

UNIVERSIDAD
DE MURCIA

Escuela
de Doctorado

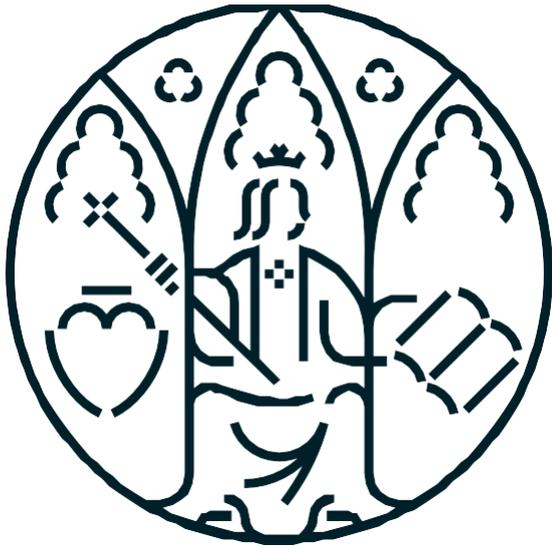
TESIS DOCTORAL

*El mundo simbólico en la narrativa
de Juan Carlos Onetti.*

AUTOR/A Francisco Rodríguez Martínez

DIRECTOR/ES Vicente Cervera Salinas

2025



UNIVERSIDAD
DE MURCIA

Escuela
de Doctorado

TESIS DOCTORAL

El mundo simbólico en la narrativa de Juan Carlos Onetti.

AUTOR/A Francisco Rodríguez Martínez

DIRECTOR/ES Vicente Cervera Salinas

2025



UNIVERSIDAD
DE MURCIA

DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DE LA TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR/A

Aprobado por la Comisión General de Doctorado el 19 de octubre de 2022.

Yo, D. Francisco Rodríguez Martínez, habiendo cursado el Programa de Doctorado en Artes y Humanidades: Bellas Artes, Literatura, Teología, Traducción e Interpretación y Lingüística General e Inglesa de la Escuela Internacional de Doctorado de la Universidad de Murcia (EIDUM), como autor/a de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor/a titulada:

El mundo simbólico en la narrativa de Juan Carlos Onetti

y dirigida por:

D.: Vicente Cervera Salinas

D.:

D.:

DECLARO QUE:

La tesis es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, de acuerdo con el ordenamiento jurídico vigente, en particular, la Ley de Propiedad Intelectual (R.D. legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), en particular, las disposiciones referidas al derecho de cita, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

Del mismo modo, asumo ante la Universidad cualquier responsabilidad que pudiera derivarse de la autoría o falta de originalidad del contenido de la tesis presentada, en caso de plagio, de conformidad con el ordenamiento jurídico vigente.

Murcia, a 27 de marzo de 2025

(firma)

Información básica sobre protección de sus datos personales aportados:	
Responsable	Universidad de Murcia. Avenida teniente Flomesta, 5. Edificio de la Convalecencia. 30003; Murcia. Delegado de Protección de Datos: dpd@um.es
Legitimación	La Universidad de Murcia se encuentra legitimada para el tratamiento de sus datos por ser necesario para el cumplimiento de una obligación legal aplicable al responsable del tratamiento. art. 6.1.c) del Reglamento General de Protección de Datos
Finalidad	Gestionar su declaración de autoría y originalidad
Destinatarios	No se prevén comunicaciones de datos
Derechos	Los interesados pueden ejercer sus derechos de acceso, rectificación, cancelación, oposición, limitación del tratamiento, olvido y portabilidad a través del procedimiento establecido a tal efecto en el Registro Electrónico o mediante la presentación de la correspondiente solicitud en las Oficinas de Asistencia en Materia de Registro de la Universidad de Murcia

Era el tiempo de la espera, la infecundidad y el desconcierto
JUAN CARLOS ONETTI, *La vida breve*

AGRADECIMIENTOS

*Aquel que ha sentido una vez en sus manos temblar la alegría
no podrá morir nunca.* JOSÉ HIERRO

Este trabajo es el resultado de años de esfuerzo, largas esperas y muchas lecturas. Por el camino, la vida dio un giro inesperado que nos hizo temblar, pero también aprender de golpe aquello de que la vida iba en serio. Emilio Pagán, sea este trabajo dedicado a ti, en primer lugar, una mínima semilla contra el olvido de quien merece ser recordado eternamente. Gracias por tanto, y gracias por Eliamar, mi Beatrice amada, que me pone los pies en el cielo, a la que tanto tiempo he robado –a ella, que merece todo el tiempo del mundo–.

Gracias a mis padres, Juana Mari y Paco, clase obrera, por fabricar un lugar de paz y amor incondicional. Espero que el esfuerzo os haya merecido la pena. Dejo por escrito lo que quizá debiera decir más a menudo: sé de los momentos difíciles, sé de lo que es trabajar de sol a sol, sé de lo que os habéis quitado para dárnoslo a mi hermana y a mí. Lo habéis conseguido: nos hicisteis, siempre, muy felices.

Gracias a mi hermana, Marian, la otra mujer de mi vida, la más rigurosa, y a la gracia de mi sobrino, Miguel, nacido cuando pensaba que ya no se podía querer más, y vaya si se puede. Deseo, Miguel, que la lectura te proporcione tanta felicidad como a mí, que seas sensible al arte y que valores el espíritu sobre la materia.

Y gracias, por supuesto, a mi guía académico, Vicente Cervera Salinas, único profesor al que puedo llamar maestro. Por su palabra siempre amable, por la paciencia, por la brillante inteligencia y por aquellas clases –ya lejanas– de Narrativa hispanoamericana en las que nació esta tesis.

EL MUNDO SIMBÓLICO EN LA NARRATIVA DE JUAN CARLOS ONETTI

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	8
INTRODUCCIÓN: MARCO TEÓRICO Y JUSTIFICACIÓN	12
PRIMERA PARTE	18
1. Apunte biográfico-literario.....	18
1.1. Influencias	30
2. Ficha técnica del autor	38
SEGUNDA PARTE. TEORÍA DEL SÍMBOLO	43
3. El símbolo: definición, funciones y origen.....	43
3.1. La teoría de Northrop Frye	51
3.1.1. Imágenes apocalípticas	55
3.1.2. Imágenes demoníacas	57
3.1.3. Imágenes analógicas	59
3.1.4. Imágenes cíclicas: el rito del proceso	61
3.2. La teoría de Gilbert Durand	63
3.2.1. Régimen diurno.....	66
A. Símbolos teriomorfos frente a símbolos diairéticos	66
B. Símbolos nictomorfos frente a símbolos espectaculares	67
C. Símbolos catamorfos frente a símbolos ascensionales	69
3.2.2. Régimen nocturno.....	70
D. Símbolos de la inversión	71
E. Símbolos de la intimidad.....	72
F. Símbolos cíclicos y mitos del progreso	73
3.3. La dinámica del símbolo: delimitación terminológica.....	75
3.3.1. Motivo.....	75
3.3.2. Imagen	76
3.3.3. Esquema.....	77
3.3.4. Arquetipo	78
3.3.5. Mónada	81
3.3.6. Mito	81
TERCERA PARTE. ANÁLISIS SIMBÓLICO DE LA NARRATIVA ONETTIANA	87
4. El hombre que camina	90
4.1. Imágenes del ascenso.....	100
4.1.1. Arquetipo del cielo.....	100
4.1.2. Escaleras	104
4.1.3. Casas	109
4.2. Imágenes del descenso.....	118
4.2.1. Arquetipo del infierno.....	118

4.2.2.	Arquetipo de la caída	125
4.2.3.	Arquetipo del sueño	134
4.2.3.1.	Vidrios.....	139
4.2.3.2.	Theatrum mundi.....	142
4.3.	Esquema de la separación: luz frente a oscuridad	144
4.3.1.	Ventanas, ojos	144
5.	El hombre que ama	154
5.1.	La muchacha: arquetipo de la virgen adolescente	154
5.1.1.	La novia perpetua.....	167
5.1.2.	El blanco	170
5.1.3.	El jardín	177
5.2.	La mujer: arquetipo de la degradación	182
5.2.1.	Las máscaras	186
5.2.2.	La unión amorosa: tabúes	189
5.3.	Las estaciones del año	194
6.	El hombre ante el paso del tiempo	196
6.1.	El eterno retorno	197
6.2.	El ciclo de Santa María.....	200
6.2.1.	Génesis: la creación	201
6.2.2.	Del Éxodo al Evangelio	209
6.2.3.	Apocalipsis: la destrucción	214
6.3.	Agua y fuego	217
	CONCLUSIONES.....	222
	BIBLIOGRAFÍA	226

INTRODUCCIÓN: MARCO TEÓRICO Y JUSTIFICACIÓN

Juan Carlos Onetti es autor de uno de los universos literarios más complejos y originales de la literatura en español del siglo XX. Sus relatos «El infierno tan temido», «Un sueño realizado» o «Bienvenido, Bob» lo sitúan entre los cuentistas más influyentes de la literatura hispanoamericana. Es, además, el creador de Santa María, microcosmos ficcional en el que se desarrolla buena parte de su producción y que halla su máxima expresión en la trilogía formada por las novelas *La vida breve*, *El astillero* y *Juntacadáveres*.

Las frecuentes publicaciones y homenajes, a treinta y un años de su fallecimiento, atestiguan que continúa siendo un autor apreciado por la crítica y sobre cuya obra aún quedan brechas interpretativas que cubrir. En 2009, la revista cultural *Turia*¹ publicaba, en un número homenaje al escritor, «El último viernes», cuento inédito que Isabel María Onetti (hija del autor) había rescatado entre los folios de un diario personal, mientras que en los *Cuentos completos* de Alfaguara, en edición revisada por Hortensia Campanella, aparecen los cuentos «Nuestra Señora», «Eva Perón», «San José» y «La visita», también inéditos. Es el año del centenario del nacimiento de Onetti y los monográficos en homenaje a su obra se suceden en las revistas especializadas: *Monteagudo* (3.^a época, n.º 14) de la Universidad de Murcia, *Letral* (n.º 2) de la Universidad de Granada o *Ínsula* (n.º 750).

Más recientemente, en el año 2024, la Real Academia Española (RAE) y la Asociación de Academias de la Lengua Española (ASALE) publican una edición conmemorativa de *La vida breve*, novela fundacional de Santa María, entrando así en la prestigiosa nómina de títulos que, desde la edición del *Quijote* de 2004, las Academias han tenido a bien

¹ Número 91, junio-octubre de 2009, pp. 350-354.

homenajear, y entre los que se incluyen textos emblemáticos como *Cien años de soledad*, *Rayuela* o *Los ríos profundos*. La presencia de Juan Carlos Onetti en el canon literario hispanoamericano parece, en fin, confirmarse.

Por otra parte, la considerable bibliografía crítica sobre su obra demuestra la relevancia del narrador uruguayo, cuya producción ha sido interpretada desde los más variados ámbitos teórico-críticos, desde la narratología hasta la ginocrítica, pasando por la psicocrítica. Y es que, ciertamente, la obra literaria, en su polisemia, es susceptible de abordarse desde diferentes perspectivas de análisis: la elegida en este trabajo será la simbólica.

Nos centraremos, por tanto, en los elementos simbólicos presentes en la obra narrativa de Onetti, y lo haremos aplicando la metodología mitocrítica, una perspectiva escasamente explorada por la crítica onettiana². En un sentido amplio, podemos definir la mitocrítica como un método de análisis que «aborda el estudio de los textos tratando de descubrir las redes o asociaciones de símbolos recurrentes que pueden configurar la estructura profunda de dichos textos» (Estébanez Calderón, 2015: 544). Así pues, el objetivo de esta rama de la crítica literaria es «analizar un texto de la misma manera que se analiza un mito» (Gutiérrez, 2012: 22), entendido este, desde una perspectiva abarcadora, como una creación simbólica.

Esta metodología implica, en primer lugar, el estudio de un texto en busca de sus símbolos y su posible interpretación en el contexto de la obra –lo que nos acerca a la hermenéutica– y, en segundo lugar, el análisis profundo de las relaciones entre los símbolos, lo que nos permite hablar de un relato mítico en virtud del cual adquieren sentido y se configuran en

² Al respecto, podemos citar, entre los más recientes, el interesante artículo del profesor Alfredo Rosas Martínez (2022), «La mitificación de Santa María en *La vida breve* de Juan Carlos Onetti», enfocado exclusivamente en esa novela, o «Incitación a la hermenéutica en la narrativa de Onetti», de Diego Alonso (2012), artículo centrado en el aspecto simbólico.

forma de mitemas –esto es, propiamente, la mitocrítica–. A ello cabría añadir, según Gutiérrez (2012: 128), el necesario análisis formal del texto, que se correspondería en realidad con la primera fase, e implicaría referencias sobre los actantes y el marco espacio-temporal.

En consecuencia, en el presente trabajo extraeremos, del conjunto de los textos onettianos, aquellos símbolos que consideremos más relevantes, ya sea por su significación especial o ya por su reiteración. A ellos sumaremos símbolos de menor entidad que puedan depender de los primeros y, así vistos en conjunto, nos permitan establecer una clasificación y una aproximación a un cierto principio unificador.

La interpretación simbólica partirá, primeramente, del cotejo en diccionarios de símbolos³ para, seguidamente, afianzarnos en el sentido analítico aportado por dos teorías mitocríticas fundamentales: la de Northrop Frye y la de Gilbert Durand, con el apoyo de otros grandes teóricos, como Joseph Campbell, Paul Ricoeur o Mircea Eliade. De este modo, se comprobará el grado mayor o menor de apego de Onetti a la tradición frente a sus posibilidades subversivas. Para acabar, nos centraremos en el análisis de los mitemas develados por los símbolos; esto es, de los motivos recurrentes que aparecen en la narrativa onettiana.

El corpus⁴ que utilizamos como base para este análisis afecta a toda la obra narrativa de Onetti, si bien con un énfasis particular en los textos que, como los integrados en el ciclo de Santa María, están dotados de una especial carga simbólica. Por otra parte, conviene precisar que abordamos el estudio desde una perspectiva esencialmente sincrónica, toda vez que no pretendemos una exploración de la posible evolución de determinados símbolos. Empero lo anterior, se contemplarán aquellos casos en que dicha evolución sea

³ Los diccionarios consultados son los siguientes: Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (1993); Eliade, M. y Couliano, I. P. (2022); y Cirlot, J. E. (1992).

⁴ Aparece recogido en el apartado «Ficha técnica del autor».

significativa y afecte a nuestra interpretación. Y es que nuestra hipótesis de trabajo parte de la consideración de los textos onettianos como un conjunto homogéneo y coherente, fijado en sus temas simbólicos fundamentales desde, al menos, la novela corta *El pozo*.

Respecto a la teoría de Northrop Frye —expuesta fundamentalmente en *Anatomía de la crítica* (1957)—, servirá como base para la interpretación alegórico-religiosa de la obra de Onetti, a menudo tratado como uno de los grandes autores existencialistas de la literatura hispanoamericana. Esta interpretación parte de la consideración del escritor uruguayo como un autor eminentemente religioso, como ya observara, en la temprana fecha de 1959, Rubén Cotelo (1973: 75), quien llega a afirmar que estamos «ante el mayor escritor religioso que ha producido el Uruguay»⁵. La etiqueta existencialista que, en efecto, aclara buena parte de sus textos, conlleva además una «perspectiva trascendental de la religión y la metafísica» (Frye, 1988: 51). El propio Onetti dijo en una ocasión:

Creo que existe una profunda desolación a partir de la ausencia de Dios. El hombre debe crearse ficciones religiosas. El hombre debe vivir actos religiosos [...]. La pérdida del sentido a causa del alcohol, o a causa de estar escribiendo casi obsesivamente o el momento en que se hace el amor, son hechos religiosos. La vida religiosa —en el sentido más amplio— es la forma que uno quiere darle a la vida (Onetti, 1975: 194).

El crítico canadiense aporta, además, uno de los sustentos teóricos para el presente trabajo, al considerar la afinidad entre la mitología y la literatura:

Las estructuras del mito, los cuentos populares, las leyendas y géneros afines, siguen dando forma a las estructuras literarias [...]. La literatura deriva del mito, el principio que da a la literatura su poder de comunicación a lo largo de los siglos y a través de todos los cambios ideológico (Frye, 1996: 15).

⁵ La cita, como decimos, procede de un artículo de Rubén Cotelo de 1959, aunque lo consultamos en una recopilación de ensayos del 73 dirigida por Jorge Ruffinelli.

El otro gran foco teórico lo hallamos en la obra del francés Gilbert Durand, quien acuña el término *mitocrítica* a imitación de la *psicocrítica* de Charles Mauron. A partir de los postulados de Jung, Piaget o Bachelard, en su ensayo *Estructuras antropológicas del imaginario* (1960⁶) plantea la existencia de unos *themata* o esquemas imaginarios, entendidos como «inmensas zonas del saber y de la sensibilidad en el tiempo y en el espacio» (Durand, 2004: 12), que justificarían la presencia de grupos de imágenes («régimenes» o «estructuras figurativas» las denominará) recurrentes en todas las culturas de la humanidad, y cuyo origen se puede rastrear gracias a los descubrimientos del psicoanálisis y la antropología.

Su objetivo, en última instancia, sería «escribir una arquetipología general, es decir, un *mundus* de lo imaginario que delimite todo pensamiento posible, incluidos la supuesta objetividad y los movimientos de la razón» (Durand, 2004: 13). En definitiva, se trata de rastrear los arquetipos comunes a la imaginación humana.

Y es que en la batalla dialéctica entre imaginación y razón, la historia se ha decantado siempre por la segunda, despreciando a la primera. Frente a ello, Durand defiende que el imaginario⁷ es el «gran denominador fundamental donde van a ordenarse todos los métodos del pensamiento humano» (Durand, 2004: 21). O, lo que es lo mismo, pero más claramente:

En el lenguaje, si la elección del signo es insignificante porque este último es arbitrario, nunca ocurre lo mismo en el dominio de la imaginación, donde la imagen [...] en sí misma es portadora de un sentido que no debe ser buscado fuera de la significación imaginaria [...]. El único significativo es el sentido figurado, ya que el supuesto sentido propio no es más que un caso

⁶ La edición que nosotros manejamos será la decimoprimer, del año 1992, que no modifica la original del 60.

⁷ Este concepto se define como «el conjunto de las imágenes y las relaciones de imágenes que constituye el capital pensante del *homo sapiens*» (Durand, 2004: 21).

particular y mezquino de la vasta corriente semántica que deseca las etimologías (Durand, 2004: 32-33).

Esta idea sobre la preeminencia del simbolismo imaginario la toma Durand de su maestro Bachelard, para quien «la imaginación es potencia dinámica que deforma las copias pragmáticas suministradas por la percepción, y ese dinamismo reformador de las sensaciones se convierte en el fundamento de toda la vida psíquica» (*ap.* Durand, 2004: 34). Las estructuras simbólicas se sitúan, de este modo, en el origen de todo el pensamiento humano: son, por ello, universales. El ser humano queda definido, desde esta perspectiva, como *animal symbolycum*. Y pocos autores hay a la altura de Onetti, creador de un mundo ficticio de extrema coherencia, que nos permitan demostrar hasta qué punto la imaginación puede vencer a la razón.

PRIMERA PARTE

1. APUNTE BIOGRÁFICO-LITERARIO⁸

Exiliado en su pequeña habitación madrileña, recostado sobre la almohada de una cama que apenas le vería levantarse durante sus últimos cinco años de vida, leyendo invariablemente novela negra –hábito heredado de su padre– y, como si de un personaje salido de una novela de Chandler se tratara, fumando *Philip Morris* y bebiendo *whisky*-soda devotamente. La mirada entre triste y burlona; cínica y alerta, agudizada en parte por sus ojos saltones, en parte por unas enormes gafas detenidas a mitad de la nariz. Esta es la postrera imagen de Juan Carlos Onetti, fundador junto a Felisberto Hernández de la narrativa uruguaya contemporánea (Barrera, 2019: 441), pero cuya vida estuvo marcada por la soledad y el desengaño, por la falta absoluta de fe en la humanidad y su capacidad para controlar hasta los actos más anodinos.

Juan Carlos Onetti nació el 1 de julio de 1909 en Montevideo en una familia humilde. Su padre, Carlos Onetti, trabajó la mayor parte de su vida como encargado de un depósito de la Aduana de Montevideo; su madre, Honoria Borges, pertenecía a una familia adinerada de Brasil venida a menos. Juan Carlos era el hijo mediano de la familia, entre su hermano Raúl, dos años mayor, y su hermana Raquel –por quien siempre sintió gran afecto–, dos años menor.

Desde joven cultivó una estrecha relación con la literatura. A los diecinueve años fundó junto a dos amigos, Juan Andrés Carril y Luis Antonio Urta, la revista *La tijera de Colón*. Esta publicación, que tuvo siete números entre marzo de 1928 y febrero de 1929, incluyó cinco breves relatos del aún escritor *in fieri*: «La derrota de don Juan», «Crónica de unos

⁸ Hasta el momento, la biografía más detallada de Juan Carlos Onetti es *Construcción de la noche. La vida de Juan Carlos Onetti*, de Carlos María Domínguez, publicada en 1993 junto con las valiosísimas entrevistas que le realizara María Esther Gilio. En 2013, Domínguez amplía la edición, que será la fuente fundamental del breve apunte biográfico que encabeza el presente trabajo.

amores románticos (Cuento para niñas sentimentales)», «David el platónico», «Una tragedia de amor» y «El hombre del tren»⁹.

En 1930, Onetti contrajo matrimonio con su prima hermana, María Amalia Onetti, a la que había conocido en la infancia. Tras la boda, se trasladaron a vivir a Buenos Aires a la casa de los padres de ella. Es una época de escasez económica, aunque también el momento en el que Onetti empieza a colaborar como crítico de cine en el diario *Crítica*, gracias a la intercesión de Conrado Nalé Roxlo. En 1931 nació su primer hijo, Jorge – quien también sería escritor¹⁰–, y al año siguiente inició la escritura de su primera novela corta, *El pozo*, si bien este borrador, de treinta y dos páginas y escrito en un fin de semana, se extravió. También en 1932 presentó el cuento «Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo» a un concurso de relatos de *La Prensa*. Fue seleccionado entre los diez mejores y publicado el 1 de enero de 1933; el premio, 400 pesos, aliviaría la situación penosa del matrimonio.

Gracias a su amigo Italo Constantini (Kostia), en 1934 conoce al escritor Roberto Arlt, a quien Onetti seguía y admiraba, especialmente por sus «Aguafuertes porteñas». Onetti le había entregado el manuscrito de *Tiempo de abrazar*, «una suerte de educación sentimental que contrastaba el coraje juvenil y las renunciaciones del mundo adulto, con muchas referencias bíblicas y ecos del *Retrato del artista adolescente*, de Joyce» (Domínguez, 2013: 39). Pese a que el autor de *Los siete locos* lo animó a publicarla, la novela nunca llegó a editarse completamente¹¹. Ese mismo año, Onetti regresa a

⁹ Milton Fornaro (2009: 280-281) –familiar de Carril Urta– atribuye a Onetti otros relatos de la revista, de la que él posee la única colección completa de los siete números: «Pare, lea... y no sea tonto», «Salute, Valentino!», «La odisea de un anillo» y «El rey que rabió».

¹⁰ Jorge Onetti fue finalista del premio Seix Barral en 1968 con su novela *Contramutis*, cuyo protagonista es un ser con imaginación desbordante, como los que abundan en la obra de su padre. Por lo demás, el trasfondo político y el humor que la dominan la alejan de cualquier otro parecido.

¹¹ Solo apareció un fragmento, «La total liberación», en *Crítica*.

Montevideo y se casa con María Julia Onetti, hermana de su primera esposa –de la que se había separado en 1933– y cuatro años menor que él.

En 1935, publicó su cuento «El obstáculo» en la sección literaria de *La Nación*, dirigida por Eduardo Mallea, y en 1936 «El posible Baldi». Ese año escribe «Los niños en el bosque», un largo cuento que no sería publicado hasta 1974 por la editorial Arca.

En 1939, Carlos Quijano lo nombra secretario de redacción de *Marcha*, semanario que durante treinta y cinco años sería el referente intelectual de la izquierda uruguaya y latinoamericana y que «significó un impulso destacable en la formación de la conciencia nacional» (Barrera, 2019: 441). En el primer número, salido el 23 de junio del 39, y hasta el 7 de febrero de 1941, Onetti escribe una columna titulada «La piedra en el charco», firmada por Periquito el Aguador, desde donde defendió la necesidad de renovación de la literatura uruguaya. Con el pseudónimo de Groucho Marx también escribió, entre el 40 y el 41, algunos artículos de temática variada, desde la política nacional hasta episodios de la segunda guerra mundial. Desde el punto de vista literario, destacan los artículos «que arremeten contra la situación marginal de Uruguay y que recuerdan las quejas vertidas por su compatriota Herrera y Reissig» (Serna, 2009: 34).

En *Marcha* aparecen también algunos de sus primeros cuentos, escritos con premura, por la necesidad de sacar adelante la revista y firmados con pseudónimos. Así se publican «El fin trágico de Alfredo Plumet» y «Un crimen perfecto», cuentos policiales que Onetti tardó años en reconocer como propios. Son años de intenso trabajo en los que comienza a conocer la profesión de periodista. Tras un desencuentro con Quijano abandona *Marcha* y comienza a trabajar en *Reuters*, pero Juan Carlos Onetti estaría siempre vinculado a la publicación hasta su cierre, en 1974.

1939 es también el año en que decide reescribir y publicar –ahora sí– aquella novela perdida, *El pozo*, que acabaría por marcar un hito en la literatura hispanoamericana por

sus innovaciones formales, a pesar de que la editorial Signo tardara dos décadas en agotar los 500 ejemplares de su primera edición. La crítica parece de acuerdo en considerarla una suerte de manifiesto estético e ideológico del autor, «el acta fundacional de la creación de Juan Carlos Onetti» (Cotelo, 1973: 59), «la matriz temática y en gran parte estilística, de la producción posterior, como si fuese un centro generador del cual partieran, desarrollándose, los motivos que más tarde conformarían novelas y cuentos» (Ruffineli, 1974: 32). Esta novela corta marca el comienzo de la carrera de «un joven escritor que llegará a ser el primer novelista del país [Uruguay], aquel merced al cual nuestra narrativa ingresa a las formas modernas» (Rama, 1967: 50); es, también, una obra esencial que «abre caminos en la evolución de la novela hispanoamericana» (Verani, 1978: 177).

Se trata, efectivamente, de una *nouvelle* en la que ya es posible encontrar algunas de las obsesiones que le perseguirán durante toda su vida y que definirán el resto de su producción: la evasión de la realidad por medio de la imaginación, los recuerdos o los sueños (en definitiva, la ficción) o, lo que es lo mismo, «el rechazo de la realidad en nombre de otra y el consiguiente “descenso a sí mismo” que sigue a esa conciencia» (Aínsa, 1970: 21); la soledad como consecuencia de la imposibilidad de una comunicación real, efectiva y afectiva; los espacios y ambientes sórdidos que rodean a sus personajes; la importancia de la lluvia, el viento o la noche; la conciencia trágica del paso del tiempo; la presencia de personajes fracasados o marginales, seres «hundidos en la vida» (Onetti, 1967: 25) como la prostituta Ester o como el propio protagonista, un ser también en el fango, en aquella «vida puerca» que proclamara su admirado Roberto Arlt; y, por último, otro motivo fundamental que ya se deja ver en *El pozo* es la percepción del paso a la madurez como el principio del fin: «La gente absurda y maravillosa no abunda; y las que lo son, es por poco tiempo, en la primera juventud. Después comienzan a aceptar y se pierden» (Onetti, 1967: 28), sentenciará Eladio Linacero, protagonista de la novela.

Linacero es uno de los muchos héroes onettianos que decide escapar del mundo a través de la escritura: «Me gustaría escribir la historia de un alma, de ella sola, sin los sucesos en que tuvo que mezclarse, queriendo o no» (Onetti, 1967: 9), confesará, en lo que podría ser una afirmación del propio escritor uruguayo, auténtico *alter ego* del ficcional. Se trata de un ser cuya incapacidad para comunicarse a partir de un suceso traumático (el divorcio de su mujer, Cecilia) le llevará a aislarse de la sociedad en su pequeña habitación y sumergirse en ensueños ligados a lecturas adolescentes de novelas de Jack London, viajando a una cabaña de Alaska donde se le aparece la imagen desnuda de Ana María (la primera de las vírgenes puras que recorrerá la literatura de Onetti), o soñándose contrabandista en Holanda o marinero en la bahía de Arrak. Las ensoñaciones, entonces, suplen a la realidad o, si se prefiere, representan la forma de sustituir la «realidad concreta con una nueva vida extrarracional, regida por la fantasía» (Verani, 1978: 170).

Como decimos, el protagonista de *El pozo* es el punto de partido del resto de héroes trágicos onettianos, cuya concepción no variará significativamente durante el resto de su trayectoria narrativa: «Hombres solos, incomunicados, acechantes, hombres acorazados, externamente fríos y despectivos para preservar secretas ternuras entendidas como debilidades por relación al mundo hostil» (Rama, 1967: 59).

Con todo, Linacero no es el primero de los soñadores onettianos; de hecho, ya en su primer cuento, «Avenida de mayo-diagonal-Avenida de mayo», el protagonista, influido también por las lecturas de Jack London, viajará a Alaska en un texto donde realidad y ficción se imbrican hasta confundirse. Se constata que Onetti está creando, desde muy joven, un personaje que con el tiempo se convertirá en arquetipo de su peculiar mundo, muestra ya del sustrato existencialista que dominará la narrativa del uruguayo.

En 1941, María Julia lo abandona, harta de las infidelidades, y Onetti regresa a Buenos Aires, donde colabora con diversos medios. Allí publica el cuento «Un sueño realizado»

y presenta *Tiempo de abrazar* al premio Rinehart & Farrar. Antes, no obstante, debía ser seleccionada por un jurado nacional, pero la novela elegida para representar a Uruguay fue *Yyarís*, del olvidado José Alberto Idoyaga de Olarte¹².

Su segunda novela, *Tierra de nadie*, inspirada por personajes que había conocido durante su primera estancia en Buenos Aires, apareció ese mismo año en la editorial Losada. En ella se presenta por primera vez Larsen, que con el tiempo se convertirá en uno de los personajes más emblemáticos del microcosmos sanmariano, continuador del soñador Linacero. Es la historia de un grupo de amigos –artistas, bohemios, marginados de la sociedad–, que tiene como trasfondo permanente a la ciudad de Buenos Aires y sus bajos fondos. Uno de ellos, Diego E. Aránzuru, conoce a un embalsamador que le habla de una isla, Faruru, único reducto de paz y soledad, alejado de la sociedad y sus intereses. Se trata, por supuesto, de un lugar inventado –un *ou tópos*–, lo que no impide que Aránzuru sueñe con marcharse a aquel territorio.

En el año siguiente, 1942, se publica *Para esta noche*, una obra basada en el relato de dos anarquistas que escaparon de la España franquista. La acción de la novela, que tiene el ritmo de un *thriller* policial, transcurre en una sola noche. El protagonista, Ossorio, es un dirigente político –se intuye que comunista– que intenta huir en un barco de una ciudad asediada, asumida ya la derrota, pero todo cambia cuando le es entregada una niña: Victoria, hija de su excamarada Barcala, a quien ha delatado a la policía. En una atmósfera asfixiante y tensa –típicamente onettiana–, Ossorio se enfrenta a su antagonista, Morasán, en una lucha constante entre dos personajes que en el fondo son muy parecidos.

Entre 1944 y 1950, Onetti se volcó en el cuento. A esta época pertenecen algunos de los más valorados por la crítica, como «Bienvenido, Bob», «Nueve de Julio» o «Esbjerg, en

¹² Finalmente, el galardonado fue el peruano Ciro Alegría con *El mundo es ancho y ajeno*.

la costa». En 1945 se casa con la que sería su tercera esposa, Elizabeth María Pekelharing (La Peke), con quien tiene una hija, Isabel María. Al poco tiempo, la propia Peke le presenta a una excompañera de colegio, la joven violinista Dorotea Muhr (Dolly), con quien acaba casándose en 1955 y quien lo acompañará hasta el final de su vida.

En 1950 se publica una de sus obras más representativas, *La vida breve*, en la que nace la ciudad ficticia de Santa María¹³ y que, a juicio de Mario Vargas Llosa (2008: 79), supuso su «gran salto como novelista». Tres son las historias que se entrelazan en esta extensa novela hasta que acaban confundándose en el capítulo final, donde la frontera entre la realidad y la imaginación se difumina. En primer lugar, la historia de Juan María Brausen, el protagonista, contada por él mismo, dentro de un mundo que «se puede considerar objetivo, porque tenemos sobre él un mayor grado de certidumbre» (Vargas Llosa, 2008: 95). Constituye el plano más real de todos, y es donde con mayor claridad se refleja una de las obsesiones que jalonarán la obra de Onetti: la angustia que produce la pérdida de la juventud, el paso a la edad madura, especialmente en la mujer, simbolizado en la extirpación del seno de Gertrudis, la esposa de Brausen. Madurez es sinónimo de degradación, lo que lleva primero a la angustia y, luego, a la resignación: «Aceptar mi fracaso [...], aceptarlo con la resignación anticipada que deben traer los cuarenta años» (Onetti, 1976: 70).

En segundo lugar, el propio Brausen se adentra poco a poco, a través de fabulaciones, en el mundo de su vecina, la Queca, de la que solo lo separa la pared que divide las dos habitaciones (símbolo, a su vez, del límite que separa ficción y realidad): imagina su cuerpo, su voz, a sus acompañantes... hasta que se entrevista con ella haciéndose pasar

¹³ Sobre el origen del nombre de la ciudad, nunca Onetti lo aclaró: «No sé por qué te tomás tanto trabajo», le responde a Monegal (1973: 247) cuando este le explica que podría ser una referencia a Buenos Aires, bautizada como Santa María del Buen Aire.

por alguien que no es. Se trata de un mundo a caballo entre lo objetivo y lo subjetivo, en el que Brausen, tras un proceso de desdoblamiento de la personalidad –motivo muy frecuente en la narrativa del autor–, se hace llamar Arce, doble con el que llega a fundirse (y confundirse).

Por último, también como resultado de la imaginación de Brausen, aparece, por fin, el mundo de Santa María, en el que el doctor Díaz Grey y su relación con Elena Sala se convierten en el centro de la historia. Ambos son proyecciones de Brausen y Gertrudis, como si intentara escapar del tiempo. Una vez más, nos encontramos con un ser que utiliza como mecanismo de defensa frente a la realidad la evasión al territorio de la imaginación: si en *El pozo* el proceso se ejecutaba a través del recuerdo de las novelas de adolescencia, ahora forma parte activa y culmina en la materialización de la ciudad de Santa María, la mítica «fantápolis» que «se desplegará y explorará a lo largo de la posterior producción del autor» (Matalía, 1994: 367).

Un año más tarde, en 1951, Emir Rodríguez Monegal «efectúa un importante balance de la obra de Onetti y lo inserta en el contexto de la narrativa rioplatense [...]. También el escritor Mario Benedetti prologa en 1951 la edición de *Un sueño realizado* (1951)» (Aínsa, 1970: 179), la primera recopilación de cuentos del autor, que se habían ido publicando en diferentes revistas o periódicos uruguayos y argentinos.

Tras publicar en 1954 la novela corta *Los adioses*, por la que Onetti siempre mostró predilección, decide regresar a Montevideo, donde escribe cuentos memorables como «El infierno tan temido»¹⁴ (1957) o «Jacob y el otro» (1960), así como las *nouvelles* *Una tumba sin nombre* (1959) y *La cara de la desgracia* (1960).

¹⁴ Este cuento es, para Vargas Llosa (2008: 132), «la más inquietante exploración del fenómeno de la maldad humana [...] de la literatura en nuestra lengua».

A pesar de que desde los 40 los escritores uruguayos de su generación le reconocen en «su gran papel de adelantado» (Rodríguez Monegal, 1966: 41), en los 60 aún no había traspasado la frontera latinoamericana¹⁵. Tras la mención que recibe el cuento «Jacob y el otro» en el año 1961 en un concurso de la revista *Life*, conseguirá por fin dar el salto a Europa (Aínsa, 1970: 180). Durante los años 60 –en el 62 se le concede el Premio Nacional de Literatura– y, sobre todo, a partir de los 70, en el contexto del *boom* latinoamericano, Onetti empieza a ser reconocido fuera de Hispanoamérica (*vid.* Rodríguez Monegal, 1968: 22), impulsado por figuras como Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes o Julio Cortázar, quienes se encargaron de difundir su obra como la de un maestro¹⁶.

Después de veinte años en los que solo fue leído por un público minoritario¹⁷, y empeñado el propio Onetti en su aislamiento, llega el momento del éxito de la mano de Carmen Balcells. En nuestro país, el novelista Juan García Hortelano (1974: 60-61) escribirá, con su inconfundible mordacidad, acerca del trabajoso camino hacia el éxito del novelista uruguayo:

La verdad es que Onetti ha sido un escritor con mala suerte. Hasta ahora. Prototipo del artista que en sus virtudes lleva sus penitencias [...], cabe sospechar que el fenómeno, invirtiendo [...] el giro de su marcha, no traslade a partir de ahora a una contraria órbita de escritor suertudo, asfixiado de elogios. Así son los modos al uso en la vanguardia zarzuelera.

¹⁵ Como explica Fernando Aínsa (2009: 177): «En realidad, Onetti nunca tuvo muchos lectores. No los tuvo cuando vivía en Montevideo o en Buenos Aires. La primera edición de *El pozo* (1939) de apenas 500 ejemplares se podía adquirir hasta mediados de los cincuenta en las librerías montevideanas; *La vida breve* publicada por Sudamericana en 1950 y *Los adioses* por Sur en 1954 se vendían hasta mediados de los sesenta».

¹⁶ En los párrafos introductorios a una entrevista realizada por su amigo Emir Rodríguez Monegal en 1969, el crítico uruguayo apunta: «Onetti no sobresale los límites de su patria, el Uruguay, hasta bien entrada la década del sesenta. Entonces, poco a poco, empiezan los reconocimientos. Se le descubre y traduce en Francia, en Italia, en Estados Unidos. En la América Latina, críticos y colegas leen, o releen, sus novelas y encuentran en ellas a un maestro de la nueva narrativa» (Rodríguez Monegal, 1973: 238).

¹⁷ «Por entonces la admiración de sus colegas no encontraba eco en sus lectores, no figuraba en diccionarios ni en antologías, ni su obra ocupaba a la crítica académica» (Domínguez, 2013: 205).

El autor uruguayo es ya un clásico de las letras hispanoamericanas y, sin embargo, a pesar de ser valorado por la crítica y reconocido tanto por los coetáneos como por las nuevas generaciones de narradores¹⁸, no ha conseguido todavía acercarse al gran público como lo hicieran otros miembros de la «nueva novela latinoamericana», por usar el conocido marbete de Monegal.

Gran parte del reconocimiento crítico procede de dos sus novelas más emblemáticas, que completan el ciclo sanmariano iniciado en *La vida breve*. Nos referimos a *El astillero* (1961), en la que se narra el final de Larsen (salvo la sorpresiva resurrección en *Dejemos hablar al viento*, ya en 1979), y *Juntacadáveres* (1964). En realidad, Onetti había comenzado la escritura de esta última antes que la de *El astillero*, como él mismo cuenta:

Yo estaba escribiendo *Juntacadáveres* y la llevaba más que mediada, cuando de pronto [...] hice una visita a un astillero que existía en Buenos Aires. En realidad, eran dos: uno está en el Dock Sur, y el otro está en la ciudad de Rosario [...]. Yo conocía al astillero del Dock Sur, y conocía a uno de los innumerables gerentes del otro astillero, el del Rosario. Era empresa que había hecho el señor Du Petrie [...]. Pero te quería hablar del otro astillero, el de Dock Sur. La empresa estaba en quiebra. Allí conocí al señor de Fleitas, un viejito duro, bien vestido, muy convencido de que iban a ganar el pleito [...]. Cuando lo conocí, estaba aguantando a los acreedores y los embargos, muy convencido. Fui al astillero acompañado de uno de los gerentes, uno de esos hombres que viven en el reino de su propia ilusión [...]. Misteriosamente Du Petrie mantenía todo como si el astillero siguiera funcionando [...]. Tenía su oficina, una oficina fabulosa, en plena calle Florida [...]. Estaba todo abandonado; una mugre, un polvo espantoso [...]. Y allí también había un boliche que debe estar también en la novela. Me acuerdo que era un galpón con techo de zinc [...]. Todo estaba allí. Estaba pudriéndose, se estaba agujereando, deshaciendo. A mí lo que me importaba de esa historia, era la nueva visión y la nueva derrota. Por eso, aparece Larsen (Rodríguez Monegal, 1973: 248-249).

¹⁸ Narradores jóvenes como Ernesto Pérez Zúñiga, Mateo de Paz o Eduardo Vilas, nacidos todos ellos en los 70, dedican unas páginas a Onetti en la revista *Quimera* (mayo, 2014), en las que reconocen la influencia ejercida por el escritor uruguayo; en el caso de Zúñiga, se llega a definir a sí mismo como «onettiano».

Esta experiencia, en boca del propio Onetti, sirve como resumen perfecto de la novela, en la que se cuenta la historia de Larsen¹⁹, quizá el personaje más representativo de todos los creados por Juan Carlos Onetti. Un hombre que regresa a Santa María después de un destierro de cinco años (cuya explicación la encontramos en *Juntacadáveres*) y, ya derrotado, acepta vivir una farsa como manera de huir de la realidad. Así, asume la gerencia de un viejo astillero, regentado por Jeremías Petrus (como en la historia que Onetti cuenta a Monegal, donde Petrus sería el tal du Petrie), acompañado de Gálvez y Kunz, otros seres también resignados. Allí se enamora de Angélica Inés, la hija de Petrus, en lo que, como veremos, supone otra farsa para evadirse del mundo, en este caso a través del amor. Una vez más, otra novela en la que «el tema de la ficción superpuesta a la vida, o parte de ella, lo abraza todo, es el aire que respiran y en el que se mueven los personajes de la historia» (Vargas Llosa, 2008: 149).

Por lo que atañe a *Juntacadáveres*, en ella se narra el periodo de cien días en la vida de Larsen –anterior a la historia de *El astillero*– cuando consiguió mantener abierto el añorado prostíbulo en la puritana Santa María, erigido después de varios años de lucha. Se trata de otro fracaso más de Larsen, otro sueño roto después del esfuerzo que supuso traer a sus «cadáveres»: las prostitutas María Bonita, Nelly e Irene.

Junto a la historia de Larsen, se intercala la del adolescente Jorge Malabia –narrada por él mismo–, inmerso en una relación oscura con la viuda de su hermano muerto, a la que ve en furtivos encuentros nocturnos, así como la historia de su cuñado, Marcos Bergner,

¹⁹ Este emblemático personaje se inspira en un joven que conoció Onetti en Buenos Aires en 1930, mientras trabajaba en una fábrica de Silos: «Allí conoció a un hombre joven al que todos llamaban Ramoncito [...]. Simpatizaron y al terminar la jornada solían salir juntos, oportunidad en la que, invariablemente, Ramoncito entraba a la peluquería de enfrente [...] para hacerse afeitar y acicalarse las uñas por una manicura [...]. Juan Carlos no comprendía por qué un tipo de apariencia tan viril manifestaba ese entusiasmo femenino por su aspecto hasta que un día le confesó que tenía dos mujeres trabajando en los prostibulos y que en realidad, utilizaba el trabajo como pantalla para eludir la ley Palacios que deportaba a los proxenetas» (Domínguez, 2013: 35).

joven paradigma de la hipocresía sanmariana, cuya vida no se corresponde con el odio acérrimo que profesa al prostíbulo de Larsen.

Juntacadáveres es «la más política de las novelas de Onetti, pues ella describe, a partir de la historia del pequeño prostíbulo, el mundo secreto de la vida política, marcada, cómo no, por las lacras de los tráficos ilícitos y la corrupción» (Vargas Llosa, 2008: 174), quizá todo ello extrapolable a la situación política del momento en los países del Río de la Plata. No obstante, Onetti siempre negó vinculación alguna con la realidad contemporánea²⁰.

Entre *El astillero* y *Juntacadáveres*, publica dos importantes colecciones de cuentos: *El infierno tan temido* (1962) y *Tan triste como ella* (1963). Con Onetti cerca ya de los sesenta años, empieza una época de escasa producción, aunque se multiplican las traducciones y antologías de su obra (en 1970 la editorial Aguilar publica sus *Obras completas*). Hasta 1973 no publica otra novela: *La muerte y la niña*, cuya historia sucede también en Santa María. Augusto Goerdel, oriundo de la colonia suiza de Santa María y protegido del padre Bergner, ha dejado embarazada a Helga Hauser, su mujer, a sabiendas de que un nuevo embarazo –ya tienen un varón– le produciría la muerte. Huye a Alemania, donde volverá a casarse y tener hijos, y de regreso a Santa María intentará expiar su culpa, aunque la historia ya está olvidada. A partir de este hilo argumental principal, el narrador nos cuenta la historia del origen de la colonia suiza; el pasado de Díaz Grey y la hija a la que no ve desde que cumplió los tres años, casado ahora con

²⁰ A este respecto, la crítica no se pone de acuerdo. Hay quien considera a Onetti como un escritor que escapa de una consideración localista, que no pretende hacer una crítica social de la realidad, sino que simplemente la utiliza como pretexto para la invención literaria (Ainsa, 1970: 165; Verani, 1978: 162); y otros –una mayoría– que, por su parte, sí ven cierta intención crítica en algunas de sus obras (Rama, 1967: 77-82; Brushwood, 1984: 217). Más allá de esta disputa irresoluble, si se desea conocer la opinión del propio escritor acerca de la realidad latinoamericana se puede leer la conversación con Sergio Marras que, bajo el elocuente título «Un cuento chino», se recoge en el volumen *América latina. Marca registrada* (1992: 269-279).

