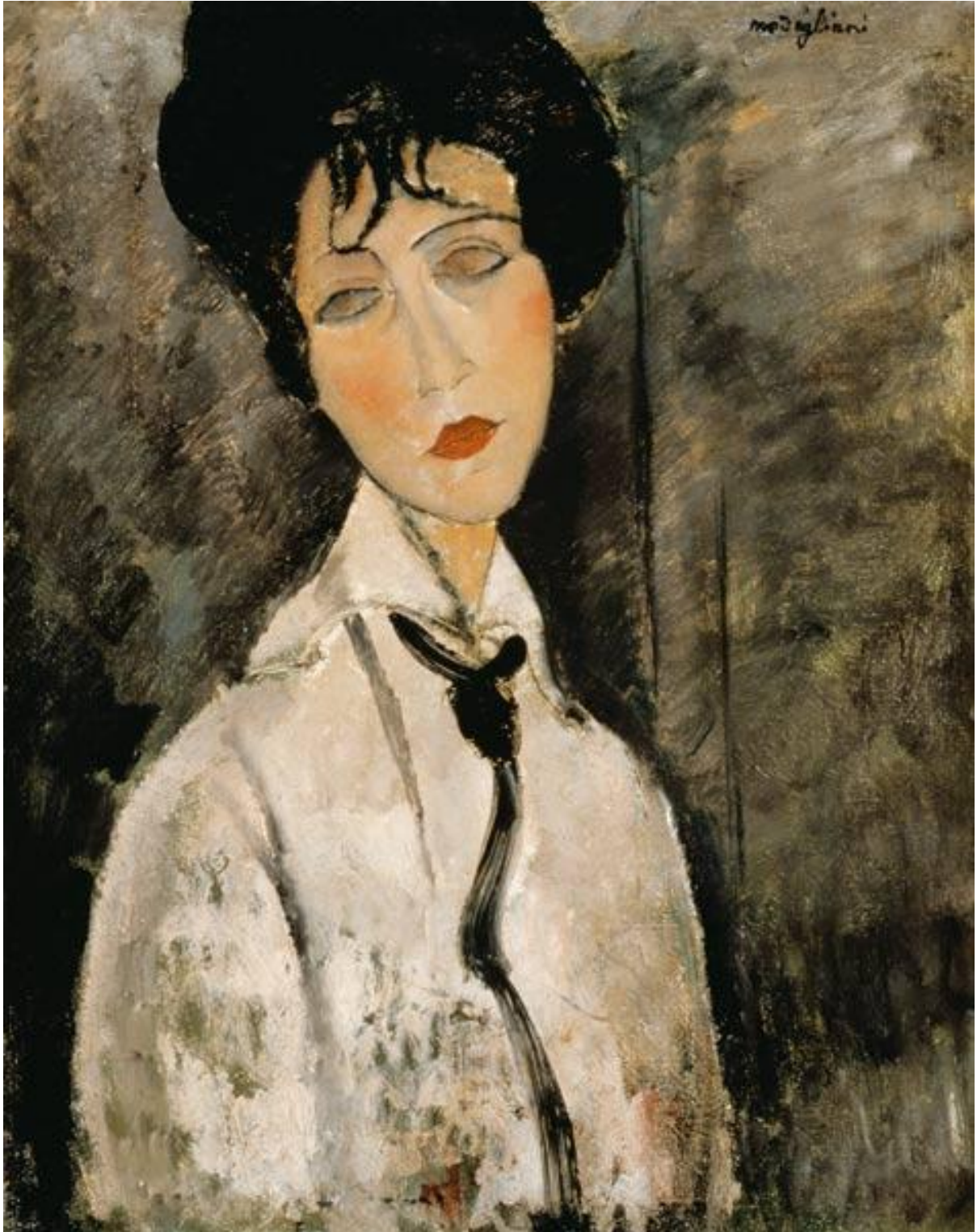
Anexos

Retratos de mujeres hechos por