Angélica Inés y habitante de la casa de Petrus; y todo bajo la omnipresencia del Dios-Brausen, de cuya existencia son conscientes sus personajes.

En 1974, la dictadura uruguaya de Bordaberry clausuró *Marcha* por haberle concedido el premio de su concurso literario a un cuento –«El guardaespaldas», de Nelson Marra– que consideraban pornógrafo, aunque la razón última era la alusión al asesinato, a manos de los tupamaros, de un comisario de policía. Onetti acabó encarcelado, durante tres meses y en condiciones terribles, junto con Mercedes Rein y Carlos Quijano, los otros miembros del jurado²¹. Nunca olvidaría la penosa experiencia y jamás volvería a visitar Uruguay. Poco después, en marzo de 1975, Onetti se exilia en Madrid, donde vivió hasta su muerte. Allí publicó obras como *Dejemos hablar al viento* (1979) y recibió el Premio Cervantes en 1980. Su última novela, *Cuando ya no importe* (1993), cerró una carrera literaria que dejó una marca imborrable en la narrativa latinoamericana y en la literatura en español.

1.1. Influencias

En una ocasión, Onetti se definió como «un tipo sin relación con el mundo», ante lo cual solo cabía «escribir y escribir y escribir» (Onetti, 2009: 133). Probablemente sea este el mejor retrato que se puede uno imaginar del escritor uruguayo: un hombre huraño, solitario, escéptico, alejado de los fastos literarios, que encuentra una única salida ante el hastío del mundo y las gentes que lo pueblan: «Yo escribo, nada más» (Onetti, 2009: 59).

La fama de escritor maldito, *outsider*, lo acompaña desde su juventud. Cuenta Vargas Llosa (2008: 51-52) cómo, en su primera visita a Uruguay en el año 1966, colegas de Onetti como Ángel Rama o Carlos Maggi le narraban chismorreos sobre las excentricidades y «ferocidades» de sus relaciones eróticas –conocidos son los amores tortuosos con Idea Vilariño–. La noche y el mundo de los bajos fondos, de la marginación,

²¹ Jorge Ruffinelli también participó pero, afortunadamente, estaba radicado en México en el momento de las detenciones (*vid.* Adsuar Fernández, M. D.: 2009: 109).

lo fascinan desde joven. Así, con dieciséis años visita su primer prostíbulo, pero la minoría de edad lo lleva al calabozo, de donde lo debe recoger su padre a la noche siguiente.

Para Onetti, escribir parece ser una necesidad, no una elección, sino el destino del que no se puede escapar, porque todo escritor, según signa el propio narrador, «escribirá porque sí, porque no tendrá más remedio que hacerlo, porque es su vicio, su pasión y su desgracia» (Onetti, 1975: 36). A ello dedicará su vida, hasta en los momentos de mayor precariedad, casi miseria, cuando para subsistir tiene que trabajar como albañil, vendedor de entradas en el Estadio Centenario de Montevideo, empleado en una empresa de automóviles o traduciendo cualquier obra que caiga en sus manos, tal y como un joven Onetti le cuenta a su amigo Julio E. Payró en el epistolario felizmente recopilado y editado por Hugo J. Verani²².

Desde muy joven tiene clara su vocación literaria, una abnegación tal por la escritura que podría ser vista casi como una fatalidad, dentro de esa cosmovisión tan característicamente onettiana de un mundo oscuro y triste. Una existencia sin sentido, absurda, ante la cual solo cabe salvarse a través de la ficción. Y esto es lo que hace Onetti: imaginar otras vidas y otros mundos, esto es, *novelar* en su más prístino significado; pero también es lo que hacen los personajes por él creados, en todo momento conscientes de la mentira de una vida de ficción y, sin embargo, preferible al absurdo cotidiano.

Con todo ello, Onetti representa el paradigma de novelista en los que vida y obra están íntimamente ligadas: sus personajes son, en muchas ocasiones, auténticos *alter ego* del autor, soñadores que fantasean con huir a islas remotas o playas desiertas donde refugiarse del mundo, como la isla Faruru de Aránzuru en *Tierra de nadie*; o el Brausen que se

²² «Las traducciones se aceptan de antemano; pero va sin decir que me animo con cualquier Ruy Barbosa» (Onetti, 2009: 70).

imagina otra vida y otra ciudad, la célebre Santa María; o como Eladio Linacero, «un hombre solitario que fuma en un sitio cualquiera de la ciudad» (Onetti, 1967: 45). Todos ellos individuos que viven una existencia mezquina, desgraciada; hombres ensimismados, solitarios, desilusionados con la vida, sin fe en el porvenir. En definitiva, tipos «sin relación con el mundo» (Onetti, 2009: 133), tipos como Onetti.

Perteneciente a una generación de escritores uruguayos nacida en los primeros años de la segunda guerra mundial, su literatura (la de sus compañeros y, sobre todo, la de Onetti) quedará marcada por dicho acontecimiento y por el auge del fascismo en Europa, aproximándolos irremediamente a nuevos postulados éticos y filosóficos de corte existencialista, que ponían de relieve las angustias, las ansiedades y «los dolores del mundo» que retratará Schopenhauer.

Juan Carlos Onetti se sitúa, junto a Ernesto Sabato²³, a la vanguardia del existencialismo hispanoamericano. En el mapa del existencialismo porteño trazado por el profesor Cervera Salinas (2017), ambos autores serían continuadores del existencialismo iniciado por Roberto Arlt en la segunda década del siglo XX, caracterizado por cierta preferencia hacia temas sórdidos de la vida urbana. Con *El juguete rabioso*, Arlt deviene existencialista «incluso antes de que el movimiento propiamente filosófico se convirtiese en estandarte del pensamiento moderno» (Cervera Salinas, 2017: 39). En este contexto, fuertemente influido por Dostoievski, cabría incluir a Onetti, en el marco de un modelo existencialista «donde la espera y la esperanza derivarían en un mundo hermético y decaído en el tiempo» (*ibid.*: 39).

Según explica Ángel Rama en su ensayo «Origen de un novelista y de una generación literaria»²⁴ (1967), la promoción de escritores a la que pertenece Onetti surge entre los

²³ Mantenemos la escritura sin tilde para respetar el origen italiano del apellido.

²⁴ Incluido en la edición de *El pozo* de la editorial Arca, se trata de un trabajo fundamental para entender a Onetti en el seno de la tradición literaria de su país.

años 1938 y 1940, agrupada en torno a la revista *Marcha*. En ella se integran escritores e intelectuales como Carlos Maggi, Carlos Real de Azúa, José Pedro Díaz o Mario Arregui. Juan Carlos Onetti se convertirá en el miembro más representativo y prominente de esta generación, sobre cuyo membrete no hay acuerdo: Ángel Rama la denomina «generación crítica» en el ensayo citado, pero ha recibido otros nombres, como generación *Marcha*, generación del 39 (por la fecha de publicación de *El pozo*), generación del 40 o del 50. Con todo, la etiqueta que parece haber triunfado en los estudios críticos es la de generación del 45, propuesta por Rodríguez Monegal²⁵.

El ya citado epistolario con el pintor Julio E. Payró corresponde al periodo de formación intelectual de Onetti, entre el 1937 y el 1943, por lo que resulta de especial interés para conocer las iniciales inquietudes del autor, que con los años se convertiría en maestro de generaciones. Por sus líneas transitan los nombres de Aldous Huxley, Fedor Dostoievski, John Steinbeck, Ernest Hemingway, Jack London, las novelas policiales de Agatha Christie o Stanley Gardner. Marcel Proust y James Joyce son los escritores que más admira durante esta etapa, aunque la lectura de William Faulkner comienza ya a atraparlo (*vid.* Onetti, 2009).

Las influencias de Onetti no son exclusivamente literarias, ni mucho menos. Además del tango, cuyas letras resuenan sin cesar en sus novelas y cuentos, admira la pintura contemporánea a su tiempo («la única que me interesa y que si no entiendo siento» [Onetti, 2009: 152]) y, por encima de todo, a los pintores posimpresionistas franceses (Gauguin, Cézanne, Rousseau), que estudia en profundidad gracias al magisterio de su compatriota el pintor Joaquín Torres García y, por supuesto, de su amigo Julio E. Payró. Es, además, un apasionado del cine: Josef von Sternberg, Erich von Stroheim, John

²⁵ Sobre el nombre de la generación trata el propio Monegal (1966: 34-46) en *Literatura uruguaya del medio siglo*.

Huston, William Keighley o John Cromwell son algunos de los cineastas que descubre en su juventud. Todo ello demuestra las dispares influencias culturales y artísticas de un hombre que se proclamó a él mismo como *antintelectual*, un autodidacta que abandonó tempranamente los estudios de secundaria (*vid.* Onetti, 2009).

Como decimos, el cine, la música y, por encima de todo, la pintura, permeabilizan su obra, y no solo desde un punto de vista puramente técnico, sino también estético. No es este, por supuesto, un rasgo original del autor de *El pozo*. Novelistas como Joyce, Huxley, Faulkner, Conrad, y el resto de grandes renovadores de la narrativa contemporánea, ya habían incorporado en sus creaciones –y de una manera magistral– técnicas tomadas de otras disciplinas artísticas, en ese ambicionado sueño de la fusión entre artes.

Onetti parece transformar el celeberrimo aserto de Verlaine «la musique avant toute chose» en «la pintura ante todo», de modo tal que abundan las referencias a la necesidad de trasladar al campo de la novela aquello que le gusta de la pintura, en la búsqueda incesante de una literatura poética, despojada de la anécdota y que, partiendo de la realidad, la trasciende. Hasta tal punto esto es así, que llega a asegurar lo siguiente:

Casi todo lo que he aprendido de la divina habilidad de combinar frases y palabras ha sido en críticas de pintura. Y un poco en las de música. El porqué de esto no lo veo muy claro. Acaso porque la pintura es mucho más oficio que su otra hermana; al tratar de ella la gente se refiere, trabaja con elementos concretos y demostrables [...]. El color en pintura es color; en literatura es imagen, manera de decir, de aproximarse a la sensación que [...] termina siempre de escapar (Onetti, 2009: 41).

Onetti, como los pintores posimpresionistas a los que admiraba, traslada la realidad cotidiana al plano de la imaginación, ya que «la realidad pare la esencia artística [...], es el sostén, el alimento de aquella sensación artística que se quiere transmitir» (Onetti, 2009: 76). No se trata de reproducir la realidad tal y como se nos presenta ante nuestros

ojos –al modo del naturalismo decimonónico–, sino de «construir eternidades con elementos hechos de fugacidad, tránsito y olvido» (Onetti, 2010: 111). La realidad es tan solo el punto de partida que permitirá llevar al receptor a un mundo de sensaciones, de sueños, al asumir que en dicha realidad confluyen lo racional y lo irracional, lo onírico y lo real objetivo.

El escritor uruguayo es consciente desde muy joven de la difícil tarea que supone plasmar el mundo de los sueños en el texto. Ya en *El pozo*, redactada en su primera versión con tan solo veintitrés años, pone en boca de su protagonista la evidencia de dicha dificultad: «Hay solamente un plano donde puede ser entendida [la obra de arte]. Lo malo es que el ensueño no trasciende, no se ha inventado la forma de expresarlo, el surrealismo es retórica. Solo uno mismo, en la zona de ensueño de su alma, algunas veces» (Onetti, 1967: 24). De ahí, tal vez, que sus historias sean siempre «la historia de un pobre hombre que vive solo y sueña» (Onetti, 2009: 91).

De dicho afán por evocar a través de insinuaciones emerge la magistral creación de atmósferas, el característico ambiente sombrío, sórdido, casi irrespirable, donde la lluvia, el viento o el calor son también protagonistas de sus obras²⁶. Es el mismo ambiente que encontraremos en los grandes novelistas de cariz existencialista que influirían decisivamente en Onetti, entre los que destacan por encima del resto Fedor Dostoievski y Roberto Arlt²⁷, pero también en los existencialistas franceses, como Jean-Paul Sartre y, sobre todo, Albert Camus²⁸. Los personajes de este último, como los de Onetti, «nos trasladan a menudo sensaciones corpóreas; su percepción de sí y lo que les rodea, aun

²⁶ Resuena aquí –además de la influencia de la pintura francesa de finales del XIX– el eco del cine negro norteamericano de los años 40-50, con sus ambientes tópicamente sórdidos, que parecen presagiar constantemente la desgracia y la fatalidad.

²⁷ En quien ya estaba clara la presencia de la novelística rusa: Andreiev, Gogol o, por supuesto, Dostoievski.

²⁸ En realidad, tanto Sartre como Camus serían conocidos por Onetti mucho más tarde de la creación de *El pozo*, de ahí que para Vargas Llosa (2008: 33) se trate, más que de influencias, de «coincidencias».

emocional e intelectualmente, tiene una base sensitiva, carnal. Algunos elementos naturales se convierten en símbolos» (Zárate, 1995: 35).

No es este el lugar para hacer un estudio de las muchas influencias literarias del uruguayo. Se han señalado ya, no obstante, algunas de las más relevantes, a las que cabría añadir otras como Knut Hamsun o Louis-Ferdinand Céline –especialmente por su mejor y más conocida novela: *Viaje al fin de la noche* (1932)–, reconocidas por el propio Onetti (vid. 1961) y observadas, entre otros muchos, por Mario Vargas Llosa (2008: 119-126) y Emir Rodríguez Monegal (vid. 1973). Pero son Roberto Arlt y William Faulkner los que levantan un mayor entusiasmo en el autor de *El astillero*.

Del primero de ellos, el argentino Roberto Arlt, será uno de sus principales defensores²⁹ frente a todos aquellos que, en su tiempo, no supieron ver su genialidad, escondida en un fondo de analfabetismo e incultura que Onetti –al que ya definimos como antintelectual– alaba, como comprobamos en el siguiente extracto del interesante prólogo a la edición italiana de *Los siete locos* de 1971:

En este terreno [el del arte], poco pueden moverse los gramáticos, los estetas, los profesores. O, mejor dicho, pueden moverse mucho pero no avanzar. El tema de Arlt era el del hombre desesperado, del hombre que sabe –o inventa– que solo una delgada o invencible pared nos está separando a todos de la felicidad indudable (Onetti, 1975: 136).

Es la misma delgada pared que separará a Brausen de la Queca, a Larsen de Angélica Inés. Como Silvio Astier, los personajes de Onetti son también «juguetes rabiosos» que asumen como irremediable la caída en el fango. Los dos escritores tienen predilección por los antihéroes fracasados y marginales, que construyen identidades falsas para superar su mediocridad –Erdosain o Larsen, lo mismo da–; ambos retratan ciudades hostiles y

²⁹ Julio Cortázar o Ernesto Sabato se declaran también deudores del gran autor argentino.

alienadas –Buenos Aires o Santa María–, convertidas en auténticos espacios infernales (vid. Cervera Salinas, 2009).

En cuanto al norteamericano, se trata de un autor imprescindible no solo para Onetti³⁰, sino también para buena parte de los nuevos narradores hispanoamericanos que llegaron con el *boom*. En el nivel de las estrategias narrativas, observa Vargas Llosa (2008: 88) que en Onetti se percibe la influencia de Faulkner, sobre todo, en la frecuencia con que usa «el tiempo como si fuera un espacio, en el que la narración pudiera desplazarse hacia adelante (el futuro) o hacia atrás (el pasado) en un contrapunto cuyo efecto sería abolir el tiempo real», así como en la preferencia por los narradores-personajes, que «orientan subjetivamente lo que refieren».

En una entrevista de Juan Cruz (2004: 188), el propio Onetti reconocerá: «A mí me parece indudable la influencia de Faulkner». Antes aún, en el epistolario con Payró, cuando Onetti era tan solo un joven con aspiraciones de publicar, resulta interesante repasar sus primeros comentarios acerca del autor norteamericano, al que empieza a leer: «Tengo *Santuario*, en francés, de Faulkner. Recién empecé a leerlo, muy interesante y difícil» (Onetti, 2009: 71). Ya como escritor que empieza a ser reconocido, escribirá en la revista *Marcha* un artículo titulado «Réquiem por Faulkner» –acompañado del elocuente subtítulo: «Padre y maestro mágico»–, en el que se queja del escaso eco que tuvo en los periódicos uruguayos la muerte del autor de «Una rosa para Emily». En dicho artículo llegará a proclamar que «la riqueza, el dominio del inglés de William Faulkner equivale a lo que buscó y obtuvo William Shakespeare» (Onetti, 1975: 166).

En la Yoknapatawpha de Faulkner se inspirarán el resto de cronotopos de los narradores latinoamericanos: Comala, Santa Teresa, Macondo y, por supuesto, Santa María. Faulkner

³⁰ Son innumerables los estudios que comparan a Onetti con Faulkner: Mario Vargas Llosa (2008: 80-102), Luis Vargas Saavedra (1974), Hugo J. Verani (2009a: 28-29), María Izquierdo Rojo (2009), entre otros tantos.

será decisivo en la renovación de la novela del siglo XX, en el desarrollo de los puntos de vista, las voces del narrador, en la introducción de nuevos temas hasta el momento impensables, etc. Y todo esto lo recogerá Onetti, es cierto; sin embargo, lo que más lo une a Faulkner es, tal vez, que «nunca fue un intelectual, nunca se preocupó de la política de las letras» (Onetti, 1975: 168).

2. FICHA TÉCNICA DEL AUTOR

Por avenirse mejor a los criterios de la presente investigación, anotamos las narraciones de Onetti siguiendo un criterio cronológico. En la mayoría de los relatos, se alude a la fecha de la primera edición, salvo algunos textos que fueron publicados tardíamente, en cuyo caso se prefiere consignar la fecha de redacción y, entre paréntesis, el año de publicación. Además, se recogen con un asterisco (*) los relatos ambientados en Santa María por su especial relevancia en el corpus que estudiamos, en tanto que la mítica ciudad funge como verdadero «microcosmos simbólico que suplanta al mundo real» (Barrera, 2019: 444).

En cuanto a la adscripción genérica de los textos, seguimos el criterio de Ricardo Piglia sobre la novela corta onettiana expuesto en su ensayo *Teoría de la prosa* (2019).

Novela	Novela corta	Cuento
1933		Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo
1934	<i>Tiempo de abrazar</i> ³¹ (1974)	
1935		El obstáculo

³¹ En el prólogo a la edición italiana de *Los siete locos* realizado por Onetti, este indica que había empezado a escribirla en 1934: «En aquel tiempo, allá por el 34 [...] estaba escribiendo una novela “genial” que bauticé *Tiempo de abrazar*» (ap. Ruffinelli, 1974: 42). En el 38, se la había enviado a Eduardo Mallea para un concurso literario (Domínguez, 2013: 54). En 1943, publicaría tres fragmentos en la revista *Marcha*. Sin alcanzar el éxito deseado, la novela, según versión del autor, se perdió. A mediados de los setenta, se encuentran trece capítulos del manuscrito perdido –unas noventa páginas– en casa de su hermana Raquel, que la editorial Arca publica, por fin, en 1974.

1936		El posible Baldi
		Los niños en el bosque (1974) ³²
1939	<i>El pozo</i>	El fin trágico de Alfredo Plumet
1940		Crimen perfecto
		Convalecencia
1941	<i>Tierra de nadie</i>	Un sueño realizado
1943	<i>Para esta noche</i> ³³	Mascarada
1944		Bienvenido, Bob
		La larga historia
1945		Nueve de julio
1946		Regreso al sur
		Esbjerg, en la costa
1949		*La casa en la arena ³⁴
1950	<i>*La vida breve</i>	
1953		*El álbum
1954	<i>Los adioses</i>	
1956		*Historia del caballero de la rosa y de la virgen encinta que vino de Liliput
1957		*El infierno tan temido
1959	<i>*Una tumba sin nombre</i> ³⁵	

³² En la «Advertencia» de *Tiempo de abrazar y los cuentos de 1933 a 1950*, libro publicado en 1974, se indica que, cercano a ese año, «un extenso original inédito fue rescatado del desconocimiento: “Pequeño ensayo sobre el adjetivo y la composición llamado de *Los niños en el bosque* y escrito por J. C. Onetti en abril de 1936» (Onetti, 1974: 9).

³³ En el prólogo a la segunda edición (Onetti, 1943: 11), el autor recuerda que esta obra tuvo como título inicial *El perro tendrá su día*.

³⁴ Se corresponde, en realidad, con un capítulo de *La vida breve* que Onetti decidió desmembrar de la novela.

³⁵ En la segunda edición, de 1967, cambia el nombre a *Para una tumba sin nombre*.

1960	<i>La cara de la desgracia</i> ³⁶	
1961	* <i>El astillero</i>	*Jacob y el otro
1963	* <i>Tan triste como ella</i>	
1964	* <i>Juntacadáveres</i>	Justo el treintaiuno ³⁷
1968		* <i>La novia robada</i>
1970		* <i>Matías, el telegrafista</i> ³⁸
1973	* <i>La muerte y la niña</i>	Las mellizas
1976		* <i>El perro tendrá su día</i>
1978		* <i>Presencia</i>
1979	* <i>Dejemos hablar al viento</i>	Los amigos Jabón
1980		El gato
1982		El mercado El cerdito
1983		Luna llena
1985		Mañana será otro día
1986		El árbol
1987	<i>Cuando entonces</i>	Montaigne Ki no Tsurayuki
1993	* <i>Cuando ya no importe</i>	La escopeta
1994		Ella

³⁶ Esta novela corta tiene su origen en el cuento «La larga historia», de 1944.

³⁷ Más tarde lo incorpora a la novela *Dejemos hablar al viento*, con levísimas variaciones.

³⁸ Se cita Santa María, pero la historia narrada no transcurre en el cronotopo onettiano.

La araucaria

Las tres de la mañana

El impostor

La mano

Ida y vuelta

Tu me dai la cosa me, io te do la cosa te

Maldita primavera

Bichicome

2009

La visita

San José

El último viernes³⁹

*Nuestra Señora⁴⁰

*Eva Perón⁴¹

Además, Juan Carlos Onetti realizó las siguientes traducciones literarias⁴²:

- En los años 30, el cuento «All the Dead Pilots» («Todos los pilotos muertos»), de William Faulkner. Según afirmó el propio Onetti (1995: 349), tradujo este cuento «para mi placer y sin cobrar nada». Se trata de una versión que no llegó a publicarse.
- En 1946, junto a su esposa Elizabeth María Pekelharing, traduce la novela *The Cape Cod Mystery* (*El misterio de Cabo Cod*), de Phoebe Atwood Taylor, si bien Onetti no aparece como traductor en la edición.

³⁹ Texto inacabado. Como avanzamos en la introducción, aparece publicado por primera vez en la revista *Turia* (número 91, pp. 350-354). Isabel María Onetti indica que debió escribirlo a principio de los años 50.

⁴⁰ Texto inacabado.

⁴¹ Versión previa del cuento «Ella».

⁴² La información sobre las traducciones de Onetti procede de la «Cronología» preparada por Jorge Ruffinelli (1973: 9-20) en el libro titulado *Onetti*.

- En 1954, *This very Earth* (*La verdadera tierra*), de Erksine Caldwell.
- En 1956, *The Comancheros* (*Los comancheros*), de Paul Wellman.
- En 1957, *Children of the Wind* (*Hijos del viento*), de Burges Drake, y *The Damned Lovely* (*Una rubia perseguida*), de Jack Webb⁴³.

⁴³ Esta última traducción no es mencionada por Ruffinelli. La recoge el profesor José Ángel Rosado (1995: 45) en un artículo de *Latin American Literary Review*: «El dato sobre la existencia de esta novela lo obtuve gracias al profesor Jorge Rivera en una entrevista durante el verano de 1989 en Buenos Aires. Encontré un ejemplar de esta novela en una librería de viejos en la calle Tristán Narvaja en Montevideo».

SEGUNDA PARTE. TEORÍA DEL SÍMBOLO

3. EL SÍMBOLO: DEFINICIÓN, FUNCIONES Y ORIGEN

Conceptos tan habituales en la crítica literaria como son los de motivo, imagen o arquetipo, e incluso el de mito, se suelen emplear habitualmente como sinónimos, en parte debido a que todos ellos apuntan al amplísimo ámbito del análisis simbólico⁴⁴. Desde el punto de vista retórico (*vid.* Mayoral, 2005: 227), se entiende por símbolo a una clase de tropo metonímico, pues se basa en relaciones de contigüidad –esto es, en una transferencia de significados–, como sucede al nombrar la *bandera* por la *patria* o el *etro* por la *realiza*. En la definición ya clásica de André Lalande (1932: 844), se correspondería con «tout signe concret évoquant (par un rapport naturel) quelque chose d’absent ou d’impossible à percevoir».

En estrecha relación con su definición retórica, en el ámbito puramente lingüístico el símbolo es «un signo cuya presencia evoca otra realidad sugerida o representada por él» (Estébanez Calderón, 2015: 546). En realidad, como ya Saussure mostrara, el símbolo se diferencia del concepto de signo porque, frente a este, nunca es «completamente arbitrario; no está vacío: hay un rudimento de vínculo natural entre el significante y el significado. El símbolo de la justicia, la balanza, no podría reemplazarse por otro objeto cualquiera, un carro, por ejemplo» (Saussure, 1986: 94).

Efectivamente, mientras que en el signo la relación entre significado y significante es inmotivada o arbitraria, la relación entre simbolizado y simbolizante es motivada⁴⁵. De ahí que podamos afirmar que el símbolo evoca «una realidad que trasciende el objeto

⁴⁴ Para Northrop Frye, de hecho, tales conceptos se corresponden, sencillamente, con «diferentes tipos de simbolismo» (1957: 100).

⁴⁵ Esta distinción clásica permite a Piaget oponer el pensamiento racional –ligado al lenguaje intelectual en tanto que mediado por el signo– al pensamiento simbólico –unido al lenguaje afectivo y mediado por el símbolo–: «El símbolo servirá menos a la expresión de los pensamientos impersonales del lenguaje intelectual, que a la de los sentimientos y experiencias vividos y concretos, o sea, al lenguaje afectivo» (Piaget, 1977: 233).

simbolizante y comporta un sentido oculto y misterioso que apela al fondo irracional del inconsciente» (Estébanez Calderón, 2015: 546). Este componente misterioso hace del lenguaje simbólico un campo de estudio sugerente y abordable desde las más variadas disciplinas.

En esa senda de lo misterioso-simbólico insistía Carl Gustav Jung en el ensayo titulado *El hombre y sus símbolos*, obra póstuma publicada en 1965. Dentro del capítulo dedicado a la importancia de los sueños y el inconsciente, define el símbolo en los siguientes términos:

Nombre o aun una pintura que puede ser conocido en la vida diaria aunque posea connotaciones específicas además de su significado corriente y obvio. Representa algo vago, desconocido u oculto para nosotros. Muchos monumentos cretenses, por ejemplo, están marcados con el dibujo de la azuela doble. Este es un objeto que conocemos, pero desconocemos sus proyecciones simbólicas [...]. Así es que una palabra o una imagen es simbólica cuando representa algo más que su significado inmediato y obvio. Tiene un aspecto «inconsciente» más amplio, que nunca está definido con precisión o completamente explicado. Ni se puede esperar definirlo o explicarlo. Cuando la mente explora el símbolo, se ve llevada a ideas que yacen más allá del alcance de la razón (Jung, 1995: 20).

Por su parte, Paul Ricoeur (2004: 175-179) conectará el papel del símbolo en el mundo de los sueños con el hecho literario. Para el filósofo francés, todo símbolo tiene tres dimensiones: cósmica, onírica (o psíquica) y poética. En primer lugar, se manifiesta en su función cósmica, ya que «el hombre lee lo sagrado primero en el mundo [...], en el cielo, en el sol y la luna, en las aguas y la vegetación». Este simbolismo conecta directamente con lo sagrado, es una suerte de hierofanía y, además, resulta inagotable en su significación:

Nunca se termina de decir el cielo [...]; es lo mismo decir que el cielo manifiesta lo sagrado que decir que significa lo más alto, lo elevado y lo inmenso, lo poderoso y lo ordenado, lo clarividente y lo sabio, lo soberano y lo inmutable; la manifestación a través de la cosa es como la condensación de un discurso infinito; manifestación y significación son estrictamente paralelas y recíprocas; la concreción en la cosa es la contrapartida de la sobredeterminación de un sentido inagotable que se ramifica en lo cósmico, en lo ético y en lo político. De esta forma, el símbolo-cosa es potencia de innumerables símbolos hablados que, a su vez, se anudan en una manifestación singular del cosmos.

En segundo lugar, la dimensión onírica del símbolo permite el paso de la función cósmica a la función psíquica. Para Ricoeur, en los sueños emergen los símbolos «más fundamentales y más estables de la humanidad». No obstante, ambas funciones, la onírica y la cósmica, son complementarias, toda vez que «manifestar lo sagrado en el cosmos y manifestarlo en la psique es lo mismo [...]. Cosmos y Psique son los dos polos de la misma expresividad; me expreso al expresar el mundo; exploro mi propia sacralidad al descifrar la del mundo».

Por último, esta doble expresividad –y esto es lo fundamental para nuestro trabajo– se complementa en la imaginación poética, merced a la cual el símbolo emerge como cualidad del lenguaje, «en lugar de ser retomado en su estabilidad hierática bajo la custodia del rito y del mito, como en la historia de las religiones, o bien en lugar de ser descifrado a través de los resurgimientos de una infancia abolida», como en el psicoanálisis freudiano y junguiano.

Por otra parte, para Ricoeur, lo que diferenciará al símbolo del resto de signos es su doble intencionalidad, lo que quiere decir que del sentido primario literal, manifiesto, se extrae una segunda significación por analogía:

Lo «mancillado», lo «impuro»: esta expresión significativa presenta una intencionalidad primera o literal que, como toda expresión significativa, implica el triunfo del signo convencional sobre el

signo natural; de esta forma, la mancha es el sentido literal de la mancha; pero ese sentido literal ya es un signo convencional: las palabras «mancha», «sucio», etc., no se parecen a la cosa significada; pero, sobre esa intencionalidad primera, se levanta una intencionalidad segunda que, a través de lo «sucio» físico, apunta a cierta situación del hombre dentro de lo sagrado, que es precisamente el estar mancillado, el ser impuro; el sentido literal y manifiesto apunta, pues, más allá de sí mismo, a algo que es como una mancha (Ricoeur: 2004: 180).

En oposición a Ricoeur, Durand otorga primacía al sentido figurado sobre el literal, lo considera anterior toda vez que la lengua «no hace más que precisar el lenguaje simbólico, que tiene sus raíces en lo que es puramente biológico en el hombre, sirviéndose de signos y sintaxis que son únicamente derivaciones expresivas del símbolo» (Gutiérrez, 2012: 42). En la teoría durandiana (1968: 9-21), se insiste con frecuencia en la multiplicidad de interpretaciones del signo simbólico⁴⁶, cuyo origen se haya en la falta de adecuación entre el significado y el significante. De este modo, en un solo significante descubrimos sentidos simbólicos que pueden resultar antagónicos.

En relación estrecha con lo anterior, surge otro atributo capital del símbolo: la redundancia. La inadecuación entre el significante y el significado unida a su capacidad para repetirse incansablemente le otorga su característica «flexibilidad». A partir de ello, Durand considera tres categorías de símbolos: los símbolos rituales son aquellos en los que se repite un gesto, como el acto ritual del sacerdote cristiano al bendecir el pan y el vino; si la redundancia afecta a las relaciones lingüísticas, nos encontramos ante el mito en tanto que «repetición de ciertas relaciones, lógicas y lingüísticas, entre ideas o imágenes expresadas verbalmente» (Durand, 1968: 18), como sucede en las parábolas evangélicas, en las que las relaciones de significado entre la paja y el trigo o la red y los peces son más importantes que su sentido literal; y, por último, los símbolos

⁴⁶ Es frecuente, no obstante, que los símbolos pierdan esta plurivocidad en un contexto determinado y pasen a convertirse en lo que Durand (2013: 21) denomina *sintemas*, como le sucede al símbolo de la cruz en la cultura cristiana.

iconográficos, que remiten a las imágenes pintadas o esculpidas en cuanto que constituyen copias redundantes de un lugar, una cara, etc., al tiempo que para el receptor son una representación de lo que el pintor ya representó:

La Gioconda, por ejemplo, capta este poder de la imagen simbólica: el «modelo» Mona Lisa desapareció para siempre [...], y sin embargo su retrato nos hace presente esta ausencia definitiva. Cada espectador que visita el Louvre repite sin saberlo el acto redundante de Leonardo, y *La Gioconda* se le aparece concretamente en una epifanía inagotable (Durand, 1968: 19).

El símbolo queda definido, pues, para Durand (1968: 21), como «un signo que remite a un significado inefable e invisible, y por eso debe encarnar concretamente esta adecuación que se le evade y hacerlo mediante el juego de las redundancias míticas, rituales, iconográficas, que corrigen y completan inagotablemente la inadecuación».

Con todo, y más allá de las definiciones, el problema fundamental a la hora de abordar el estudio de los símbolos es su motivación: ¿qué tienen en común los símbolos del imaginario humano para que coincidan en culturas distintas y distantes en el tiempo y en el espacio? En otras palabras, ¿qué elementos comunes a todos los seres humanos los lleva a crear símbolos similares?

A este respecto, el propio Gilbert Durand (2004: 37-45) realiza una completa síntesis de las diversas clasificaciones del símbolo a lo largo del siglo XX, siempre basadas en las motivaciones que lo determinan. Los primeros en analizar con rigor científico el origen, la función y la motivación de los símbolos en las sociedades humanas fueron los historiadores de las religiones, quienes tienden a clasificarlos en virtud del parentesco que guardan con alguna de las grandes epifanías cosmológicas: estas constituirían el elemento común a todos los pueblos.

Así, el folclorista estadounidense Alexander Haggerty Krappe, y en su misma estela, el gran historiador de las religiones Mircea Eliade, ponen el foco en la interpretación simbólica que el ser humano otorga a las manifestaciones de lo que nos rodea; esto es, del cosmos. A partir de dicha perspectiva, dividen los símbolos en dos grandes grupos: celestes y terrenales (*ap.* Durand, 2004: 37). Dentro de ellos, la clasificación se ramifica en mitos y símbolos lunares, solares, atmosféricos, cataclísmicos, ctónicos o volcánicos, entre otros. Se trata de una categorización muy sencilla y aparentemente objetiva; empero, para Durand (2004: 38), «parecen volcarse a consideraciones menos objetivas» al reflexionar sobre el paso del tiempo y los mitos del Eterno Retorno, lo que lleva a ambos autores a considerar «una motivación psicológica de las imágenes por la apercepción totalmente subjetiva del tiempo».

Dentro del ámbito de la epistemología, Gaston Bachelard parte de la física aristotélica y su teoría de los cuatro elementos para clasificar los símbolos según pertenezcan al agua, al aire, a la tierra o al fuego. Se corresponde esta con una de las taxonomías del símbolo más reproducidas, por su sencillez y utilidad. No obstante, como explica Durand (2004: 38):

Bachelard se percató de que esta clasificación de las motivaciones simbólicas, por su simetría, es demasiado racional [...]. Se da cuenta de que la materia terrestre es ambigua, tanto blandura de la gleba como dureza de la roca [...]. Con esta ambigüedad, Bachelard alcanza una regla fundamental de la motivación simbólica donde todo elemento es bivalente.

George Dumézil y André Piganiol, por su parte, intentaron buscar motivaciones sociológicas y filológicas en las categorías simbólicas. El primero parte del «carácter funcional y social de las motivaciones del ritual, de los mitos y la propia terminología» (Durand, 2004: 39) para dividir los símbolos en virtud de su adscripción a una de las tres castas de las sociedades indoeuropeas: sacerdotal, guerrera o productora. Para Dumézil,

son estas tres órdenes las que han determinado históricamente nuestros «sistemas de representaciones míticas y la expresión lingüística» (ap. Durand, 2004: 39).

Por lo que respecta a Piganiol, establece una categorización simbólica en la que conecta la sociología con la historia. Para el historiador francés, los grandes símbolos y mitos mediterráneos quedan asociados con dos modos de vida: el nómada de los pastores y el sedentario de los agricultores. Los primeros «alzan altares, rinden un culto al fuego macho, al Sol, al pájaro o al cielo», mientras que los segundos «se contentan con piedras frotadas con sangre a guisa de altar, invocan divinidades femeninas y telúricas» (ap. Durand, 2004: 40)⁴⁷.

Desde el psicoanálisis, Sigmund Freud clasificará los símbolos de acuerdo con el «principio del placer» (*Lustprinzip*⁴⁸) y su conocida teoría de la represión, según la cual la imaginación nace de la tensión entre las pulsiones (*ello*) o exigencias morales autoimpuestas (*superyó*) y la represión social⁴⁹. En el ámbito de la psicología freudiana, la categoría motivante del símbolo es el *principio del placer*; el símbolo, entonces, «serviría para esquivar la censura que la consciencia ejerce sobre el inconsciente en el que se refugia este principio» (Gutiérrez, 2012: 72-73).

Alfred Adler atenúa la importancia de la libido y dirige la atención hacia el mecanismo que nos permite superar el complejo de inferioridad en la infancia, que se traduce en un complejo proceso simbólico. Finalmente, para Carl G. Jung, en el marco de su teoría del inconsciente colectivo, «todo pensamiento simbólico es, en primer lugar, símbolo de

⁴⁷ Para Gilbert Durand y su grupo de trabajo del Centre de Recherche sur l'Imaginaire (CRI), todas las teorías anteriores se basan exclusivamente en «datos extrínsecos de la consciencia imaginante» (Durand, 2004: 41), por lo que no sirven para explicar el complejo mecanismo de funcionamiento de la imaginación.

⁴⁸ Cabría precisar, con Gutiérrez (2012: 72), que el principio del placer «caracteriza el funcionamiento del inconsciente: las pulsiones tienden a ser satisfechas de forma inmediata, si el consciente del individuo no le permite alcanzarlo por condicionamientos morales, la satisfacción se busca a través de representaciones simbólicas de ese objeto censurado».

⁴⁹ Durand defenderá que la imaginación, al contrario de lo que afirmaba Freud, no se origina en la represión, sino que más bien es «origen de una liberación» (Durand, 2004: 42).

conciencia de grandes símbolos hereditarios» (ap. Durand, 2004: 42). A partir del análisis de los sueños y de la comparación de diferentes mitologías (no en vano, proyecciones del inconsciente colectivo), Jung llega a la conclusión de que existe un inconsciente común a toda la especie humana, heredado individualmente, y «constituido por imágenes primordiales o arquetípicas: motivos universales que son el contenido esencial de religiones, mitologías, leyendas, cuentos, etc.» (ap. Gutiérrez, 2012: 75).

Como culminación de las teorías precedentes, llegamos a lo que Durand denominó «trayecto antropológico», una propuesta de explicación del origen del símbolo y su clasificación que pretende aunar las perspectivas anteriores. En palabras del propio autor, el trayecto antropológico se define como «el incesante intercambio que existe en el nivel de lo imaginario entre las pulsiones subjetivas y asimiladoras y las intimaciones objetivas que emanan del medio cósmico y social» (Durand, 2004: 43). De esta forma, el símbolo vendría a ser «el producto de los imperativos biopsíquicos por las intimaciones del medio» (Durand, 2004: 44). Se opone, en este punto, a las teorías psicoanalíticas que pretenden situar el origen del símbolo en la lucha entre las pulsiones individuales y su rechazo cultural, pues para Durand surge de la armonía entre ese deseo y el contexto sociocultural.

Por su especial relevancia para este trabajo, a continuación dedicaremos un apartado exclusivo al estudio de la teoría simbólica de Gilbert Durand y otro para la de Northrop Frye. Dentro de ambas teorías, dirigiremos la atención especialmente hacia aquellos puntos que nos interesan para el ulterior análisis simbólico de la narrativa onettiana.

3.1. La teoría de Northrop Frye

En un sentido muy amplio, Northrop Frye (1957: 100) considera al símbolo como «cualquier estructura literaria que pueda aislarse para su examen crítico. Una palabra, una frase o una imagen que se usan con cierto género de referencia especial [...] son todos símbolos cuando constituyen elementos discernibles para el análisis crítico». Para el ensayista canadiense, además, las obras de arte literario (que él denomina *estructuras verbales* o, genéricamente, *poemas*) se pueden clasificar en cinco fases en virtud de la relación que establecen con el contexto, el cual fija un tipo concreto de símbolo (signo, imagen, mónada...). Cada una de estas fases, a su vez, se vincula de forma más efectiva con un determinado movimiento o estilo literario:

- A. Fase descriptiva. Tiene como unidad verbal (o símbolo) fundamental al *signo* (a la manera de Saussure). Queda asociada, sobre todo, a la corriente realista y naturalista del XIX, en la que predomina el componente didáctico y documental.
- B. Fase literal. Aquí la unidad verbal básica es el *motivo*. Su ejemplo máximo es el movimiento simbolista de Rilke, Pound, Mallarmé o Rimbaud.
- C. Fase formal. El símbolo es aquí denominado *imagen*. En esta fase se combinan el significado literal (el contenido) y el descriptivo (la materia, el tema), ya que en ella «la obra de arte no refleja acontecimientos e ideas externos sino que [...] los acontecimientos y las ideas son ahora aspectos de su contenido, no campos externos de observación» (Frye, 1957: 116). Esta fase se vincularía con la estética clasicista y neoclasicista de la Europa de los siglos XVI al XVIII.
- D. Fase mítica. Su unidad verbal de análisis es el *arquetipo*, unidad comunicable que generalmente surge de la repetición de imágenes y que da forma al *mito*. Más allá de su evidente cercanía con la literatura folclórica primitiva, serán también paradigmas de esta fase autores cultos modernos como Whitman o Melville.

E. Fase anagógica. En esta última fase del simbolismo, la unidad será la *mónada*. La escritura apocalíptica, la de Milton o Dante, es la más influida por la anagogía.

Al mismo tiempo, cada una de las fases del simbolismo enlaza con los cinco modos aristotélicos⁵⁰: al modo irónico le corresponde el significado literal, al mimético bajo la fase descriptiva, al mimético elevado la formal, al romance la fase arquetípica y, por último, al mito la fase anagógica.

La teoría mitocrítica del ensayista canadiense resultará especialmente relevante para la búsqueda de las fuentes bíblicas –y, por extensión, de la tradición judeocristiana– presentes en la narrativa de Juan Carlos Onetti. Una vez más, unas elocuentes palabras de Northrop Frye ejercen como guías de este trabajo:

La imaginación poética [...] tiende a sufrir de claustrofobia cuando solo se le permite hablar acerca de la naturaleza humana y de la naturaleza infrahumana; y los poetas son más felices como siervos de la religión que como siervos de la política, ya que la perspectiva trascendental y apocalíptica de la religión ocurre como una liberación tremenda de la mente imaginativa (Frye, 1957: 168).

En este sentido, tal y como se apuntó, la crítica arquetípica se encarga de rastrear aquellas imágenes recurrentes que se van transmitiendo convencionalmente de un autor a otro, para lo cual poco importa que el propio artista las explicita o no. En palabras de Frye (1957: 137):

El conocimiento consciente del poeta se toma en consideración solo en la medida en que el poeta puede aludir o imitar a otros poetas («fuentes») o hacer uso deliberado de una convención [...]. Solo el crítico arquetípico puede tratar de su relación con el resto de la literatura. Pero aquí,

⁵⁰ Heredero de la *Poética* aristotélica, Frye considera cinco modos literarios: comienza con el *mito*, cuyo héroe es superior en clase, y llega hasta la ironía, en la que es inferior; en medio de esta escala de poder del héroe estarían el romance, el mimético elevado y el mimético bajo.

nuevamente, tenemos que discriminar entre la literatura explícitamente convencional [...] y la literatura que oculta o pasa por alto sus vínculos convencionales.

Es en este segundo grupo en el que se encuentra Onetti, pues salvo en casos excepcionales, pocas veces hará explícita su relación con el universo mitológico de la Biblia. Y hablamos de mitología porque, como bien señala Frye (1988: 88):

Si leemos la Biblia en secuencia, esta se convierte en un mito, primero por tautología, en el sentido de que todos los mitos son *mythoi* o narraciones, y a continuación en un sentido más específico, el de ser una narración que cuenta con el material específicamente significativo que encontramos en todas las mitologías: relatos de la creación, de historia legendaria, listas de leyes...

Y es que el simbolismo presente en la Biblia representa la fuente principal de la literatura occidental, algo así como su diccionario de arquetipos:

El modo mítico, las historias de dioses, en que los personajes tienen el mayor poder de acción posible, es el más abstracto y convencional entre todos los modos [...]. De ahí que los principios estructurales de la literatura guarden relación tan estrecha con la mitología y la religión comparada como los de la pintura con la geometría (Frye, 1957: 179-180).

De esta forma, al analizar la obra onettiana, habremos de rastrear aquellas estructuras metafóricas que subyacen en los textos, asumiendo el alto grado de desplazamiento presente en su obra. Este concepto, el de desplazamiento, resulta central en la teoría de los mitos de Frye, quien lo entiende como los recursos o técnicas que el autor de ficción realista emplea para introducir en su obra una estructura mítica o arquetípica determinada, tales como «la analogía, la asociación significativa, las imágenes incidentales accesorias» (Frye, 1957: 182) u otros tipos de símil, siempre en busca de la verosimilitud. En *Poderosas palabras* (1990), una de las obras posteriores en las que matiza o completa las teorías formuladas en *Anatomía de la crítica*, Frye (1996: 189-190) define el desplazamiento en los siguientes términos:

Proceso mediante el cual, en ciertas situaciones culturales, las exigencias de verosimilitud y semejanza o la experiencia corriente alteran las estructuras míticas y metafóricas. El grado de encarnación de los personajes literarios varían desde el dios descarnado del puro mito o el semidescarnado héroe romántico hasta la total inmersión en el mundo del modo irónico que domina la literatura contemporánea.

El proceso contrario al desplazamiento es el de la condensación, que se produce «cuando las similitudes y asociaciones de la experiencia corriente se transforman en identidades metafóricas [...]. Una alusión explícita a la mitología bíblica o clásica en un contexto por lo demás representativo constituye una imagen condensadora» (Frye, 1996: 197-198).

A partir de estos conceptos, Frye (1957: 186-187) establece tres posibilidades de organización de los símbolos arquetípicos y de los mitos en la literatura:

- A. Mito no desplazado. La literatura de este tipo ofrece dos importantes metáforas de origen bíblico: el cielo como mundo deseado en antítesis con el infierno como mundo indeseable o, lo que es lo mismo, el mundo apocalíptico⁵¹ y su opuesto, el mundo demoníaco.
- B. Mito implícito. Se relaciona con el Romanticismo, movimiento en el que solo se sugieren determinadas estructuras míticas análogas a la experiencia humana.
- C. Mito desplazado. Se corresponde con los *mythoi*, «estructuras de imágenes en movimiento» (Frye, 1957: 187).

De los puntos A y B se infieren tres categorías de imágenes: apocalípticas, demoníacas y analógicas, que a continuación analizaremos en detalle. El primer grupo de imágenes es propio del modo mítico, el segundo, por su parte, del irónico, mientras que el conjunto de las imágenes analógicas caracterizará a los tres restantes modos. Al ser Onetti un autor eminentemente irónico, nos interesa especialmente el mundo demoníaco de desiertos,

⁵¹ En *El gran código* (1988) lo denomina también «mundo ideal», evitando así las connotaciones negativas del término apocalipsis.

infiernos y mujeres fatales; no obstante, merced a esa tendencia de retorno al mito, conformarán igualmente un importante grupo las imágenes apocalípticas. Por otra parte, el análisis del mito desplazado nos llevará a considerar la obra literaria no como un modelo estático de símbolos, agrupados en las antedichas tres categorías de imágenes, sino como un movimiento cíclico en el que estas se van sucediendo (Frye, 1957: 210).

3.1.1. Imágenes apocalípticas

El componente poético de la Biblia viene dado por el conjunto de imágenes naturales que en ella afloran. Esta naturaleza, para Frye (1988: 166), queda dividida en dos niveles: uno inferior, «que presupone una naturaleza dominada y explotada por el hombre», y otro superior, que se corresponde con «la naturaleza a la que esencialmente pertenece el hombre». El primero se expresa en la Biblia en el pacto de Dios con Noé, mientras que el segundo lo hace del pacto previo con Adán en el paraíso: «En el camino desde el nivel inferior hasta el superior hallamos las imágenes del mundo del trabajo, las imágenes pastoriles, agrícolas y urbanas que sugieren una naturaleza transformada en forma humanamente inteligible» (Frye, 1988: 166).

En consecuencia, de acuerdo con Frye (1957: 187-188), el deseo humano es el motor organizador de las metáforas apocalípticas: la forma que impone el deseo humano al mundo vegetal es el jardín o el huerto; al mundo animal, el redil; y al mineral, la ciudad, resultado de la transformación de la piedra por la acción civilizatoria:

La ciudad, el jardín y el redil son las metáforas organizadoras de la Biblia y de la mayor parte del simbolismo cristiano, y son llevadas a su completa identificación metafórica en el libro explícitamente llamado Apocalipsis [...], nuestra gramática de imágenes apocalípticas (Frye, 1957: 188).

Así, verbigracia, la figura maternal apocalíptica por excelencia es la Virgen María, pero también se incluirían en este grupo «las figuras de novia o esposa [...] del Cantar de los Cantares y la Jerusalén simbólicas del Apocalipsis» (Frye, 1988: 167). Además, los jardines albergan en su interior un árbol prohibido, que supone simbólicamente el despertar del deseo sexual, de ahí que el árbol de la vida sea «uno de los mitos de lo que se ha llamado el “falo perdido”» (Frye, 1988: 175). Representa, a su vez, al *axis mundi* que une el mundo inferior con el superior.

En lo atingente al mundo animal, representado arquetípicamente por el redil, destaca en el simbolismo judeocristiano la figura de la oveja, la cual funge como «arquetipo central de las imágenes pastoriles e igualmente de metáforas tales como “pastor” o “rebaño”» (Frye, 1957: 191).

No solo la ciudad, sino cualquier forma arquitectónica impuesta por el trabajo y el esfuerzo humanos sobre la piedra se integran dentro de las imágenes minerales apocalípticas. Estas imágenes apocalípticas que se vinculan al mundo urbano, centradas sobre todo en Jerusalén, «poseen un simbolismo femenino» (Frye, 1988: 184). Además, «la ciudad, llámese o no Jerusalén, es apocalípticamente idéntica al edificio único o templo, “casa de muchas moradas”, de la que son “piedras vivas” los individuos» (Frye, 1957: 192).

Explica Frye que «a nivel anagógico, el hombre es el recipiente de la naturaleza, y sus ciudades y jardines ya no son pequeñas cavidades en la superficie de la tierra sino formas de un universo humano» (Frye, 1957: 193). De ello resulta, entonces, que dentro del simbolismo apocalíptico debamos añadir, a los elementos naturales de aire y tierra, los de fuego y agua:

El simbolismo poético pone habitualmente el fuego justo encima de la vida del hombre en este mundo y el agua justo debajo [...]. Las imágenes de luz y fuego que circundan a los ángeles en la

Biblia, las lenguas de llama que descienden en el Pentecostés y el carbón encendido que el serafín aplica a la boca de Isaías, asocian el fuego con un mundo espiritual o angélico, equidistante del humano y del divino [...]. El agua, por su lado, pertenece por tradición a un reino de existencia inferior a la vida humana, estado de caos o disolución (Frye, 1957: 193-194).

En el mundo apocalíptico, en cambio, el agua es siempre «agua de la vida», agua limpia y pura.

3.1.2. *Imágenes demoníacas*

En oposición al mundo apocalíptico, organizado por el deseo y el trabajo humanos, se encuentra el demoníaco, aquel «que el deseo rechaza totalmente: el mundo de la pesadilla y del chivo expiatorio, del dolor y la confusión» (Frye, 1957: 195). De ahí que la parodia de la vida real, como sugiere Frye (1957: 195), constituya el tema central de las imágenes demoníacas, que pueden adoptar dos formas en la Biblia: la parodia demoníaca, «relacionada con las naciones paganas⁵² temporalmente próspera» y la manifiesta o demoníaca futura, «las ruinas y páramos [...] en los que se convertirá toda esta gloria inexorablemente» (Frye, 1988: 167).

Tal y como afirma Frye (1957: 195), en «el mundo demoníaco divino [...] los símbolos del cielo [...] tienden a asociarse con el cielo inaccesible y la idea central que se cristaliza a partir de él es la idea de un destino inescrutable o de una necesidad externa». Esto se relaciona con la tan estudiada visión existencialista de la vida, angustiada y trágica, que manifiesta Onetti en toda su narrativa.

La sociedad demoníaca es «fuente inagotable de dilemas trágicos, como los de Hamlet y Antígona» (Frye, 1957: 196). En este mundo el individuo es dominado por un tirano que

⁵² Para entender el concepto de parodia demoníaca hay que explicar el contexto del relato bíblico en el que surgen. Egipto, Babilonia, Asiria y Fenicia, los pueblos vecinos de Israel, son más prósperos y ricos. Este éxito solo se explica, desde el punto de vista judío, recurriendo a la parodia: «Como un triunfo efímero que tiene toda la apariencia de realidad, a excepción de su permanencia» (Frye, 1988: 166).

impide el triunfo de los deseos frente al honor o deber. Junto a él, y en contraste, se encuentra la víctima sacrificada, que muere para liberar al grupo (Frye, 1957: 196).

Por otra parte, habría que reseñar que no se reconoce en el relato bíblico ninguna figura maternal demoníaca, más allá de la figura de Lilit, una leyenda posterior que solo se menciona en Isaías. Sí aparece, en cambio, el opuesto a la figura de las novias apocalípticas: es la «Gran Ramera del Apocalipsis 17, que es Babilonia, y Roma, y la amante del Anticristo» (Frye, 1988: 167).

Las imágenes del mundo demoníaco vegetal se asocian con lugares desolados, oscuros, contrarios al deseo humano, tales como el bosque oscuro, el jardín siniestro o el páramo. Este último, como indica Northrop Frye (1957: 198), se ha asociado tradicionalmente con el destino trágico o con la soledad, y cita como ejemplos reveladores a Shakespeare, Hardy o el *Waste Land* de Eliot. El árbol del conocimiento prohibido en el Génesis o la cruz se pueden considerar solo formas universales concretas de la imagen de la tierra baldía.

El mundo mineral demoníaco, por su lado, «puede conservar su forma no elaborada de desiertos, rocas y yermos. Las ciudades de la destrucción y de la noche pavorosa tienen aquí cabida, igual que las grandes ruinas del orgullo» (Frye, 1957: 199). El astillero ideado por Petrus, como veremos, constituye el paradigma de esa «ruina del orgullo»; es un lugar abandonado, deshumanizado y desnaturalizado.

Finalmente, el fuego demoníaco es el fuego fatuo o las ciudades ardientes, y el agua es siempre sucia, destructiva, en contraste con el agua de la vida apocalíptica. La distinción entre ambas es de importancia fundamental en la Biblia. De modo similar, «existe un fuego de agua y un fuego de muerte. El fuego de vida [...] produce luz y calor pero no dolor ni destrucción» (Frye, 1988: 189).

3.1.3. *Imágenes analógicas*

Entre los polos demoníaco y apocalíptico, esto es, entre los «inalterables y eternos mundos del cielo y del infierno» (Frye, 1957: 200), se encuentra el conjunto de imágenes analógicas, menos relevante para nuestro estudio mitocrítico toda vez que, según quedó ya explicado, Onetti se mueve fundamentalmente entre los dos extremos imaginativos, al quedar su obra encuadrada dentro del modo irónico-mítico. No obstante, es posible apuntar algunas metáforas importantes que el narrador uruguayo toma del romance⁵³ y del mimético bajo⁵⁴.

Más que imágenes metafóricas, se trata de ahora de «constelaciones de imágenes significativas que, al hallarse juntas, configuran lo que a menudo se llama, con poca propiedad “atmósfera”» (Frye, 1957: 200). Entre estas constelaciones, en Onetti tendremos que reseñar las que tienen que ver con la llamada «analogía de la inocencia» (Frye, 1957: 201), propias del modo romance.

En esta atmósfera de la inocencia, las figuras divinas son siempre «paternales, sabios ancianos [...] o espíritus guardianes» (Frye, 1957: 201). Las figuras humanas, por su lado, se relacionan con la castidad, la virtud y la virginidad (Frye, 1957: 201). En ese sentido, parece claro que Eva encarna el paradigma de madre en este mundo intermedio: «En el cristianismo tradicional la Virgen María es una segunda Eva, responsable de la redención del hombre al dar nacimiento al redentor [...]. En la literatura secular encontramos temas míticos paralelos, como el papel que desempeña Beatriz en Dante» (Frye, 1996: 247-248). Pero, además de Eva, otras figuras femeninas maternas se incluyen en este mundo

⁵³ «Si es superior en grado a los demás hombres y al propio medio ambiente, el héroe es el típico del romance, cuyas acciones son maravillosas, pero él mismo se identifica como ser humano» (Frye, 1957: 54).

⁵⁴ «Si no es superior ni a los demás hombres ni al propio medio ambiente, el héroe es uno de nosotros [...]. Esto nos proporciona al héroe del modo mimético bajo» (Frye, 1957: 54).

intermedio, entre las que destaca Raquel, «la esposa típica de Jacob (o Israel) y por lo tanto madre simbólica de la nación israelita» (Frye, 1988:167).

En cuanto al mundo vegetal, si el jardín del paraíso se adscribía al grupo de imágenes apocalípticas, el Edén pertenece al de las analógicas, de ahí que, como apunta Frye (1957: 202), Dante lo sitúe justo debajo del paraíso. A este respecto, habría que destacar que el jardín, simbólicamente, se asocia siempre a la figura femenina:

Si estamos en lo cierto al sugerir que antes de la creación de Eva, el adán, como conciencia humana individual o alma viviente, solo simbólicamente pudo ser masculina, entonces lo que era simbólicamente femenino antes de la aparición de Eva debe haber sido el jardín en sí, con sus árboles y sus ríos (Frye, 1996: 246).

Además de mujer, el jardín es cuerpo, en una metáfora que alcanza su apogeo en el *hortus conclusus* del Cantar de los cantares. La metáfora se completa, en ocasiones, con el acto sexual, como sucede en el poema «The Garden», del poeta inglés del XVII Andrew Marvell, según explica Northrop Frye (1996: 255):

El poeta entra en un jardín y se mezcla físicamente con este de un modo que recuerda en buena medida a un acto sexual [...]. A continuación el poeta sugiere que este apareamiento de la unidad cuerpo-mente-alma del poeta con los aspectos correspondientes del jardín equivale a la existencia paradisiaca original, antes de que Dios lo estropeará creando a Eva.

En el mimético bajo, en cambio, «los jardines ceden su puesto a las fincas y la penosa faena del hombre con la azada, del campesino o del desbrozador de matojos» (Frye, 1957: 206).

De entre los animales, sobresalen, «por sus aspectos más mansos de fidelidad y lealtad» (Frye, 1957: 202), las ovejas y los corderos. La esencia pastoril del mundo mineral, por su parte, lo aleja del simbolismo de las ciudades, de modo que aparecerán solo ermitas o

torres en medio de la naturaleza. No obstante, en el mimético bajo, «las ciudades adoptan [...] la figura de las laberínticas metrópolis modernas, en donde el principal acento emotivo recae en la soledad y la falta de comunicación» (Frye, 1957: 206).

Por lo que atañe al simbolismo del agua, dentro de la analogía de la inocencia, «se caracteriza principalmente por fuentes y estanques, lluvias fecundantes y alguna corriente ocasional que separa a un hombre de una mujer, guardando así la castidad de ambos» (Frye, 1957: 202). En la misma línea, el fuego es «símbolo de purificación, un mundo de llamas que solo puede atravesar aquel que es casto a la perfección» (Frye, 1957: 201), mientras que la luna, que se corresponde con «el más frío y, por lo tanto, el más casto de todos los cuerpos ígneos» (Frye, 1957: 201), adquiere una destacada posición en este mundo de inocencia. En cambio, en el marco del modo mimético bajo con el que colinda habitualmente Onetti, el simbolismo del fuego se transformará en «irónico y destructor» (Frye, 1957: 206).

3.1.4. Imágenes cíclicas: el rito del proceso

Sin embargo, según quedó apuntado, todas estas imágenes que acabamos de analizar no pueden ser solo estudiadas como formas estáticas, ya que la propia esencia de la narración implica cierto dinamismo:

El área principal de tal movimiento tiene evidentemente que estar constituido por los tres campos intermedios⁵⁵. Los mundos apocalíptico y demoníaco [...] sugieren lo eternamente inalterable y se prestan con gran alacridad a ser proyectados esencialmente como cielo o infierno [...]. Las analogías de la inocencia [...] representan la adaptación del mito a la naturaleza: nos proporcionan, no la ciudad ni el jardín como meta final de la visión humana, sino el proceso de edificar y plantar.

⁵⁵ Se refiere a las imágenes analógicas, propias de los tres modos intermedios: el romance, el mimético bajo y el mimético elevado. Este último no ha sido abordado, pues no resulta significativo en las estructuras narrativas onettianas.

La forma fundamental del proceso es el movimiento cíclico, la alternancia de triunfo y decadencia, de esfuerzo y reposo, de vida y muerte, que constituye el rito del proceso (Frye, 1957: 210).

De este modo, el mundo del fuego nos lleva al ciclo de la luz y la oscuridad, del día y la noche. En paralelo al anterior, encontramos el ciclo de la vigilia y el sueño del mundo humano y el de las estaciones del mundo vegetal.

En lo atingente al mundo de la ciudad, apunta Frye (1957: 212) que «la vida civilizada se asimila con frecuencia al tema orgánico de crecimiento, madurez, decadencia, muerte y resurrección», así como a los de la edad dorada o heroica en el pasado. El tema del *nostos* representaría el «cierre pleno de un movimiento cíclico» (Frye, 1957: 211).

Apunta Frye a la conexión entre los ciclos de la naturaleza y el ya analizado mundo apocalíptico no desplazado: «Sus marcos más comunes son la cumbre de una montaña, la isla, la torre, el faro y la escala o escalera» (Frye, 1957: 267). En *El astillero* de Onetti se observará fácilmente su vinculación con el Purgatorio dantesco, pues según explica Frye (1957: 268):

El Purgatorio en Dante es una enorme montaña con un sendero que asciende en espiral en torno a ella, en cuya cima, a medida que el peregrino recupera gradualmente su inocencia perdida y se despoja del pecado original, se encuentra el jardín del Edén [...]. No deja de estar presente [...] el sentido de encontrarse uno entre un mundo apocalíptico de arriba y un mundo cíclico de abajo, ya que desde el jardín del Edén vuelven a caer sobre el mundo todos los gérmenes de la vida vegetal mientras la vida humana pasa de largo (Frye, 1957: 268-269).

En el imaginario demoníaco, finalmente, «todo movimiento cíclico es visto como cerrado y completo, y solo tenemos repetición de la misma cosa, o del mismo tipo de cosa» (Frye, 1996: 231).

3.2. La teoría de Gilbert Durand

Tal y como ya apuntamos en la introducción del trabajo, Gilbert Durand (2004: 45-66) basa su estudio de las motivaciones simbólicas en la antropología y la psicología, de acuerdo a lo que definió como «trayecto antropológico», expuesto fundamentalmente en *Estructuras antropológicas del imaginario*⁵⁶. El ensayista francés considera a los símbolos como variaciones «de un mismo tema arquetipo», lo que permitiría agruparlos en «constelaciones de imágenes»:

En dichas constelaciones, vienen a converger las imágenes alrededor de núcleos organizadores, lo que la arquetipología antropológica debe ingeniarse para localizar a través de todas las manifestaciones humanas de la imaginación [...]. Por ejemplo, los esquemas ascensionales siempre traen aparejados símbolos luminosos, símbolos tales como la aureola o el ojo (Durand, 2004: 60).

La reflexología clásica le dará las claves para la categorización de los símbolos del imaginario, que tendrían su origen, no en aspectos culturales o de la naturaleza, sino en los gestos primarios del ser humano establecidos por la psicología: la dominante postural, la dominante de nutrición (el descenso digestivo) y la dominante sexual (los gestos rítmicos o cíclicos). Estos grandes reflejos son los que, además, parecen caracterizar a la especie humana, según muestran las ciencias naturales:

La moderna neurología ha descubierto que la especial constitución del cerebro humano exige que todo lo que es instintivo, reflexológico, lleve necesariamente aparejado un proceso de simbolización. Nuestro cerebro está formado por el paleoencéfalo, que compartimos con todos los vertebrados, la capa límbica, que compartimos con todos los mamíferos, y finalmente por el

⁵⁶ En realidad, según explica la profesora Fátima Gutiérrez (2012: 23), la mitocrítica de Durand se engloba dentro de lo que el propio autor francés llamó *estructuralismo figurativo*, que nace precisamente en este ensayo.

neocéfalo que nos es exclusivo e interpreta, simboliza, desde los instintos más agresivo, que toma a su cargo el paleocéfalo, hasta las emociones, que se generan en la zona límbica. Durand suele comentar jocosamente, en relación con esto que, si dotáramos una rana macho de un cerebro humano, comprobaríamos que era consciente del acto de copular y veríamos que inmediatamente iba a convertir este acto en el significante de algo más amplio, que haría de ello un símbolo fundamental. Así procede nuestro cerebro (Gutiérrez, 2012: 77).

De este modo, el paso de la horizontalidad a la verticalidad en la infancia (dominante postural) se asocia con «materias luminosas, visuales», ya que muchos de estos reflejos nacen en las capas ópticas de la corteza cerebral, y dan lugar a «técnicas de separación» –pues la luz *separa* aquello que la oscuridad *unifica*– y «de purificación, cuyos frecuentes símbolos son las armas, las flechas, las espadas» (Durand, 2004: 57).

La dominante de la verticalidad configura las *estructuras esquizomorfas*⁵⁷, así llamadas porque *parten* el mundo en dos: «La verticalidad nos ofrecerá valores dualistas: de arriba y abajo, de elevación y de caída [...]. En estas estructuras encontraremos siempre valores positivos unidos a las alturas y valores negativos unidos a las profundidades» (Gutiérrez, 2012: 79), como ejemplifican la contraposición Cielo-Infierno de la tradición occidental.

El acto de digerir los alimentos lleva a imágenes de profundidad, como «el agua o la tierra cavernosa», pero también los «utensilios continentales, las copas y los cofres» (Durand, 2004: 57). Esta dominante digestiva configura las estructuras místicas, entendiendo *místico* no en el sentido religioso, sino como «un pensamiento de asimilación, de la misma manera que, cuando nos alimentamos, asimilamos lo que comemos, hacemos una transformación del alimento en nosotros mismo» (Gutiérrez, 2012: 79). Las estructuras

⁵⁷ Más tarde las denominaré heroicas, ya que el héroe es el que lucha contra la oscuridad y se levanta frente a los meandros del destino.

místicas se asocian con la confusión y los valores de la noche, pues todo interior es nocturno, así como con el regreso a la matriz.

Por último, el reflejo dominante rítmico quedaría vinculado con las estaciones y los ciclos, y utensilios como la rueda. En él se integran las estructuras sintéticas o diacrónicas, ya que son propias de los relatos, entre los que se incluyen los mitos.

A su vez, cada uno de estos tres reflejos dominantes y sus estructuras correspondientes se incluyen en los dos regímenes del simbolismo que propone Durand, de los que procede todo nuestro potencial imaginario: el diurno, que se asocia con la dominante postural y las estructuras esquizomorfas (o heroicas) y, por tanto, con «la tecnología de las armas, la sociología del soberano mago y guerrero, los rituales de elevación y purificación» (Durand, 2004: 60); y el nocturno, que engloba las dominantes digestiva y rítmica y sus correspondientes estructuras místicas y diacrónicas. La primera comprende «las técnicas del continente y el hábitat, los valores alimenticios y digestivos, la sociología matriarcal y nutricia» (Durand, 2004: 60), y la segunda «las técnicas del ciclo, del calendario agrícola y de la industria textil, los símbolos naturales o artificiales del retorno, los mitos y dramas astrobiológicos» (Durand, 2004: 60-61), además de al «arquetipo Eros» y a «los valores de la noche acogedora» (Gutiérrez, 2012: 84).

En síntesis, Durand descubre una serie de patrones estables y definidos de todas las representaciones imaginarias (sea en forma de símbolo o de arquetipo), que se agrupan en torno a los tres esquemas originales: diairético o verticalizante, de descenso e interiorización y, por último, rítmico. A estos patrones –o protocolos normativos, por utilizar sus palabras–, Durand los denomina *estructuras*. A su vez, a partir de la idea expuesta por Denis de Rougemont en el esencial *El amor y occidente*, según la cual la dualidad entre el día y la noche –el primero vinculado con lo apolíneo y la segunda con lo dionisiaco– funciona a modo de eje a partir del cual se construye toda la literatura

occidental, Gilbert Durand divide las estructuras simbólicas en dos amplios regímenes: el diurno, que se corresponde con el «régimen de la antítesis» (Durand, 2004: 69), y el nocturno, «régimen pleno del eufemismo» (Durand, 2004: 199).

3.2.1. Régimen diurno

Al régimen diurno de la imagen le correspondían, según quedó señalado, las estructuras heroicas o esquizomorfas, las cuales se caracterizan por dividir el mundo en dos, de ahí que este régimen se componga de dos conjuntos antitéticos de imágenes: de una parte, los símbolos asociados a la angustia humana ante el paso inexorable del tiempo y la muerte (teriomorfos, nictomorfos y catamorfos) y, de otra, los símbolos que se vinculan con la victoria frente al tiempo y la muerte (símbolos ascensionales, espectaculares y diairéticos).

A. Símbolos teriomorfos frente a símbolos diairéticos

De acuerdo con su etimología, se engloban dentro de los teriomorfos todos los símbolos que tienen que ver con «lo abstracto espontáneo del animal⁵⁸», dando origen al «esquema de lo animado» (Durand, 2004: 76). En tanto que asociadas a lo salvaje, en el régimen diurno solo aparecerán representaciones animales valorizadas negativamente –la serpiente como encarnación del Mal en la cultura judeocristiana supone un ejemplo conocido de este simbolismo–. La primera manifestación de esta animalización en el imaginario toma forma de movimiento anárquico, como demuestra el hecho de que «una de las primitivas manifestaciones de la animalización es el hormigueo» (Durand, 2004: 77). De ahí también que el infierno se asocie siempre con el desorden: «Esta repugnancia primitiva ante la agitación se racionaliza en la variante del esquema de la animación constituida por el arquetipo del caos (Durand, 2004: 77).

⁵⁸ Efectivamente, en griego antiguo *therion* (θηρίον) significa ‘animal salvaje’.

La repugnancia instintiva del hombre ante el movimiento caótico no es más que una proyección de la angustia ante el cambio. A su vez, el miedo al paso del tiempo se une con el motivo de la persecución y la huida desesperada, tan frecuente en la literatura de todos los tiempos, desde el mito del judío errante hasta el Raskólnikov dostoievskiano:

El esquema de la animación acelerada que es la agitación hormigueante, bullente o caótica parece ser una proyección asimiladora de la angustia ante el cambio, ya que la adaptación animal en la fuga no hace más que compensar un cambio brusco por otro cambio brusco. Pero el cambio y la adaptación o la asimilación que motiva son la primera experiencia del tiempo. Las primeras experiencias dolorosas de la infancia son experiencias del cambio: ya sea el nacimiento, las bruscas manipulaciones de la comadrona, luego de la madre, y más tarde el destete. (Durand, 2004: 78).

En contraposición con los símbolos teriomorfos se encuentran los diairéticos (separadores), pues frente al animal salvaje como símbolo del mal emerge la figura del héroe solar, símbolo del bien: el héroe es el encargado de derrotar a los monstruos y vencer simbólicamente a la muerte, iluminando la oscuridad. En el cortejo simbólico que acompaña al héroe se integran las armas (espada brillante, flecha, rayo...) y las guerras que el imaginario humano usa simbólicamente –junto a los símbolos ascensionales y espectaculares– para luchar contra la muerte y el tiempo. A ello añade Durand el agua⁵⁹ y el fuego, cuyas imágenes se asocian al deseo humano de limpieza y purificación.

B. Símbolos nictomorfos frente a símbolos espectaculares

En la agrupación nictomorfa, quedan integrados símbolos ligados con la noche y sus atributos de oscuridad y tinieblas. Junto al miedo al cambio y al paso de tiempo, tal vez la angustia ante la oscuridad, poblada en el imaginario infantil y folclórico de monstruos y demonios, sea otra de las experiencias atávicas esenciales en el hombre. El arquetipo

⁵⁹ El agua lustral, pura, que se opone al agua negra.

de las tinieblas, señala Durand (2004: 94-95), ha sido ampliamente abordado desde las teorías psicoanalíticas⁶⁰:

Oberholzer [...] le atribuye el valor sintomático muy general de «angustia de la angustia» [...]. La valorización negativa del negro, según Mohr, significaría pecado, angustia, rebelión y juicio. En las experiencias de sueño diurno, de igual modo, se observa que los paisajes nocturnos son características de los estados depresivos.

Pero más allá del psicoanálisis, explica Durand (2004: 95) que el atardecer y la medianoche se asocian en el folclore al terror:

Esta imaginación de las tinieblas nefastas parece ser un dato primario, duplicando la imaginación de la luz y el día. Las tinieblas nocturnas constituyen el primer símbolo del tiempo, y tanto entre casi todos los primitivos como entre los indoeuropeos o los semitas, se cuenta el tiempo por noches y días.

En Onetti, comprobaremos en qué medida dentro de esta constelación de imágenes temporales destacan dos de las variaciones nictomorfas fundamentales: el espejo, que representa la «translucidez ciega» y es «instrumento de Psique» y, en íntima relación con este, el agua, que «al mismo tiempo que bebida, fue el primer espejo estancado y oscuro» (Durand, 2004: 99).

Esta vertiente tenebrosa del agua lleva a relacionarla con la muerte, como se observa especialmente a partir del Romanticismo, y cuyo ejemplo más claro lo hallamos en Edgar Allan Poe, en cuya obra Bachelard observa que «el agua es superlativamente mortuoria, es un doble sustancial de las tinieblas, es la sustancia simbólica de la muerte» (*ap.* Durand, 2004: 100). En suma, el agua oscura, nocturna, se convierte en símbolo anunciador de la muerte.

⁶⁰ Desde Rorschach, en el ámbito del psicoanálisis se habla de *impacto del negro* para aludir a la angustia que produce en el sujeto la percepción de este color (*ap.* Durand, 2004: 94).

Por otra parte, la constelación simbólica de la oscuridad y las aguas negras conecta frecuentemente con el cabello femenino, «también flotante y ondulante, que inquieta a los poetas y está unida a la idea de tiempo irrevocable» (Gutiérrez, 2012: 93).

C. Símbolos catamorfos frente a símbolos ascensionales

Este grupo de símbolos del régimen diurno configura lo que Durand (2004: 116) denomina «la tercera gran epifanía imaginaria de la angustia humana ante la temporalidad», que se nutre del esquema dinámico de la caída:

Como la caída es relacionada [...] con la rapidez del movimiento, la aceleración y las tinieblas, podría ser la experiencia dolorosa fundamental y constituir para la conciencia el componente dinámico de toda representación del movimiento y temporalidad. La caída resume y condensa los aspectos temibles del tiempo (Durand, 2004: 117).

El esquema de la caída «aparece como el signo del castigo y se multiplica en una misma cultura», como sucede en la tradición judía, en la que «la caída de Adán se repite en la caída de los ángeles malos» (Durand, 2004: 118). Por otra parte, «en ciertos apocalipsis apócrifos, la caída es confundida con la posesión por el mal. La caída se convierte, entonces, en el emblema de los pecados de fornicación, celos, ira, idolatría y homicidio» (Durand, 2004: 118). Y es que, en efecto, toda caída implica un castigo consecuencia de un pecado, de entre los cuales el más habitual es el de la soberbia: «El del hombre, el héroe o el ser divino inferior que quiere equipararse al dios creador todopoderoso, o el mortal que intenta alcanzar, en vida, la morada de los dioses» (Gutiérrez, 2012: 95).

Si la constelación simbólica de la caída (símbolos catamorfos) representaba el poder destructor del tiempo, su contrario –esto es, la ascensión, la elevación, la verticalidad– se vincula con el triunfo frente al tiempo y la muerte, con el deseo de inmortalidad y trascendencia: «Todos los símbolos ascensionales aparecen marcados por la preocupación

de la reconquista de una potencia perdida, de un tono degradado por la caída» (Durand, 2004: 150).

Frente al descenso, las representaciones del ascenso suelen estar valorizadas positivamente, pues se trata de símbolos para conquistar el cielo, y de ahí la profusión de rituales y de mitos asociados:

Ya se trate del *durohana*, el ascenso difícil, de la India védica, o del *clímax*, escala iniciática del culto de Mitra, o, incluso, la escalera ceremonial de los *thraces*, la escala que permite «ver a los dioses» de los que nos habla *El libro de los muertos* del antiguo Egipto, o la escala de abedul del chamán siberiano (Durand, 2004: 132).

En último término, observa Durand (2004: 133) que toda esta simbolización verticalizante es, sobre todo, «escala levantada contra el tiempo y la muerte». Y de entre las escalas, la más cercana a nuestra tradición judeocristiana es la de Jacob. Sobre este mito, que ya tratamos con Frye, Durand hace notar lo siguiente:

Cabe observar que este [Jacob] está dormido sobre un *betel*, un lugar elevado, cuando imagina el famoso sueño. Es la misma escala sobre la cual Mahoma ve alzarse el alma de los justos y que se encuentra tanto en el Paraíso de Dante, «el más verticalizante de los poetas»⁶¹, como en la ascensión mística de san Juan de la Cruz, *La subida del monte Carmelo* (Durand, 2004: 133).

3.2.2. Régimen nocturno

Durand se refiere al régimen nocturno de la imagen como el reino del eufemismo, ya que ahora el imaginario no lucha contra el tiempo por la vía de la trascendencia, sino «en la tranquilizadora y cálida intimidad de la sustancia o de las constantes rítmicas que escanden fenómenos y accidentes» (Durand, 2004: 199). En el régimen nocturno,

⁶¹ Durand cita, como en tantas otras ocasiones, a su maestro Bachelard (*L'air et les songes*, 1943)

entonces, los símbolos del régimen diurno se invierten mediante el proceso lógico de la doble negación⁶²; es decir, se *eufemizan*:

La ambivalencia Eros-Cronos-Tánatos, de la pulsión y el destino mortales, marca el límite mismo a partir del cual los grandes temas de la simbología [...] no pueden sino invertir su valor. Si Eros tiñe de deseo el propio destino, hay un medio de exorcizar de otro modo que por la antítesis polémica e implacable la cara amenazadora del tiempo. Al lado del proceso metafísico que, por los símbolos antitéticos [...] combate a los monstruos hiperbólicos engendrados en la angustia temporal; al lado de una actitud diairética; de una ascesis trascendente; la duplicidad, al permitir la eufemización de la muerte, abre ella misma una senda muy distinta del imaginario y de las conductas que motiva (Durand, 2004: 200).

Recordemos que, como se señaló, este régimen engloba las estructuras místicas (símbolos de la inversión y de la intimidad) y las sintéticas (símbolos cíclicos). En las primeras, «el ser se encierra, se refugia en lo más recóndito de la sustancia y, reduciendo al máximo su espacio, minimiza el tiempo hasta anularlo» (Gutiérrez, 2012: 116); en las segundas, en cambio, se acepta el paso irremediable del tiempo, pero manteniendo la esperanza de la victoria frente a Cronos⁶³.

D. Símbolos de la inversión

Los símbolos de la inversión están relacionados con la subversión, la metamorfosis y el cambio, en la medida en que representan la ruptura de los órdenes establecidos y la ambigüedad, desafiando la lógica y la estabilidad de la realidad cotidiana. Aparecen aquí, por tanto, todos los símbolos asociados al descenso:

Si la ascensión es un llamado a la exterioridad, a un más allá de lo carnal, el eje del descenso es un eje íntimo, frágil y mullido. El retorno imaginario siempre es un «regreso» más o menos

⁶² «Negando lo negativo se reconstruye lo positivo» (Gutiérrez, 2012: 108).

⁶³ Estas estructuras se denominan sintéticas, de hecho, porque en ellas convergen el miedo ante el paso del tiempo y la esperanza en la victoria frente a él.

cenestésico y visceral [...]. Es concebible que en tales profundidades oscuras y ocultas no subsista más que un límite muy delgado entre el acto temerario del descenso sin guía y la caída hacia los abismos animales. Pero lo que distingue afectivamente el descenso de la fulgurancia de la caída [...] es su lentitud (Durand, 2004: 209).

Durand llega a la conclusión de que, paradójicamente, merced a un complejo proceso de antífrasis, de doble negación, «se desciende para remontar el tiempo y encontrar las quietudes prenatales» (Durand, 2004: 211). Por ello, en el régimen nocturno, la noche invierte su tradicional valor negativo: «La noche espera de la eufemización de lo nocturno una suerte de retribución temporal de las faltas y los méritos» (Durand, 2004: 226). En esta rehabilitación de la noche, «los esquemas del descenso íntimo se colorean con el espesor nocturno» (Durand, 2004: 227), de ahí que, para San Juan, la noche se relaciona tan estrechamente con la unión amorosa y el descenso por escalas secretas.

E. Símbolos de la intimidad

Los símbolos de la intimidad están relacionados con la protección y el recogimiento. Se asocian con la tendencia humana a refugiarse en espacios cerrados y seguros, vinculados con la calidez y la seguridad del hogar o del cuerpo. En ese sentido, señala Durand el claro isomorfismo entre el arquetipo del retorno, la muerte y la morada, en lo que él denomina *isomorfismo sepulcro-cuna*, «cuyo término medio es la cuna ctónica. La tierra se vuelve cuna mágica y benefactora porque es el lugar del último reposo» (Durand, 2004: 245).

Como doblete del cuerpo, además, la casa resultará isomorfa del seno materno:

En ella va a operarse el redoblamiento de Jonás: necesitamos una casita dentro de la más grande para poder encontrar sin problemas las seguridades primarias de la vida; ese es el papel del rincón, del reducto oscuro, del *sancta sanctorum* como de la habitación secreta y última [...]. Las cerraduras y las llaves refuerzan [...] el secreto de esas moradas superlativas. Ese es realmente el

sentido del «palacio de cristal» de nuestros cuentos, cuya limpidez acuática permite adivinar la profundidad al tiempo que constituye un obstáculo infranqueable y mineral, que defiende celosamente el cofre mágico o el tesoro, núcleo de esta profunda intimidad (Durand, 2004: 252).

Explica Durand (2004: 253) que la constelación arquetípica de la ascensión, sea en forma de escalera, campanario o zigurats, es muy distinta a la de la casa como morada. En esa, las escaleras «siempre descienden, y subir [...] a las habitaciones del piso superior sigue siendo descender en el corazón del misterio [...]. Siempre son los esquemas del descenso [...] y los arquetipos de la intimidad los que dominan las imágenes de la casa» (Durand, 2004: 253).

La casa, además, en tanto que refugio se vincula con lo sagrado, representa el centro del mundo en el que se sitúa el árbol sagrado o el betilo. Pero este centro-refugio, de acuerdo con Durand, puede ser cuadrado o circular: el primero es artificial, construido por mano humana, el segundo es imagen del vientre femenino como refugio natural:

Las figuras cerradas cuadradas o rectangulares hacen recaer el acento simbólico sobre los temas de la defensa de la integridad interior. El recinto cuadrado es el de la ciudad, es la fortaleza, la ciudadela. El espacio circular es más bien el jardín, el fruto, el huevo o el vientre, y desplaza el acento simbólico sobre las voluptuosidades secretas de la intimidad (Durand, 2004: 256).

F. Símbolos cíclicos y mitos del progreso

Uno de los agrupamientos simbólicos más relevantes para el estudio de la obra onettiana es el que lo pone en relación con el paso del tiempo, la idea de eterno retorno y de renovación. Durand (2004: 291) agrupa estos símbolos temporales en dos categorías: los relacionados con la vertiente cíclica del tiempo, en su cualidad de repetición infinita (símbolos cíclicos), y los que se concentran en torno al devenir lineal del tiempo (mitos del progreso). Ambas categorías ofrecen constelaciones imaginativas diferentes:

Por un lado, tendremos los arquetipos y símbolos del retorno, polarizados por el esquema rítmico del ciclo; por el otro, ordenaremos los arquetipos y símbolos mesiánicos, los mitos históricos donde estalla la confianza en el desenlace final de las peripecias dramáticas del tiempo, polarizados por el esquema progresista que [...] no es más que un ciclo truncado o, mejor aún, una fase cíclica última que encastra el resto de los ciclos como figuras y bosquejos del último proceso (Durand, 2004: 292).

De acuerdo con la teoría durandiana, ambas categorías de símbolos se suelen expresar en forma de relatos o narraciones: son los mitos que, «con su fase trágica y su fase triunfante, siempre serán dramáticos, es decir, pondrán en juego alternativamente las valorizaciones negativas y las positivas de las imágenes» (Durand, 2004: 292). Por ejemplo, la luna, gracias a sus fases, aparece como la imagen más representativa del eterno retorno: mientras que en el régimen diurno simbolizaba al primer muerto, en el régimen nocturno adopta el papel simbólico del resucitado que vence a la muerte.

En último término, el tiempo, considerado como un ciclo, se reduce a un espacio:

Parece representar el papel de un gigantesco principio de identidad aplicado a la reducción de lo diverso de la existencia humana. A partir de entonces ya no hay distinción entre el tiempo y el espacio por la simple razón de que el tiempo está espacializado por el ciclo, el *annulus*, el cual representa un poco el papel que Bergson reprochaba al reloj: una proyección espacial del tiempo, un dominio determinista y tranquilizador sobre las caprichosas fatalidades del devenir» (Durand, 2004: 293).

3.3. La dinámica del símbolo: delimitación terminológica

Si bien han ido apareciendo a lo largo de los apartados precedentes, llegados a este punto conviene precisar las diferencias de significado que existen entre conceptos integrados en lo que cabría llamar el campo asociativo del símbolo, como son los de motivo, imagen, esquema, arquetipo, mónada y mito. Al igual que sucede con frecuencia en otros campos de conocimiento, cada escuela teórica ha intentado aportar matices particulares sobre dichos conceptos clave, lo que da lugar, en ocasiones, a que se usen de forma confusa. Por ello, trazar los límites entre cada uno parece el paso previo necesario antes del análisis que llevaremos a cabo en la tercera parte de nuestro trabajo.

3.3.1. *Motivo*

En narratología, el motivo se define habitualmente como la unidad mínima en la que puede descomponerse el tema de una obra:

Asociándose entre sí, los motivos forman los nexos temáticos de la obra. Desde este punto de vista, la fábula es un conjunto de motivos en su lógica relación causal-temporal, mientras que la trama es el conjunto de los mismos motivos, en la sucesión y en la relación en que se presentan en la obra (Tomachevski, 1982: 184).

Para Frye (1957: 103-104), un *motivo* no es más que un tipo de símbolo –entendido aquí como una clase de «unidad verbal»– que, a diferencia del signo, apunta al significado interno de la obra literaria, al contexto particular en el que se halla escrita. El sentido de los motivos es cambiante y ambiguo (no establecen relaciones biunívocas significado-significante) y, por ello, susceptible de análisis en cada obra artística y en cada autor:

El significado de un poema⁶⁴ es literalmente su forma o integridad como estructura verbal. Sus palabras no pueden separarse ni vincularse con los valores de signo: todos los posibles valores de

⁶⁴ Se refiere aquí a cualquier obra literaria, independientemente del género al que se adscriba.

signo de una palabra quedan absorbidos en una complejidad de relaciones verbales (Frye, 1957: 108).

En las *estructuras verbales literarias* lo que importa analizar es la correspondencia que se da entre los motivos, frente a las *estructuras descriptivas*, que apuntan en dirección centrífuga al referente y juzgan la verdad o falsedad de una aseveración. A este respecto, afirmará Frye (1957: 103) que «en literatura [...] los valores de signo que tienen los símbolos se subordinan a su importancia como estructura de motivos conectados entre sí».

3.3.2. Imagen

Una *imagen* es, en su etimología, ‘representación, retrato’. Por ello, en las palabras siempre sugestivas de Paul Ricoeur (2004: 178), la imagen queda definida como «la función de la ausencia, la aniquilación de lo real convertido en un irreal figurado; esta imagen-representación, concebida a partir del modelo del retrato de lo ausente, depende todavía demasiado de la cosa que ella irrealiza». En suma, una imagen se corresponde con la representación sensible de un objeto o de una persona (Estébanez Calderón, 2015: 285).

Para Gilbert Durant (*ap.* Gutiérrez, 2012: 33-34), las imágenes pueden ser de dos clases: sensibles, que se corresponden con representaciones mentales estáticas del mundo exterior percibido a través de los sentidos; y simbólicas, que transforman las primeras a través de la imaginación: se trata de representaciones mentales, dinámicas y con significados múltiples que permiten reconocer todo aquello que no puede ser percibido por los sentidos.

En realidad, tal y como el propio Durand afirma, no son dos imágenes diferentes, sino dos grados de la misma, puesto que las imágenes simbólicas parten de las sensibles y las

transforman. El paso de una a otra se realiza en fases: del esquema al arquetipo y de este al símbolo propiamente dicho.

Según Frye, cuando la obra literaria pone su énfasis en la forma, los símbolos se convierten en imágenes: «Unidades [...] que muestran una analogía de proporción entre el poema y la naturaleza que imita» (Frye, 1957: 116). Desde la *Poética* aristotélica, sabemos que las diversas imágenes que se enlazan en una obra de arte proceden de la naturaleza, sea esta un objeto externo o sea una idea.

Ahora bien, aquí el concepto de *mimesis* se aleja del que tradicionalmente vinculamos con el realismo y el naturalismo decimonónicos, ya que un poema de la fase formal – como ya se apuntó– «no reproduce meramente la sombra de la naturaleza; hace que la naturaleza se refleje en su forma continente» (Frye, 1957: 116).

3.3.3. *Esquema*

El término *esquema* procede de la *Crítica de la razón pura* kantiana⁶⁵. Para el filósofo prusiano, se trata de la «representación que posibilita el paso de los fenómenos percibidos por los sentidos a las categorías del entendimiento» (*ap.* Gutiérrez, 2012: 35). Durand (2004: 62) lo define como «una generalización dinámica y afectiva de la imagen»; más concretamente:

[El esquema] hace la unión, no ya como lo quería Kant, entre la imagen y el concepto, sino entre los gestos inconscientes de la sensoriomotricidad, entre las dominantes reflejas y las representaciones. Son precisamente estos esquemas los que forman el esqueleto dinámico, el boceto funcional de la imaginación [...]. Así, al gesto postural corresponden dos esquemas: el de la verticalización ascendente y el de la división tanto visual como manual; al gesto del

⁶⁵ Según explica Durand (2004: 62), el concepto de *esquema*, aunque procede en última instancia de Kant, lo toma de Sartre, Burloud y Revault d'Allones. Sartre lo definirá como «presentificador de los gestos y las pulsiones inconscientes» (*ap.* Durand, 2004: 62).

engullimiento corresponde el esquema del descenso y el del acurrucarse en la intimidad (Durand, 2004: 62).