Amedeo Modigliani



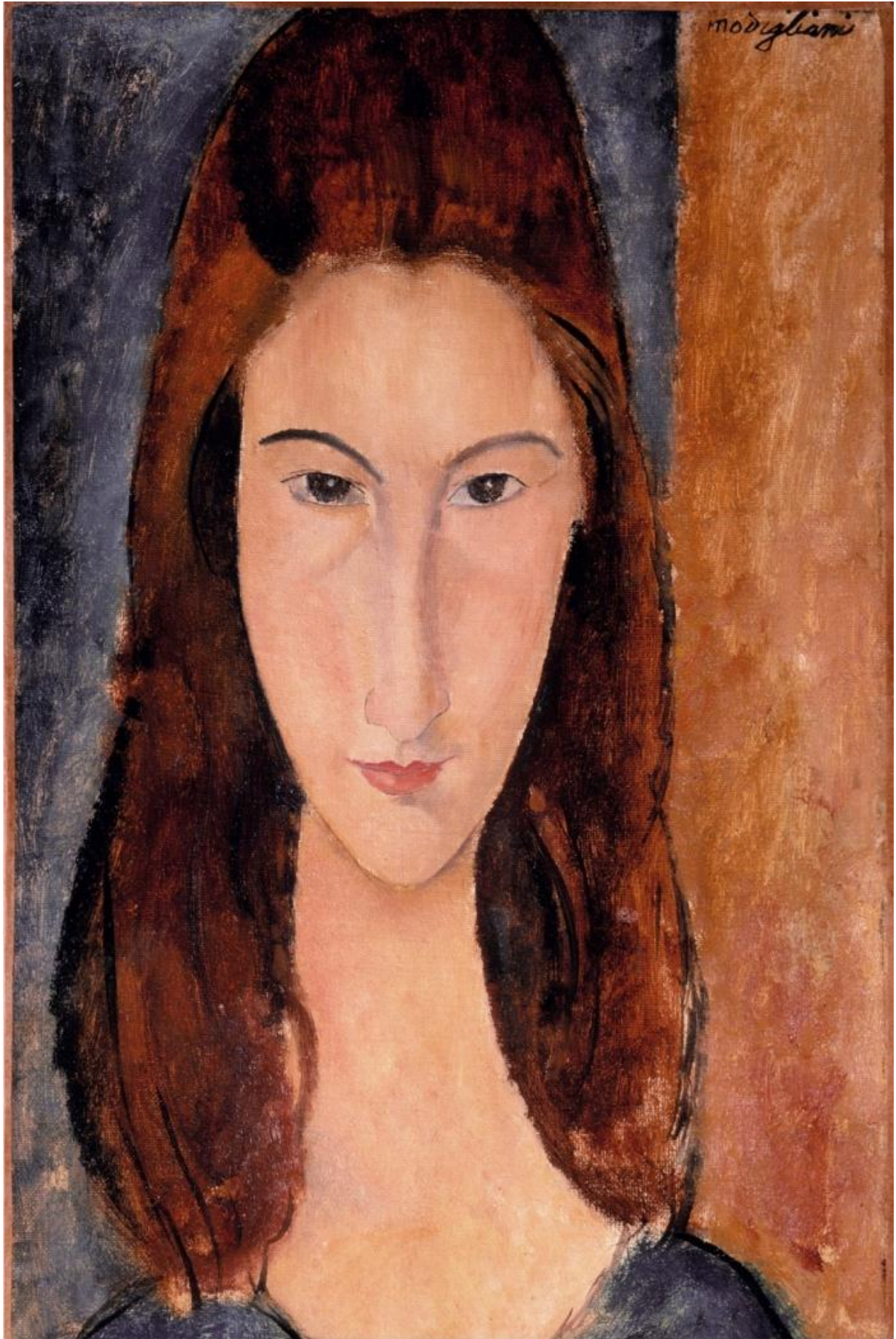


© ArtsDot.com - Amedeo