Nos encontramos, pues, ante «el impulso psíquico [...], la relación abstracta que permite el paso de la presentación del mundo, por medio de nuestras percepciones, a su representación por medio de nuestro intelecto» (Gutiérrez, 2012: 36). Además, según se señaló, para Durand los reflejos instintivos, inconscientes, se sitúan en la base del imaginario, pues desencadenan necesariamente un proceso de simbolización. Por ello, se puede afirmar que el esquema constituye la «instancia verbal del arquetipo⁶⁶: la relación abstracta y dinámica que realiza el paso de lo sensible a lo simbólico, a través de lo instintivo» (Gutiérrez, 2012: 36). Su función será, entonces, extraer del conjunto de imágenes que conforman el imaginario los rasgos comunes y darles una estructura arquetípica.

3.3.4. Arquetipo

Si bien el concepto de arquetipo se remonta a la filosofía platónica, la teoría de los arquetipos moderna procede, esencialmente, de la obra de Jung, para quien constituyen «esquemas o potencialidades funcionales que moldean inconscientemente el pensamiento» (*ap.* Durand, 2004: 33). En el marco de su conocida teoría del inconsciente colectivo, plantea los arquetipos como manifestaciones de dicho inconsciente, de ahí que en su modelo básico se repitan tan insistentemente en mitos, sueños, leyendas...

Como vemos, este concepto tiene su equivalente en el del *esquema* durandiano, para quien los arquetipos propiamente dichos serán sus «sustantificaciones [...]. El punto de unión entre el imaginario y los procesos racionales» (Durand, 2004: 62-63), una vez que entra en juego la variable del contexto sociocultural y natural: «Es una forma dinámica, una

⁶⁶ Conviene precisar que, para Gutiérrez (2012: 35), *esquema*, *arquetipo* e *imagen arquetipo* componen tres instancias de un mismo objeto: el arquetipo propiamente dicho.

estructura que organiza imágenes, pero que siempre sobrepasa las concreciones individuales, biográficas, regionales y sociales, de la formación de imágenes» (Durand, 1968: 72)⁶⁷.

Así, frente al simple símbolo, por naturaleza ambivalente (y, por tanto, cambiante), el arquetipo es universal (es decir, constante), puesto que «se relacionan con imágenes muy diferenciadas por las culturas y en las cuales varios esquemas vienen a superponerse» (Durand, 2004: 64). El siguiente ejemplo expuesto por el propio Durand clarifica la cuestión: «Mientras que el esquema ascensional y el arquetipo del cielo permanecen inmutables, el símbolo que los diferencia se transforma de escala en flecha voladora, en avión supersónico o en campeón de salto» (Durand, 2004: 64).

Si el esquema era la instancia verbal del arquetipo, nos encontramos ahora ante su instancia formal: «Forma primera de representación simbólica, abstracta, universal, inmutable y heredada» (Gutiérrez, 2012: 38). Su concreción es lo que Durand denomina, de forma más precisa, imagen arquetipo, que para Gutiérrez (2012: 38) constituye su instancia nominal: «El arquetipo deja el campo de la abstracción para convertirse en signo. Estamos ya [...] en el camino hacia el símbolo puesto que, cuando estas universales imágenes arquetipo entran en contacto con un determinado enclave cultural [...] se diversifican en símbolos»⁶⁸.

Para Frye, si consideramos el poema no ya como imitación de la naturaleza, sino como imitación de otros poemas o géneros, nos adentramos en la fase mítica del hecho literario.

⁶⁷ Podemos observar cómo Durand sigue de cerca las teorías junguianas de los *engrammes*, entendidos como «huellas funcionales indicadoras del modo como por término medio y de la manera más frecuente e intensa ha funcionado la psique humana», que se manifiestan «como motivos mitológicos e imágenes, tal como se encuentran, en forma idéntica o muy semejante, en todos los pueblos y tal como pueden descubrirse sin dificultad en la materia inconsciente del hombre moderno» (Jung, 1985: 229).

⁶⁸ En el presente trabajo, no diferenciaremos entre imagen arquetipo y arquetipo, pues consideramos que, en última instancia, atienden a la misma idea.

En este punto, cuando la literatura hace valer su función comunicativa o social, se expresa por medio de arquetipos: «Imagen típica o recurrente [...]. Símbolo comunicable que conecta un poema con otro y de este modo contribuye a unificar e integrar nuestra experiencia literaria» (Frye, 1957: 135).

Según el mismo autor (1957: 135-136), a la crítica le correspondería rastrear la repetición de aquellas imágenes tópicas (sean de naturaleza física, como el *mar*, o de otra clase, como la idea de *lo pastoril*), que se integran en símbolos arquetípicos transmitidos diacrónicamente por medio de las convenciones literarias, y que cristalizan en los géneros. En última instancia, este proceso implica la concepción de la literatura como un todo. O, por citar un ejemplo del propio autor:

Moby Dick no puede limitarse a la novela de Melville: queda absorta en nuestra experiencia imaginativa de leviatanes y dragones del abismo a partir del Antiguo Testamento. Y lo que es verdad para el lector es *a fortiori* verdad para el poeta, quien muy pronto aprende que para su alma no hay más escuela de canto que el estudio de los monumentos de su propio esplendor (Frye, 1957: 136).

Una característica fundamental de los símbolos arquetípicos es su variabilidad: el rojo puede ser símbolo de la pasión amorosa, pero también de la muerte, o puede representar a la izquierda política, o incluso a la selección española de fútbol. Pese a ello, en determinados contextos, estas asociaciones resultan tan convencionales que parece difícil sustraerse de ellas, lo que puede llevar a convertir el arte en «un conjunto de signos esotéricos» (Frye, 1957: 139) y, de ahí «la resistencia de los escritores modernos a que sus arquetipos sean detectados» (Frye, 1957: 139).

3.3.5. *Mónada*

El concepto de mónada procede de la teoría de Frye, quien, a su vez, lo toma de Leibniz. Explica Frye que una obra literaria no es solo una suma de tradiciones, de analogías entre convenciones y géneros, sino que constituye por sí misma un «universo literario autónomo» (Frye, 1957: 158), del que se infiere la existencia de una suerte de símbolos universales:

Imágenes de cosas comunes a todos los hombres y que tienen, por lo tanto, un poder comunicable potencialmente ilimitado. Estos símbolos incluyen los de la comida y la bebida, los de la búsqueda y el viaje, los de la luz y la oscuridad, y los de la satisfacción sexual (Frye, 1957: 159).

Mientras que en la fase arquetípica la literatura une el rito con el sueño y, por ello, «limita el sueño: lo hace plausible y aceptable para una conciencia social despierta» (Frye, 1957: 159)», en la fase anagógica «imita el sueño total del hombre [...] y los símbolos arquetípicos universales [...] ya no son las formas apetecibles que el hombre construye dentro de la naturaleza sino que son ellas mismas las formas de la naturaleza» (Frye, 1957: 159-160).

En esta fase el símbolo se denomina mónada, «por estar todos los símbolos unidos en un único símbolo verbal infinito y eterno que es, como *dianoia*, el Logos, y, como *mythos*, el acto total creador» (Frye, 1957: 162).

3.3.6. *Mito*

En una forma clara y sencilla, Mircea Eliade y Ioan Petru Couliano (2022: 230) definen el mito como un relato que tiene como objetivo «explicar largamente lo que los símbolos expresan exclusivamente de forma condensada». El propio Eliade (2000: 13-20) señala que el concepto de mito resulta especialmente complejo, pues en su definición se entremezclan los sentidos populares que lo entienden como mera ficción o fábula. Sin

embargo, en el ámbito preciso de la historia de las religiones, todo mito sería una narración sobre la creación y, por ende, una historia sagrada:

Relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los comienzos [...]. Los mitos revelan, pues, la actividad creadora y desvelan la sacralidad (o simplemente la «sobrenaturalidad») de sus obras. En suma, los mitos describen las diversas, y a veces dramáticas, irrupciones de lo sagrado (o de lo sobrenatural) en el mundo (Eliade, 2000: 16-17).

Sin negar su capacidad para develar lo trascendente, Paul Ricoeur (2004: 181-183) vincula el mito con la idea de símbolo; en concreto, lo entiende como una especie de símbolo que adopta la forma de relato, cuyo tiempo y espacio no pueden hallarse dentro de los parámetros de la historia y de la geografía, como sucedería, verbigracia, con el relato bíblico de Adán y Eva:

El destierro es un símbolo primario de la alienación humana; pero la historia de la expulsión de Adán y de Eva del Paraíso es un relato mítico de segundo grado que pone en juego unos personajes, unos lugares, un tiempo, unos episodios fabulosos; el destierro es un símbolo primario y no un mito, porque es un acontecimiento histórico que significa analógicamente la alienación humana, pero la misma alienación se forja una historia fantástica, el destierro del Edén que, en tanto que historia acaecida *in illo tempore*, es mito; se verá que ese espesor del relato es esencial al mito; sin contar con el esbozo de explicación que, en los mitos etiológicos, acentúan aún más su carácter secundario (Ricoeur, 2004: 183).

Desde la antropología, Claude Lévi-Strauss responderá, por su parte, a la pregunta de por qué aparecen mitos muy similares en coordenadas espacio-temporales alejadas. Partiendo de la división saussureana del lenguaje en lengua y habla, el padre de la antropología estructural considera al mito como un tercer nivel del lenguaje⁶⁹. De este modo, mientras

⁶⁹ En su particular método de análisis estructural, el mito, en tanto que hecho lingüístico, se puede dividir en unidades constitutivas, llamadas *mitemas*, que actúan junto a los fonemas, morfemas y semantemas. Los

que «la lengua pertenece al dominio de un tiempo reversible y el habla al de un tiempo irreversible», el mito, por su parte, «se define también por un sistema temporal, que combina las propiedades de los otros dos» (Lévi-Strauss, 1995: 232), erigiéndose así en una estructura que, «si bien se refiere a acontecimientos transcurridos [...] fuera del tiempo cronológico [...], no pierde vigencia a lo largo del tiempo», sino que se halla «permanentemente relacionada con el presente, el pasado y el futuro» (Gutiérrez, 2012: 53).

Por consiguiente, el mito se convierte en un tipo de discurso universal e inmutable:

Se podría definir el mito como ese modo del discurso en el que el valor de la fórmula *traduttore, traditore* tiende prácticamente a cero. En este sentido, el lugar que el mito ocupa en la escala de los modos de expresión lingüística es el opuesto al de la poesía [...]. La poesía es una forma de lenguaje extremadamente difícil de traducir en una lengua extranjera [...]. El valor del mito como mito, por el contrario, persiste a despecho de la peor traducción. Sea cual fuere nuestra ignorancia de la lengua y la cultura de la población donde se lo ha recogido, un mito es percibido como mito por cualquier lector, en el mundo entero. La sustancia del mito no se encuentra en el estilo, ni en el modo de la narración, ni en la sintaxis, sino en la historia relatada. El mito es lenguaje, pero lenguaje que opera en un nivel muy elevado (Lévi-Strauss, 1995: 233).

En *Estructuras antropológicas del imaginario*, Durand concibe el mito desde un punto de vista amplio, pues remite tanto al «mito propiamente dicho, o sea, el relato que legitima tal o cual fe religiosa o mágica, como la leyenda y sus exigencias explicativas, el cuento popular o el relato novelesco» (Durand, 2004: 364). Sin embargo, en un ensayo posterior (*De la mitocrítica al mitoanálisis*), se acercará más a la postura adoptada por historiadores de la religión como Eliade al definirlo en los siguientes términos:

mitemas, según esta consideración, serían las estructuras más complejas dentro de la estructura de la lengua (Lévi-Strauss, 1995: 233).

Un relato (un discurso mítico) que pone en escena unos personajes, unos decorados, unos objetos simbólicamente valorizados, que se puede segmentar [...] en unidades semánticas más pequeñas (los mitemas), y en el que se invierte necesariamente una creencia (contrariamente a lo que sucede con la fábula o el cuento) llamada «pregnancia simbólica»⁷⁰ (Durand, 2013: 36).

Y es que, si bien los cuentos o fábulas, aun cuando pueden presentar –y así es habitual en ellos– elementos simbólicos, su función es, en esencia, didáctica o lúdica. En cambio, los mitos desempeñan una función persuasiva a través de la cual intentan responder a las grandes cuestiones de la humanidad que escapan al razonamiento científico; estas preguntas son los mitologemas⁷¹ y sus respuestas, los mitos (Gutiérrez, 2012: 60).

Cercano a los postulados antropológicos de Lévi-Strauss y Eliade, Durand insistirá en *Ciencia del hombre y tradición* (1975) en el aspecto trascendente del mito:

Considero el mito como «un relato ejemplar», es decir, como lo que integra los elementos fundadores –por tanto «sagrados», numinosos, kerigmáticos, etc.– tales como divinidades, atributos numinosos y arquetipos. El relato no es solamente un unívoco relato etiológico, como se ha creído durante mucho tiempo, sino que tiene voluntad de ser multívoco. Lo que le da su aspecto «metalingüístico» y redundante (Durand, 1999: 98).

En la teoría durandiana, el mito es «un sistema dinámico de símbolos, arquetipos y esquemas; sistema dinámico⁷² que, bajo el impulso de un esquema, tiende a constituirse en relato» (Durand, 2004: 64). En tanto que utiliza el discurso, se corresponde con un primer intento de racionalización del imaginario, en el cual «los símbolos se resuelven en palabras y los arquetipos, en ideas» (Durand, 2004: 64-65). No obstante, lo importante

⁷⁰ El concepto de pregnancia simbólica lo toma Durand de Ernst Cassirer (2017: 160-161): «El modo como una vivencia perceptual, esto es, considerada como vivencia “sensible”, entraña al mismo tiempo un determinado “significado” no intuitivo que es representado concreta e inmediatamente por ella».

⁷¹ Jung los llamará *temas míticos* (ap. Gutiérrez, 2012: 60). Para Durand se limitan a cuatro: los misterios de la vida, la muerte, el amor y el sufrimiento (ap. Gutiérrez, 2012: 67).

⁷² Cuando los símbolos, arquetipos y esquemas se organizan estáticamente, Durand hablará de *constelaciones de imágenes*.

del mito no es tanto la trama narrativa como el significado de los símbolos que lo integran y sus repeticiones (las denominadas isotopías simbólicas), así como las analogías con otros mitos, ya que «si el mito, al ser discurso, reintegra cierta linealidad del significante, este significante subsiste en cuanto símbolo, no en cuanto signo lingüístico arbitrario» (Durand, 2004: 365).

Como bien apunta Gutiérrez (2012: 59), debido a su capacidad de síntesis, en el mito confluyen tanto la progresión temporal propia del relato como la atemporalidad inherente a los símbolos. Así, el símbolo pierde parte de su polivalencia característica para integrarse en un contexto determinado dentro de un mito.

Por lo que atañe a la clasificación de los mitos, Gutiérrez (2012: 62-63) propone, a partir de la teoría durandiana, cuatro tipos fundamentales⁷³: los mitos cosmogónicos, que incluye tanto los mitos de creación del mundo o del hombre como los de destrucción⁷⁴; los mitos heroicos, que responden a los mitologemas «¿quiénes somos?» y «¿a dónde vamos?» y, por ende, en ellos quedarían integrados los relatos simbólicos de corte escatológico e iniciático; los mitos literarios, con los que Gutiérrez alude a aquellos textos de la historia literaria que, por su especial carácter simbólico y arquetípico, se alzan como fundadores de otros textos, tal y como sucede con el Don Juan o Fausto; y, por último, los mitos culturales, que marcan una determinada época o movimiento, como el prometeico, que caracteriza al Romanticismo.

En la teoría de Frye, a la crítica arquetípica le correspondería también el estudio del mito, concepto que el ensayista canadiense define de forma muy bella como «la unión del rito

⁷³ Si bien es frecuente, por sus evidentes parentescos, confundir los conceptos de mito y leyenda, la diferencia entre ambos radica en que los primeros son, por definición, atemporales y ahistóricos, mientras que los segundos están muy apegados a un lugar, una época, un personaje o un tiempo históricos determinados.

⁷⁴ Se refiere, en este caso, a los grandes mitos de destrucción cíclica, como el Ragnarök, que implican un proceso de regeneración, de vuelta a nacer.

y del sueño en una forma de la comunicación verbal» (Frye, 1957: 144). Siguiendo una vez más a Aristóteles, Frye descompone el significado de una obra literaria en *dianoia* (es el significado propiamente dicho, el tema, idea o pensamiento), *mythos* (trama o narración) y *ethos* (caracterización). En cada una de las fases del simbolismo que quedaron explicadas en el apartado correspondiente, los dos primeros aspectos aparecen representados de forma distinta.

De esto modo, en la fase arquetípica, el *mythos* constituye un «acto recurrente de comunicación simbólica: en otras palabras, un rito» (Frye, 1957: 142), mientras que la *dianoia* o contenido significante es el «conflicto entre la realidad y el deseo, que tiene por base la labor del sueño. Rito y sueño, por lo tanto, son, respectivamente, el contenido narrativo y significante de la literatura en su aspecto arquetípico» (Frye, 1957: 142). En otras palabras:

El mito [...] no solo otorga significado al rito y narración al sueño: es la identificación de rito y sueño, en que se ve como el primero es el segundo en movimiento. Esto no sería posible a menos que hubiera un factor común al rito y al sueño que hiciera del uno la expresión social del otro [...]. El rito es el aspecto arquetípico del *mythos* y el sueño, el aspecto arquetípico de la *dianoia* (Frye, 1957: 145).

En síntesis, por medio del estudio de las relaciones entre el mito y la literatura, Frye entiende que los mitos «constituyen una información simbólica sobre el sentido de ciertos ritos y, en definitiva, constituyen un relato de la historia en ellos representada» (ap. Estébanez Calderón, 2015: 544).

TERCERA PARTE. ANÁLISIS SIMBÓLICO DE LA NARRATIVA ONETTIANA

Todo comentario es interpretación alegórica

Northrop Frye, *Anatomía de la crítica*

De acuerdo con la teoría de los modos de Northrop Frye, convendría delinear el perfil de los protagonistas onettianos como pertenecientes al *modo irónico*, aquel cuyo héroe es «inferior en poder o inteligencia a nosotros mismos, de modo que nos parece estar contemplando una escena de servidumbre, frustración o absurdo» (Frye, 1957: 54-55).

Desde Víctor Suaid, el protagonista de su primer relato publicado («Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo»), hasta Carr, el protagonista de su última novela (*Cuando ya no importe*), y pasando por los ya legendarios Linacero, Larsen y Brausen, todos los héroes de Onetti son seres que viven una existencia anodina, absurda: son auténticos antihéroes que los lectores observamos desde arriba. La evasión, por medio del sueño o de la ficción, será el *leitmotiv* que vertebrará estos relatos. El héroe de Onetti, por tanto, tiende a aislarse de la sociedad, con la que mantiene una lucha constante, lo que permite incluirlo dentro de los *modos ficcionales trágicos*⁷⁵.

La ironía trágica, como explica Frye (1957: 62-63), es una técnica en la que se trata «de decir lo menos y de significar lo más posible [...]. La ironía, como modo, nace del mimético bajo; toma la vida exactamente como la encuentra. Pero el ironista fabula sin sacar moralejas». Onetti es un autor que, efectivamente, habla por medio de símbolos que, pese a oscurecer el relato, iluminan la realidad en su polisemia. No pretende aleccionar, por más que se observe un trasfondo más o menos político o social en su obra⁷⁶, solo mostrar a un ser aislado en un mundo agresivo:

⁷⁵ Se oponen a los modos cómicos en que en estos el héroe se incorpora a la sociedad (Frye, 1957: 56).

⁷⁶ *El astillero* es la obra en la que con mayor claridad se percibe el trasfondo social que, alegóricamente, transmite Onetti, aunque este siempre lo negó. La novela, publicada en 1961, es hija de la crisis económica que comenzó a sufrir Uruguay –hasta entonces, país ejemplar de la región– a partir de 1955, como analiza Angel Rama (1985: 222-223). Y es que como señala María Angélica Petit (2009: 198): «El sentimiento de

La tragedia es inteligible porque su catástrofe se relaciona plausiblemente con su situación. La ironía aísla de la situación trágica el sentido de arbitrariedad, el hecho de haber sido la víctima desafortunada, elegida al azar, o por suerte y sin merecer, más que cualquier otro, lo que le acontece (Frye, 1957: 64).

Por citar solo un ejemplo significativo, la tragedia de Juan María Brausen, protagonista de *La vida breve*, es una tragedia cotidiana: el duro paso de la juventud a la vida adulta, el fracaso en el trabajo y el desvanecimiento del amor. No merece nada de lo que le sucede, no tiene nada de especial: todo es azaroso e inevitable porque es consustancial a la existencia misma. Y es que, de acuerdo con Frye (1957: 253), el tema arquetípico de la ironía es «el *sparagmos* o sentido de que el heroísmo y la acción eficaz están ausentes, desorganizados o predestinados al fracaso, y de que la confusión y la anarquía reinan en el mundo». Todo lo anterior, como veremos, tendrá su correlato en el particular uso de los símbolos de Onetti, con tendencia a imágenes de huida y separación; esto es, imágenes integradas en el «régimen diurno» de Gilbert Durand.

Por otra parte, los modos funcionan circularmente, de manera que los escritores irónicos tienden a desplazarse hacia el arquetipo y el mito (Frye, 1957: 65). Y esto es importante porque Brausen no es solo protagonista de *La vida breve*, sino también el creador ficcional de un auténtico escenario mítico, la ciudad de Santa María. En ella, Brausen funge como un Dios todopoderoso y, por eso, la incendiará en una *ekpyrosis* de reminiscencias apocalípticas. Por ello, también, la visión arquetípica y anagógica de la crítica también nos incumben, especialmente por su vinculación con la influencia del simbolismo religioso en Onetti, pues, como señala Frye, la anagogía «se encuentra usualmente en conexión directa con la religión» (Frye, 1957: 163).

representatividad nacional nunca conmovió a Onetti pero su concepción gnoseológica no puede ser omisa a la aprehensión de la dualidad ontológica espacio real (extensión) y tiempo vivido (duración), cualitativo y heterogéneo».

«El hombre que había huido de la ciudad maldita», esta es la respuesta que da Onetti a la pregunta sobre el tema de su novela *Dejemos hablar al viento* (Rodríguez Monegal, 1973: 239). El hombre es Medina y la ciudad es Santa María, a punto de ser arrasada por la misma tormenta que la vio nacer⁷⁷; los dos, el hombre y la ciudad, creados por el primer hombre que huyó, Juan María Brausen, demiurgo creador del cielo y de la tierra sanmarianos.

La respuesta, sin embargo, vale para toda la obra onettiana, porque en ella se esconde el gran tema mítico de su narrativa: la huida del Hombre, cada hombre, de su ciudad maldita particular. Y es que la pregunta fundamental que plantea Onetti, el mitologema de su literatura, es: ¿por qué huye el Hombre? La respuesta, obviamente, no puede ser respondida por la ciencia objetiva, sino por medio del mito, y ahí es donde entra el presente análisis.

El microcosmos mítico creado por Onetti para dar respuesta a ese mitologema encuentra su desarrollo en tres mitemas o motivos recurrentes a los que hemos denominado el hombre que camina, el hombre que ama y el hombre ante el paso del tiempo. El análisis de estos mitemas nos lleva a aislar las imágenes que se repiten en la obra del autor, así como otras relacionadas con aquellas. A su vez, estas imágenes recurrentes se integran conformando arquetipos más o menos convencionales, a través de los cuales se pueden poner de manifiesto las fuentes del autor, las relaciones que establece con otras literaturas, sean estas conscientes (es decir, deliberadas) o fruto de las convenciones genéricas que en ocasiones escapan al propio escritor.

⁷⁷ *La vida breve* comienza con Brausen esperando la llegada de la tormenta Santa Rosa, que finalmente llega en *Dejemos hablar al viento* para arrasar Santa María. Y en esa espiral que es el mundo onettiano, la tormenta da inicio a *Cuando entonces* y remata *Cuando ya no importe*, testimonio final de la vida sanmariana.

4. EL HOMBRE QUE CAMINA

Toda la obra de Onetti está recorrida por hombres que caminan, deambulan por ciudades, se pierden, atraviesan ríos, bajan o suben escaleras. Y es que la imagen del camino –la vía o el sendero–, asociada tradicionalmente al motivo de la búsqueda (Frye, 1957: 192), resulta una de las más productivas de la historia literaria universal –tal vez, esta insistencia tenga que ver, sencillamente, con el género narrativo y la tópica metáfora que lo une al viaje–. En todo caso, la importancia central del motivo del viaje en la obra de Onetti ha sido señalada por muchos:

Félix Grande sostiene que un viaje es un idioma, un lenguaje, acto de conocer conociéndose, diálogo de mitos donde se conjuga la distancia y el tiempo se hace pronombre casi posesivo. Es también, al darse en un espacio literario, la horma en que tradicionalmente se define la aventura del hombre, objeto exclusivo de la narrativa del uruguayo, según confesión propia. El hombre cae del útero, y llora; sale de la cueva, y deambula sin fin. La literatura viene registrando el fenómeno con la insistencia del fenómeno mismo, a tal punto que lógicamente e insólitamente ella también es una aventura terrible: un viaje. La Biblia, la *Iliada*, la *Divina Comedia*, *Don Quijote*, *20.000 leguas bajo el mar* y *Alicia en el país de las maravillas* testimonian el movimiento del hombre, moviéndose y moviéndolo (Armand, 1974: 269).

Resulta, además, una de las imágenes más fecundas de la mitología bíblica, profusa en peregrinos que van por la correcta senda o, por el contrario, caminantes perdidos que siguen senderos que se desvían:

En la Biblia [...] se pone mucho énfasis en el contraste entre un camino recto que nos lleva a nuestro destino y un camino divergente que equivoca o confunde. Este contraste metafórico abunda en toda la literatura cristiana: empezamos a leer la *Commedia*, de Dante, y el tercer verso nos habla de un camino perdido o extraviados: «Che la diritta via era smarrita» (Frye, 1996: 133).

Frye las incluye dentro del grupo de imágenes del mundo urbano, cuya máxima expresión sería el camino de la redención, «tan importante en la imaginería del cristianismo como

en la de la mayoría de las religiones» (Frye, 2001: 188), y cita como ejemplo una de las enseñanzas del Sermón del Monte según el Evangelio de Mateo:

Entrad por la puerta estrecha, porque es ancha la puerta y espacioso el camino que lleva a la perdición, y son muchos los que entran por él. En cambio es estrecha la puerta y angosto el camino que lleva a la vida, y son pocos los que lo encuentran (Mt 7, 13-14).

Se relaciona, al tiempo, con la metáfora del viaje (Frye, 1996: 132), pues todo viaje literario esconde, en última instancia, un proceso de búsqueda (sea alegórico o sea real). Estamos ante el conocido monomito de Joseph Campbell propuesto en *El héroe de las mil caras*. Campbell postula en este ensayo que el viaje del héroe se divide siempre en tres etapas esenciales: la partida, la iniciación y el regreso. Los héroes onettianos, entre los que destaca Larsen, cumplirán en ocasiones esta secuencia, pero siempre desde una perspectiva paródica: Larsen es expulsado de Santa María en *Juntacadáveres* para regresar en *El astillero* en un proceso iniciático cuyo punto culminante es la aventura del viejo astillero de Petrus y la pantomima amorosa con Angélica Inés.

Si bien no son excluyentes, en Onetti, en cambio, el viaje se manifiesta especialmente en la forma de un peregrinaje, que se diferencia del puro viaje de iniciación porque «el viaje del peregrino se dirige hacia un centro situado “más allá”, sin atravesar un umbral que marque un cambio en la condición social del individuo» (Eliade y Couliano, 2022: 708). Esta precisión resulta necesaria toda vez que, como veremos, en los personajes onettianos nunca se opera un cambio: Larsen, Aránzuru o Carr no han cambiado tras su deambular. Y es que los elementos característicos del peregrino son «el movimiento» y «el relajamiento temporal de los vínculos sociales» (*ibid.*: 708-709), y de seres solitarios que caminan está poblada la imaginación de Onetti.

No obstante lo anterior, las etapas de la peregrinación son equivalentes a las del periplo del héroe:

1) Fase de separación (inicio del viaje); 2) fase liminar (durante el trayecto y, después, al llegar al lugar santo, hasta el momento del contacto con lo «sagrado»); 3) fase de regeneración (regreso) (Eliade y Couliano, 2022: 708).

Estamos, pues, ante el ubérrimo tópico del *homo viator*, igualmente ligado a una amplia tradición literaria de raíz bíblica, en la que se describe al mismo Mesías como un vagabundo y a sus discípulos como seguidores de su senda: «Las zorras tienen madrigueras y los pájaros del cielo nidos pero el Hijo del hombre no tiene donde reclinar la cabeza» (Lc 9, 58; Mt 8, 20).

Northrop Frye (2001: 187) vincula el tópico a la reducción del espacio sagrado de los judíos que comienza con la división del reino de Israel y culmina en el sacrilegio de Antíoco, y que el cristianismo interpreta como «signo de que ya no podía existir un lugar sagrado central», de ahí que, frente a los judíos, no estén centrados «simbólicamente en Jerusalén». En cualquier caso, se trata de un tópico de raíces muy antiguas:

La expresión *Homo viator* es un tópico que ha acompañado a la cultura universal desde sus inicios. Estuvo presente en Roma, que enarboló un sistema de vías tan complejo como fascinante, convirtiendo al simple ciudadano en un viajero universal. Después irrumpió el cristianismo y en la Europa medieval el *Homo viator* se vistió con ropajes religiosos. El hombre que viajaba era el peregrino que caminaba para buscar un hueco en el paraíso [...]. El *Homo viator* se presenta en dos direcciones: por un lado, la de entender la vida como un viaje; por otro, la de hacer del viaje una forma de vida (Pérez-Muelas, 2023: 18).

El motivo del viaje puede adoptar, de acuerdo con Frye (1996: 134-136), las siguientes variantes:

A. La elección-de-Hércules o viaje en Y. El viajero debe decidir entre dos posibles caminos, cada uno de los cuales excluya al otro.

- B. La senda equivocada que obliga a regresar al inicio para encontrar el auténtico punto de partida.
- C. El viaje interrumpido, «presente [...] en *La Tempestad* de Shakespeare, en donde se deslizan alusiones a la muerte y a una vida renovada» (Frye, 1996: 134-135).
- D. El viaje involuntario, que puede darse en sueños o visiones proféticas, «como el de Mahoma a Jerusalén» (Frye, 1996: 135).
- E. El viaje de descubrimiento continuo, como el del «caballero errante medieval que encuentra en todo momento gigantes que matar o suplicantes heroínas en apuros. Este último es la forma cumplida del viaje laberíntico, [...] el movimiento que o impide el avance o imposibilita la escapada sin ayuda» (Frye, 1996: 135).
- F. Viaje al final de la vida consciente, dentro del cual es habitual que el alma del caminante deba cruzar un mar o un río sagrado. En el cristianismo, este viaje se sitúa al principio de la vida, con el bautismo, que evitaría la desviación del camino vital.

En la mayoría de los casos, como iremos comprobando en el desarrollo de este apartado, los (anti)héroes onettianos siguen el viaje de descubrimiento continuo que, filtrado por el tamiz de la crisis existencial, muda en un viaje desesperanzado sin voluntad de fin. Así, esa tan característica «frase lenta y envolvente» (Cotelo, 1973: 50) sobre la que ya se percataron los primeros críticos del autor, se aplica a la descripción obsesiva de los pasos de los personajes, quienes, pecadores como son, se convierten en auténticos modelos del *homo viator* que hacen suyo el adagio medieval cristiano *vita est peregrinatio*.

El siguiente ejemplo del capítulo XIII de *Dejemos hablar al viento*, titulado precisamente «El camino», muestra elocuentemente la metáfora de la vida como un camino difícil con evidentes alusiones religiosas:

Y ellos continuaban avanzando, sin saber, atravesando el vino de la primera misa, la lucha por el pan de cada día, la ignorancia y la necesidad.

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. Ellos caminaban divertidos; unos se apoyaban en otros; algunos seguían solitarios y sonrientes, hablando a solas y en voz baja.

En general, discutían planes y hablaban del futuro y del futuro de sus hijos y de las pequeñas y grandes revoluciones que sostenían en libros clavados en las axilas (Onetti, 1979: 88).

En la segunda parte de la novela, Onetti retoma el mismo fragmento –«El camino II» se titula ahora– y lo parafrasea para resignificarlo:

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

Avanzaban contentos, distraídos, casi sin dudar; tan inocentes, relajados o rígidos, hacia el pozo final, y la última palabra. Tan seguros, ordinarios, quietos, recitadores, imbéciles.

El pozo les esperaba sin una verdadera esperanza o interés. Caminaban alegremente, algunos apoyándose en otros; algunos continuaban solitarios y sonrientes, hablando consigo mismos en voz baja. En general, discutían planes y hablaban del futuro y del futuro de sus hijos, y de las pequeñas y grandes revoluciones que sostenían en libros mantenidos bajo los brazos (Onetti, 1979: 197).

Por lo demás, el análisis de los primeros textos de Onetti –década de los 30– nos permite descubrir hasta qué punto el autor va configurando un universo mítico coherente⁷⁸, con

⁷⁸ Al hilo de esto, la profesora Barrera (2010: 135) lo define como un universo que es «un solo y largo libro inacabado que atrapa al lector».

motivos y símbolos recurrentes que no lo abandonarán hasta su última novela, y entre los que sobresale el cortejo simbólico de la vida como camino y búsqueda, evidente desde *El pozo*. Hemos de recordar que, aunque publicada definitivamente en 1939, Onetti ya tenía un borrador en el 32. Pese a que dicho borrador se perdió, debemos suponer que, al menos en su núcleo temático fundamental, no debía haber grandes variaciones respecto de la edición definitiva.

Por tanto, se puede afirmar que Eduardo Linacero es el primero de los peregrinos que poblarán el imaginario onettiano. Como narrador protagonista, sus primeras palabras dejan clara su virtud de paseante: «Hace un rato me estaba paseando por el cuarto» (Onetti, 1977: 7). Aparece ya en esta primera novela esa característica tan onettiana de la insistencia en el caminar de sus personajes: «Me paseaba con medio cuerpo desnudo [...]. Caminaba con las manos atrás [...]. Seguí caminando, con pasos cortos» (*ibid.*: 7-8).

El título de su primer cuento, «Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo», contiene también la idea de un viaje, en este caso de ida y vuelta por dos conocidas calles de Buenos Aires –recordemos que Frye, no en vano, incluye el camino dentro del grupo de imágenes urbanas–, por las que nuestro héroe, Víctor Suaid, deambula, pensando en la adolescente María Eugenia, en busca de su cielo particular que es el territorio de la imaginación. Otra vez, la esfera semántica del camino, que expresa el incesante desplazamiento de Suaid, se desarrolla casi en cada párrafo: «Cruzó la avenida [...] y echó a andar por Florida» (Onetti, 1974: 1); «apuró el paso» (*ibid.*: 6); «se fue hacia los cristales [...]. Suaid caminaba [...]. Surgían caminos impensados, caminos donde la incomprensible figura de Owen se partía» (*ibid.*: 7).

Algo parecido sucede en *Tiempo de abrazar*, novela de la misma época cuyo título procede del versículo 3, 5 del Eclesiastés⁷⁹. En esta ocasión, Onetti no esconde el lazo que une el texto con uno de los más famosos viajes de la mitología, el de Jasón y los argonautas. Jason se llama también el héroe onettiano, quien se convierte en un particular peregrino que vaga constantemente por las calles de la ciudad: «Luego caminó hasta la ventana» (Onetti, 1974: 154); «Caminaba unos pasos, daba vuelta, seguía avanzando, se detenía y hablaba» (*ibid.*: 159); «Caminaba hasta donde estaba él [...]. Caminaba hasta allí» (*ibid.*: 159); «Jason se puso el sombrero y caminó unos pasos» (*ibid.*: 157); «Guardó en el cajón los papeles que estaba leyendo y caminó hasta la ventana» (*ibid.*: 171); «Caminó despacio» (*ibid.*: 178); «Ya no caminaba por el torcido camino» (*ibid.*: 187); «iba a caminar hasta encontrarlo» (*ibid.*: 193); «Caminaron unos pasos lentamente [...]. Caminaba a pasos largos, como un muchacho, balanceando un poco el cuerpo» (*ibid.*: 213), por citar solo una selección de entre de los abundantes ejemplos que confirman la pulsión caminante del protagonista.

El camino es, como vemos, torcido o sinuoso, difícil casi siempre: «Marchaba por la tierra seca, pisando la huella dejada por pesados carros» (*ibid.*: 194), imagen del caminante que juega intertextualmente con el libro del Éxodo judío: «Extiende la mano sobre el mar y se partirá en dos para que los israelitas pasen por medio de él, como si fuera tierra seca» (Ex 14, 16); «Los carros del faraón, los caballos y sus jinetes entraron en el mar, y el Señor lanzó sobre ellos las aguas del mar, mientras los israelitas lo atravesaron como si fuera tierra seca» (Ex 15, 19).

⁷⁹ «Tiempo de esparcir piedras, y tiempo de juntar piedras; tiempo de abrazar, y tiempo de abstenerse de abrazar».

En el «El obstáculo», de 1935, la morosidad en la descripción del deambular del protagonista se acentúa aún más si cabe, como muestra este fragmento del inicio del relato:

Se fue deteniendo con lentitud, temeroso de que la cesación brusca de los pasos desequilibrara violentamente el conjunto de ruidos mezclados en el silencio. Silencio y sombras en una franja que corría desde el rugido sordo de la usina iluminada hasta las cuatro ventanas del club [...]. Dobló a la derecha y entró en el monte, caminando con cuidado sobre el crujir de las hojas, mientras sostenía el saco contra la espalda, los brazos cruzados en el pecho. Oscuro y frío; pero sabía el camino de memoria (Onetti, 1974:8).

Y similar inicio encontramos en el siguiente cuento, «El posible Baldi»⁸⁰:

Baldi se detuvo en la isla de cemento que sorteaban veloces los vehículos, esperando la pitada del agente [...]. Se detuvieron los coches y cruzó, llegando hasta la Plaza. Siguió andando, siempre calmoso [...]. Siguió, pensando en la caricia agradecida de los dedos de Nené [...] cuando notó que la mujer extraña y rubia de un momento antes caminaba a su lado, apenas unos metros a la derecha [...]. Caminaba lenta [...]. Pero el secreto de la pequeña figura estaba en los tacones demasiado altos, que la obligaban a caminar con lenta majestad, hiriendo el suelo en un ritmo invariable de relojería (Onetti, 1974: 20-21).

Con todo, hay un breve cuento de 1943, «Mascarada»⁸¹, que condensa el simbolismo del camino como búsqueda y del caminante como pecador en busca de expiación. Está

⁸⁰ La importancia de estos relatos iniciales la sintetiza Hugo J. Verani (2009b: 227-228): «Son relatos de limitado interés en sí mismos, que importan sobre todo por mostrar algunos rasgos distintivos de su narrativa, embriones que revelan que su obra tiene, desde el comienzo, una honda coherencia interna: la libre asociación de recuerdos, evocaciones y deseos de un solitario habitante de una gran ciudad, el primer “soñador” onettiano, que deambula inmerso en sus fantasías y se imagina ser *otro*, “intento de fuga” de la realidad que lo rodea en busca de un vínculo profundo (“Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo”); las aventuras inverosímiles de un protagonista que se inventa personalidades para compensar la rutina y la soledad de su vida, motivo típicamente onettiano (“El posible Baldi”); la conciencia escindida de un hombre que se refugia en la imaginación y en las ensoñaciones eróticas, “por llenar la noche con cosas extraordinarias” (*Tiempo de abrazar*), palabras que anticipan las aventuras de Eladio Linacero en *El pozo*, donde encuentran una escritura inconfundible».

⁸¹ En un muy interesante artículo, Octavio Armand (1974) demuestra el parentesco entre este cuento y la *Divina comedia*, aludiendo a algunos paralelismos estructurales entre ambas obras. Así, por ejemplo, señala el parecido entre el inicio de «Mascarada» («María Esperanza entró al parque por el camino de ladrillos que llevaba hasta el lago entre sombras de árboles y torcía justamente al llegar a la orilla») y el de la alegoría

protagonizado por María Esperanza, una de las variadas prostitutas que veremos pueblan el mundo literario de Onetti: «Entró al parque por el camino de ladrillos que llevaba hasta el lago [...]. Estaba cansada y los tacones, tan altos como nunca los había usado, le hacían arder un dolor» (Onetti, 2014: 87). Los ladrillos del camino y el dolor producido por los tacones constituyen un evidente símbolo del proceso de expiación que pretende iniciar este personaje marginado, siempre en dirección al lago; es decir, al agua lustral como imagen diirética en tanto que símbolo de purificación: «Caminó por la orilla del lago» (Onetti, 2014: 87), insistirá más adelante.

Y por citar un caso más, debemos aludir a *Los adioses*, una de las novelas de mayor contenido simbólico del escritor uruguayo. En el texto, auténtico homenaje intertextual de *La montaña mágica* (el sanatorio en la sierra, la reflexión constante sobre el tiempo), el protagonista se enfrenta a dos caminos antagónicos (el viaje en Y de Frye), el que le lleva a la sierra (de ascenso) y el de la ciudad (de descenso), en una suerte de proceso expiatorio:

Era el trabajoso viaje en la oscuridad, tomados de la mano, silenciosos, él un poco adelantado [...], las cabezas inclinadas hacia el suelo desparejo e invisible, el ruido de los primeros pájaros encima de sus hombros, paso a paso, regulares y sin prisa sobre la humedad de la tierra y el pasto, como si la casa estuviera a una altura infinita, como si el tiempo se hubiera inmovilizado (Onetti, 1978: 59).

Los ejemplos se suceden en otros relatos, hasta llegar al ritmo cadencioso, casi de letanía, que hallamos en el lento andar de Larsen en su regreso a Santa María narrado en *El astillero*: «Larsen bajó una mañana [...], puso un momento la valija en el suelo para estirar

dantesca («A mitad del andar de nuestra vida / extraviado me vi por selva oscura, / que la vía directa era perdida»).

hacia los nudillos los puños de seda de la camisa, y empezó a entrar, poco después de terminar la lluvia, lento y balanceándose» (Onetti, 2012: 59).

El espacio en el que se mueven los personajes onettianos es, salvo excepciones, urbano⁸². En ese sentido, especialmente en el caso de Víctor Suaid, nos encontramos ante una variante o remodelación del arquetipo decimonónico del *flâneur*, paseante para el que «la calle se vuelve un apartamento» en la acertada definición de su mejor estudioso, Walter Benjamin (2012: 100). No obstante, a partir de *El pozo* y *Tiempo de abrazar* el paseante también puede serlo en espacios interiores y cerrados: una habitación, un despacho, un sótano...⁸³. Ambos relatos parecen anticipar, entonces, la representación simbólica del infierno como un lugar interior, siempre oscuro y sombrío, que más tarde Onetti trasladará, al crear su universo sanmariano, a todo el espacio. De este modo, los espacios, aunque sean abiertos, parecen condensarse, se reducen al máximo a fin de crear esa atmósfera infernal tan representativa del autor: el mundo entero se convierte en un infierno del que se sale (ascenso) o al que se llega (descenso).

Y es que los viajes pueden ser hacia arriba o hacia abajo, pues «para la imaginación, el universo ha presentado siempre la apariencia de un mundo medio, con un segundo mundo por encima y un tercero por debajo» (Frye, 1996: 200). De ahí que siempre se *suba* al cielo y se *baje* al infierno. A partir de ello, surgen dos tipos fundamentales de imágenes (Frye, 1996: 200): las de ascensión (escaleras, árboles, montañas...) y las de descenso (grutas o inmersiones al agua). Las primeras se relacionan con una «intensificación de la

⁸² Al respecto, explica Néstor Ponce (2009: 222-223): «Dos de sus primeros relatos transcurren enteramente en la calle: “Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo [...]” y “El posible Baldi”. Muchos otros cuentos se desarrollan en la calle o aluden reiteradamente a un medio urbano: “Esbjerg, en la costa”, “El álbum”, “Historia del caballero de la rosa y de la virgen encinta que vino de Liliput”, “El infierno tan temido”, “la cara de la desgracia”, “Jacob y el otro”, “La novia robada”, “Matías el telegrafista”, “Presencia”, etc. Las novelas, en tanto, transcurren de manera abrumadora en la ciudad, a excepción de *Los adioses* (en la montaña), pero los personajes provienen de la capital».

⁸³ Néstor Ponce (2009: 223) observa que el mundo urbano «yergue barreras y encierra simbólicamente al personaje en una edificación –un cuarto, un taller, una casa, un asilo– de la que no puede salir».

conciencia» (Frye, 1996: 200), mientras que las segundas lo hacen «con la intensificación de otras formas de conocimiento, como la fantasía o el sueño» (Frye, 1996: 200). Además, las imágenes ascensionales se asocian siempre con «la luz del sol, la juventud y la fertilidad [...]. La oscuridad, el frío, la esterilidad, la vejez y el mar se relacionan con el orden inferior» (Frye, 1996: 234). Por ende, en un sentido simbólico-religioso, es dable afirmar que el hombre «o bien va hacia abajo, al pecado y la muerte [...] o hacia arriba, de regreso, tan lejos como le sea posible, en dirección a su hogar original⁸⁴» (Frye, 1996: 221)⁸⁵.

4.1. Imágenes del ascenso

4.1.1. Arquetipo del cielo

El universo de Onetti parece tener su anclaje en el Apocalipsis, pues no solo las escaleras se transforman en símbolos catamorfos, sino que hasta el cielo, tradicional representante del Bien-Dios y símbolo ascensional por excelencia, se troca en símbolo del fin del mundo. En «Modos del paradigma apocalíptico en la narrativa urbana rioplatense» – capítulo del ensayo *La Biblia en la literatura hispanoamericana*–, Cecilia González extiende lo anterior a otros autores como Eduardo Mallea o Ernesto Sabato, al tiempo que lo vincula al ámbito urbano en que se contextualizan estas obras:

En estas metrópolis novelescas, los cielos se abren, se agitan o envían señales (Ap 12, 1), ya sea que remitan directamente a figuras del fin del mundo o que se desplacen las referencias cuya relación con lo sagrado parece haberse perdido [...]. La presencia del cielo en esta narrativa

⁸⁴ El hogar original es el paraíso terrenal, el jardín del Edén, que no existe en la simbología cristiana como lugar físico, pero sí como estado mental.

⁸⁵ Un ejemplo palmario de esta alegoría del camino con sus claves espirituales es la famosa novela inglesa *The Pilgrim's Progress*, de J. Bunyan.

fundamentalmente urbana guarda claras relaciones intertextuales con el Apocalipsis al mismo tiempo que crea una topografía imaginaria específica (González, 2016: 335-336).

La novela en la que más claramente se ve funcionar «la transformación del tópico apocalíptico recurrente de las señales en el cielo» (*ibid.*: 338) es *La vida breve*, pues en ella aparecen «los tres elementos del desenlace de la trama escatológica [...]: la espera angustiada y el cielo amenazante que darán paso a la renovación» (González, 2016: 338-339). En una atmósfera asfixiante («El calor que la mujer iba hendiendo se reagrupaba [...] en los huecos de las escaleras [...]. El calor acumulado rodeaba la sábana limpia de la cama» [Onetti, 1976: 11-12]), la novela comienza con el capítulo titulado «Santa Rosa», nombre de la tormenta que los personajes esperan con angustia para que acabe con el calor y se inicie la primavera.

«El obstáculo» es el único caso en la narrativa del autor en que el paraíso se encuentra en la ciudad, símbolo del refugio deseado. Lo más habitual será, como en la isla Faruru⁸⁶ de *Tierra de nadie* o en *Tiempo de abrazar*, que el héroe huya de la metrópoli, símbolo de corrupción⁸⁷. Por ello, en el capítulo VI de *Tiempo de abrazar* se narra la huida de Jason de la ciudad hacia el campo, en un fragmento altamente sugestivo que retoma los tópicos tan caros a la mística del *beatus ille* y el *locus amoenus*⁸⁸. El campo se convierte, como en el fray Luis que sigue «la escondida senda», en imagen del paraíso frente al «mundanal ruido» de la ciudad:

⁸⁶ El nombre de la isla procede de un cuadro de Gauguin titulado *Te faruru*. El pintor, a su vez, lo había tomado de una palabra maorí: «A su regreso de Tahití, Paul Gauguin decoró su taller [...] con la inscripción “Ici Faruru”, que en el idioma de la isla quería decir: “aquí se ama” [...], traducción que a Onetti le pareció apropiada para imaginar el nombre y el lugar de un prostíbulo» (Domínguez, 2013: 65).

⁸⁷ Santa María es, de hecho, «la ciudad maldita», como le expresa el propio Onetti en una entrevista a Rodríguez Monegal (1973: 239). En *Tiempo de abrazar* dice el narrador: «En la ciudad no se vivía. Se producía dinero, se ganaba dinero» (Onetti, 1974: 196).

⁸⁸ El tópico del *locus amoenus*, como el de «alabanza de aldea y menosprecio de corte», es central en *La verdadera tierra*, la novela traducida por Onetti en 1954, por lo demás cuajada de símbolos procedentes del imaginario bíblico.

Aflojó la corbata con un movimiento maquinal y aspiró el aire fuerte y áspero. Esto era la vida. Todo lo demás, mentira. Monstruosa mentira la civilización, la falsa y sórdida civilización de los mercaderes. Tan burda la mentira que bastaba llenarse un momento los pulmones y el cerebro con la atmósfera de un pedazo de campo, para que apareciera evidente. Mentira los edificios grotescos con el guiño de los sangrientos letreros luminosos. Mentira la superficie pulida de las calles.

[...]

Quitose un insecto de la mejilla y se acarició el rostro con la mano. Sí; más audacia en los testículos. La ciudad iba castrando a los hombres, neutralizando su virilidad [...]. Sí; erguirse un amanecer en el campo, desnudo, cobrizo, musculoso, lleno de una sencilla alegría animal explotando en carcajadas. Fuerte y alegre, desnudo y musculoso... Sentía el viento tocarle la cara como un fino lienzo. Se movió un poco, restregando la espalda en la tierra, tragando fuertemente el aire (Onetti, 1974: 195-196).

El capítulo constituye un perfecto ejemplo de aquel peregrinaje que apuntamos, un Jason siempre en camino a la busca del campo-paraiso: «Había comprado 0.40 [el precio del billete de tren] de campo e iba a caminar hasta encontrarlo» (*ibid.*: 193); un camino que siempre es difícil: «Tenía que caminar con cuidado entre las piedras de aristas aguzadas» (*ibid.*: 198).

Un edén paradisiaco constituye, asimismo, la playa a la que la protagonista de «Convalecencia» se retira para recuperarse de una enfermedad. En este cuento de 1940 Onetti parece prefigurar la soñada isla Faruru de *Tierra de nadie*, un lugar utópico alejado de la ciudad: «Me sentía instalada en un tiempo remoto, segura en mi tierra despoblada, antes de la tribu y los primeros dioses. Una embarcación pasaba entre la isla y el horizonte. Oía a un pájaro picotear la madera de un árbol» (Onetti, 2014: 69).

Durante su estancia en esta isla idílica, la protagonista no solo ha olvidado su vida anterior, sino que en una especie de rito de renovación olvida incluso a los que tiene más cerca: «Todas las noches, al anochecer había olvidado la cara del vecino de playa» (*ibid.*:

68). El cuento se resuelve cuando la protagonista, llegado el otoño, debe regresar a casa; entonces el cielo se oscurece, vuelve la lluvia y el séquito de símbolos celestes se negativizan:

Recuerdo haber mirado el cielo oscurecido y, en seguida, la playa [...]. Todo aquello, tan antiguo y tercamente puro, todo aquello que me había alimentado con su sustancia, día tras día.

Mientras esperaba la comunicación en la cabina del teléfono, ya en el hotel, oía el ruido de los truenos y los primeros golpes de agua en las vidrieras. La voz de Eduardo empezó a repetir, lejana: «Hola, hola... ¿Quién? Hola...». Detrás de la voz, más allá del rostro que la voz formaba, imaginé percibir el zumbido de la ciudad, el pasado, la pasión, el absurdo de la vida del hombre.

Desde el coche, yendo a la estación, derrumbada entre maletas, busqué el pedazo de playa donde había vivido. La arena, los colores amigos, la dicha, todo estaba hundido bajo un agua sucia y espumante. Recuerdo haber tenido la sensación de que mi rostro envejecía rápidamente, mientras, sordo y cauteloso, el dolor de la enfermedad volvía a mordirme el cuerpo (*ibid.*: 70).

La imagen analógica –en términos de Frye– del jardín edénico se nos muestra, igualmente, en *Tan triste como ella*, cuento con evidentes enlaces intertextuales con la Biblia⁸⁹. En él, la destrucción del jardín de la casa por parte del marido de la protagonista simboliza la pérdida de lo poco que queda de la infancia en la casa familiar; la infancia se presenta, de esta forma, como el paraíso perdido simbolizado en un jardín edénico⁹⁰: «Desde la infancia no había tenido otra felicidad verdadera, sólida, aparte de los verdes arrebatados al jardín» (Onetti, 2014: 291). Un jardín, además, diseñado por un hombre que «estudió un año en el seminario, estudió arquitectura unos meses» (*ibid.*: 294); esto

⁸⁹ Recordemos que «gracias al trasvase de la noción de intertextualidad a las teorías hermenéuticas, el texto literario será concebido y estudiado como un palimpsesto en el que cohabitan al menos dos discursos, el superficial y el virtual, hilvanando así una red textual compuesta de signos sobre signos» (García Rodríguez, 2020: 24). Desde este punto de vista, la obra de Onetti constituye, en buena medida, no solo una parodia demoníaca de la vida real en el sentido que le otorga Frye, sino también parodia literaria de los textos bíblicos.

⁹⁰ El simbolismo del jardín se asocia más adelante con el de la mujer y la virginidad. Es un ejemplo más de la polivalencia de los símbolos.

es, imagen del Dios-arquitecto: «Porque Jesús merece tener tanta mayor gloria que Moisés, cuando el arquitecto de una casa supera en honor a la casa misma. Una casa tiene siempre un constructor, pero Dios es el constructor de todo» (Heb 3, 4).

Las referencias bíblicas no se agotan ahí en este cuento, pues muy sugerente es la escena en la que el protagonista se corta (premeditadamente) las manos cada vez que atraviesa el jardín, como expiando la culpa del adulterio cometido, pecado que la convierte en otro de los seres caídos onettianos que analizaremos a continuación: «Después de las cinco se hería con las cinacinas, cerrando los ojos. Se lamía lentamente las manos y las muñecas» (Onetti, 2014: 302); «Sangre –la despierta el hombre al volver de madrugada–; sangre en las manos y en la cara. –No es nada –respondía ella» (*ibid.*: 303). Es la sangre de los pecadores que necesita ser purificada: «Cuando extendáis las manos para orar, aparto mi vista; aunque hagáis muchas oraciones no las escucho, pues tenéis las manos manchadas de sangre. Lavaos, purificaos; apartad de mi vista vuestras malas acciones» (Is 1, 15-16) o, más aún, la sangre de Abel matado por Caín: «La sangre de tu hermano me grita desde la tierra» (Gn 4, 10).

4.1.2. Escaleras

Uno de los símbolos más claros de ascenso es la escalera o escala. Durand (2004: 131-164) las incluye dentro del grupo de símbolos ascensionales en el marco del esquema general de la elevación. En último término, se corresponden con «símbolos rituales» muy frecuentes en la mitología, que funcionan como «medios para alcanzar el cielo» (*ibid.*: 132). Además, al igual que los caminos y senderos, se asocian con la literatura de búsqueda, en tanto que suponen una clara representación del proceso de cambio del ser humano⁹¹. Para

⁹¹ En la tradición judeocristiana se asocia especialmente al mito de Jacob. En el relato bíblico, Jacob sueña con una escalera que se dirige de la tierra hacia el cielo, y en la que observa ángeles ascendiendo y descendiendo. Al lugar en el que tuvo lugar este sueño, Jacob lo llamó la casa de Dios (*Bethel*) y la puerta del cielo.

Mircea Eliade, las escalas «figuran plásticamente la ruptura de nivel que posibilita el pasaje de un modo de ser a otro» (ap. Durand, 2004: 134).

En *Tiempo de abrazar*, el camino se transforma al inicio en una escalera ascendente, la que lleva al protagonista, Jason, muy lentamente, desde el sótano en el que su maestro de literatura francesa enseña, hasta la calle. El sótano se convierte en símbolo del infierno, pues es el lugar que ocupa M. Gigord, doble adulto de Jason, aburrido y triste por el peso de la costumbre: «La corbata en arco, el cuello cruzado, los dientes postizos, la pechera almidonada, el reloj de oro. Todo eso tendría él; y también los gestos mecanizados y tímidos; la absoluta falta de audacia en los ojos y, en la boca, la curva aplastada de la resignación» (Onetti, 1974: 48-49).

Esta *anabasis* por la estrecha escalera representaría, entonces, el viaje hacia el cielo en busca del conocimiento, pasando por un pasillo intermedio a modo de purgatorio⁹². M. Gigord, el maestro, es el Virgilio que acompaña en el infierno a Jason-Dante y, como no podía ser de otra manera, al final del purgatorio lo abandona con estas palabras esclarecedoras: «Hemos terminado otra jornada, Jason, y espero que será provechosa...» (*ibid.*: 151).

Ahora bien, instalado en la crisis de la modernidad, Jason es un ser que no cree en maestros o, lo que es lo mismo, no cree en el camino de redención que pueda mostrarle el Virgilio de turno; es un hombre de fe quebradiza, que acepta la caída, y de ahí que durante el trayecto por el pasillo (también penoso y lento, descrito en dos páginas) le acuda a la mente la posibilidad de acabar con Gigord, como si de un personaje dostoiévskiano se tratase: «Sería mejor darle un golpe en el pecho, haciéndolo retroceder tambaleante, con un estúpido gesto de asombro colgando en la boca, los ojos redondos de

⁹² Esta estructura remedo de la *Divina comedia* será también recurrente en nuestro autor.

sorpresa» (*ibid.*: 153). Es otra parodia demoníaca que invierte los valores tradicionales del ascenso difícil como metáfora de trascendencia espiritual, y que encontraremos en otros textos posteriores del autor.

En esta novela, además, resalta la idea de la ascensión difícil –imagen constante en su narrativa–, como lo es toda peregrinación a los lugares santos: «El camino es arduo, está sembrado de peligros, porque, de hecho, es un rito del paso de lo profano a lo sagrado; de lo efímero y lo ilusorio a la realidad y la eternidad; de la muerte a la vida» (Eliade, 1993: 25); y ardua es, efectivamente, la imagen más conocida de este rito: la ya citada escala de Jacob del Génesis: «Veía una escalinata que, apoyándose en tierra, tocaba con su vértice el cielo» (Gn 28, 12). Como afirma el propio Durand (2004: 133), se trataría de la misma escala que, según quedó ya señalado, hallamos «tanto en el Paraíso del Dante [...] como en la ascensión mística de San Juan de la Cruz, *La subida del monte Carmelo*», referencias que bien podrían valer para los personajes onettianos.

Así pues, la narración del ascenso en *Tiempo de abrazar* se describe con esa morosidad que analizamos en el apartado anterior y que no es otra cosa más que el símbolo de la dificultad que supone todo ascenso en busca del conocimiento:

Jason miró la escalera angosta, oscura, retorcida. Extrañamente, tuvo la impresión de que aquella escalera no era ya un medio para llegar a la vida ardiente de la calle. La sentía como un fin en sí misma. Ascenderla era una trabajosa tarea que debía realizar porque sí, en medio de sombras, bajo la pupila lívida de la ventanita que se abría en el segundo tramo.

[...]

Subió, apoyándose exageradamente en el pasamanos. Frente a él, diez escalones más arriba, por encima de los débiles hombros de M. Gigord, veía un pedazo de pared blanca en el que se extendía la luz de la ventana que aún no alcanzaba a divisar.

[...]

Hacia avanzar a golpes cortos su mano por la baranda y, frente a él, M. Gigord flexionaba apenas las rodillas, ya próximo el último escalón. Como todas las semanas, una vez terminada la ascensión, Jason lo veía reconquistar su aspecto habitual, su manera de inclinar la cabeza (Onetti, 1974: 146-151).

Como podemos comprobar, en el ejemplo es clara la voluntad de Onetti por manifestar la dificultad del proceso ascensional (*escalera angosta, oscura, retorcida; trabajosa tarea; apoyándose exageradamente*): Jason debe desprenderse de la cárcel corporal para alcanzar a Dios (mística) o abandonar la caverna-sótano para llegar el mundo de las Ideas (platonismo). Además, la escalera es, en efecto, «un fin en sí misma», toda vez que la ascensión «constituye realmente el viaje en sí, el viaje imaginario más real de todos con que suela la nostalgia innata de la verticalidad pura, del deseo de evasión al sitio híper, o supra, celeste» (Durand, 2004: 134).

En *Para esta noche*, novela por lo demás concebida como un viaje nocturno del héroe en busca de una imposible redención, aparece otro ejemplo significativo de la escalera como símbolo ascendente, una vez más valorizado negativamente. Uno de los personajes más sugestivos del relato es Beatriz, la esposa loca de Morasán que vive encerrada en la parte superior de la casa. Se trata de una de las *Beatrices* dantescas de Onetti, que habita en su paraíso particular, rodeada de santos, velas, sahumeros y rezos, con una perra y sus cachorros a los que da de mamar:

Ahora Beatriz debe estar sentada en la cama [...] mirando la luna y rezando, la luz de la vela temblando delante del santo [...], y después de estar dando vueltas en mi cuarto o en mi cama no tengo más remedio que subir la escalera como si entrara a robar y meterme en el dormitorio de ella para pedirle que por lo menos hable, me escuche. Mirando el cielo en la ventana, muerta de frío y rezando entre el olor de las velas y del sahumador y del montón de perros (Onetti, 2007b: 100).

A veces podía dar con la hora en que ella estaba dormida y lograba subir la escalera y entrar al dormitorio sin despertarla ni despertar la mirada de odio de la perra y se ponía a mirarla dormir (*ibid.*: 118).

Como decimos, ambos fragmentos muestran el proceso de valorización negativa de la ascensión y de subversión paródica de la tradición. Beatriz no es el ser espiritual que lleva al conocimiento y a la expiación de los pecados porque el mundo de Onetti es un mundo sin fe. Así, Morasán sube cada día al cuarto superior para comprobar que todo sigue igual, pero la redención nunca es posible y, por ello, la mata:

Morasán no se explicó la maniobra de apagarle la luz; quedó cerca de la cama, nuevamente con solo la llama de la vela [...]. Apagar la luz para qué y bajar la escalera, no golpear más en la puerta [...]. Oye las sirenas de alarma [...], enroscándose las más débiles en las más próximas como una serpiente en el tronco de un árbol [...]. Podía presentir una salvación cualquiera por medio del suceso imprevisto [...], el terror rodeando el cuerpo de Beatriz muerta, la desatada furia (*ibid.*: 228).

La protagonista innominada de *Tan triste como ella* busca otro tipo de redención, la de la venganza contra su marido. El tipo de venganza que elige es la infidelidad, que se consume en el tálamo matrimonial, en «la habitación de arriba» (Onetti, 2014: 282) donde amamanta a su hijo: «O arriba o nada. Como a un ciego lo guio hasta la puerta, lo ayudó a subir la escalera. El niño dormía» (*ibid.*: 297).

Efectivamente, en la obra de Onetti aparecen con frecuencia las escalas valorizadas negativamente, asociadas con el esquema del descenso y con símbolos negativos de la caída: sombras, oscuridad, negrura. Serían, pues, escaleras como las de Rilke en su novela *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge* (*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, 1910), «que descendían con lentitud ceremoniosa [...], jaulas estrechas subiendo en espiral, en cuya oscuridad se avanzaba como la sangre en las venas» (Rilke, 1963: 19).

Dos ejemplos contundentes de esta valorización negativa de las escaleras lo encontramos, para finalizar, en *Dejemos hablar al viento*:

Escaleras y pasillos, grasa, vejez, corrientes de aire, malos olores, algún silencio corto y ominoso, gritos [...]. El perro hablaba [...]. No muy encima de la pudrición, fermento agrio y el olor inquieto de las ratas, entre escaleras y pasillos, vejez, conatos de derrumbe, las voces agudas (Onetti, 1979: 39).

Sintió que algo había llegado a la madurez y a la pudrición mientras caminaba hacia la escalera; que había estado tragando con asco una misma cosa durante años y que ahora necesitaba vomitarla (*ibid.*: 188).

4.1.3. Casas

La casa constituye uno de los símbolos de intimidad más evidentes según la propuesta de Durand, en tanto que se corresponde con «un abrigo que defiende y protege» (Durand, 2004: 174-175). En su forma de templo también constituye una poderosa imagen ascendente, pues se trata, en último término, de «montañas simbólicas» (Frye, 1996: 204) y, por tanto, conectan también en un sentido simbólico la tierra con el cielo. En los de Babilonia y Persia solía haber una cámara nupcial en lo más alto, la cual activa dos grupos de metáforas: «Uno principalmente cosmológico y el otro sexual, una escalera de sabiduría y una escalera de amor» (Frye, 1996: 202). Ese templo situado en lo alto, como los zigurats babilónicos, constituyen también una especie de sostén del mundo, «de manera que su eliminación liberaría las fuerzas del caos» (Frye, 1988: 186).

Como templo-casa es dable considerar la casa de Petrus en *El astillero*, novela en la que, por lo demás, los espacios adquieren una interpretación simbólica que iremos analizando en los siguientes apartados. En esta novela existen cinco espacios, cuya aparición se va alternando sin un orden definido en otra muestra más del fragmentarismo y los juegos de perspectiva caros a Onetti: «Santa María», «El astillero» con «La casilla» donde viven

miserablemente Gálvez y su mujer y, por último «La casa» de Petrus y Angélica rodeada por «La glorieta». Santa María, como veremos, es un claro símbolo del infierno a la manera de la alegoría dantesca, donde el astillero y la casilla representan círculos de profundidad distinta. De esta forma, continuando con el símil, la glorieta sería el purgatorio, mientras que la casa de Petrus simbolizaría el paraíso inalcanzable⁹³.

En efecto, la casa de Petrus es para Larsen «la forma vacía de un cielo ambicionado, prometido» (Onetti, 2012: 71), pero al que nunca llegará, en una muestra de ese fatalismo existencialista que obliga a los personajes onettianos a la resignación. Frente a la casilla de Gálvez y el astillero, con ventanas «sin vidrios» (*ibid.*: 74; 88; 118; 165), la casa de Petrus es «numerosa de ventanas» (*ibid.*: 70). Es decir, como infierno, la casilla y el astillero son lugares a los que no llega la luz, mientras que, en tanto paraíso ambicionado, la casa deja pasar la luz por sus múltiples ventanas; ventanas que son, simbólicamente, los ojos⁹⁴: cerrados ante el conocimiento en el infierno, abiertos hacia el cielo.

Se trata, además, de una casa envuelta en un rico simbolismo: situada «más allá de la glorieta», es decir, más allá del purgatorio, y construida sobre «catorce pilares de cemento, junto al río, próxima al astillero» (*ibid.*: 68), una casa que «se alzaba sobre los delgados prismas de cemento, sobre el alto hueco de la oscuridad violácea» (*ibid.*: 71), elevada, en definitiva, como un tabernáculo que guardara en su interior lo más sagrado (Angélica Inés) y rodeada por el río⁹⁵ que Larsen debe cruzar cada vez que llega a Puerto Astillero

⁹³ Es significativo que en el cuento «El perro tendrá su día», posterior a *El astillero*, la casa de Petrus se describa como un palacio al que se asciende: «Medina taconeó sobre la tierra reseca y subió la escalera de granito, excesivamente larga y ancha. “Un palacio; el gringo cree vivir en un palacio aquí, en Santa María”» (Onetti, 2014: 407). Es un templo celestial al que se sube tras pasar un breve purgatorio, esa «tierra reseca» como imagen demoníaca.

⁹⁴ Indica Durand (2004: 251), desde la óptica psicoanalítica, que «la tradición católica [...] reconoce en el simbolismo de la casa un doble microcósmico del cuerpo material como del corpus mental. Las habitaciones de la morada hacen las veces de órganos [...] y espontáneamente el niño reconoce en las ventanas los ojos de la casa»

⁹⁵ Si entendemos la casa de Petrus como un templo en tanto que sitio sagrado, estas construcciones se suelen relacionar con «el control de las aguas por debajo» (Frye, 1988: 186).

en lo que supone una suerte de ordalía. No en vano, ya desde el inicio, la primera visión de Angélica se le presenta a Larsen como surgida de la propia Divinidad: «Estaba mezclando cuidadoso las bebidas [...] cuando se abrió la puerta y la mujer llegó» (*ibid.*: 65). Parece obvio el juego intertextual con el tercer versículo del Génesis bíblico: «Y la luz se hizo».

Onetti se vale de todo un complejo simbólico de estirpe tradicional, fundamentalmente judeocristiana, en el que los pilares sobre los que se alza la casa representan el soporte de lo sagrado: «La columna sostiene lo alto y por eso mismo tiene por función conectar lo bajo con lo alto» (Chevalier y Gheerbrant, 1993: 325). La casa, por su parte, «se encuentra en el centro del mundo; es la imagen del universo» (*ibid.*: 325), la representación del cielo añorado e inaccesible.

En un principio cabría relacionar el nombre de aquel viejo gerente que Onetti conoció – de nombre du Petrie, y en cuya historia se basó, según dijimos, para su novela– con el origen del nombre Petrus. No obstante, en nuestra interpretación simbólica, no se nos puede escapar la relación etimológica entre Petrus y Piedra. La casa de Petrus, esa casa «de cemento, blanca y gris» (Onetti, 2012: 70) alzada sobre «catorce pilares de cemento» (*ibid.*: 70) y con «estatuas de mármol» (*ibid.*: 62) se relaciona así con la piedra Sagrada que los hebreos llamaban *betilo*⁹⁶, es decir, ‘casa de Dios (Beth-el)’:

Guillermo de Saint-Thierry, comentando un texto del Cantar de los Cantares según la Vulgata (2, 17), dice que Bethel significa ‘la casa de Dios’, es decir, la casa de las vigilias, de la vigilancia; quienes moran en tal lugar son los hijos de Dios, visitados por el Espíritu Santo. Semejante casa

⁹⁶ Dentro del esquema de verticalidad, el betilo viene a simbolizar lo mismo que la escala. De lo anterior se deriva, según quedó dicho, que la ascensión represente «el viaje imaginario más real de todos» (Durand, 2004: 134). Un viaje cuasi místico en busca del conocimiento es el que emprende Castorp en *La montaña mágica*, «montaña en donde se va a buscar la vida que escapa» (Gutiérrez, 2012: 99).

se llama «casa de las vigiliass», porque sus moradores esperan la visita del Esposo (Chevalier y Gheerbrant, 1993: 834).

En ese sentido, Jeremías Petrus puede ser interpretado como el Dios creador del astillero, pero también como San Pedro apóstol: es la «Piedra» sobre la que edificar el templo: «Yo te digo: tú eres Pedro, y sobre esta piedra edificaré mi Iglesia» (Mt 16, 18). Si San Pedro «recibió del Salvador las llaves del reino de los cielos» (Vorágine, 1982: 346), entonces Petrus-San Pedro es el poseedor de las llaves del cielo simbólico de *El astillero*, pues como el santo, Petrus también es «un buen juez de hombres» (Onetti, 2012: 77): es el único que podría haber permitido la entrada de Larsen en su reino particular, en su casa. Sin embargo, se le niega este acceso: «La casa cerrada para él, Larsen» (*ibid.*: 89), sentencia el narrador.

La llave, como «símbolo del poder y del mandamiento [...], simboliza al jefe, al amo, al iniciador, al que detenta el poder de decisión y la responsabilidad» (Chevalier y Gheerbrant, 1993: 670), pertenece a Petrus, él decide quién entra a su casa. El acceso al lugar sagrado es el ambicionado sueño de Larsen porque representa la única salvación posible, pero no lo alcanza más que a través de la imaginación, como en este ejemplo en el que, además, se nos presenta la imagen de un Petrus dominador, todopoderoso, de un Petrus-San Pedro:

Imaginó sonriendo un protegido mediodía de invierno en la casa de Petrus [...] con una Angélica Inés de inmovible sonrisa enajenada vigilando la altura del fuego en la chimenea, mimando a un número variable de niños, transportando su mirada servicial y su murmullo patético de la cara lustrosa de un Larsen dichoso al gran retrato en óvalo del padre y suegro muerto; a la cabeza de voluntad y arcano, severa, rodeándose con las patillas, a dos metros de altura, ejemplar, dominante, obedecida (Onetti, 2012: 113).

Pero Larsen no pasa, en sus encuentros con Angélica, más allá de la glorieta, desde donde atisba la casa a la que no puede acceder:

La lenta, lentísima peregrinación [...] hasta la glorieta, hasta la bienvenida nerviosa de la risa de la mujer; altas, elevándose poco a poco en el cielo, las luces amarillas, tan increíblemente apacibles, del piso superior de la casa. Después ella, el fatigoso, perpetuo misterio, la ineludible incitación de un sacramento (*ibid.*: 186).

El simbolismo religioso del fragmento es evidente: Larsen realiza en cada visita a la glorieta una «peregrinación», es decir, un camino hacia el lugar sagrado (el betilo) que solo le es dable contemplar. El piso superior de la casa, el más elevado y cercano a Dios como en el último de los círculos del paraíso dantesco («elevándose poco a poco en el cielo»), es el tabernáculo que encierra el Santísimo Sacramento («el perpetuo misterio [...], la ineludible incitación de un sacramento»), representado por Angélica Inés.

La unión amorosa nunca se consumará, tomando conciencia plena de su incomunicación: el cielo le será vedado por siempre. Empero, en el último y elegíaco capítulo, le será ofrecida una última esperanza, como una fatal postergación del fracaso final. Larsen, en una noche de luna y frío y convertido ya en un fantasma, llegará por última vez a la glorieta, la recorrerá con Josefina ejerciendo de psicopompo por entre la senda que conduce a la ambicionada casa, empeñado en «anular el tiempo que lo separaba del momento de pisar lo que era suyo, de acomodarse al lado del fuego en un alto sillón de madera, por fin de regreso» (*ibid.*: 229), solo llegará «a pisar las baldosas del piso de la casa, bajo la alta superficie de cemento que separaba las habitaciones de la tierra y el agua. El dormitorio de la mujer, Josefina, estaba allí mismo, al nivel del jardín» (*ibid.*: 230). En ese momento, «Larsen sintió que todo el frío de que había estado impregnándose durante la jornada y a lo largo de aquel absorto y definitivo invierno vivido en el astillero acababa de llegarle al esqueleto y segregaba desde allí, para todo paraje que él habitara,

un eterno clima de hielo» (*ibid.*: 230). Entonces, «no quiso enterarse de la mujer que dormía en el piso de arriba, en la tierra que él se había prometido» (*ibid.*: 231), y como «Orfeo sin su Eurídice, esto es, sin sentido» (Castany, 2009: 85), tampoco «quiso volverse, ni antes ni después del beso, para mirar la forma de la casa inaccesible» (Onetti, 2012: 231).

Sin embargo, como en todos aquellos personajes onettianos que intentan la salvación por medio del amor, el resultado final es la derrota: «No hay en Onetti relaciones amorosas plenas, a pesar de la continua búsqueda, en las que se vislumbre una posibilidad de trascendencia» (Verani, 1974: 171). Larsen quiso entrar al cielo, pero se quedó a las puertas; quiso a Angélica, pero se conformó con Josefina, la criada que «no servía como problema al aburrimiento de Larsen» (Onetti, 2012: 65), la que vive «al nivel del jardín» (*ibid.*: 230) y le recuerda «la perfecta soledad» (*ibid.*: 231) en que vive. Se trata, en todo caso, de la «sustitución del bienpreciado [Angélica] por otro sujeto que lo reemplaza [Josefina], pero en quien se observa [...] una metamorfosis terrible, por grotescamente infamante o paradójicamente contrapuesta, del amor ausente y perdido» (Cervera Salinas, 2006: 36).

Cabría, en ese sentido, asimilar a Larsen con uno de los grandes personajes arquetípicos de la literatura española, Don Juan, no en vano señalado por Albert Camus como ejemplo de hombre absurdo (Camus, 2009: 93-101). Desde esta perspectiva, representa al hombre que ha buscado en cada mujer «un amor total que nadie puede brindarle» (Zárata, 1995: 23), un deseo de trascendencia como el anhelado por Larsen en busca de Angélica Inés, su particular doña Inés, también hija de otro «Convidado de Piedra»: Petrus (una vez más, el símil con piedra). El comendador convertido en lúgubre estatua pretende arrastrar al infierno a don Juan, pero el héroe romántico es salvado por la intercesión divina de su amada doña Inés. El héroe onettiano, en cambio, es hijo del «Dios ha muerto»

nietzscheano, es un desamparado que será arrastrado y condenado al infierno del astillero por Petrus y, por ende, no podrá ser salvado por Angélica Inés.

Por último, se ha apuntado también que «La glorieta» simboliza el purgatorio. Es el lugar donde se suceden los únicos encuentros de Angélica Inés y Larsen y, por ello, podemos decir que representa el espacio donde Larsen debe purgar sus pecados para llegar a lo sagrado. La entrada a la casa de Petrus, de hecho, es definida como un «laberinto entre mármoles ateridos que desembocaba en la glorieta» (Onetti, 2012: 96).

Estamos, entonces, ante el símbolo del laberinto que «debe permitir a la vez el acceso al centro por una especie de viaje iniciático, y prohibirlo a quienes no están cualificados» (Chevalier y Gheerbrant 1993: 620). Se corresponde con «una figuración de pruebas iniciáticas discriminatorias, previas a la andadura hacia el centro escondido» (*ibid.*: 620), hacia ese *axis mundi* representado en la casa de Petrus como templo sagrado, como centro del mundo. Y es que todo viaje por una senda, sea recta o torcida, puede adquirir la forma intrincada de un laberinto, contrapartida de la imagen apocalíptica del camino recto que representa «la dirección perdida, a veces con un monstruo en sus entrañas» (Frye, 1957: 199). En otras ocasiones, el propio laberinto es la representación simbólica del interior de un monstruo, y se relaciona asimismo con el simbolismo del descenso al infierno, muy frecuente en las «búsquedas heroicas, señaladamente en la de Teseo» (Frye, 1957: 250)⁹⁷.

Pero el laberinto puede fungir también como símbolo de un sistema defensivo:

Anuncia la presencia de algo precioso o sagrado [Angélica Inés, la virgen]. Tiene la función religiosa de defender contra los asaltos del mal⁹⁸: este no es solamente el demonio, sino también

⁹⁷ Entre los ejemplos emblemáticos, se pueden citar el viaje de Eneas para visitar a la Sibila o el éxodo bíblico, «que sigue la errabunda laberíntica por el desierto hacia la conquista de Canaán» (Frye, 1996: 135).

⁹⁸ La idea del laberinto como sistema protector también la recuerda Durand (2004: 251): «La casa es un laberinto tranquilizador, amado pese a lo que, en su misterio, puede subsistir de leve estremecimiento».

el intruso, aquel que está presto a violar los secretos, lo sagrado, la intimidad de las relaciones con lo divino (*ibid.*: 621).

Nos enfrentamos, pues, a una suerte de ordalía que se inició en el clásico paso del río del inicio de la novela, y continúa en la glorieta de la casa de Petrus, en la que es posible distinguir a un Larsen en peregrinación: un *homo viator*.

Onetti parece seguir, en términos muy generales, la distribución mítica del Templo de Jerusalén, que constaba «de un sector exterior donde se reunían los creyentes [Larsen], y otro interno, el Sanctasanctórum, o Santo de los Santos, espacio que simbolizaba la presencia de Dios [Angélica], tapado con un velo» (Frye, 2001: 184), donde solo podía acceder «más que el sumo sacerdote [Petrus], una vez al año, con la sangre que ofrece por sus pecados» (Heb 9, 7). De este modo, podríamos concluir que el fin último del vagabundear de Larsen es la búsqueda del paraíso —y aquí volveríamos a la comparación con el Dante de la *Divina comedia*—.

En *Cuando ya no importe* Onetti recupera la ciudad de Santa María, ahora llamada Santamaría. En cierta medida, se puede interpretar como una versión de *El astillero* protagonizada por otro Larsen, ahora llamado Carr, quien acepta un trabajo en la ciudad maldita a sabiendas de que es una trampa, una farsa, huyendo de un fracaso, en este caso matrimonial: «Hace una quincena o un mes que mi mujer de ahora eligió vivir en otro país» (Onetti, 1993: 11).

En la novela, que será la última del autor, domina el tono de despedida, pues por ella desfilan algunos de los personajes más célebres de la saga sanmariana, entre los que destaca Díaz Grey, quien relata sus memorias. Buena parte de ellas están protagonizadas por Angélica Inés, casada con el médico y aún guiada por Josefa, la Jose.

Escrita a modo de diario por Carr, hay un fragmento altamente sugestivo porque en él se nos muestra claramente la imagen de la escalera como símbolo de acceso a un refugio superior en la casa, protegida por un manto de hiedras:

Supé conservar mi refugio, esa parte de la casa que sigue siendo mía hasta que Dios Brausen quiera. Se sube por una escalerita al costado de la casa. Una escalerita que tapan hojas de hiedra y de un parral, creo. Por ahí me visitan mis amigos cuando Angélica duerme.

El fragmento, decimos, supone un ejemplo más de la conciencia simbólica de Onetti, pues en él se aglutinan en una sugerente constelación buena parte de los símbolos que hemos ido viendo en relación con el encuentro amoroso: el ascenso difícil por una escalera hacia un refugio-sanctasanctórum protegido por flores como símbolo erótico.

De entre las flores, las hiedras constituyen tal vez uno de los grandes símbolos amorosos tradicionales, son un «símbolo femenino que revela necesidad de protección» (Chevalier y Gheerbrant, 1993: 564). De hecho, su presencia en la lírica amorosa tradicional es profusa, desde el «más hermosa que la pálida hiedra» de Virgilio, hasta el «trepa la hiedra con estrecho abrazo» de Lope o el «verde tapiz de hiedra vividora» de Góngora. Y en compañía de la hiedra solemos encontrar a la parra⁹⁹; de hiedra y parra está forrado el tirso, «vara de reminiscencias fálicas que es antiguo símbolo de fecundidad» (Cirlot, 1992: 442).

⁹⁹ «Y nunca tantos nudos / fue de *hiedra* o de *vid* olmo enlazado, / cuanto fui de sus brazos apretado», de Francisco de Figueroa.

4.2. Imágenes del descenso

4.2.1. Arquetipo del infierno

En *Para esta noche*, novela que definimos como viaje nocturno en pos de una imposible salvación, el protagonista pronuncia las siguientes palabras que bien podrían funcionar como corolario de buena parte de la obra de Onetti: «Toda esta noche de puertas y escaleras, abriré puertas. El infierno, prolongación sin fin, indefinida, infinita, del último, los últimos momentos del tipo en la tierra» (Onetti, 2007b: 168). Poco antes de esa definición particular del infierno, se nos describe uno de los primeros descensos infernales de la narrativa de Onetti:

Bajaron lentamente la escalera, luego de atravesar en silencio el corredor de paredes aún sin revocar, donde el ladrillo nuevo se extendía [...] mostrando su dura esponja agujereada por la luz escasa, donde el olor a humedad, frío y oscuro, los hizo estremecer [...]. La luz se hacía más pobre en la escalera que bajaron con prudencia, arrimados a la pared, buscando asegurarse en los escalones resbalosos, de áspera superficie humedecida, descendiendo hacia el rumor de la gente en el patio y su olor a miseria (*ibid.*: 124).

La noche y la escalera¹⁰⁰, la oscuridad y el descenso, son símbolos del infierno vital de un buen número de los personajes que analizamos en este apartado. En la obra del autor abundan los infiernos simbólicos, casi siempre vinculados a la idea del descenso, pues el viaje al infierno es siempre un viaje descendente, una *katabasis* que, en el plano simbólico, representa un viaje al interior de la conciencia. De esta forma, el ascenso de *Tiempo de abrazar*, contrapunto moral de la caída del héroe, se transformará en *El astillero* en un verdadero «descensus ad inferos». En este proceso de *katabasis* también

¹⁰⁰ Como dijimos, la escalera es un símbolo tradicional de ascenso (Jacob y demás). Sin embargo, como en tantas ocasiones, en Onetti aparecerá valorizada negativamente, no solo porque implique ascensos a falsos paraísos demoníacos (*Para esta noche*), sino porque subvierten su valor ascendente y se convierten en símbolos de descenso.

se nos presenta a un Larsen caminante, otro *homo viator* que no avanza para purgar sus pecados, purificarse y convertirse en una persona más sabia a lo largo del camino de la existencia, sino que, muy al contrario, va acumulando venganzas, odios, miedos, para llegar a asumir el absurdo de la existencia humana.

Como en otras ocasiones, *El astillero* será la novela que mejor condense la imaginaria relativa al infierno en Onetti. Ya la propia estructura del astillero abandonado alude al «horno de hierro» que es el Egipto bíblico en el Deuteronomio: es una estructura herrumbrosa, en la que el calor es asfixiante¹⁰¹. Larsen ha llegado al astillero de Petrus y ha aceptado su absurda dirección como forma paródica de purgación de sus pecados, siguiendo para ello el patrón bíblico de la vía purgativa que Frye (1996: 369-370) observa en el mito del Éxodo, y que divide en tres partes: estancia en Egipto y sus plagas (época del prostíbulo: *Juntacadáveres*); los cuarenta años en el desierto (el destierro de Larsen), un «periodo laberíntico sin rumbo fijo» (*ibid.*: 369); y, finalmente, entrada a la Tierra Prometida con la muerte de Moisés (retorno de Larsen a Santa María: *El astillero*).

Pero en *El astillero*, en tanto que ejemplo más representativo de imagen mineral demoníaca en la obra de Onetti, es posible encontrar, al menos, dos infiernos: uno más amplio, representado por la propia Santa María y, dentro de ella, Puerto Astillero, donde se encuentra el astillero de Jeremías Petrus. Santa María es para Larsen «la ciudad odiada» (Onetti, 2012: 62), un «poblacho verdaderamente inmundado» (*ibid.*: 64) al que regresa después de cinco años de destierro. Rodeado en todo momento de la ya comentada atmósfera gris que impide al protagonista cualquier atisbo de salvación, simboliza un auténtico infierno al que nuestro antihéroe desciende. Más que de un doble descenso, quizá sería más apropiado hablar, siguiendo la tradición de la *Divina comedia*, de dos

¹⁰¹ Como hemos ido viendo, el descenso implica cierta lentitud, que a su vez suele asociarse con «una cualidad térmica» (Durand, 2004: 209), de ahí que el descenso se vincule con el calor y, en consecuencia, los colores cálidos se asocien con el régimen nocturno del imaginario.

círculos diferentes del mismo infierno: el astillero sería el más profundo y, por tanto, donde los pecados son más graves.

De modo que para llegar al astillero, más que otra *katabasis*, lo que debe hacer Larsen es continuar descendiendo y atravesar en su *nekylia* particular el Aqueronte subido a la barca de Caronte: «Vio el arribo de la balsa y su descarga [...]. Pensó en algunas muertes [...], y se fue mezclando con la gente que descendía la escalinata para ocupar la lancha [...] que iba a remontar el río» (*ibid.*: 63). Si el círculo del infierno-Santa María es descrito en un ambiente opresivo, el de Puerto Astillero lo es aún más, en una plétora de símbolos asociados a la muerte descritos desde el primer momento en que pisa tierra, y que podríamos asociar también con el imaginario de la Gnosis, donde el mundo físico es la creación de un demiurgo o divinidad subalterna que ha creado un mundo dominado por la materia y/o el mal:

Fue trepando, sin aprensiones, la tierra húmeda paralela a los anchos tablones grises y verdosos, unidos por yuyos, miró el par de grúas herrumbradas, el edificio gris, cúbico, excesivo en el paisaje llano, las letras enormes, carcomidas [...]. Continuó andando entre casas pobres, entre cercos de alambre con tallos de enredaderas, entre gritos de cuzcos y mujeres [...]. Calles de tierra o barro, sin huellas de vehículos [...] y a su espalda el incomprensible edificio de cemento, la rampa vacía de barcos, de obreros, las grúas de hierro viejo que habrían de chirriar y quebrarse en cuanto alguien quisiera ponerlas en movimiento. El cielo había terminado de nublarse y el aire estaba quieto, augural (*ibid.*: 64).

El tono de esta primera descripción de Puerto Astillero y del propio astillero de Jeremías Petrus no podría ser más lúgubre: un espacio desolado, absolutamente gris y triste. En definitiva, un auténtico infierno dantesco ante el cual Larsen no puede más que exclamar: «Poblacho verdaderamente inmundo» (*ibid.*: 62). Las grúas herrumbradas, el paisaje yermo, las casas míseras, los yuyos y los gritos a la nada se repetirán en cada descripción del astillero, conjuntamente a otros símbolos nictomorfos y catamorfos. Y siempre bajo

esa sensación permanente de descenso, como si se adentrara a cada paso en un infierno más profundo que representa, al fin y al cabo, el propio infierno existencial de un Larsen cada vez más oscuro y escéptico, un Larsen que ha aceptado que «la realidad es el infierno» y resuelve «vivirlo integralmente» (Rama, 1967: 97).

El descenso al infierno va unido en esta novela a otro motivo clásico, el retorno del héroe, aunque, claro está, muy alejado del retorno de Odiseo, el de Larsen no es un regreso a Ítaca, al refugio del hogar (recordemos que es más *homo viator* que viaje del héroe en la concepción de Campbell); y, desde luego, Angélica no es la fiel Penélope que espera a su amado. El símbolo del retorno es «el de la fase final de un ciclo» (Chevalier y Gheerbrant, 1993: 880), representa la última oportunidad de Larsen después de una vida de fracasos, si bien –como sabemos desde el inicio– el fatalismo de la novela impedirá cualquier posibilidad de salvación. Se vuelve, por ende, a invertir la función del motivo del regreso, que Mircea Eliade (1974: 26, Vol. II) asociaba a la muerte:

Lo que nosotros llamamos vida y muerte no son sino dos momentos distintos del destino total de la tierra madre; vivir no es más que separarse de las entrañas de la tierra, y la muerte se reduce a una vuelta «a casa». El deseo, tan frecuente, de ser enterrado en la tierra patria no es sino una forma profana del autoctonismo místico, de esa necesidad de volver a su propia casa.