Modigliani

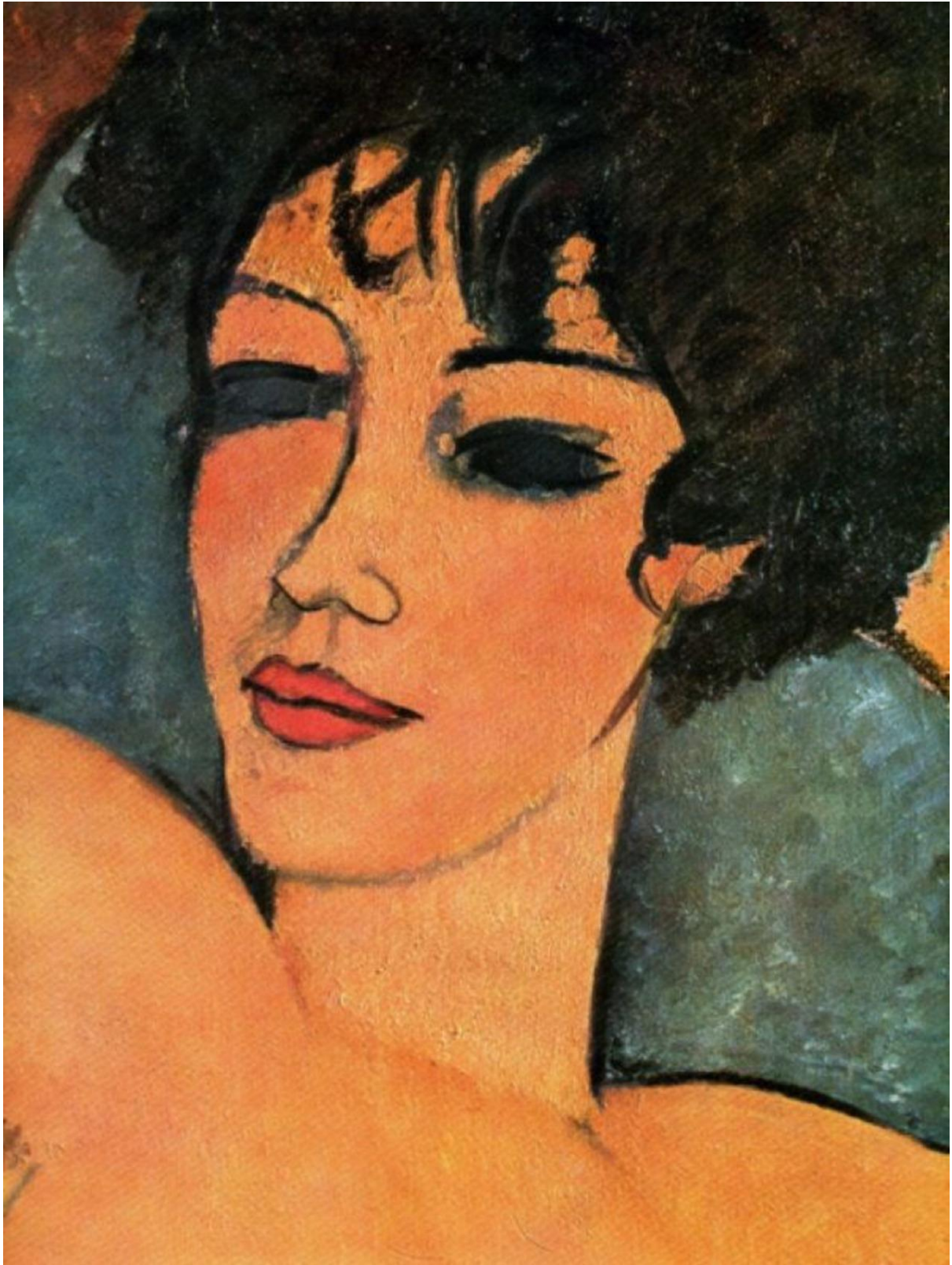


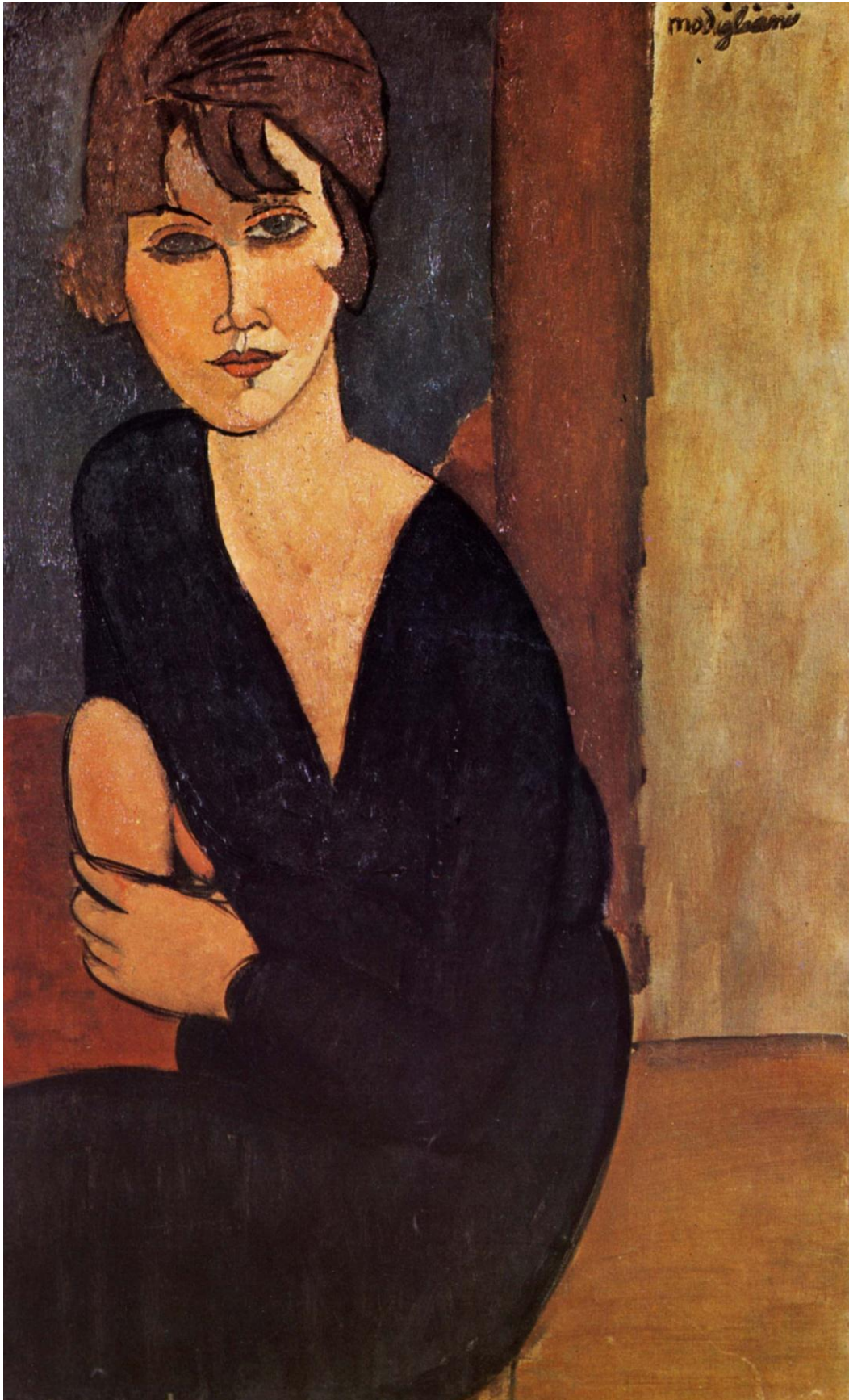












Todas las imágenes han sido tomadas de Google Imágenes.