Son otros muchos los textos de Onetti protagonizados por espacios infernales, frecuentemente asociados al esquema del descenso y a los símbolos integrantes del régimen diurno que se vinculan con el paso del tiempo y la muerte: teriomorfos, nictomorfos y catamorfos. Así, por ejemplo, en un cuento temprano como «El obstáculo» se presentan ya dos muy claros: los metales y algunos animales, como los insectos. El protagonista debe atravesar el «alambre» para llegar al club del reformatorio –símbolo, a su vez, del «obstáculo» que impide escapar al Negro, y que no es otra cosa que el amigo (¿amante?) enfermo–.

El alambre aparece en cinco ocasiones (en un texto de unas seis páginas), y su significación como elemento que impide el paso, separando dos mundos que solo pueden unirse por medio del dolor, es obvia. Respecto a los insectos, tienen que ver con el proceso de animalización que sufre el personaje, quien acabará matando en un acto injustificado a uno de los trabajadores del reformatorio. Se relacionaría con los símbolos que Durand (2004: 73-93) denomina teriomorfos, que en última instancia son para Jung figuras de «la libido sexual» (*ap. Durand: 75*).

En el primer párrafo del cuento ya se apunta a esta animalización con «el rugido sordo de la usina» (Onetti, 1974: 8) y, sobre todo, con la siguiente imagen: «Silencio y sombras acribillados por el temblor de los grillos en la tierra» (*ibid.: 8*). El rugido y los grillos sugieren ruido, agitación animal, y especialmente los grillos se vinculan con «la repugnancia primitiva ante la agitación» que «se racionaliza en la variante del esquema de la animación constituida por el arquetipo del caos» (Durand, 2004: 77). La valorización negativa del movimiento brusco, asociado a los insectos, se relacionaría con «la violencia que se manifiesta en la fuga rápida [...], el vagabundeo de ciego de Caín Perseguido, de Napoleón vencido o de Jean Valjean, el eterno fugitivo» (*ibid.: 78*). Efectivamente, el Negro es un fugitivo como el protagonista de *Los miserables*, un huído de la justicia, y es también un Caín que traiciona a los dos compañeros con los que planificaba la fuga.

Por otra parte, recuerda Durand (*ibid.: 77*) que en el Apocalipsis «saltamontes y ranas – ¡esas viejas plagas de Egipto!– se turnan para simbolizar el mal, dirigidas por Abadón»; en la «conciencia común», asegura el antropólogo (*ibid.: 77*), afectaría a «cualquier insecto». Lo que Durand (*ibid.: 78*) llama «esquema de la animación acelerada», que «parece ser una proyección asimiladora de la angustia ante el cambio», se concreta en estos símbolos animales, a los que se añaden el «trotar» (Onetti, 1974: 16) del

protagonista, «en cuatro patas» (*ibid.*: 17), así como el ladrido de «los perros¹⁰² lejano» (*ibid.*: 18) y, ya al final, «el canto de un gallo» (*ibid.*: 19).

Además de «angustia ante el cambio», la que sufre el Negro por dejar atrás el reformatorio, el espacio de este representa –por medio de los símbolos comentados– el infierno, «siempre imaginado por la iconografía como un lugar caótico y agitado, como lo testimonian tanto el fresco de la Sixtina como las representaciones infernales de Jeronimus Bosch» (Durand, 2004: 77-78). De este modo, se afianza la idea de que en el cuento asistimos al viaje del protagonista desde el Infierno hasta el Cielo, si bien este nunca llega a concretarse más que como ensoñación: «Le aguardaba una espera de diez años en la calle enjorada de luces, con el reguero de detonaciones del salón de tiro al blanco, las grandes risas de sus mujeres, el marinero rubio y tambaleante» (Onetti, 1974: 19).

Con idéntica función simbólica vuelven a aparecer los grillos en *Los niños en el bosque* («acompañado chisporroteo de grillos» [Onetti, 1974: 112]; «hervor frío de perros y grillos» [*ibid.*: 132]), cuyo protagonista se convierte en otro Caín vagabundo al empujar a su amigo al agua. En esta ocasión, a los grillos se suman «moscas» (*ibid.*: 132), «chinchas» (*ibid.*: 114) y, muy especialmente, las orugas, por su vinculación simbólica con la primera –y sórdida– relación sexual del protagonista: «Atenaceaba el recuerdo del refectorio con grandes planos de sombra y la ondulante mesa. Oruga; ahora sí comprendía la mesa: oruga de patas en A» (*ibid.*: 121). La oruga, en su estado de larva previa al fin de la metamorfosis, representa mejor que ningún insecto esa «angustia ante el cambio»,

¹⁰² Los perros suelen ser acompañantes del mundo infernal, así sucede con Tobías y Rafael. En el cuento «El perro tendrá su día» aparecen cuatro dóberman como recién salidos de un infierno apocalíptico, emisarios de la muerte: «El hombre de la levita hizo un círculo con los brazos encima de la perrera y se alzó en seguida la ráfaga oscura de los cuatro dóberman, casi flacos, huesos y tendones, y la ciega ansiedad de los hocicos, los dientes innumerables [...]. Los cuatro dóberman estaban separados por tejidos de alambre; los cuatro dóberman eran machos» (Onetti, 2014: 402). Otra vez nos encontramos con el «alambre» como imagen demoníaca.

como bien se aprecia en los cuadros del Bosco (*ap.* Durand, 2004: 78); una angustia que tortura al adolescente protagonista del cuento, consciente del pecado cometido.

La oruga vuelve a presentarse en *Tiempo de abrazar* asociada a la velocidad de un ventilador (Onetti, 1974: 175). En esta novela, además, el «ruido de los grillos» aparece, efectivamente, asociado a lo oscuro, al miedo que siente el protagonista –en un recuerdo de infancia– a la noche, solo calmado cuando llega a la iglesia del pueblo: «Mi carrera desesperada, medio asfixiado por el cansancio, loco de miedo. Miedo a la noche, al misterio de la noche. Y mi carrera entre los árboles, cuesta abajo; el ruido de los grillos... Hasta que llegué junto a la iglesia» (*ibid.*: 150).

El simbolismo infernal de los insectos aparece en otros muchos textos. Así, en el inicio de *La vida breve*, dentro del espacio asfixiante de la habitación calurosa de Brausen, este parece perseguido y torturado por un insecto: «Hacia horas que un insecto zumbaba, desconcertado y furioso [...]. Esperé a que el insecto se acercara para voltearlo con la toalla» (Onetti, 1976: 13).

Por terminar con el esquema de agitación acelerada simbolizado en el movimiento animal y su vinculación con la necesidad de caminar de los héroes onettianos, no podemos dejar de citar la procesión fúnebre de Jorgito Malabia acompañado únicamente por un chivo¹⁰³ en *Para una tumba sin nombre*, en lo que constituye una auténtica peregrinación (siempre el «camino en pendiente, irregular» [Onetti, 1977: 44-45]) merced a la cual Malabia busca expiar su culpa por la muerte de Rita.

La función simbólica del chivo es compleja, pero aquí tendría dos vertientes básicas. Por un lado, cabría encuadrar la procesión como parte del rito primitivo de expulsión anual de los males y pecados, en cuyo caso sería el chivo emisario de Frazer (*ap.* Eliade, 1993:

¹⁰³ Para Frye, la figura del chivo se integra en las imágenes demoníacas propias del mundo animal.

55), el macho cabrío que era enviado a Azazel (Lv 19, 7-10): «Yo pude librarme de mi piedad exasperándola hasta agotarla. Y tal vez ya no tuviera piedad que gastar cuando recorrí a pie Santa María con el chivo rengo siguiendo el coche fúnebre» (Onetti, 1977: 99), dirá el propio Malabia en una de las versiones de la historia. Por otro lado, representaría a esa «figura de la libido sexual» que citamos previamente: «Las hieródulas que se prostituían con chivos [...] atributo fálico del creador» (Durand, 2004:75), que es Malabia.

4.2.2. Arquetipo de la caída

El mundo creado por un Dios debe ser perfecto y, sin embargo, como acabamos de comprobar, Santa María y el resto del microcosmos ficcional de Onetti se parecen más a un infierno, ya que los personajes por él creados están «caídos» en el ciclo natural de este mundo y sus angustias. Lo mismo sucede en la Biblia:

Un Dios inteligente solo puede haber hecho un mundo modelo [...]. Ese mundo no debería haber conocido originariamente ningún tipo de muerte, ni de pecado, ni de infelicidad. Por lo tanto, tal mito debía contener otro, un mito de alienación, la historia de una «caída», para explicar el contraste entre el mundo perfecto [...] y el mundo en el que ahora vivimos (Frye, 1988: 135).

En una línea parecida, Mircea Eliade señala en su ensayo *El mito del eterno retorno* que «el cristianismo se afirma sin discusión como la religión del hombre caído en desgracia» (Eliade, 1993: 149). La caída, en la imaginaria judeocristiana, implica, entre otras cosas, la pérdida de la inocencia sexual: «Con la caída, Adán y Eva se dieron cuenta de que estaban desnudos» (Frye, 1996: 249). Ese descubrimiento, tras comer del árbol prohibido, lleva aparejado la represión sexual: «Lo que Adán y Eva parecen haber adquirido como resultado de haber comido del árbol prohibido es una moralidad represiva fundada en una neurosis sexual» (Frye, 1996: 250).

Cabría asociar lo anterior, asimismo, con la simbología gnóstica¹⁰⁴ del mundo «caído» o deformado por la sucesión de emanaciones desde el Dios primero y escondido hasta el mundo creado por el Demiurgo imperfecto y los dioses subalternos. Nos hallaríamos, entonces, sobre la base gnóstica del planteamiento dualista maniqueo luz/sombra, bien/mal, verdad/ilusión que, como observa Rougemont (*vid.* 2015), determina buena parte de la filosofía del cristianismo, pese a que surgiera como una heterodoxia al mismo. Se plantea de este modo la problemática de tan difícil resolución en el seno del cristianismo: la teodicea, la existencia del mal, la legítima aspiración al bien y la dificultad de la misma en un mundo infernal, que los personajes de Onetti tantas veces parecen asumir resignadamente.

De cualquier modo, el esquema de la caída, convertido en mito, «aparece como el signo del castigo y se multiplica en una misma cultura» (Durand, 2004: 118), tal y como sucede en la tradición judaica no solo con la caída de Adán, sino también en la de los ángeles rebeldes:

El libro de Enoc nos cuenta cómo los ángeles, «seducidos por las hijas de los hombres», descienden sobre la tierra, se unen con sus seductoras y engendran enormes gigantes. Esos ángeles rebeldes son comandados por Azazel y Semiazas. Rafael, bajo las órdenes de Dios, castiga a los tráfugas, los aplasta bajo pesadas rocas antes de precipitarlos al fin de los tiempos en un abismo de fuego (*ibid.*: 118).

La caída tiene que ver, por supuesto, con los temas de descenso que, «tal como los encontramos en Dante y Milton¹⁰⁵, son simples descensos a la muerte y el infierno» (Frye,

¹⁰⁴ El potente simbolismo de la filosofía gnóstica ha sido ampliamente estudiado, entre otros, por el filósofo alemán Hans Jonas en su ensayo *La religión gnóstica: el mensaje del Dios extraño y los comienzos del cristianismo*. Especialmente sugerente es el capítulo titulado «Imaginería gnóstica y lenguaje simbólico» (Jonas, 2003: 83-130), centrado en el análisis de la literatura mandea.

¹⁰⁵ En el *Paraiso perdido*, Adán y Eva gozan de su unión carnal antes de la caída. No es estrictamente la sexualidad esa culpa que los expulsa, sino más bien la soberbia insuflada por Satán y, sobre todo, el uso de su albedrío en pos de una elección negativa.

1996: 290). En el caso de Onetti, el *descensus ad inferos* enlaza necesariamente con el existencialismo y, especialmente, con el tema de la soledad. Las siguientes palabras de Frye esclarecen la comprensión del infierno existencialista onettiano:

Sartre dice que el infierno son los otros, y Blake que es el encierro en la prisión de los deseos insatisfechos. Las dos afirmaciones [...] relacionan respectivamente el aspecto social y el individual del mismo estado. El infierno es el mundo de la muchedumbre solitaria [...]. Hay otra gente, pero no hay comunidad; hay soledad pero no hay espacio individual. El Satán de Milton cae hacia abajo, a un mundo que él sabe que tiene que ser el infierno por la presencia de otros ángeles rebeldes, pero al mismo tiempo cae hacia dentro, a un estado claustrofóbico que Kierkegaard llama cerrazón [...]. Una vez caemos en la cuenta de que el infierno es el mundo [...] queda abierto el camino para descensos creadores que nos llevan mucho más abajo que el infierno (Frye, 1996: 291).

Desde esta perspectiva, comprobamos una vez más hasta qué punto el discurso religioso impregna la obra de Onetti: sus personajes, en el pesimismo existencialista que los domina, son seres caídos o al borde del abismo. Y así sucede desde sus primeras narraciones: Víctor Suaid, Eladio Linacero, Julio Jason, el Negro, Baldi y Raucho representan al antihéroe típicamente existencialista moderno, incapaz de comunicarse con la sociedad en la que vive. Todos ellos preconfiguran a Brausen quien, convertido en *Diosbrausen* desde «La novia robada», caerá al Infierno en *Cuando ya no importe*, donde pasa a ser el nombre de un sórdido y triste bar en una suerte de catasterismo paródico.

En la mayoría de los casos (así, Suaid, Linacero, Baldi y, a su modo, Jason) encuentran una salida en la invención de otra vida mejor; en otros (el Negro y Raucho) sucumben a la caída. En todos los casos, Onetti concibe al hombre como «el mal, el pecado, la vida misma; el hombre es el reino de la necesidad, una asqueante conspiración para que la rueda siga girando. De allí que la función del hombre, ser imperfecto y pecador, sea la de violar la pureza y destruir la potencialidad» (Cotelo, 1973: 60). Por ello, en «Avenida...»,

Víctor Suaid destruye el universo creado en su imaginación, al tiempo que sueña con destruir el mundo real:

Apuró el paso y quiso borrar un sentimiento indefinido, con algo de debilidad y ternura, que sentía insinuarse. Con una ametralladora en cada bocacalle se barría toda esta morralla [...]. Las ametralladoras se disimulaban en las terrazas, en los puestos de periódicos, en las canastas de flores, en las azoteas. Las había de todos los tamaños y todas estaban limpias, con una raya de luz fría y alegre en los cañones pulidos [...]. Suaid caminaba, estremecido de alegría nerviosa. Nadie sabía en Florida lo extrañamente literaria que era su emoción [...]. Ante el tráfico de la avenida, quiso que las ametralladoras cantaran velozmente, entre pelotas de humo, su rosario de cuentas alargadas (Onetti, 1974: 6).

Por ello, igualmente, Baldi se siente cómodo inventándose un pasado como esclavista y negrero; Linacero viola a Ana María y obliga a Cecilia a vestirse de blanco; Jason desvirga a Virginia, destruyendo «su potencialidad» en la expresión de Coteló. En este último caso, como en otros personajes de Onetti, la caída se produce tras la profanación del templo sagrado que representa la muchacha virginal: «Lo que el hombre adquiere con la caída es la experiencia sexual que nosotros conocemos, además de algo denominado el conocimiento del bien y del mal, relacionado con el sexo» (Frye, 2001: 135).

El pesimismo latente en todos los textos anteriores entronca con las enseñanzas del sabio Cohélet del *Eclesiastés*, pues según explicaba Onetti en una entrevista a Ramón Chao (1994: 178): «Está en el *Eclesiastés*: “la misma suerte del perro tendrás tú”. Y lo mismo dice Kafka en *El proceso*. Para mí este libro es el símbolo perfecto de la vida humana. Estamos condenados a muerte y aunque busquemos y nos desesperemos sabemos el final», en una afirmación que reafirma el sentido religioso de la literatura del narrador, en la que sitúa como una de sus influencias principales el *Eclesiastés*. «Él siempre hablaba del *Eclesiastés*, que todo estaba en el *Eclesiastés*, de la *Biblia*», dirá su amiga y crítica

Hortensia Campanella (Escribano, 2009), o en sus propias palabras: «Mi principal fuente literaria en la infancia fue el *Eclesiastés*»¹⁰⁶ (ap. Muñoz Molina, 2009: 34).

Siguiendo con las tesis de Durand (2004: 118), el arquetipo de la caída «no es otra cosa que el tema del tiempo nefasto y mortal, moralizado en forma de castigo», asociado, tras pasar por el filtro de la moral judeocristiana, con el «emblema de los pecados de fornicación, celos, ira, idolatría y homicidio», algunos de los cuales afectan –y, en mayor o menor medida determinan sus acciones– a los protagonistas *caídos* de Onetti.

La fornicación es consumada, con una virgen adolescente, por Julio Jason y Eladio Linacero, que suma además el sexo con prostitutas y la ira de la violación de Ana María, y es soñada o deseada –se peca también de pensamiento– por Víctor Suaid; la ira domina al Negro de «El obstáculo» cuando comete el homicidio, y también al Raucho y a su amigo Lorenzo.

Hay, sin embargo, un relato que introduce una variación sobre el arquetipo de la caída. Nos referimos a *La cara de la desgracia*, de trasfondo claramente religioso, en el que este esquema arquetípico se imbrica con el de la culpa. Se trata de una novela corta –ya esbozada en el cuento «La larga historia», de 1944– que constituye, en gran medida, una parábola sobre el tema bíblico de la culpa¹⁰⁷, la que siente el protagonista por el suicidio de su hermano y por la muerte de una adolescente de quince años de quien estaba enamorado. Acusado del asesinato de esta, acepta el castigo como si de un mártir se tratase: «No se preocupen: firmaré lo que quieran, sin leerlo. Lo divertido es que están

¹⁰⁶ Estas últimas palabras remiten a un episodio que el propio Onetti relató en varias ocasiones: cuando vivían en la casa de Villa Colón, un día caluroso, pidió a su hermano Raúl que lo bajara a un pozo subido en una silla de mimbre y acompañado del *Eclesiastés* (Domínguez, 2013: 21). Allí este libro, al parecer, le causaría una impresión tal que le acompañaría toda la vida.

¹⁰⁷ El protagonista aparece siempre lavándose las manos, compulsivamente, como Lady Macbeth o Pilatos, dos de los grandes modelos literarios de la culpabilidad.

equivocados. Pero no tiene importancia» (Onetti, 2014: 236), les dirá a los policías, para acabar preguntando a uno de ellos si cree en Dios.

Para Rubén Cotelo (1973: 55), el cuento plantea «una sutil metáfora de la responsabilidad moral y del cruel silencio de Dios». La joven actúa como el detonante del sentimiento de culpa en el protagonista, quien antes de conocerla cargaba ya con el peso de la culpa ante su hermano simplemente por haber nacido –pues su llegada al mundo le arrebató a aquel el privilegio de ser hijo único– y, además, por haberlo condenado a la infelicidad al ofrecerle una visión falsa de la realidad –visión que lo llevaría a cometer la estafa por la que acabaría suicidándose–. En ese sentido, en la obra de Onetti es frecuente que el autor se perciba a sí mismo como un dios dentro del universo ficticio que ha creado y, en consecuencia, asuma la responsabilidad por el destino de sus personajes, a quienes convierte en seres desdichados, en marginados y delincuentes.

En el protagonista de *La cara de la desgracia*, el amor y el deber se entrelazan obsesivamente, ambos originados en el miedo y la culpa, pues desde la *Biblia* y la tragedia griega sabemos que «es la misma culpa la que engendra el delito porque se busca el castigo. El hombre, el personaje de Onetti, lo intuye y aunque no ha cometido delito [...] acepta sumiso el castigo (*ibid.*: 57). Entonces, la culpa que siente el hombre, apunta Cotelo (*ibid.*: 57), procede de un lugar más profundo, el del mandato bíblico del *Génesis*:

El Señor preguntó a Caín: ¿Dónde está tu hermano? Él respondió: No lo sé; ¿soy yo acaso el guardián de mi hermano? Entonces el Señor replicó: ¿Qué es lo que has hecho? La sangre de tu hermano me grita desde la tierra (Gn 4, 9-10).

El motivo de la culpa aparece en otros relatos, como «Nueve de julio», vinculado a un aborto, o en *Los niños en el bosque*, en este caso asociado al tema de la homosexualidad y a la idea del superhombre nietzscheano o, mejor, a su tratamiento literario previo en la

obra de Dostoievski. En esta novela inconclusa, los adolescentes Raucho y Lorenzo filosofan acerca de la idea de matar por matar, como el Raskólnikov de *Crimen y castigo*:

Yo iba por la calle y adelante caminaba un gordo. Despacio; y resoplaba porque hacía calor. Sentía que me hervía la sangre y me acordé del coche blindado con la torre de ametralladoras. ¡No tenerlo! Pero el asunto es así: me di cuenta de que el tío aquel me sacaba el aire, litro de un aire que es mío, ¿entendés? [...]. Comprendí que era la cosa más sencilla del mundo. Tengo que matar por asco (Onetti, 1974: 118).

Y es así como Raucho, finalmente, planea matar a su amigo Lorenzo, aunque en el último instante decide no hacerlo y, en un gesto muy arltiano, solo lo empuja a un charco. Sin embargo, con este acto ritual el sentimiento de culpa no acaba («Pensaba en su error de hace un momento» [Onetti, 1974: 140]); es ya, definitivamente, otro *caído*, a quien solo le queda vagar errante para expiar sus pecados: «Caminar, ir, irse de lo que estaba atrás» (*ibid.*: 140).

En *Tiempo de abrazar* aún «quedaba el camino de la fe. Tirarse de cabeza en la fe» (Onetti, 1974: 148), por más que esta fuera quebradiza. Como el propio Onetti, sus personajes irán convirtiéndose en seres cada vez más descreídos, pesimistas irredentos sin posibilidad de salvación, sin fe alguna a la que agarrarse, en un proceso cuyo punto de partida podemos situar, una vez más, en *El pozo* y el contexto particular del auge de los totalitarismos europeos:

Si uno fuera una bestia rubia, acaso comprendiera a Hitler. Hay posibilidades para una fe en Alemania; existe un antiguo pasado y un futuro, cualquiera que sea. Si uno fuera un voluntarioso imbécil se dejaría ganar sin esfuerzos por la nueva mística germana. ¿Pero aquí? Detrás de nosotros no hay nada. Un gaucho, dos gauchos, treinta y tres gauchos (Onetti, 1977: 35).

Con todo, si hay un personaje dentro de la creación onettiana que funge como paradigma del héroe caído es el Larsen de *El astillero*, apodado Juntacadáveres¹⁰⁸. En esta novela, aparece como el desterrado que vuelve a su patria, inmerso siempre en un aire como de leyenda: «Alguien profetizó [...] su retorno, la prolongación del reinado de cien días» (Onetti, 2012: 59). Este episodio alude asimismo a la parábola del hijo pródigo pues, como este, «que se ha gastado todo tu patrimonio en prostitutas» (Lc 15, 30), Larsen también regresa después de gastar todo su dinero en la creación de un prostíbulo, según descubrimos más tarde en *Juntacadáveres*. Se trata de un personaje trágico, enajenado de la naturaleza, que podemos entroncar con el mito adánico:

Tan pronto como cae, Adán entra en su propia vida creada que es también el orden de la naturaleza tal como lo conocemos. La tragedia de Adán se resuelve [...] en la manifestación de la ley natural. Él entra en un mundo en que la existencia es trágica en sí misma [...]. Existir a secas es turbar el equilibrio de la naturaleza [...]. Este hecho, de por sí irónico y que ahora suele llamarse *Angst* (angustia), se vuelve trágico cuando recibe por añadidura un sentido del destino perdido y originalmente superior (Frye, 1957: 280).

Como otro Adán, Larsen comienza su vida a partir de la caída, expulsado de un irónico paraíso: «En la situación de Adán existe un sentimiento [...] de que el tiempo comienza con la Caída, que la Caída desde la libertad al ciclo natural igualmente inició el movimiento del tiempo tal como lo conocemos» (Frye, 1957: 280-281). Larsen –y sus hermanos Linacero, Ossorio...– emparenta de este modo con el pesimismo filosófico de Cioran; es un hombre que habita el infierno de los *caídos en el tiempo*:

¹⁰⁸ Como en otras ocasiones, el apodo procede de una experiencia real. En un bar, una noche, «Onetti escuchó a un tipo que le preguntaba a otro: “Che, ¿vino Junta?”. El nombre quedó en su cabeza [...]. Cuando volvieron a preguntar por Junta, Onetti le comentó al mozo: “Qué nombre raro..., ¿quién es Junta?” [...]. “No –dijo el hombre–, le dicen Junta porque le llaman Juntacadáveres. El hombre está en decadencia y solo consigue monstruos, mujeres pasadas de edad, de gordura o de flacura» (Domínguez, 2013: 70).

El tiempo constituye –no queda más remedio que reconocerlo– nuestro elemento vital; cuando nos vemos desprovistos de él, nos encontramos sin apoyo, en plena irrealidad o en pleno infierno. O en los dos a la vez, en el hastío, nostalgia insatisfecha del tiempo, imposibilidad de alcanzarlo y de introducirnos en él, frustración de verlo fluir allá arriba, por encima de nuestras miserias. ¡Haber perdido tanto la eternidad como el tiempo! El hastío es la cavilación sobre esa doble pérdida. Lo que equivale a decir el estado normal, el modo de sentir oficial de una Humanidad expulsada por fin de la Historia (Cioran, 1993: 120).

Así, al igual que al Dante de la *Divina comedia* en la entrada del Infierno se le avisa «dejad, los que aquí entráis, toda esperanza» (Dante, 2007: 90), el Larsen de *El astillero* también «renunció a toda esperanza que se vinculara con su regreso a nosotros» (Onetti, 2012: 59); es decir, no cree en su salvación porque es un ser absolutamente resignado. Es un Dante, sí, pero sin salvación posible: Larsen no desciende al infierno (Santa María y Puerto Astillero) para expiar sus pecados y llegar al paraíso, porque es un escéptico, un incrédulo que renunció no solo a la esperanza, sino también a la posibilidad de la fe. Como el resto de caídos onettianos, está fuera del orden natural de las cosas.

Siguiendo el anunciado patrón de la *Divina comedia*, Jeremías Petrus es el Virgilio que le muestra el camino de la salvación al entregarle una posibilidad de fe, un astillero en el que creer y una hija a la que amar. Sin embargo, nos hallamos ante un falso Virgilio, porque de antemano sabe que su causa está perdida, que aquella posibilidad de esperanza es en realidad absurda, solo una comedia a la que el propio Larsen se presta.

Y no solo la rehabilitación del astillero es una farsa, también lo es el amor hacia Angélica Inés, la única e idiota hija de Petrus, que niega con su adolescencia postergada cualquier posibilidad de unión amorosa: tampoco es esta la vía de salvación. Intentar el amor de Angélica Inés es otra asunción del fracaso, el reconocimiento de que no hay vuelta atrás posible a la adolescencia perdida, inmerso en esa «fatalidad sin retroceso» de la que hablara Mario Benedetti al referirse a los héroes onettianos (1970: 220). De este modo,

Angélica Inés representaría una especie de degradada Beatrice dantesca, ante quien Larsen «no tiene más remedio que venir en el momento en que yo digo “camina desde la esquina al portón”» (Onetti, 2012: 90).

4.2.3. *Arquetipo del sueño*

En un revelador artículo titulado «Conciencia y subjetividad en *El pozo*», el profesor Jaime Concha (1973: 80-81) propone esta novela corta como inicio de la expresión de los tres modos de conciencia que emplea Onetti en el resto de su obra, a saber: la conciencia perceptiva, la evocativa y la imaginativa.

Así, en *El pozo*, Linacero toma conciencia de sí mismo mientras *percibe* su cuarto («se me ocurrió de golpe que lo veía por primera vez» [Onetti, 1977: 7]). Ese acto solipsista, como un resorte, lo lleva a *evocar* «una cosa sencilla. Una prostituta me mostraba el hombro izquierdo» (*ibid.*: 7): es un recuerdo vago aún anclado en la realidad («no puedo acordarme de la cara» [*ibid.*: 8]), que no traspasa todavía la frontera de la ficción. Otro recuerdo, en cambio, lo obsesiona: la violación de la joven Ana María, que se le presenta recurrentemente en sueños, y es entonces cuando el centro de interés se traslada al territorio de la *imaginación*. En realidad, como precisa Concha (1973: 91-92), se trata más bien de ensoñaciones:

Son las ensoñaciones anteriores al dormir, en que se combinan imágenes absolutamente conscientes con ciertas producciones hipnagógicas [...]. Ensueño procede de *in-somnium*. Y es precisamente esta actividad insomne la fuente más fecunda de los sueños descritos en las memorias de Eladio Linacero.

En ese sentido, las ensoñaciones de Onetti pueden ser de dos tipos, según observa el propio narrador de «El infierno tan temido»: «Recuerdos perfeccionados o [...] ambiciones irrealizables» (Onetti, 2014: 198); esto es: ensoñaciones proyectadas hacia un

pasado real o ensoñaciones proyectadas hacia un futuro irreal por no acontecido. Tanto una como otra, reales o irrealizadas, se revisten del marco de la fantasía y la imaginación.

Es habitual, no obstante, que en un mismo texto el soñador onettiano imbrique ambas formas de ensoñación. Así sucede en «Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo», cuento en el que nuestro caminante Víctor Suaid *percibe* el frío al «andar por Florida» (Onetti, 1974: 1) e, inmediatamente, *evoca* una novela de Jack London, que lo transporta a Alaska, a donde él mismo se traslada en su *imaginación* («el vapor de su respiración falsificaba una aureola para el sombrero hirsuto y las sucias barbas castañas» [*ibid.*: 1]).

La saga de soñadores onettianos que comienza con Eladio Linacero está formada por personajes que se enfrentan al mundo, en una subjetividad extrema, y huyen de él por medio de la imaginación, hasta llegar a *La vida breve*, novela en la que se produce el salto definitivo del espejo utilizando como *médium* a Juan María Brausen. Sonia Mattalía (1995: 96) define el proceso como una «transformación iniciática»:

El proceso por medio del cual un «soñador» pasa a ser «narrador» y que supone una transformación iniciática, de desdoblamiento, en la que se elaboran las trabas que impiden la creación, hasta el abandono del «yo» y su desplazamiento al «él», desde el cual se erige un mundo ficcional autónomo en el cual se utilizan elementos desplazados de la realidad.

Sus personajes quedan definitivamente instalados en «una realidad irreal, de segundo grado», como observa Vargas Llosa (2008: 90). Frente a la Yoknapatawpha faulkneriana, en la que los personajes que la habitan actúan «como si fueran reales, hechos de carne y hueso y no de imaginación», en el cronotopo onettiano los personajes «saben, o por lo menos presienten, que son [...] embelecados de la fantasía y los deseos caprichosos del dios Brausen» (*ibid.*: 90). Son, en definitiva, personajes atrapados en el mundo de la imaginación:

Santa María es una realidad literaria ficticia, artificial: una antirrealidad. En ella, en vez de una historia coherente, ocurren situaciones, episodios sueltos [...]. Al final, Brausen ayuda al macró Ernesto, asesino de la Queca, a escapar de Buenos Aires a Santa María, es decir, a pasar de la realidad a la ficción¹⁰⁹» (*ibid.*: 94).

Como atrapados quedarán también, al final de *La vida breve*, Díaz Grey (trasunto del propio Brausen), Lagos y Óscar el Inglés, condenados a permanecer disfrazados en un carnaval permanente. La importancia del tema del carnaval como metáfora de la vida en esta novela ha sido señalada por Judy Maloof (1995: 64):

The narrative begins on August 30th, the feast day of Santa Rosa, which is celebrated in the River Plate region with a carnival. This date marks the end of winter and the beginning of spring –a season that is associated with hope and rebirth. *La vida breve* ends about six months later at the end of summer, some time in mid-February, also during carnival festivities. Thus, the image of carnival establishes the formal limits of this text; it begins and ends with carnival, reinforcing the novel's theme of carnival as a metaphor for life.

Maloof (1995: 64) vincula además la estructura circular del texto con los ciclos naturales, toda vez que la muerte simbólica de Brausen le lleva a resucitar como Arce y como Díaz Grey: «The text's circular structure corresponds to the cyclical time of Nature. The death of Brausen's former self and his rebirth as Arce and Díaz Grey reproduce this cyclical view of the world».

Desde la perspectiva simbólica que a nosotros nos ocupa, el mundo de los sueños se puede interpretar como una concreción más del viaje interior. El sueño¹¹⁰ implica siempre un

¹⁰⁹ Como bien apunta al respecto Néstor Ponce (2009: 228-229), es precisamente la muerte de Queca lo que permite que, como en una suerte de sacrificio ritual, Brausen pase definitivamente al lado de la ficción y quede allí atrapado: se ha roto la frontera realidad/ficción.

¹¹⁰ Hay que considerar que, al ser creativo, la imagen del sueño no se integra en el mundo demoníaco, pese a constituir un descenso a mundos inferiores de consciencia.

descenso creativo, una exacerbación de la imaginación que finaliza con el ascenso de la vigilia:

Está la muerte temporal en la que caemos dormidos para luego despertar y levantarnos, un estado que nos depara recompensas imaginativas a las que no tenemos acceso en los momentos conscientes. La más notable de estas recompensas es el mayor control sobre la experiencia del tiempo que el sueño parece traer consigo, o al menos representa (Frye, 1996: 295-296).

El sueño es, pues, interpretable como otro «proceso iniciático, descenso al infierno de uno mismo» (Matalía, 1990: 90), de ahí que lo incorporemos dentro del ámbito del esquema arquetípico del descenso.

En el marco del arquetipo del sueño, entonces, se incluye también la huida a través de la ficción imaginativa, pues constituye un acto de rebeldía contra el mundo: «Soñar vidas distintas a la que tenemos es [...] una manera simbólica de mostrar insatisfacción con lo que somos y hacemos» (Vargas Llosa, 2008: 30).

En las mujeres onettianas, además, la locura se puede considerar como otra forma de fuga o huida. En relación con ello, Alicia Migdal (1997: 121-123) observa atinadamente que, junto a las locas oficiales, Angélica Inés, Julita Malabia o Moncha Insaurralde, hay otras, a las que define como «locas subrepticias», porque «lo parecen y no lo son»; son rebeldes que «tienen la capacidad de absoluto (vivencia y acto) que las expulsa, necesariamente, de la vida del relato». Entre estas, se encuentran Mami en *La vida breve*, que recrea sus paseos parisinos con un mapa; la joven hija y amante del protagonista de *Los adioses*; Magda de *Cuando entonces*, loca por amor, como Kirsten de «Esbjerg, en la costa» o Gracia César de «El infierno tan temido». En todas ellas hay, afirma Vargas Llosa (2008: 190), «algo desmedido y heroico, en el amor, en el exceso, en la fantasía, en el desafío a los límites de la realidad».

El suicidio es el otro gran acto de rebeldía demoníaca contra la realidad, «símbolo de la destrucción del mundo, puesto que la doctrina que carga todo el valor de la realidad en el ámbito de una existencia identifica con ella la totalidad» (Cirlot, 1992: 421). Es el camino que toma Magda¹¹¹, la bella prostituta de *Cuando entonces*, sumida en la tristeza cuando su amante la abandona. Y es también el del protagonista enfermo de *Los adioses*, a quien sabemos condenado desde el principio por cometer el pecado nefando del incesto, así como el de Riso, protagonista de «El infierno tan temido», quien no encuentra escapatoria ante la tortura a la que lo somete Gracia César.

En dos de sus últimos cuentos, «Luna llena» y «Montaigne», el tema del suicidio se convierte en núcleo argumental de la trama. El primero está protagonizado por Carmencita, una mujer ya en el declive de la edad que decide, por este motivo, suicidarse, siempre acompañada de imágenes de descenso: «Lo que restaba de la noche, la negrura rodeándola, tratando de convencerla de una necesidad de descenso, hundimiento lento y sin tropiezos» (Onetti, 2014: 437).

En cuanto a «Montaigne», el cuento narra la historia de Charlie, quien invita a un grupo de amigos (cuatro muchachas y dos hombres) a su casa para que presencien su suicidio. Se deja entrever que lo provoca el descubrimiento de que su exmujer, Natalia, mantiene relaciones con un amigo, narrador testigo de la historia. Pese a ello, Charlie le ha dejado, oculto en un sobre dentro del segundo tomo de los *Essais* de Montaigne¹¹², todo el dinero cobrado de una herencia. Esa es su venganza final.

Los sueños, la locura y el suicidio, como en gradación ascendente, constituyen las tres formas de huida de los personajes de Onetti. Y las tres vías aparecen entrelazadas en *Tan*

¹¹¹ Su nombre real es Petrona García. El cambio es una obvia alusión a la María Magdalena bíblica.

¹¹² Es, precisamente, en el Libro II, capítulo III, titulado «Costumbre de la isla de Ceos», donde Montaigne hace una apología del suicidio basada en una sucesión de citas clásicas, sobre todo de Séneca: «Para evitar una muerte peor, algunos aconsejan elegirla al propio gusto» (*ap.* Montaigne, 2007: 513).

triste como ella. Este relato es una alegoría de la pérdida del amor y la juventud asociada a la destrucción del que fuera el jardín de la infancia de la protagonista. La mujer está casada y tiene un hijo, pero no de su marido, sino del mejor amigo de este, Mendle. Como venganza, el marido decide destruir aquel jardín y, además, también le es infiel con una joven de unos dieciséis años, Másam. Ella, a su vez, mantiene relaciones con los dos trabajadores que están sustituyendo el jardín de la casa por peceras. Instalada en la locura¹¹³ («Estoy loca, o estuve y lo sigo estando y me gusta» [Onetti, 2014: 297]), evoca en sueños el pasado dichoso de la juventud y acaba suicidándose.

4.2.3.1. Vidrios

Entre los símbolos asociados al arquetipo del sueño son habituales en los relatos de Onetti los vidrios o cristales reflectantes, ya sea en unas gafas o en relojes y espejos¹¹⁴, que enlazan a su vez con el motivo del doble. En efecto, como quedó dicho, buena parte de la narrativa del uruguayo parte de la creación a partir de un sueño o ensoñación; nace en este punto, por tanto, un doble personaje: el yo soñador (Juan María Brausen, por ejemplo) y el yo soñado (Arce, por seguir con el ejemplo de *La vida breve*).

Dentro del microcosmos ficcional creado por Onetti a partir del sueño de Brausen en *La vida breve*, el yo soñado se irá convirtiendo en el verdadero protagonista, hasta el punto de que Brausen, el soñador de Santa María, llega a desaparecer por completo. Fuera del ciclo sanmariano, es habitual que el yo soñado acabe igualmente convirtiéndose en protagonista de los relatos.

¹¹³ Se trata de un tipo de locura que habría que relacionar, en este caso, con el bovarismo de la protagonista, siempre leyendo mientras espera la llegada del marido: «Ella miraba una vez y otra el libro, las palabras que conocía de memoria: “Figúrense ustedes el pesar creciente, el ansia de huir, la repugnancia impotente, la sumisión, el odio”» (Onetti, 2014: 294).

¹¹⁴ Relojes y espejos son, también, evidentes símbolos del paso del tiempo.

Y en este punto es en el que toman relieve los dos símbolos mencionados, relojes y espejos, pues como explica Frye (1996: 332), «solo podemos objetivizar nuestra existencia en el tiempo y el espacio si miramos la faz de un reloj o nuestra propia faz en un espejo». Es decir, que ambos objetos constituyen en los relatos la forma simbólica a través de la cual Onetti funde la experiencia del sujeto soñador en el objeto soñado, introduciendo de este modo al lector en un plano más profundo. Elena M. Martínez (1990: 530) entiende esta reiteración del espejo en la obra de Onetti como forma de profundización en el *yo*:

El ejercicio de mirarse al espejo evoca la costumbre del personaje onettiano, quien a menudo aparece frente al espejo en *La vida breve*, *Tan triste como ella*, *Juntacadáveres* o también la descripción física detallada (el retrato o autorretrato) tiene el efecto de mirada en el espejo. El uso del espejo [...] se resuelve en una ganancia tanto para el personaje como para el lector: la de la representación total del cuerpo propio. En esta ocurre la primera identificación con una imagen: la del cuerpo propio, la cual sirve para estructurar el *yo* [...]. El cuerpo en el espejo, es decir: la mirada (de) (hacia) el otro logra construir una totalidad del cuerpo propio, como el analizando en la práctica psicoanalítica logra encontrar una imagen coherente y completa. La entidad total del cuerpo se constituye a través del otro, pero exterior a uno mismo e invertida. Se da una identificación narcisista con la imagen propia y con la de los otros/as.

Con relación a lo que señalamos, pero en referencia a los cuentos de Poe, Frye explica la frecuencia con la que aparecen relojes y espejos, los cuales parecen indicar «un mundo en el que la distinción entre sujeto y objeto han ido tan lejos como para que el propio sujeto se haya convertido en objeto» (Frye, 1996: 333). No es casualidad, por tanto, que sea relojero René, el amigo de Horacio Lagos que, al final de *La vida breve*, intenta ayudar a escapar al grupo formado por el propio Lagos, Díaz Grey y Owen el Inglés. Este es el grupo que queda atrapado para siempre en la ficción: Díaz Grey es el doble ficcional que se crea Brausen, mientras que Arce, el otro doble, habita en el plano de la realidad.

Por lo demás, son constantes las referencias a cómo se percibe la realidad a través de esos cristales, sobre todo en el mundo de Díaz Grey. Así, desde el capítulo en el que nace Santa María en la imaginación de Brausen, cuando aún es solo el borrador de un libro, el despacho de Díaz Grey está dominado por un espejo: «Un espejo de calidad asombrosamente buena y una percha niquelada» (Onetti, 1976: 19) –la percha también refleja al otro yo–; «mientras se examinaba maquinalmente la dentadura en el immaculado espejo del rincón» (*ibid.*: 19); «retrocedió sin apuro hasta desaparecer en el rincón del espejo» (*ibid.*: 19). Al final del capítulo, el médico observa, por fin, la recién creada Santa María a través de unos vidrios: «Díaz Grey estaría mirando, a través de los vidrios de la ventana y de sus anteojos, un mediodía de sol poderoso, disuelto en las calles sinuosas de Santa María» (*ibid.*: 23).

En *Tiempo de abrazar* el espejo aparece más claramente aún como símbolo asociado al motivo del doble. Al final de la novela, Virginia pierde su virginidad con el protagonista y, con ello, empieza su conversión hacia la mujer adulta degradada. El espejo, en este momento, nos muestra a las dos Virginias, la presente y la futura:

Virginia se cepillaba lentamente el pelo. Un espejo cuadrado duplicaba la imagen de la muchacha [...]. De improviso él se sintió lleno de extrañeza. Recordó la muchachita desmayada de ternura, desnuda en la cama. Era la misma, pero ahora estaba vestida [...]. Allí también, dos Virginias. Una casi de espaldas, mostrando una mejilla y la concavidad de la nuca, el cuello alargado e infantil. La otra, en la lámina de plata del espejo, mostraba la cara palidecida por la luz demasiado cercana. Los pesados ojos inmóviles, los labios abiertos. La cara del espejo anticipaba la expresión que alcanzaría ella en el goce cuando fuera mujer (Onetti, 1974: 244).

La confluencia en un mismo rostro del hombre adolescente y el viejo corrompido se nos muestra asimismo en «El obstáculo», otra vez mediada por un símbolo especular: «los ojos de vidrio» (Onetti, 2014: 40) de Forchela a los que su amigo-amante, el Negro, tiene

pavor: «Quedaba algo del muchacho en el pelo claro, en los dientes donde hacía una raya la luz, acaso en la frente redonda. Pero el resto era de la cara de un hombre viejo, de un hombre repugnantemente avejentado por el vicio» (*ibid.*: 40).

4.2.3.2. **Theatrum mundi**

El tópico clásico de la «vida como teatro» es otra variante del arquetipo del sueño que encontramos en novelas como *El astillero*, en tanto que participa de una concepción de la existencia humana marcada por el absurdo, en la que cada cual representa un papel fijado de antemano y ante el que es inútil rebelarse. En realidad, no es más que otra forma de huir de la realidad, otra forma vicaria del vivir como lo era también el mundo de fantasía y ensoñación de Brausen o Linacero.

Según Fressard (*ap. Ainsa, 1970: 139*), *El astillero* «no solo participa de la noción del absurdo moderno, sino de las viejas constantes hispánicas: la vida percibida como un sueño, la dialéctica quevedesca de ilusión-desilusión nutrida de humor y amargura a la vez». Si bien la segunda es menos clara, el tópico del mundo como un teatro donde cada cual representa su papel, de hondas raíces en la tradición literaria española desde Calderón –no en vano el poeta barroco es autor de un teatro profundamente pesimista y, en cierto modo, existencialista: baste recordar al Segismundo de *La vida es sueño*–, se manifiesta claramente en la novela de Onetti.

En consecuencia, podemos afirmar que el trabajo en el astillero representa la gran farsa de la vida, una «histórica comedia de trabajo» (Onetti, 2012: 75) en la que sus obstinados protagonistas eligen participar: no son seres engañados, sino seres que se engañan a sí mismos como forma de «negar la existencia de la desgracia» (Verani, 1974: 192). Es en un momento de la entrevista con Díaz Grey cuando Larsen explicita esa visión existencialista del mundo en la que nada puede ser decidido por uno mismo, a saber:

No hay sorpresas en la vida; por lo menos para los hombres de veras. La sabemos de memoria [...]. Y en cuanto al sentido de la vida, no se piense que hablo en vano. Algo entiendo. Uno hace cosas, pero no puede hacer más que lo que hace (Onetti, 2012: 137-138).

Ante esta confesión no queda más que vivir en una farsa, en una vida ajena, mientras el tiempo pasa, «aceptar el juego como la única verdad» (Verani, 1974: 193). La contestación de Díaz Grey a las palabras de Larsen supone la evidencia del juego al que no solo Larsen y sus compañeros Gálvez y Kunz se han prestado, sino al que todo hombre está obligado a jugar:

Todos sabiendo que nuestra manera de vivir es una farsa, capaces de admitirlo, pero no haciéndolo porque cada uno necesita, además, proteger una farsa personal. También yo, claro. Petrus es un farsante cuando le ofrece la Gerencia General y usted otro cuando acepta. Es un juego, y usted y él saben que el otro está jugando (Onetti, 2012: 138).

Aunque la vida en el astillero conforma el gran símbolo de la comedia que es la vida, no es esta «la única máscara que asume Larsen» (Verani, 1974: 193), sino que, como se dijo, el amor hacia Angélica Inés forma parte de otra representación a la que Larsen se presta resignadamente. Más aún, Larsen interpretará papeles distintos según el espacio en el que se desenvuelva: con Gálvez en «La casilla» revelará su necesidad de amparo; afectará dominio e importancia en «Puerto astillero»; en «Santa María» tratará de revivir el recuerdo de los cien días en los que dirigió el prostíbulo.

En definitiva, toda la vida es una comedia, una sucesión incesante de ilusiones que sabemos acabarán en fracasos: «Comenzó a aceptar que era posible compartir la ilusoria gerencia de Petrus, Sociedad Anónima, con otras ilusiones, con otras formas de la mentira

que se había propuesto no volver a frecuentar» (Onetti, 2012: 96), se engañará Larsen por última vez¹¹⁵.

Una farsa similar, otro juego de la ficción dentro de la ficción tan del gusto de Onetti, lo hallamos en el cuento «Presencia», primer relato escrito en el exilio español. En él aparece un personaje conocido por los lectores de la saga sanmariana, Jorge Malabia, quien, exiliado en Madrid, paga a un detective para que busque a María José Lemos. Desde el principio, Malabia sabe que Tubor¹¹⁶, el detective, lo está estafando –María José, de hecho, sigue en Santa María–, pero acepta el juego como otra huida del tedio.

4.3. Esquema de la separación: luz frente a oscuridad

4.3.1. Ventanas, ojos

Hemos apuntado algo del simbolismo de la ventana al analizar la casa de Petrus, «numerosa de ventanas» (Onetti, 2012: 70). Sin embargo, por su presencia recurrente en el corpus que nos ocupa como símbolo diairético –en tanto que separador entre la luz y la oscuridad– conviene que nos detengamos en un análisis más profundo de su función simbólica.

En la Biblia, la ventana representa la puerta de acceso al cielo, a la divinidad, a la luz: «Aunque el Señor abriese las ventanas del cielo, no podría realizarse tu palabra» (2 Re 7, 2). Permite observar a través de ella el cielo, de modo que se alza como objeto emblemático que divide dos mundos o realidades, la interior, que en Onetti casi siempre tiene una connotación negativa, y la exterior, donde transcurre la vida de los otros,

¹¹⁵ La idea de que toda ilusión es algo «ilusivo» remite a la filosofía budista. El mundo siempre es una apariencia y, por lo tanto, una «ilusión» a los sentidos.

¹¹⁶ Adsuar Fernández (2009: 113) rastrea un interesante valor simbólico en este apellido: «Es curiosa la semejanza fónica del apellido de este detective con el nombre de aquel Monte en que se transfiguró Cristo [Monte Tabor]: así, si la intención de Malabia es convocar la figura de María José –simbólicos nombres también–, lo hará “transfigurándola”».

igualmente negativa por hostil, pero en la que se atisba un cielo lejano. Asistimos al «desesperado deseo de abrir las ventanas, de respirar» (Onetti, 1974: 247) con el que finaliza *Tiempo de abrazar*.

«Una oscilación constante entre exterior e interior», observa Ruffinelli (1974: 17), será la que «pauta su confrontación [la del propio Onetti] con la realidad hasta encontrar, en la producción literaria posterior y madura, la imbricación perfecta de ambos elementos». Es, pues, en esa ambivalente posición entre el exterior (cielo, aire¹¹⁷, luz) y el interior (infierno, ausencia de aire, oscuridad) donde el héroe de Onetti halla su posición en el mundo, o como observa Frye (2001: 150):

La naturaleza que nos rodea está impregnada de muerte y corrupción; sin embargo, podemos distinguir en su interior la creación «buena», original. El símbolo de esta naturaleza original es el cielo. Los dos niveles de la naturaleza componen para el hombre el orden expiatorio, por medio del cual logra su verdadera naturaleza.

No obstante, en general, en la dialéctica moral que enfrenta al hombre entre el bien y el mal, los personajes de Onetti no toman partido, imbuidos del pesimismo existencialista tantas veces mencionado, que siguiendo la sabiduría del *Eclesiastés* supone una renuncia de la esperanza, pues «dado que nada es seguro o permanente en el mundo, que nada es real o irreal, el secreto de la sabiduría radica en la separación sin alejamiento [...]. Apenas renunciamos a la esperanza de la recompensa [...] nos relajamos» (*ibid.*: 151).

Al leer los cuentos y novelas de Onetti, de inmediato descubrimos que la mayoría de los personajes, además de caminar permanentemente *–homo viator–*, se sitúan en un espacio

¹¹⁷ Lo exterior se asocia con el aire, elemento que, para Bachelard, constituye «la sustancia misma del esquema ascensional» (*ap.* Durand, 2004: 182), pues congrega las cualidades de translucidez, luminosidad, calor y frío.

dominado por la antítesis luz/oscuridad; un dualismo que, según Denis de Rougemont (2015: 65-66), parece estructurar gran parte de la tradición literaria occidental:

Los dioses célticos forman dos series opuestas: dioses luminosos y dioses sombríos. Es importante subrayar este hecho del dualismo fundamental de la religión de los druidas. Ya que aquí es donde se revela la convergencia de los mitos iranianos gnósticos e hindúes con la religión fundamental de Europa. Desde la India hasta las riberas del Atlántico, encontramos expresado en las más diversas formas este mismo misterio del Día y de la Noche y de su lucha mortal en el hombre.

En el cristianismo (esa «religión fundamental de Europa» de Rougemont), el dualismo luz y sombra se manifiesta en distintos pasajes bíblicos, pero quizá se muestra con mayor rotundidad en el conocido inicio del «Evangelio según San Juan»¹¹⁸, en el que dicho dualismo eterno se rompe en favor de la luz:

Al principio ya existía la Palabra. La Palabra estaba junto a Dios, y la Palabra era Dios. Ya al principio ella estaba junto a Dios. Todo fue hecho por ella y sin ella no se hizo nada de cuanto llegó a existir. En ella estaba la vida, y la vida era la luz de los hombres; la luz resplandece en las tinieblas y las tinieblas no la sofocaron (Jn 1, 1-5).

Este pasaje explica el triunfo de la luz-Dios-vida sobre la tinieblas-muerte, implica que «la encarnación de la Palabra en el mundo –de la Luz en las Tinieblas– [...] nos libra de la desgracia de vivir» (Rougemont, 2015: 70). O, en palabras de Frye (2001: 137): «La creación impuso luz y orden en una oscuridad caótica». Es fácil de intuir –por lo que llevamos visto– que en Onetti el orden se invierte: en el territorio onettiano triunfan las tinieblas sobre la luz, y cuando esta aparece es casi siempre artificial o filtrada por ventanas: es la sórdida luz de un bar de mala muerte o el tenue rayo que ilumina una mesa. Y es que los antihéroes del uruguayo son, no lo olvidemos, hombres caídos, que parecen

¹¹⁸ En realidad, un antiguo himno cristiano, pese a que habitualmente se cite como prólogo del cuarto Evangelio, como bien advierten los editores de la Biblia que manejamos en el trabajo (1992: 1599).

vivir en el mundo tenebroso del infierno de Dante, en su «selva oscura» del pecado, o del Apocalipsis bíblico: «Y cuando el Cordero rompió el sexto sello [...] el sol se tornó negro como un sayo de crin; [...] las estrellas del cielo cayeron sobre la tierra; [...] el cielo se replegó» (Ap 6, 12-14); «El quinto ángel vertió su copa sobre el trono de la bestia, y su reino quedó sumido en tinieblas» (Ap 16, 10).

De acuerdo con Durand (2004: 95), «los paisajes nocturnos son característicos de los estados depresivos», y la depresión es el estado patológico que domina a los personajes de Onetti –como dominó al propio autor–. Julio Jason condensa esta idea en *Tiempo de abrazar*: «Triste y hastiado, infinitamente triste y hastiado. Con la cabeza baja [...] infinitamente cansado de la puerca vida¹¹⁹» (Onetti, 1974: 146). Así, frente al blanco que solo asocia a la muchacha virginal, el negro, cuya «valorización negativa [...] significaría pecado, rebelión y juicio» (Durand, 2004: 95) y todo su campo asociativo (sombras, oscuridad...) prevalecerán en la descripción de los ambientes en los que se mueven los personajes de Onetti, habitualmente nocturnos.

Se podrían aducir muchos ejemplos y, de hecho, algunas de las citas ya incorporadas al trabajo nos servirían; sin embargo, hay un cuento tardío del autor, «Mañana será otro día», que pensamos concentra perfectamente esa atmósfera asfixiante y sombría en la que habitan sus personajes, siempre en contraste con las luces artificiales. A esa sordidez ayuda, además, la presencia de un ser marginal, pues el protagonista es un transexual que actúa como uno más de esos caminantes en busca de la salvación que no llegará o, en palabras del narrador del cuento, «sin creer de verdad» (Onetti, 2014: 438):

La lluvia había dejado las Ramblas casi vacías y solo quedaba gente agrupada en el café encristalado donde, desde meses atrás, no la dejaban entrar. La Sonia, de pie en el portal de la casa

¹¹⁹ Imposible no pensar en *El juguete rabioso*: «¡Ah, es menester saber las miserias de esta vida puerca» (Arlt, 2011: 179).

vacía, vio que la lluvia pasaba fatigada [...]. Un poco más lejos, del otro lado del ancho paseo, las luces de la ciudad comenzaban a encenderse. Empezaba la noche y respirando el aroma tristón de su abrigo mojado [...]. Era la noche y después fue la madrugada en el barrio sucio de la gran ciudad. Y Sonia, ya sin hambre, casi sin esperanzas continuaba caminando sobre el dolor de los tacones de aguja [...]. La luz limpia amenazaba llegar desde el puerto y las otras se iban apagando. Subió las escaleras pisando con las caras medias de seda. Abrió la puerta manchada. (*ibid.*: 438-439).

Con todo, el contraste luz/sombra se va introduciendo en la obra del escritor desde sus primeros textos, empezando por el paseo urbano de «Avenida...»: «Subía y bajaba, de la sombra a la luz de los negocios y nuevamente a la sombra» (Onetti, 1974: 2); «La claridad de los escaparates y las grandes luces colgadas en las esquinas, daban ambiente de intimidad» (*ibid.*: 6).

Por su parte, en *Tiempo de abrazar* el juego queda patente, aunque tampoco sea este uno de sus textos más sombríos —excepto en la ya comentada simbólica ascensión desde el sótano infierno—:

Como esto es tan oscuro, M. Gigord... No valía la pena. Nada valía la pena y él apagaba la luz, con un movimiento resuelto e implacable [...]. Las sombras de los rincones habían corrido velozmente hasta el centro del salón, chocándose y subiendo en altas olas hasta cubrir el techo. Recogió el sombrero del respaldo de la silla, rozando a M. Gigord en la oscuridad (Onetti, 1974: 146)

Llegó frente a la ventanita. El anochecer azulado y frío se pegaba a los vidrios. Sintió la noche serena y fresca. La noche con el cielo claro y las luces cuadradas de los edificios [...]. La cara de la noche aplastada contra los vidrios, el tinte vago e inexpresivo del cielo, y los hilos fríos que se colaban por los costados de la ventana (*ibid.*: 149).

Entre los primeros relatos, además de en *Tiempo de abrazar*, quizá en «El obstáculo» es en el que más claramente se percibe esa separación entre el espacio interior y el exterior:

lo interior estará siempre valorizado negativamente, ya que se corresponde con el espacio del reformatorio-cárcel que el Negro, su protagonista, observa desde fuera, a través de «las cuatro ventanas del club» (Onetti, 1974: 8), mientras que el exterior, «el de las estrellas en el cielo alto y negro» (*ibid.*: 8), se asocia con la libertad.

Si en «El posible Baldi» el ambiente tenebroso desaparece, lo retoma con intensidad en *Los niños en el bosque*, en el que las sombras serán adjetivadas como «retintas» (Onetti, 1974: 115) o «tormentosas» (*ibid.*: 117), y contrastarán, otra vez, con las luces filtradas por una ventana: «La gran boca extendía la sombra dulce y fresca, los puntos de luz en los vidrios estiraban la raya de los ojos» (*ibid.*: 126).

Pese a todo, no será hasta *El pozo* cuando Onetti fije esta obsesión por el mundo de la oscuridad, por el contraste entre el asfixiante mundo interior (la habitación de Eladio desde donde escribe el relato) y el exterior luminoso:

Es un individuo [Linacero] acosado, que halla en su cuarto el incompleto refugio contra una exterioridad que lo hostiliza. El ímpetu acumulativo e invasor de esta fuerza se condensa en el maldito calor, que lo aplasta y lo oprime, convirtiendo la pieza en un inhóspito infierno. El sol, entonces, antes que principio de fecundidad y de vida, es un factor maléfico, pues representa una naturaleza que amenaza al hombre y deteriora las cosas (Cotelo, 1973: 79).

El sol, por tanto, es un símbolo que se negativiza hasta llegar a la «luz mala» de *Tierra de nadie*, obra en la que Pablo Num, el embalsamador de pájaros, verbaliza la función de la ventana como separadora de mundos: «Usted se sienta en la ventana. Así están las cosas afuera, y también están adentro [...]. Tengo que poner cortinas. Mucha luz, y la luz es muy mala» (Onetti, 2007b: 32).

La ventana separa, de igual modo, el mundo del sur de Buenos Aires frente al mundo del norte en el que habita, triste, abandonado, el protagonista de «Regreso al sur». En este cuento se narra la noche de carnaval en que Perla abandona a Horacio, sin explicaciones,

y se va a vivir al sur de Buenos Aires. Desde ese momento, Horacio comienza a morir, nunca habla de esa zona del sur y se crea como defensa una frontera mental que le impide pisar la tierra habitada por Perla, pero siempre observando desde la ventana hacia el lejano sur donde habita su excompañera:

La leche, el sándwich y la carta habían sido puestos allí por tío Horacio, por el hombre que estaba junto a la ventana de la otra habitación [...]; cuando Óscar volvió en la madrugada [...] tío Horacio continuaba espionando por la ventana la noche caliente de Carnaval (Onetti, 2014: 123).

Y son abundantes asimismo las ventanas de restaurantes, cafés o teatros desde las que los personajes de Onetti, como el protagonista de «The Man of the Crowd» de Poe, contemplan el mundo pasar: «Por la ventana del restaurante podíamos ver a la gente que salía de los teatros y los cines» (Onetti, 1976: 46).

De regreso a *El pozo*, Eladio Linacero se erige, una vez más, como el primero de los personajes instalados definitivamente en el infierno, incorporando a la atmósfera infernal el *calor*, elemento recurrente –como la lluvia¹²⁰– en gran parte de la obra ulterior: «Dejé de escribir para encender la luz y refrescarme los ojos que me ardían. Debe ser el calor» (Onetti, 1977: 9); «Era una noche caliente, sin luna, con un cielo negro lleno de estrellas» (*ibid.*: 10).

La importancia de la noche en la narrativa onettiana es evidente, hasta el punto de poder afirmar que el espacio nocturno estructura, e incluso da sentido, a buena parte de su producción. Más allá de la asociación entre la oscuridad y el ambiente infernal de la obra de Onetti, en el plano simbólico cabría asociar la noche, a su vez, con el arquetipo del sueño, en la medida en que representa lo no manifestado, es decir, el estado del sueño,

¹²⁰ La lluvia que cae persistentemente en las ciudades de Onetti no es fecundante, es una lluvia remedo del Diluvio como castigo divino que supone «la anulación de la Creación y el retorno del caos» (Frye, 1988: 173).

frente al día que representa lo manifestado, esto es, el estado de vigilia (*vid.* Chevalier y Gheerbrant, 1993: 1075).

La predilección por la noche y su valorización negativa queda clara en los poéticos párrafos finales de *El pozo* con esa reiteración, a modo de estribillo, del sintagma «Esta es la noche»:

Esta es la noche, quien no pudo sentirla así no la conoce. Todo en la vida es mierda y ahora estamos ciegos en la noche, atentos y sin comprender. Hay en el fondo, lejos, un coro de perros, algún gallo canta de vez en cuando [...]. En la ventana de enfrente, atravesando el patio, alguno ronca y se queja entre sueños. El cielo está pálido y tranquilo, vigilando los grandes montones de sombra en el patio. Un ruido breve, como un chasquido, me hace mirar hacia arriba [...]; hay una humedad fría tocándome la frente en la ventana. Pero toda la noche está, inapresable, tensa, alargando su alma fina y misteriosa en el chorro de la canilla mal cerrada, en la pileta de portland del patio. Esta es la noche [...]. La noche me rodea, se cumple como un rito, gradualmente, y yo nada tengo que ver con ella [...]. Me hubiera gustado clavar la noche en el papel como a una gran mariposa nocturna. Pero, en cambio, fue ella la que me alzó entre sus aguas como el cuerpo lívido de un muerto y me arrastra, inexorable, entre fríos y vagas espumas, noche abajo. Esta es la noche (*ibid.*: 40-41).

En clara antítesis con la noche y los símbolos nictomorfos que la acompañan, se encuentra la luz y toda su constelación simbólica, vinculada tradicionalmente «a una intención de purificación» (Durand, 2004: 175). En palabras de Durand: «A los símbolos tenebrosos se oponen los de la luz y especialmente el símbolo solar. Un notable isomorfismo une universalmente la ascensión a la luz» (Durand, 2004: 151).

Dicha constelación simbólica es una de las más fértiles de todo el imaginario, pues en ella «convergen lo luminoso, lo solar, lo puro, lo blanco, lo real, lo vertical» (Durand, 2004: 152), pero también el simbolismo de los ojos y la mirada, por lo que tienen de evocadores

de la trascendencia¹²¹. A través de los ojos, símbolos de la unión espiritual con la divinidad, se accede a la amada, de ahí que ni siquiera Bob fuera «digno de mirar a Inés a los ojos» (Onetti, 2014: 96) en el cuento «Bienvenido, Bob».

Un aire de familia une «Bienvenido, Bob» con «Nueve de julio», publicado solo un año después. En este último, el joven Alcides¹²² (con un papel equivalente al de Bob) también impone su mirada de superioridad a Grandi, protagonista de la historia que mantiene una relación amorosa con una adolescente:

Solo yo seguiré sabiendo con cuánta protección y desdén le golpeé despacito el hombro al terminar de hablarle [...], nada más que para que no continuase mirándome y sonriendo con aquella expresión inquieta de su cara de adolescente enclenque, con el brillo de burla de su juventud ante un hombre al que considera definitivamente terminado porque tiene el doble de su edad (Onetti, 2014: 117).

La función simbólica de los ojos como ventana al interior del hombre, aparece, entre otras muchas, en la novela *Para esta noche*. Se expresa explícitamente en enunciados como el siguiente: «Mirándole a los ojos como quien mira el paisaje lejano atrás de una ventana» (Onetti, 2007b: 68), pero también de forma más velada. Así sucede, verbigracia, en el pasaje en el que Esteban, un joven y luminoso adolescente llega a la vida de Morasán y Barcala; un joven que «había clavado sus ojos negros, absolutos, en Barcala, permaneciendo en adoración» (*ibid.*: 63). Morasán siente celos, pues tenía la «pálida esperanza de que a la noche siguiente la mirada de Esteban encontrara la suya» (*ibid.*: 64), pero el chico solo piensa en Barcala, quien finalmente se lo lleva al norte, donde muere. Morasán no perdona a Barcala, a quien culpa de la muerte de Esteban, y quizá ahí

¹²¹ De acuerdo con Durand (2004: 157), existe una asociación entre el ojo (o, en general, la visión) y el esquema de la elevación y el deseo de trascendencia.

¹²² Resulta claro el valor simbólico del nombre de este joven hercúleo.

radique el odio posterior. Al evocarlo, Morasán fija su atención en los ojos, en la mirada que en el recuerdo anticipa la muerte:

Comprendía también, en el mismo tiempo en que sabía de su necesidad, que le bastaba [...] tener un segundo para sí los ojos de Esteban que se quemaban sin descanso en una mirada que parecía siempre la última –como si él viera a la muerte alzando el brazo dispuesta a golpearlo y diera su definitiva mirada al apretado universo que le había tocado en suerte [...]–, para que el significado del muchacho, la atrayente esperanza de comunicación y descubrimiento que encarnaba el muchacho quedara muda y cegada para siempre, marchita como un rostro atravesado por los años (*ibid.*: 64)¹²³.

Los ojos adquieren un papel determinante en *La cara de la desgracia* como forma privilegiada de comunicación entre los seres humanos. En esta novela corta, Onetti, como tantas veces, oculta un dato fundamental hasta el final del relato: la sordera de la muchacha que aparece asesinada al final de la novela y cuya culpa arrastra al protagonista. De ahí la insistencia en la mirada: «Me tocó un hombro y me buscó los ojos» (Onetti, 2014: 213); «La vi fumar con el café, los ojos clavados ahora en la boca lenta del hombre viejo. De pronto me miró como antes en el sendero, con los mismos ojos calmos y desafiantes» (*ibid.*: 218).

¹²³ Raro ejemplo en la obra de Onetti en el que el muchacho y su pureza de adolescente se invisten de parte del simbolismo que a continuación veremos aplicado a las muchachas. Se observa, por otra parte, el empleo de la terminología propia del amor cortés: los ojos como vía de comunicación privilegiada, las metáforas que unen el amor y el fuego. Otro efebo puro aparece en «El obstáculo».

5. EL HOMBRE QUE AMA

Los primeros críticos de la obra de Juan Carlos Onetti¹²⁴ ya advertían sobre la importancia del mitema del amor en dos variantes antagónicas: el tema de la prostitución, de un lado, y el arquetipo de la virgen adolescente, de otro lado. El amor será siempre trágico, inalcanzable o sórdido, y ello implica un simbolismo muy particular, como analizaremos en este apartado. Al tiempo, se vincula a una visión profundamente negativa, incluso misógina, de la mujer.

Buena parte de la obra de Onetti ha quedado ya definida como literatura de búsqueda, en la medida en que está sembrada por personajes que llevan a cabo algún tipo de viaje, sea de peregrinación o iniciático. En el modo romance, esa búsqueda, teñida siempre de peligros y ordalías, tiene como recompensa una esposa (Frye, 19571. 254), pero en el modo irónico de Onetti la mujer será inalcanzable e, incluso, demoníaca.

Pese a todo, en los textos del uruguayo siempre subyace la idea de que, si fuera posible la redención del héroe, esta vendría por parte del amor. Como explica Frye (1988: 168):

La palabra *eros* no se halla en el Nuevo Testamento, pero la mujer cuyos pecados fueron perdonados por «haber mostrado mucho amor» (Lucas 7, 47) está allí para recordarnos que, si hay algo que vale la pena redimir de la naturaleza humana, no puede separarse de Eros.

5.1. La muchacha: arquetipo de la virgen adolescente

El arquetipo de la muchacha adolescente y virginal ha sido ampliamente señalado por la crítica como uno de los *leitmotiv* más representativos de la narrativa de Onetti, tanto en el cuento como en la novela. Ángel Rama (1977: 167), crítico y escritor uruguayo de la

¹²⁴ Rubén Cotelo, Ángel Rama, Emir Rodríguez Monegal o Fernando Aínsa, entre otros.

generación del 45, describe con precisión los elementos comunes de la virgen adolescente onettiana:

En primer término, es la mujer púber, en ese difícil pasaje que corresponde al abandono definitivo de la infancia, sin ingresar, todavía, a la vida adulta; oscila entre los trece y los dieciséis años, tiene conciencia clara de su naturaleza femenina pero aún la domina intelectivamente, mezclando dos órdenes distintos en inestable entrecruzamiento: una función mental lúcida y clara y una sensibilidad cauta, casi infantil, siempre pudorosamente retenida. En segundo término y a pesar que le está adscripto el tema amoroso, nunca es Venus y casi siempre es Afrodita [...]. En tercer término tiene una entereza sin fisuras, usa su pureza como un desafío al mundo, al descaecimiento de la materia en el tiempo, y parece dueña de la llave de la perfección ideal, vencedora del tiempo, de la muerte, altiva y desdeñosa para las debilidades de la carne, ausente incluso de ellas, prácticamente intocada por la sensualidad.

Según Rubén Cotelo (1973: 59-60), en el arquetipo de la muchacha onettiana subyace una «implícita concepción católica de la mujer, un horror casi medieval a la corrupción de la carne, un perverso, deformado, parcializado culto mariolátrico [...]. La adolescente es la pureza original, algo más que la mera ausencia de pecado». Esta visión alcanza su punto álgido en la creación de la mítica ciudad de Santa María: «Santa María, sin pecado concebida, que engendró a su hijo por obra y gracia del Espíritu Santo, virgen y madre, el epítome, el modelo inalcanzable, absoluto, total, que rige la concepción de Onetti y que preside su obra» (*ibid.*: 62). Cotelo enlaza de este modo el carácter urbano de la narrativa de Onetti con su concepción de la pureza en la adolescente núbil.

Es necesario considerar que las muchachas onettianas son casi siempre observadas desde la perspectiva de un personaje protagonista masculino y, en la mayoría de las ocasiones, mayor que la muchacha. En palabras del profesor Jorge Ruffinelli (1974: 30), en la obra de Onetti «la muchacha se desliza hacia el plano del mito, y en todas las narraciones es

más fruto de la contemplación, de la mediación intelectual y afectiva del ser adulto, que de la representación “realista”».

Desde esta contemplación masculina, el hombre percibe a la mujer de dos formas esenciales: o bien como un ser que vive en el endeble equilibrio entre la adolescencia y la edad adulta —o, lo que es lo mismo, entre la pureza de la inocencia y la caída—, o bien anhelando a la adolescente que fue la mujer adulta del presente. En ambos casos, el hombre protagonista sufre, puesto que la consecuencia es la misma: la pérdida de la adolescencia en la mujer, asociada en Onetti a la pérdida de la virginidad y, desde la óptica judeocristiana, de la pureza que ello conlleva; o, si se prefiere, la pérdida de un espacio-tiempo de pureza, del que se sale para no regresar jamás.

La visión del amor como sacrificio inútil cristaliza como en ninguna otra en la Angélica Inés de *El astillero*, arquetipo de la virgen adolescente e inmaculada que Onetti habría ido construyendo, con distintas formas, desde los relatos anteriores; algo así como si todas las precedentes desembocaran en esta última, que supone además una ruptura con el modelo. Podemos decir, con Ángel Rama (1977: 165), que a partir de Angélica Inés entra en quiebra la concepción que desde la joven Ana María de *El pozo* consideraba a las adolescentes como seres vírgenes, puros y entregados al amor, siguiendo, por otro lado, una riquísima tradición literaria que Denis de Rougemont rastreó en *El amor y occidente*.

En consecuencia, Angélica Inés vendría a suponer al mismo tiempo la quintaesencia del modelo y su ruptura, convertida en símbolo de la adolescencia postergada: es una mujer adulta que mentalmente permanece en la adolescencia. En un caso más de parodia de la tradición, el protagonista, Larsen, enamorado de Angélica, consigue de este modo lo que anteriores protagonistas masculinos no habían logrado: detener en el tiempo feliz de la adolescencia a la amada y, por ende, que esta permanezca en una eterna virginidad, pese

a que se trate de una virginidad irónica en la medida en que «está desbaratada por la locura» (Benedetti, 1968: 68).

Y es que, desde el principio, Larsen es consciente de que su juego con Angélica Inés es solo eso: un juego, una farsa como la del trabajo en el astillero que centra la trama novelesca, mantenida exclusivamente por ese fatalismo que guía a los personajes de Onetti. En tanto que contrapartida demoníaca de la muchacha núbil, Angélica Inés es una mujer con máscara de adolescente, a la que siempre «disfrazaban de chiquilina» (Onetti, 2012: 171). Y si no es la virgen adolescente y pura no había posibilidad de unión: era imposible la entrada al paraíso (representado, como vimos, por la casa del padre, Petrus, levantada en alto y vista por Larsen como «la forma vacía de un cielo ambicionado, prometido» [*ibid.*: 71]) sencillamente porque Angélica es una «falsa adolescente» de la misma manera que es una «falsa Beatrice» o, dicho de otro modo, es una «falsa Beatrice» precisamente por ser una «falsa adolescente» virgen y pura, una Beatrice degradada (*vid.* Cervera Salinas, 2006: 245-255) a la que apenas «le quedaban restos de infancia» (Onetti, 2012: 65).

La risa permanente –una risa «a sacudidas» (*ibid.*: 65), «estridente» (*ibid.*: 66)– que define cada aparición de la muchacha, representa la trágica ironía a la que Larsen se enfrenta; es una risa que avisa del final, de la caída definitiva. Angélica buscará «las huellas de la risa en la cara de Larsen» (*ibid.*: 72), querrá ver el reflejo de su burla en el rostro del antihéroe, la risa del mundo contra Larsen, el reflejo en la cara de aquel que asume la derrota, del que sabe que no se va a salvar porque no existe ningún paraíso esperándole.

La risa, en efecto, suele aparecer en la obra de Onetti asociada simbólicamente a la madurez¹²⁵, o bien a adolescentes degradadas como las hermanas prostitutas del cuento

¹²⁵ «Y él, que ya comenzaba a odiarla porque reía, porque era mujer» (Onetti, 1974: 201), dirá el narrador de *Tiempo de abrazar*.

«Las mellizas»: «Con una boca grande y mal pintada que penetraba con cada risa en los huecos hambrientos de las mejillas» (Onetti, 2014: 350).

Pero tal y como advertimos, Angélica Inés, como paradigma del arquetipo de la muchacha, viene antecedita por otras que de alguna forma la prefiguran. Un ejemplo peculiar y raro lo hallamos en el cuento «Historia del caballero de la rosa y de la virgen encinta que vino de Liliput¹²⁶». La *virgen encinta* del título –oxímoron incluido– es una joven y hermosa enana: «Demasiado próxima a la perfección para ser una enana, demasiado segura y demagógica para ser una niña disfrazada de mujer» (Onetti, 2014: 164). Asistimos, de este modo, a una clara deformación paródica –demoníaca en la teoría de Frye– de la virginidad; es la mujer detenida en la infancia solo por su estatura: una falsa adolescente y, ahora en clave de humor, una falsa virgen embarazada.

Antes aún, encontramos en «Avenida...» a la primera de las vírgenes adolescentes onettianas, con un nombre compuesto de evidente contenido simbólico: María Eugenia¹²⁷, es decir, María ‘la bien nacida’. Como advierte Ruffinelli (1974: 31), con María Eugenia se «inaugura la galería de mujeres en las que el narrador o el personaje buscan rescatar a la muchacha que alguna vez fueron». Por tanto, teniendo en cuenta lo que dijimos más arriba, se incluiría dentro del primer grupo de personajes femeninos al borde de la caída.

¹²⁶ Según apunta Carlos María Domínguez (2013: 167), este curioso título se lo sugiere Dolly a Juan Carlos Onetti, concedora de *El caballero de la rosa*, la ópera cómica de Strauss.

¹²⁷ Además de dar nombre a la ciudad mítica, el nombre cristiano por excelencia, María, es, con diferencia, el más común en la obra de Onetti: será María Eugenia en «Avenida...», pero también en «Justo el treintaiuno»; Ana María en *El pozo*; María Teresa en *Tiempo de abrazar*; María Luisa en *Tierra de nadie*; María Esperanza en «Mascarada»; María Bonita en *Juntacadáveres*; María Pupo y María Rosa en «Matías el telegrafista»; María Esther en «Los mellizos»; María Cristina en *La muerte y la niña*; María José en «Presencia»; María del Carmen en «Montaigne»; María Inés en «Eva Perón»; María Elvira en *Cuando ya no importe*. Cabría añadir a estos el más obvio de todos: Miriam, nombre hebreo de María, que aparece en el cuento «San José», relato sobre la vida de la Virgen. No hay que perder de vista, en ese sentido, que la caracterización de cualquier personaje comienza con la asignación de su nombre (incluso cuando es innominado), toda vez que «el nombre funciona [...] como un comodín que permite aludir con un solo término a un conjunto de rasgos» (Garrido Domínguez, 1996: 84), presentándose de este modo no solo como una «etiqueta identificativa», sino como una «categoría semántica» (*ibid.*: 84).

Efectivamente, el protagonista del cuento, Víctor Suaid, es una suerte de soñador al estilo del Walter Mitty de James Thurber que, paseando por la ciudad, imagina diferentes aventuras, pero que siempre vuelve al recuerdo de una muchacha adolescente, María Eugenia, de quien, intuimos, estuvo enamorado. Y solo lo intuimos porque, además de que el relato presenta un desenlace abierto, Onetti se vale de la técnica cinematográfica al modo de *Manhattan Transfer*, mostrando solo fragmentos que nos escamotean contenido. Estamos ante esos «secretos» de los que hablara Ricardo Piglia en su *Teoría de la prosa*¹²⁸, ensayo en el que analiza la función de «lo no narrado» en las novelas cortas de Onetti como clave técnica a partir de la cual se construye la trama¹²⁹.

Más allá de este apunte necesario de técnica narrativa, hay un fragmento especialmente significativo para comprender el simbolismo de María Eugenia como muchacha en el abismo de la caída, y es el siguiente, que se corresponde con su primera aparición:

Naturalmente, María Eugenia se puso en primer plano con el vuelo de sus faldas blancas. Sólo una vez la había visto de blanco; hacía años. Tan bien disfrazada de colegiala, que los dos puñetazos simultáneos que daban los senos en la tela, al chocar con la pureza de la gran moña negra, hacían de la niña una mujer madura, escéptica y cansada (Onetti, 1974: 3).

Los senos, ya crecidos, son el claro símbolo de inicio de la madurez, definida negativamente como una etapa «escéptica y cansada» que, además, se manifiesta trágicamente como «dos puñetazos». Algo similar encontramos en *El pozo*. Eladio Linacero decide contar sus memorias y, para ello, parte de un hecho real del pasado, la

¹²⁸ Se trata de la transcripción de las clases sobre las *nouvelles* de Onetti que Piglia impartió en la Universidad de Buenos Aires en 1995. Antes que Piglia, la función del secreto en la obra de Onetti la estudia Lucien Mercier (1974).

¹²⁹ En la misma línea, pero referido solo a «Un sueño realizado» y «Bienvenido, Bob», Vargas Llosa (2008: 74) observa: «El punto de vista es el de un narrador-personaje [...] que revela, oculta o descoloca los datos con sabiduría para despertar la expectativa, relativizar la anécdota impregnándola de incertidumbre y de ambigüedad, y administrar esos secretos que rondan por los cuentos y novelas dejándonos la sensación de que nunca llegamos a conocer de veras todo lo que pasó».

violación (o, tal vez, solo el intento) de una joven de dieciocho años, Ana María, cuando el protagonista tenía quince o dieciséis. Muerta seis meses más tarde, se le aparece como un sueño recurrente, repitiendo siempre el mismo esquema de la violación frustrada.

Ana María representa, por medio de esa violación, el dolor ante la pérdida de la adolescencia, como los «dos puñetazos» que anunciaban la madurez en la María Eugenia de «Avenida...». Se trata, siempre, de un proceso traumático y doloroso, que además deja una huella en forma de recuerdo en el protagonista de la historia. Por otra parte, Ana María prefigura en cierta medida a Angélica Inés, pues al igual que ella se nos presenta como un ser ingenuo por la vía de la estupidez: «Le tenía lástima, compadeciéndola por ser tan estúpida» (Onetti, 1977: 11-12). Asimismo, su muerte la convierte de inmediato en una adolescente eterna: «Murió unos meses después y sigue teniendo esa edad cuando abre por la noche la puerta de la cabaña y corre sin hacer ruido, a tirarse en la cama de hojas» (*ibid.*: 10).

Eternizar en la adolescencia a su exmujer Cecilia es, precisamente, el núcleo argumentativo de *El pozo*. Nos referimos al episodio violento en el que Eladio Linacero obliga a salir de la cama a Cecilia a media noche, le exige que se vista de blanco –color, que como símbolo de pureza, no se asociará con Ana María, la joven violada y, por tanto, impura– y lo acompañe al lugar donde, en la juventud, él recordaba haberse enamorado de ella. Asistimos al vano intento de apresar un instante, de que Cecilia vuelva a ser Ceci, aquella joven que lo enamoró. Pertenece, entonces, al grupo de personajes femeninos que, como María Eugenia en «Avenida...», pretenden ser retenidas en el tiempo de la juventud por el protagonista masculino. Según afirma Ruffinelli (1974: 32), será en *El pozo* donde el arquetipo de la muchacha hallaría su enfoque teórico y narrativo:

Teórica, cuando Eladio Linacero dice: «He leído que la inteligencia de las mujeres termina de crecer a los veinte o veinticinco años. No sé nada de la inteligencia de las mujeres y tampoco me

interesa. Pero el espíritu de las muchachas muere a esa edad, más o menos. Pero muere siempre; terminan siendo todas iguales, con un sentido práctico hediondo, con sus necesidades materiales y un deseo ciego y oscuro de parir un hijo». Un pasaje de *El pozo* ilustra asimismo inequívocamente la señalada búsqueda de la *muchacha* en la mujer, que es una búsqueda de la pureza, del paraíso perdido, en los rasgos reminiscentes que perviven en la mujer adulta. En ese pasaje el narrador recuerda un episodio anterior: la noche en que recordaba a su mujer en la época del noviazgo.

Más tarde, en *La vida breve* Gertrudis también entrará en la madurez tras la extirpación de uno de sus senos, hecho que desencadena la angustia de Brausen y, por tanto, causa última de la creación de Santa María. Y es que todo héroe, si quiere alcanzar la trascendencia, debe someterse a un proceso de purificación, que conlleva, como la claridad, un esfuerzo; de ahí que sean frecuentes en las distintas mitologías «los ritos de ablación como el corte de cabellos, la depilación, las mutilaciones dentarias o la circuncisión. Significan la voluntad que tiene el hombre de distinguirse del animal, y [...] prepara el camino de la trascendencia» (Gutiérrez, 2012: 106). Esta mutilación del pecho se puede interpretar, en una línea similar, como primer paso de una ceremonia iniciática, en tanto que constituyen «liturgias, repeticiones del drama temporal y sagrado, del tiempo dominado por el ritmo de la repetición», y que casi siempre contienen «una prueba mutilante o sacrificial que simboliza, en segundo grado, una pasión divina» (Durand, 2004: 315).

La pérdida de la adolescencia va precedida, en suma, de un golpe, un puñetazo, una caída, que contrasta nítidamente con la «pureza». Estamos, pues, ante aquel «horror casi medieval a la corrupción de la carne» del que advertía Rubén Cotelo (1973: 59-60) en relación con el arquetipo virginal. En «El infierno tan temido» –una de sus creaciones

más apreciadas por la crítica¹³⁰–, el hundimiento definitivo del protagonista se producirá solo cuando las fotos de la mujer, desnuda junto al amante, lleguen a manos de la hija, que de algún modo pierde así su pureza¹³¹.

En las cartas a Payró ya aludidas, que constituyen una interesante muestra de las ideas estéticas, pero también filosóficas y vitales de un Onetti justo en su periodo de formación intelectual (escritas entre 1937 y 1955), leemos una interesante reflexión que podríamos vincular con la particular concepción del autor sobre la virginidad y la adolescencia. Se trata de una carta fechada en agosto de 1941, es decir, cuando el autor tiene treinta y dos años y acaba de publicar su primer gran cuento, «Un sueño realizado»:

El rey David se acostó con una niña para volver a ser joven y fracasó porque el procedimiento para reconquistar lo único envidiable de la adolescencia –la limpieza del alma, la virginidad de las sensaciones y el desinterés– consiste en no acostarse con una niña (Onetti, 2009: 119).

En «Avenida...», como más tarde en *El pozo* y otros relatos, el narrador –asimilado según lo anterior al propio Onetti– se obsesiona con esa «reconquista» de la adolescencia en lo que tiene de época dichosa de pureza y virginidad. A partir de este periodo, comienza la decadencia y corrupción, como bien expresa en una de sus reflexiones compiladas en *Confesiones de un lector* al imaginar un posible reencuentro con el primer amor:

Aquellos que atravesaron el primer amor chocarán desfallecidos, despiertos, contra celulitis, prótesis, calvicie, desmemorias y marchiteces. Vientres y papadas que no aceptan ser camuflados. Y ya no cabe buscar el tiempo perdido, se fue y arrastró. Su evocación no traerá consuelo ni obra maestra. Y tal vez exista otra forma más triste del desengaño (Onetti, 2009: 174-175).

¹³⁰ Para Vargas Llosa, el cuento contiene «la visión más sombría de la condición humana, una visión secretamente cristiana inspirada en la naturaleza malvada que el hombre arrastra desde que cometió el pecado original» (Vargas Llosa, 2008: 139).

¹³¹ Conviene apuntar que en este cuento se da una excepción significativa, pues en él Gracia César aparece como la única mujer del mundo onettiano que adopta «una actitud activa en la relación amorosa» (Ocampo, 2009: 79), y que es «artífice imaginativa de su relación conyugal, y creyente entusiasta de la omnipotencia amorosa» (Corbellini, 2007: 29).

En *Tiempo de abrazar*, el arquetipo de la muchacha adolescente se amplía, al tiempo que las resonancias bíblicas son igualmente de mayor alcance. Julio Jason se enamora de una adolescente de dieciséis años –lo de Lolita y el «lolitismo» es muy posterior–, Virginia Cras, verdadera fundadora de la saga de vírgenes adolescente onettianas. Como indica Ruffinelli (1974: 45), fue el propio Onetti quien le señaló el origen del nombre en los siguientes términos:

Lo de «Virginia» es deliberado, porque «Cras» en latín quiere decir «mañana». Entonces, en mi locura, pensé en la «virgen del mañana». Es decir, desprovista del fetichismo de la virginidad, es la virgen del mañana que se da a quien quiera, de quien esté enamorada.

El protagonista lleva una vida monótona y aburrida, encerrado en casa o en la oficina – siempre hay una ventana por donde penetra el ruido de fuera, la luz de los coches o del sol– con una exnovia, Cristina, a la que sigue viendo pero de la que hace tiempo no está enamorado, hasta que su vida cambia cuando conoce a Virginia: la joven adolescente, inocente y libre.

Cristina y Virginia son personajes antagónicos en tanto que representantes de dos mundos opuestos: la una, ya corrompida por la sociedad, la otra aún virgen y pura, descrita «destacando sus caracteres asexuados, suaves, casi andróginos» (Ruffinelli, 1974: 31). El siguiente fragmento revela el contraste:

Sintetizando, podría decirse que Cristina era sexualmente agresiva, en tanto Virginia pacífica. Mientras aquella cazaba, la muchacha se hacía cazar. Las armas de Cristina eran su cuerpo, sus movimientos, sus palabras. Todo dirigido hacia él en forma directa. Eran sus grandes carcajadas; sus muslos desnudos; el cosquilleo de alguna palabra susurrada en el oído; el olor intenso y fresco de sus axilas; el temblor de los senos en la marcha, los elementos de que se valía la sexualidad de Cristina para exasperar la suya.

La muchachita, en cambio [...] operaba de manera distinta. Más sutil, más afinada, más suave. En lugar de atraerlo con su risa [...] usaba el silencio. En lugar de moverse y acercarse a él, la quietud

y las decenas de centímetros de separación que tenía que vencer y se transformaban en una pequeña lucha tentadora (Onetti, 1974: 224-225).

De Cristina solo busca el sexo, pues «si él fuera realmente sincero, debía decirle que se callara y comenzara a desnudarse. No quería de ella nada más que su cuerpo» (*ibid.*: 181); en cambio, Virginia, «llena de una pura gracia infantil» (*ibid.*: 162) es el modelo de la muchacha que aparecerá en el resto de sus relatos, «en quien despunta la sexualidad, una sexualidad sin sexo, llena de delicadeza; la figura física sin exuberancias, casi de efebo [...]. El exacto medio entre ese comienzo de diferenciación sexual —en un extremo— y de saturación sexual» (Ruffinelli, 1974: 47):

El perfil de Virginia era puro, infantil, dulce de inocencia. Aquella expresión lo molestó. ¿Cómo podía ella tener a la vez aquel suave gesto candoroso y un cuerpo de mujer? ¿Podía olvidar, acaso, que sobre el blando cuero del asiento descansaba su sexo? Ella tenía sexo y... Se estremeció de rabia; tenía sexo y fingía no saberlo, sosteniendo un hipócrita gesto de pureza (Onetti, 1974: 164).

Estaba resuelto a no estropear la sensación que le daba la muchacha convirtiéndola en una novia. Antes de tolerar que su amor se fuera cultivando en pacíficas veladas en casa de Virginia, en el ambiente familiar que acabaría por limar la belleza de las palabras, la sinceridad de los ojos, [...]; antes de que su amor fuera deformado brutalmente para poder encajar en los límites del noviazgo, prefería renunciar a Virginia [...], acostarse con Virginia [...]. Aquel elemento extraordinario que intuía en la muchacha [...] le daba una irrazonable seguridad que solamente así, en la forma limpia y pura en que él lo deseaba concebía ella el futuro de su amor [...]. Pero a pesar de esta instintiva seguridad, tenía el deber de dudar [...]. Y luego, si los años deformaran a Virginia, y a la muchachita fresca e incontaminada sucediera la señorita honesta, arrepentida de aquel extravío de la adolescencia... (*ibid.*: 208).

El terrible descubrimiento que aquí realiza Jason de la pérdida de la pureza en la adolescente al descubrir su «sexo»¹³² aparecerá en otros cuentos, hasta llegar al último publicado por el autor, «Bichicome» (1994, año de su muerte). En él, el narrador-protagonista de la historia, tras asistir como padrino al bautizo de una niña de seis años a la que adora, se emociona al caer en la cuenta de ese trágico descubrimiento:

Y así llegó la mañana en que atravesando la resaca entré a la iglesia o capilla, soporté el latín del cura, vi cómo le mojaba a Bichi la frente con óleos sagrados, le ponía sal en la lengua y pasaba con Rodrigo a la sacristía para colocar la manufactura de un ángel. Bichi disfrazada de novia imposible; solamente el Señor podía darle acomodo en su lecho.

Ya en la calle vi empañarse mis lentes; estaba mezclando a la hija ausente con mi única ahijada. Y recordé que ambas iban a crecer y perder para siempre el paraíso de la infancia (Onetti, 2014: 481).

Por otra parte, el arquetipo de la virgen adolescente suele estar asociado al cortejo simbólico del paso del tiempo. En *Tiempo de abrazar*, la insistencia en el paso del tren es un símbolo evidente de la pérdida de la Virginia adolescente y su subsiguiente entrada en la madurez. Así lo podemos comprobar en la primera conversación que mantienen Virginia y Jason:

Para esto había hablado... para que una chiquilina a quien no volvería a ver, diera más importancia a la hora de salida de un ridículo tren [...]. De manera que se iba en el tren. La situó en un pedazo de campo, con un fondo verde y luminoso de árboles¹³³ (Onetti, 1974: 170)

Y, más evidente aún: «El alcohol acorta la vida y los trenes también» (*ibid.*: 221). Pero el tren es una presencia constante en los encuentros de la pareja: «Apareció de improviso un tren, ya casi junto a ellos el gran ojo dorado» (*ibid.*: 214); «Regresaron al tren,

¹³² «El estado virginal significa lo no manifestado, lo no revelado» (Chevalier y Gheerbrant, 1993: 1075), de manera que la pérdida de la virginidad se asocia a una terrible revelación que hunde a los personajes onettianos en la oscuridad.

¹³³ Se comprueba en este fragmento el simbolismo femenino de la vegetación, según trataremos más adelante.

despacio, mirando las baldosas cuadrículadas del piso» (*ibid.*: 215); «Sonó una bocina y se acercaron al tren [...]. El tren comenzó a rodar con lentitud [...]. Rezonó la bocina del tren» (*ibid.*: 216); o, por citar un último ejemplo en el que se insiste en la asociación con la Virgen María: «Ni ella misma podría quitarle la imagen llena de gracia¹³⁴ de aquella muchacha, parada en el estribo del tren» (*ibid.*: 217).

En las narraciones posteriores, los personajes onettianos buscarán insistentemente este amor adolescente, pero cada vez más gastados, más impuros, de modo que solo lo encontrarán en farsas como la Angélica Inés de *El astillero*, en sueños como *La vida breve* o «Un sueño realizado», en prostitutas como las de *Juntacadáveres*. Es el peso de la costumbre, la vida puerca de Roberto Arlt, el aburrimiento, lo que les impide el amor.

Si establecemos una comparación con *Tiempo de abrazar*, Cecilia se equipararía a Cristina, y Ana María a Virginia Cras; la María Eugenia de «Avenida...», por su parte, se hallaría a medio camino de los dos grupos de mujeres. A estas primeras muchachas seguirán otras tantas, entre las que hemos destacado a Angélica Inés, convirtiendo el tema –insistimos– en una verdadera obsesión del autor, con múltiples variantes pero, en términos generales, fiel al esquema básico planteado por Ángel Rama y que expusimos al inicio de este apartado. Entre esas variantes cabría citar, por la relevancia en la cuentística del autor, la protagonista del ya citado «Un sueño realizado», que inicia el modelo de otros personajes femeninos, ya maduros, pero que parecen jóvenes, en esa especie de adolescencia postergada que citamos al hablar de Angélica Inés, también vinculada aquí con la locura, y siempre con la corrupción de la carne:

Yo adiviné lo que había adentro de la mujer ni aquella cosa como una cinta blanduzca y fofa de la locura que había ido desenvolviendo [...] para venir a fajarme con ella, como una momia [...]. Pero había, sí, algo en la sonrisa de la mujer que me ponía nervioso [...]. Tenía el pelo casi gris peinado

¹³⁴ Resulta evidente la referencia intertextual con el «Ave María» católico.

en trenzas enroscadas y su vestido correspondía a una vieja moda; pero no era el que se hubiera puesto una señora en los tiempos en que fue inventado, sino, también esto, el que hubiera usado entonces una adolescente [...]. Lo que siento ahora que la recuerdo caminar hacia mí en el comedor del hotel, era aquel aire de jovencita de otro siglo que hubiera quedado dormida y despertara ahora un poco despeinada, apenas envejecida, pero a punto de alcanzar su edad en cualquier momento (Onetti, 2009: 73).

Saliendo erguida de la media luz del comedor para ir a meterse en el calor de la calle como volviendo a la temperatura de la siesta que había durado un montón de años y donde había conservado aquella juventud impura que estaba siempre a punto de deshacerse podrida (*ibid.*: 77).

5.1.1. La novia perpetua

Derivada de aquella adolescencia postergada de Angélica Inés o Ceci surge el arquetipo de la novia perpetua. Parece evidente que un furibundo lector como Onetti debió leer a Dickens, si bien no podemos asegurar que el motivo de la novia perpetua dickensiana, personalizado en la miss Havisham¹³⁵ de *Grandes esperanzas* (1861), constituyera una fuente directa para el uruguayo, sino que se antoja más probable que llegara por vía indirecta a través de Faulkner.

Es fácil hallar a la novia perpetua dickensiana en la miss Habersham de *Intruso en el polvo* (1948) –baste señalar el parecido entre los nombres Habersham y Havisham–, en el olvidado y ajado traje de novia de la Judit de *¡Absalón, Absalón!* (1936) –como advierte Cervera Salinas (2009: 76)– y, sobre todo, en el conocido cuento «Una rosa para Emily» (1930). Respecto a este último relato, el único de los citados en el que el motivo de la novia perpetua se convierte en tema central, nos enfrentaríamos a la misma soledad en la casa inexpugnable, vetada al pueblo, habitada por idéntica oscuridad, humedad y polvo;

¹³⁵ Escapa a nuestro objetivo indagar acerca del origen de este motivo literario, el cual resulta aún a día de hoy incierto, si bien parece claro que sería muy anterior a la obra del autor inglés, quien, no obstante, establece la versión más conocida, la que más profunda huella ha dejado en escritores posteriores.

la misma mujer adinerada, de ascendencia ilustre, loca por el abandono de su prometido que se refugia en la cámara nupcial y mortuoria de la habitación de arriba; también la misma presencia de elementos como la chimenea o el reloj que cuelga del pecho, marcando un tiempo en suspenso, detenido en el momento de la despedida.

Nos encontramos, en cualquier caso, ante un motivo literario que cabría incluir dentro de uno más general que Frenzel (2010: 224-229) recoge en su diccionario bajo el lema de *la mujer rechazada*, la novia «obligada a llevar una vida de renuncia y soledad» (Frenzel, 2010: 229), ligado en la mayoría de las ocasiones al motivo de la venganza¹³⁶.

Como vemos, el motivo puede dividirse en submotivos, como la ya citada venganza, pero también en otros como la locura –que estará especialmente presente en Onetti– o la soledad, e incluso cabría añadir ciertos elementos habituales en la representación del personaje de la novia perpetua: el blanco vestido de novia ya ajado por el paso del tiempo, la casa oscura, lóbrega y cubierta de polvo donde está recluida, rodeada por un jardín descuidado, el reloj que simboliza la suspensión temporal que afecta al propio personaje o la chimenea con el fuego de alto valor simbólico.

En la obra de Onetti, las dos grandes novias perpetuas son Julita Malabia de *Juntacadáveres* –aparecerá en otros relatos, pero solo en este conocemos su historia– y Moncha Insaurrealde del cuento «La novia robada»¹³⁷. Ambas mujeres enloquecen al quedar viudas –la viudez podríamos considerarla como una forma pasiva de rechazo en cuanto se trata, en último término, de la ausencia del amado–, ante lo cual deciden mantener la farsa de la novia perpetua. Julita Malabia irá aún más lejos al encontrar en la

¹³⁶ En Dickens la venganza será contra todo el género masculino a través de la bella joven sin corazón, Estella; en Faulkner será, como casi siempre, más directo y macabro, asesinando al prometido y velando su cuerpo hasta la muerte.

¹³⁷ El homenaje intertextual entre «La novia robada» y el magnífico cuento de William Faulkner, «Una rosa para Emily», a cuenta del arquetipo de la novia perpetua ha sido estudiado, entre otros, por Corina Mathieu-Higginbotham en el artículo «Faulkner y Onetti: una visión de la realidad a través de Jefferson y Santa María» (1977).

figura de Jorge Malabia (hermano menor de Federico) la imagen macabra de su novio muerto, tal vez derivación paródica del antedicho motivo de la venganza.

La influencia de *Grandes esperanzas* –aunque sea, como decimos, por intermediación de Faulkner– en la construcción de estos personajes es clara: las dos viudas deciden encerrarse y aislarse del mundo, Julita lo hará en la habitación que era el lecho conyugal, mientras Moncha en el caserón familiar («Moncha estaba encerrada en la casa, excluida por los cuatro muros de ladrillos y de altura insólita» [Onetti, 2014: 316]); las dos rodeadas por un jardín protegido por altos muros como en la novela de Dickens.

En «La novia robada», además, la protagonista encargará su vestido de novia, con él se paseará por la huerta de la casa («recorría el jardín [...] vestida con su traje de novia» [Onetti, 2014: 316]¹³⁸) y, como le sucede a la señorita Havisham, el paso del tiempo transformará el blanco primigenio del vestido en un amarillo desvaído, como todo lo que las rodea se convertirá en viejo y podrido (de modo similar, amarillas¹³⁹ serán las flores que custodian el retrato de Federico).

Además, tanto en el texto de Dickens como en el de Onetti, el vestido de novia será también su mortaja. En ese sentido, en Onetti leemos: «El inadmisibles vestido de novia, corroído, tuerto y viejo [...] vestido, salto de cama, camisón y mortaja» (Onetti, 2014: 332); mientras que en *Grandes esperanzas*, en boca de la propia Havisham: «Cuando la ruina sea completa [...] y me tiendan muerta, vestida con mi traje de novia, sobre la mesa del banquete nupcial» (Dickens, 2014: 140). Finalmente, acabará convertido en cenizas por el fuego de la chimenea.

¹³⁸ Recuperaremos esta cita al abordar el simbolismo amoroso del jardín.

¹³⁹ Iremos comprobando cómo el color amarillo se relaciona habitualmente con la vejez. Así, por ejemplo, en *Tierra de nadie* aparece la «mujer del pelo amarillo», llamada Mabel Madern, que está al borde de la muerte; o, pese a que las flores se relacionan habitualmente con la belleza y la juventud, si son amarillas comprobamos que se negativizan: en el capítulo LVIII, Aránzuru visita a su anciana madre, quien porta «una pequeña flor amarilla» (Onetti, 2007a: 251) y quien, al final, arranca «la mancha amarilla de la pequeña flor del ojal» (*ibid.*: 254).

Y a pesar de no tratarse de una novia, en «Un sueño realizado», la protagonista es también una loca detenida en la juventud. Es una más de esas mujeres onettianas que parecen jóvenes, pero que están a punto de la vejez, de la corrupción por la madurez –está, en realidad, a un paso de la muerte–. La descripción de la mujer, «con aquel aire de jovencita de otro siglo» (Onetti, 2014: 73), va acompañada del indefectible reloj: «Vestida totalmente de negro, con velo un paraguas diminuto colgando de la muñeca y un reloj con cadena del cuello» (*ibid.*: 79).

En una línea similar, en la novela *Para esta noche* nos encontramos con Beatriz, la mujer de Morasán, quien semejará también una especie de novia perpetua. Como Angélica Inés, vivirá en la habitación de arriba en una suerte de tiempo detenido por la locura. Morasán acabará matándola cuando se sepa vencido, en lo que podríamos considerar una venganza por la incapacidad de la mujer para salir de ese estado de novia perpetua.

Por último y ya para acabar, hemos de citar la señora Mina Fraga del cuento «Historia del caballero de la rosa y de la virgen encinta que vino de Lilibut». Se trata de un personaje que, aunque secundario, guarda cierta relación con la señorita Havisham: es una vieja adinerada que vive en una casa solariega, rodeada por un jardín con un rosal que siempre cuida. Joven de vida licenciosa y libertina, escapó de casa por tres veces con tres hombres distintos, pero regresó para vivir el resto de su vida sola, al parecer como consecuencia de un rechazo amoroso. Doña Mina, como *novia perpetua*, acaba rodeada de flores en la tumba.

5.1.2. El blanco

El simbolismo tradicional del color blanco asociado a la pureza de la virginidad es recurrente en la *summa* onettiana que analizamos. Los ejemplos bíblicos que apuntan a dicha vinculación son numerosos –así como en toda la tradición literaria occidental,

convertida ya en una metáfora fosilizada—, baste como muestra la entrada de Chevalier y Gheerbrant (1993: 1063) en su *Diccionario de símbolos*:

En la visión de Daniel (7, 9) el Anciano que aparece sentado sobre un trono celestial vestido de blanco, color de la luz, designa a Dios [...]. Los vestidos blancos, brillantes y luminosos permiten identificar inmediatamente a los ángeles (Mt 28, 3; Lc 24, 4) [...]. En el Apocalipsis (6, 11; 7, 9.14 ss.), los mártires reciben desde ahora la recompensa última de los trajes blancos, prometida a todos los cristianos (2, 10; 3, 11) [...]. Después de pronunciar los votos el novel cristiano, nacido a la verdadera vida se ponía, según los términos del pseudo Dionisio, «vestidos de un resplandeciente blancor», pues, añade el Areopagita, «escapando por una firme y divina constancia a los ataques de las pasiones y aspirando con ardor a la unidad, lo que tenía de desarreglado entra en el orden, lo que tenía de defectuoso se embellece y resplandece con toda la luz de una pura y santa».

El blanco simboliza, por tanto, el «estado celeste» (Cirlot, 1992: 101) o, por usar la terminología de Eliade, se corresponde con el color máximo de la teofanía, de la mostración de Dios. En última instancia, el origen del blanco como símbolo de lo puro y sin mancha cabría vincularlo al tabú de la menstruación asociado a la mujer impura, que en el ámbito judeocristiano se desarrolla especialmente en el Levítico («Cuando la mujer tenga la menstruación, permanecerá impura durante siete días» [Lv 15, 19]) y que, por otra parte —como explica detalladamente Durand (2004: 112-115)—, es común a otras culturas.

Es interesante en este punto la siguiente apreciación del mitocrítico francés: «La imaginación va a encaminarse insensiblemente por el concepto de la mancha sangrienta y la mácula hacia el matiz moral de la falta que [...] precipitará el arquetipo de la caída» (*ibid.*: 114). De esta forma, Gilbert Durand (*ibid.*: 119) interpreta la menstruación como una «consecuencia secundaria de la caída», lo que llevaría a una «feminización del pecado original». Esta sexualización o *carnalización* del símbolo lo aleja, por ende, «de su sentido arquetípico primitivo concerniente al destino mortal del hombre. Tal vez haya que

ver en este proceso una eufemización de la muerte [...]. El incoercible terror del abismo se minimizaría en venial temor al coito y la vagina» (Durand, 2004: 120). Y decimos que es interesante porque explica el significado profundo que mueve las acciones de un buen número de los héroes onettianos en tanto que seres caídos como consecuencia de una falta moral originada en el deseo de *manchar* a una virgen adolescente.

En Onetti, la asociación del blanco con la pureza virginal se observa desde las primeras publicaciones, en «Avenida...» sutilmente, y más claramente en *El pozo* y *Tiempo de abrazar*. Sin embargo, quizá en *El astillero* sea donde se revela con más fuerza. El nombre de Angélica Inés, además de a Ángel —el blanco es, precisamente, el color de los ángeles en la tradición cristiana—, podría remitir a una de las santas biografiadas de *La Legendi di Sancti Vulgari Storiado* (siglo XIII), más conocida como *La leyenda dorada*, maravillosa hagiografía del dominico Santiago de la Vorágine, y a la que Onetti era muy aficionado. Nos referimos a Santa Inés¹⁴⁰, la «virgen prudentísima» que «no tenía más que trece años cuando murió y entró en la vida verdadera» (Vorágine, 1982: 116-117). Angélica Inés es también virgen y, aunque no muerta, al menos detenida en una eterna adolescencia. Además, nos cuenta Santiago de la Vorágine (*ibid.*: 117) de esta santa que, «por su edad, al morir, era niña, mas por su discreción había alcanzado la madurez de las personas bien formadas», mientras que Angélica es una adolescente «disfrazada» de mujer —como adolescente envejecida será la mujer del cuento «Un sueño realizado»—.

La leyenda narra la historia de una niña que, en la época de la Roma aún pagana, rechaza el matrimonio con un joven noble hijo de un prefecto para unirse al Dios de los cristianos. A pesar de los esfuerzos del padre del joven para que se unan en matrimonio, santa Inés se niega una vez tras otra. Condenada a ejercer la prostitución, es socorrida por la intercesión divina: «Al llegar al lupanar un ángel inundó toda la casa de claridad vivísima

¹⁴⁰ Inés se llamará también la adolescente hermana de Bob en el cuento titulado «Bienvenido, Bob».

y cubrió a la joven con un blanquísimo manto; a partir de aquel momento, lo que era lugar de pecado quedó convertido en santuario de oración» (*ibid.*: 118). Finalmente es acusada de brujería por el pueblo pagano y degollada con tan solo trece años, con la virginidad intacta.

Como la santa católica, Angélica Inés, en su perpetua adolescencia –esa que le permite haber «ignorado, y para siempre, la muerte» (Onetti, 2012: 161)–, ha negado a Larsen, desde el principio, toda posibilidad de una unión amorosa con la divinidad, con ella que es Ángel divino.

El «blanquísimo manto», secular símbolo de pureza judeocristiano es, asimismo, el color que representará a Angélica Inés: «La cara blanca [...], los brazos gruesos y blancos» (Onetti, 2012: 72); «Era Angélica Inés [...] con un largo vestido blanco» (*ibid.*: 102); «El vestido blanco le llegaba hasta los zapatos» (*ibid.*: 103). En Onetti habría que relacionarlo además con la adolescencia en lo que esta tiene de pura y virginal y, por ende, sin mancha. Sin embargo, en un momento se avisa de «la suave incongruencia de los largos y blancos vestidos de Angélica Inés Petrus»: incongruentes porque no se corresponden con su edad. Y en otro momento nos dice Kunz que «siempre la disfrazaban de chiquilina [...]; esa tarde estaba disfrazada de mujer, con un largo vestido negro» (*ibid.*: 171), es decir, que el negro, como color contrario al blanco, es el símbolo de la mujer adulta, manchada.

Más allá de *El astillero*, el simbolismo del blanco asociado a la figura arquetípica de la muchacha virginal recorre toda la obra del autor. Así pues, en el ejemplo que ya adujimos del cuento «Avenida...»¹⁴¹, se observa –como en la última cita de *El astillero*– el contraste con el negro, que hace de María Eugenia una «mujer madura». E igualmente se apunta al

¹⁴¹ Lo recordamos: «Naturalmente, María Eugenia se puso en primer plano con el vuelo de sus faldas blancas. Sólo una vez la había visto de blanco; hacía años. Tan bien disfrazada de colegiala, que los dos puñetazos simultáneos que daban los senos en la tela, al chocar con la pureza de la gran moña negra, hacían de la niña una mujer madura, escéptica y cansada» (Onetti, 1974: 3).

simbolismo del disfraz, demostrando que el estado virginal es transitorio, una máscara. Y aún cabría añadir otra cita en la misma línea: «María Eugenia venía con su traje blanco. Antes de que hicieran fisonomía los planos de la cara, entre las vertientes de cabello negro, quiso parar el ataque» (Onetti, 1974: 4).

Del mismo modo, apuntamos que en *El pozo*, Linacero obliga a Cecilia a vestirse de blanco (esto es, a disfrazarse) para recordar aquel primer momento de amor hacia la aún joven Ceci; otra muestra manifiesta de la asociación blancura-juventud que estamos analizando:

Debajo de mis párpados se repetía, tercamente, una imagen ya lejana [...]. Yo la estaba esperando apoyado en la baranda metido en la sombra que olía intensamente a mar. Y ella bajaba la calle en pendiente, con los pasos largos y ligeros que tenía entonces, con un vestido blanco [...]. Trataba de pensar en otra cosa; pero, apenas me abandonaba, veía la calle desde la sombra de la muralla y la muchacha, Ceci, bajando con un vestido blanco.

Entonces tuve aquella idea idiota como una obsesión. La desperté, le dije que tenía que vestirse de blanco y acompañarme. Había una esperanza, una posibilidad de tender redes y atrapar el pasado y la Ceci de entonces [...]. Se asustó y fuimos. Varias veces subió la calle y vino hacia mí con el vestido blanco donde el viento golpeaba haciéndola inclinarse (Onetti, 1977: 27).

La aparición de Virginia Cras –la virgen de *Tiempo de abrazar*–, está presidida igualmente por el color blanco: «¡Y, como la verdad, blanca!» (Onetti, 1974: 208), sentenciará Jason al describirla ante su amigo Lima, en una frase que condensa todo el simbolismo del blanco para Onetti, y que se refuerza al asegurar –en esa misma descripción– que desea a la muchacha «en la forma limpia y pura» (*ibid.*: 208): lo puro es, entonces, blanco. Más aún, cuando al inicio de la novela Jason imagina a una adolescente, la describe con «las piernas blancas y las diminutas ropas, más blancas aún» (*ibid.*: 147); y cuando recuerda a un amor de juventud, Clara, el sueño le trae «los dos trajes blancos secándose en el aire» (*ibid.*: 173). El blanco representa, asimismo, a la joven innominada de «El posible Baldi»:

«Notó que las manos que la mujer movía en el aire en gesto de exprimir limones, eran blancas y finas» (Onetti, 2014: 49).

En «La novia robada», Moncha siempre viste su traje blanco de novia, y el recuerdo del día en que debía haber sido la boda está teñido de blancor: «Capaces de no creer en la blancura lejana, ausente, en la raya blanca ambulante bajo la blancura siempre mayor de la luna redonda o cornuda» (Onetti, 2014: 317). En *La vida breve*, por su parte, el personaje de Elena Sala –mujer enigmática cuya historia va creando la imaginación del demiurgo Brausen y representa sus deseos de amor – es descrita del siguiente modo:

El torso pequeño y los pequeños pechos, inmóviles en la marcha, que la mujer mostró a Díaz Grey eran excesivamente blancos; solo en relación a ellos y a su recuerdo de leche y papel satinado resultaba chillona la corbata del médico. Muy blancos, asombrosamente blancos (Onetti, 1976: 20).

El «recuerdo de leche» no constituye solo una comparación por el color entre el blanco y la leche. Elena Sala nace en la imaginación de Brausen como proyección de Gertrudis, a quien le ha sido extirpado un pecho. Los senos que describe el narrador y la leche se erigen en los dos grandes símbolos de la fertilidad femenina, abolida en la realidad de Brausen. La leche es «el alimento primordial, el arquetipo alimenticio» (Durand, 2004: 265), de ahí que, por ejemplo, Santa Teresa compare «el alma con un niño de pecho a quien su madre obsequia con la “leche destilada de su boca”» (Durand, 2004: 166). Pero estas imágenes lactiformes se observan incluso, según apunta Durand, en los cultos primitivos a la Gran Diosa, «especialmente en las estatuillas paleolíticas cuyos senos hipertrofiados sugieren la abundancia alimenticia» (Durand, 2004: 266).

Junto a la blancura, la leche, los senos, pero también el cabello y el vientre, son símbolos de femineidad frecuentes en la obra de Onetti, ya sea como potencia procreadora en el caso de las muchachas o ya como negación de dicha potencia en las mujeres adultas. En

La muerte y la niña, un Díaz Grey consciente de su cualidad de personaje ficticio («Brausen puede haberme hecho nacer en Santa María con treinta o cuarenta años de pasado inexplicable» [Onetti, 1973: 23]) imagina las jóvenes que deben pasar por su consulta y que el Dios Brausen siempre creará con evidentes atributos femeninos: «Sus adjetivos, sus perfiles, sus cabellos, sus duros senos y nalgas» (*ibid.*: 24).

La imagen de la madre amamantando al niño en *Tan triste como ella* se reviste de un sugerente simbolismo trágico en el momento en que decide quitarse la vida junto a la habitación del bebé, después de haberlo amamantado «hasta sentirlo dormido» (Onetti, 2014: 304). La escena, además, está cargada del simbolismo asociado al rito de la culpa y el perdón: la mujer, que había entendido que la culminación «solo puede ser continuada por el descenso» (*ibid.*: 302), expía sus pecados en el jardín de la casa dañándose las manos —como se explicó más arriba—. Una vez que ha decidido quitarse la vida, redimida y perdonada, ese mismo jardín ya no la lastima, sino que ha transmutado en un jardín benevolente que da leche:

Rebotó en blanduras y docilidades, como si las plantas se hubieran convertido repentinamente en varas de goma. Las espinas no tenían ya fuerza para herir y goteaban, apenas, leche, un agua viscosa y lenta, blancuzca, perezosa. Probó otros troncos y todos eran iguales, manejables, inofensivos, rezumantes (*ibid.*: 303).

Tras el descenso y la expiación, el rito¹⁴² implica un ascenso al lecho-refugio¹⁴³ («Con una flor magullada en la mano, comenzó a subir la escalera» [*ibid.*: 304]), donde «volvió a rezar» (*ibid.*: 304) y, finalmente, se suicida libre de pecado.

¹⁴² Como indican Eliade y Couliano (2022: 461), las flores se asocian efectivamente a los ritos de paso, pues su empleo marca las transiciones de una forma del ser a la siguiente.

¹⁴³ La habitación es, también, símbolo de la mujer: «El hueco es [...] ante todo el órgano femenino [...]. Hay un trayecto continuo del regazo a la copa. Uno de los primeros jalones de este trayecto semántico está constituido por el conjunto *caverna-casa* [...], estrechamente ligado al sepulcro materno» (Durand, 2004: 249).

5.1.3. *El jardín*

Además del blanco, el otro atributo simbólico ligado frecuentemente al arquetipo de la muchacha virginal es el jardín, especialmente en la forma que adopta en la imagen bíblica de la mujer como un *huerto cerrado*. El origen del tópico se halla, como sabemos, en el Cantar de los cantares: «Hortus conclusus soror mea, sponsa, hortus conclusus, fons signatus», en la versión Vulgata (2006: 723). En la edición que manejamos (Biblia, 1992¹⁴⁴: 1173) lo traducen como «Eres huerto cerrado, hermana y esposa mía, huerto cerrado, fuente sellada» (Cant. 4, 12); sin embargo, es imposible no recordar en este punto la versión de fray Luis de León, quien lo traduce como «huerto cercado» (León, 1969: 181), acercándose así al ambiente pastoril del libro sagrado. Además, la referencia a fray Luis nos interesa también por la glosa que del verso realiza, muy útil para entender la imagen:

Huerto cercado, esto es, guardado de los animales, que no le dañen, y tratado con curioso cuidado; que donde no hay cerca, no se puede criar jardín; ni menos al alma, que vive sin recelo y sin recato ni aviso, no hay que pedirle planta alguna ni raíz de virtud (*ibid.*: 193).

En efecto, la asociación entre los arquetipos de la muchacha y la virginidad lleva casi inevitablemente a la imagen del «huerto cercado». No olvidemos que, como explica Frye (2001: 183), «la Esposa del Cantar de los cantares también es la Virgen impregnada del Espíritu Santo; el viento sopla¹⁴⁵ en el huerto cerrado [...], que es el cuerpo de la Virgen». Se acentúa, de este modo, el carácter inmaculado de la muchacha en Onetti. Además, la identificación de la amada con un jardín se asocia tradicionalmente en la exégesis bíblica con la consideración del amor como un retorno al paraíso perdido —el jardín cerrado que

¹⁴⁴ Salvo que se indique lo contrario, todas las citas de la Biblia proceden de esta edición dirigida por Santiago Guijarro y Miguel Salvador.

¹⁴⁵ Se refiere al versículo 16 del mismo Cantar: «Levántate, Aquilón; ven, Austro; en mi huerto soplad» (Cant 4, 16).

es el claustro de un monasterio simboliza, como sabemos, el Edén– que, como hemos visto, constituye un motivo recurrente dentro del arquetipo simbólico de la muchacha onettiana. Para Frye (1996: 252) son precisamente estos versículos del Cantar de los cantares los que enfatizan la metáfora del jardín como cuerpo de mujer:

El cuerpo de la novia [...] se identifica con los jardines y las aguas de un paraíso. En la tipología bíblica posterior este paraíso será el jardín del Edén, y no cabe duda de que existía una identificación paralela desde el principio [...]. La unión sexual sugiere fertilidad, y el cuerpo de la novia se identifica metafóricamente con viñas, jardines, flores y el despertar de la naturaleza en primavera.

En *Tiempo de abrazar* encontramos por primera vez la imagen en un breve fragmento, que puede pasar fácilmente desapercibido si no se ha leído la obra posterior del autor:

Virginia sonreía con los ojos tranquilos; tenía los dientes chicos y la mano caliente. Ahora iba delante suyo por el sendero sinuoso. Y de pronto le pareció que aquello era una estampa que él contemplaba. Ya no caminaba por el torcido camino de un jardín, aplastando, a cada paso, el balasto crujiente y resbaladizo (Onetti, 1974: 187).

La metáfora es sutil, pero muy significativa: la comparación se establece entre Virginia y el jardín, al cual se llega por un sendero sinuoso o un torcido camino –sobre la dificultad de los caminos ya hemos tratado– cubierto de piedras («balasto crujiente y resbaladizo»), en referencia al penoso proceso de la peregrinación al lugar santo (Virginia en este caso) que señalamos. La metáfora se completa con la imagen repetida de la mano de Virginia como una flor, inclinada a la izquierda:

En aquella instantánea, Virginia Cras estaba quieta, de espaldas. Un poco inclinado el cuerpo hacia la izquierda, arqueada como una flor la mano del mismo lado. Las oscuras manchas de hiedra en la pared de la casa [...]. Mientras la muchachita caminaba delante suyo por el sendero soleado del

jardín [...]; un poco inclinado el cuerpo hacia la izquierda, la mano curvada como una flor junto al muslo (*ibid.*: 187).

El jardín se convierte aquí en representación simbólica del sexo de la joven, a cuyo alrededor («junto al muslo») se encuentra la flor; o bien la propia flor, por sinécdoque, es el sexo. En cualquier caso, es ese sexo el que desea conquistar Jason, empresa difícil («sendero sinuoso») al tiempo que pecaminosa («inclinada a la izquierda»), pese a que el héroe quiera negarlo («ya no caminaba por el torcido camino de un jardín») en una ensoñación pictórica («estampa»).

Se une de este modo el motivo del hombre que camina con el del hombre que ama¹⁴⁶, toda vez que el pasaje analizado hace suyo el proverbio bíblico «El que anda con rectitud teme al Señor, el que va por caminos torcidos lo desprecia» (Prov 14, 2), expresado en otros muchos lugares hasta convertirlo en un tópico literario, el del camino recto como el propio del hombre justo, del que no peca: «La senda del justo es recta, tú allanas el sendero del justo» (Is 26, 7); «Tenle en cuenta todos sus caminos, y él enderezará tus sendas» (Prov 3, 6).

En relación con lo anterior habría que situar la idea del desvío como salida del camino recto, que observamos en aquella inclinación hacia la izquierda de Virginia: «Mira dónde pones tu pie y todos tus caminos serán seguros. No te desvíes a derecha o a izquierda, y aleja tus pies de la maldad» (Prov 4, 26-27). La elección de la izquierda es igualmente clara, retomando Onetti la idea del Eclesiastés según la cual «El sabio tiene el corazón a su derecha, el necio a su izquierda».

¹⁴⁶ La asociación simbólica entre la dificultad de acceder a la joven adolescente y el camino difícil la encontramos también en *Tierra de nadie*: «Delante de él [Casal] avanzaba el diálogo interminable. Miraba hacia ellas con ternura y envidia. Ellas tenían su lengua y su clima, estarían siempre veinte años lejos suyo. Ya no hablaban; caminaban en silencio y él andaba un poco atrás de las muchachas por el sendero lleno de piedras» (Onetti, 2007a: 111-112).

En un jardín también se encuentra por primera vez Capurro a la adolescente de «La larga historia», quizá la más evidente *lolita* de toda la producción onettiana, en una aparición en la que se aúnan los símbolos femeninos que hemos ido analizando –la blancura, los ojos–, con otros como la ventana en su función de frontera entre el mundo adulto y el juvenil, o la rosa que estudiaremos seguidamente:

Joven, de espalda blanca y carnosa [...], con una rosa en el peinado sobre la oreja; y al moverse hablando, el pequeño círculo blanco de la flor entraba y salía del perfil distraído de la muchacha [...].

Capurro deseaba quedar en paz junto a la muchacha [...], hasta que hubo un momento en que ella levantó los ojos, sin separar sus brazos cruzados, moviendo apenas la cabeza desde el cielo hasta la cara del hombre¹⁴⁷. Volvió a mirarlo como antes en el jardín, con los mismos ojos calmos y desafiantes, con idéntica provocación desdeñosa. Cómo soportaba él los ojos de la muchacha y revolvió los suyos contra la cabeza juvenil [...] desde el paisaje ennegrecido en el jardín, atrás de la ventana (Onetti, 2014: 104).

Con todo, la imaginación simbólica femenina se proyecta más allá del huerto cerrado para extenderse a todas las imágenes vegetales. En ese sentido, siguiendo con el ejemplo de *Tiempo de abrazar*, Virginia es descrita por primera vez en estos términos: «Los dedos [...] tenían una extraña manera de moverse, con algo de tallos o pétalos. Una sensación vegetal. Una sensación vegetal¹⁴⁸» (Onetti, 1974: 168). Y en *Tierra de nadie* se insiste en la presencia de flores como imagen de la juventud femenina: «Balbina se adelantó, oliendo las tres flores que llevaba sujetas en el pecho» (Onetti, 2007a: 21), y sobre todo en el capítulo XXV, donde seguimos al pintor Casal hasta un molino acompañado por los dos sensuales adolescentes Éster y Nora, que cruzan una glorieta:

¹⁴⁷ Solo la joven amada puede dirigir su mirada hacia el cielo: «Sus ojos acuosos miraban distraídos la sombra del cielo» (Onetti, 2014: 104).

¹⁴⁸ La reduplicación del sintagma no es errata, sino redundancia retórica.

Nora canturreaba sobre el ramito de flores entre los platos [...]. Oía irse, blandos, los pasos de la otra muchacha, cortando afuera el silencio de las plantas. [...].

Las hojas y los tallos de la glorieta crujían regularmente, como pequeños seres que se quejaban entre sueños [...].

Movió el busto sin soltar las flores (*ibid.*: 108).

El mismo simbolismo se repite en otros textos. En *La vida breve*, cuando Gertrudis, la novia de Brausen, intenta recobrar la juventud perdida volviendo a la casa familiar «más allá del pequeño jardín, de los endurecidos y secos rosales» (Onetti, 1977: 65), o en *El astillero*, en la forma de la glorieta que rodea la entrada a la casa de Angélica Inés. Tal y como advierte Durand (2004: 175), la asociación entre el jardín o huerto y la mujer virginal se ve apoyada –como en los ejemplos aducidos de *El astillero* y *Tierra de nadie*– por la forma circular de la glorieta, que «es más o menos asimilación a un vientre» e «imagen del refugio natural, el vientre femenino» (*ibid.*: 256), y la conectaría con la forma igualmente circular del Jardín del Edén (no en vano la palabra *paraíso* procede del avéstico *pairidaēza*, 'cercado circular'). La glorieta es, además, emblema tradicional de la Virgen María (Cirlot, 1992: 218).

Otro ejemplo significativo lo constituye el cuento «La novia robada», en el que el jardín aparece asociado, a su vez, al simbolismo del blanco (el de la luna y el traje de novia):

Sabíamos, se supo, que dormía como muerta en la casona, que en las noches peligrosas de luna recorría el jardín, la huerta, el pasto abandonado, vestida con su traje de novia. Iba y regresaba, lenta, erguida y solemne, desde un muro hasta el otro, desde el anochecer hasta la disolución de la luna en el alba (Onetti, 2014: 316).

De entre las flores, es la rosa la imagen apocalíptica preferente según Northrop Frye¹⁴⁹; símbolo universal del amor¹⁵⁰, aparece en «El obstáculo» ligada al amor homosexual – más adelante nos detendremos en el tema de la homosexualidad– que parece unir al Negro y a Forchela, muchacho al borde de la muerte. Al visitarlo en la enfermería, el Negro cruza la sala con una «alta la rosa en la mano». La rosa, sin embargo, era «la última» del rosal, y «escondía los pétalos amarillentos contra el blanco listón» (Onetti, 2014: 39); es decir, es una rosa símbolo también de la eternidad¹⁵¹, del paso del tiempo y la muerte que se nos anuncia. Al final del cuento, descubrimos que el protagonista, que había guardado esta rosa en el bolsillo, la tira («Sacó la mano del bolsillo con la rosa seca y áspera; la tiró a un costado, lejos, restregándose luego los dedos entre sí para separar los restos de la flor» [*ibid.*: 46]): ha conseguido olvidar aquel amor adolescente. Como vemos, Onetti sigue en este caso los patrones tradicionales de la literatura amorosa más convencional, si bien aplicados a un tipo de amor considerado por la moral religiosa como tabú o pecado.

5.2. La mujer: arquetipo de la degradación

Frente a la idealización de la muchacha adolescente y su asociación con la virginidad, es curioso que, en los pocos textos protagonizados por mujeres, se suele percibir en Onetti esa repulsión por la madurez de la mujer, siempre al borde de la caída o de la muerte. Así sucede, entre otros, en «Un sueño realizado», cuya protagonista, de «alrededor de cincuenta años» (Onetti, 2014: 73), morirá en el escenario del teatro tras cumplir su sueño

¹⁴⁹ «El uso de la rosa como símbolo de comunión en el *Paradiso* nos viene rápido a la mente» (Frye, 1957: 191).

¹⁵⁰ «Notable por su belleza, su forma y su perfume, la rosa es la flor simbólica más empleada en Occidente. [...] La rosa se ha convertido en un símbolo del amor y más aún del don del amor, del amor puro» (Chevalier y Gheerbrant, 1993: 891-893).

¹⁵¹ «El amarillo es el color de la eternidad, como el oro es el metal de la eternidad. Uno y otro están en la base del ritual cristiano. El oro de la cruz sobre la casulla del sacerdote, el oro del copón, el amarillo de la vida eterna, de la fe, se unen a la pureza original del blanco en la bandera del Vaticano. También en medio de semejantes oros y amarillos los sacerdotes católicos conducen a los difuntos a la vida eterna. Todos los psicopompos, como Mithra, tienen asimismo, en mayor o menor grado, el amarillo a su servicio» (Chevalier y Gheerbrant, 1993: 87). Por otra parte, es habitual el valor de las flores en general como símbolos de «la naturaleza transitoria de la existencia» (Eliade y Couliano, 2022: 456).

de repetir una escena de juventud; en «Tan triste como ella», en el que la mujer, nombrada como Tantriste, acaba pegándose un tiro al reconocer la farsa en la que vive, soñando con un marido borracho, un hijo y adulterios con hombres más jóvenes; en «La novia robada», donde también muere Moncha Insaurrealde, con su viejo traje de novia, a la eterna espera del amor que nunca regresa; en «Convalecencia», en el que una mujer de unos cincuenta años, ya derrotada y menopáusicas, se lamenta del peso de la edad, de la juventud dichosa que nunca volverá, de modo similar a lo que le sucede a la Carmencita de «Luna llena», quien recuerda su primera menstruación antes de suicidarse; y, por último, en «Mascarada», cuya protagonista, María Esperanza, es una prostituta decadente, obligada a maquillarse excesivamente para atraer a los clientes.

En relación con el tema de la menstruación apuntado en el cuento «Luna llena», debemos incluirlo en la misma línea de valorización negativa de la mujer a la que venimos apelando. La sangre menstrual es un tipo de agua negra por su vinculación con lo manchado, lo impuro, cuya causa parece tener su origen en el hecho de que el ciclo de la mujer «es análogo al de la luna y esta es una de las más evidentes y primeras manifestaciones del tiempo destructor. Mientras que el sol [...] conserva siempre la misma forma, la luna es caprichosa: crece, decrece y desaparece» (Gutiérrez, 2012: 93). De este modo, la valorización simbólica negativa de la luna es transferida a la mujer en las sociedades patriarcales, convertida así en depositaria de los males que aquejan a la humanidad, desde Lilith, Eva, Pandora o Circe hasta la moderna *femme fatale*.

Se trata de mujeres degradadas por la simple vía de la madurez, reducidas a objetos incapaces de la atracción sexual y, por ello, frustradas e inútiles ante la vida. De cualquier modo, esta imagen de la mujer como objeto de deseo pertenece, por supuesto, al mundo demoníaco: «La relación demoníaca erótica se convierte en pasión feroz y destructora

que obra en contra de la lealtad o deja frustrado a quien la posee. La simboliza por lo general una ramera, bruja, sirena o cualquier otra hembra tentadora» (Frye, 1957: 197).

De entre las citadas por Frye, la imagen literaria de la prostituta se convierte en una de las más evidentes obsesiones onettianas, que cabría remitir a la atracción del propio Juan Carlos Onetti por el mundo de los bajos fondos y el lumpen. Vargas Llosa (2008: 102) habla del «hechizo» que ejerce sobre Onetti el pecado en general, al igual que lo hace en su *alter ego* Brausen. En ese sentido, el nobel peruano apunta que «Dios es, paradójicamente, una ausencia que está muy presente en el mundo de Onetti [...]. Pero lo está por contraste o negación: a través del mal que lo rechaza y desafía». Dentro de ese interés por el pecado, habría que encuadrar a la prostituta en la obra de Onetti, que «representa el sexo estéril» (*ibid.*: 102) en un mundo, como el creado por el uruguayo, en el que solo produce placer el amor no reproductivo.

Juntacadáveres es, sin duda, la novela en la que se desarrolla más largamente esta «mitología del burdel», por utilizar las palabras de Vargas Llosa (2008: 169). María Bonita, Irene y Nelly son los tres cadáveres reclutados por Larsen –Junta o Juntacadáveres– para cumplir su fantasía de abrir un burdel en Santa María, pese a las reticencias de las fuerzas conservadoras del pueblo. Las prostitutas se encuentran en el extremo opuesto del modelo virginal o apocalíptico –en el sentido de Frye, esto, es, ideal, celestial–, de ahí que si este era representado por adolescentes, aquellas lo son por cadáveres, mujeres decrépitas, degradadas, cuyo simbolismo se integra dentro de las imágenes demoníacas.

En cuanto a las figuras conyugales intermedias entre las apocalípticas y las demoníacas, se distingue la imagen de la «ramera perdonada, que finalmente es acogida a pesar de sus pecados [...] y representa la redención del hombre del pecado» (Frye, 1988: 168). Es habitual que esta prostituta redimida se identifique con el personaje de María Magdalena.

Filtrada por la ironía, Magda es el nombre de la prostituta que protagoniza la novela corta *Cuando entonces*: «María de Magdala y samaritana, todo junto en tu belleza» (Onetti, 2008: 14). Es una joven que trabaja en el burdel de Madame Safó, redimida del pecado durante un breve tiempo por un alto cargo militar que, finalmente la abandona. Ella, que pensaba haber encontrado a quien la redimiera para siempre, acaba suicidándose; ella, que había sido bella en la evocación de los tres narradores (el periodista Lamas, un compañero innominado del periódico y un tal Pastor de la Peña), termina sus días como una mujer degradada que deja de ser objeto sexual:

Algo muy desagradable y triste hay siempre en la cara de una mujer ebria. No es que se masculinice, sino que huye de lo femenino y se sitúa cada vez más lejos de toda transmisión sexual y va tomando una textura arcillosa que impone rechazo y frigidez (Onetti, 2008: 77).

Angélica Inés, la eterna adolescente de *El astillero*, reaparece en *Cuando ya no importe* transformada en una mujer de apetito sexual insaciable, que mantiene relaciones lésbicas con su criada Josefa, que se escapa por las noches para acostarse con muchachos y que obliga a Díaz Grey a masturbarla. El médico la conoció, además, cuando la hija de Petrus llegó a su consulta para que la ayudara a abortar. Estamos ante otro ejemplo más de la degradación de la mujer y su vinculación con el sexo: la otrora virgen adolescente se convierte en una lasciva mujer como símbolo de la imposible eterna adolescencia, solo cumplida en ella por su idiotez.

El aborto como símbolo trágico del fin de la juventud se nos muestra muy claramente en el cuento «Nueve de julio». Grandi, protagonista de la historia, mantiene una relación amorosa con una adolescente, a la que deja embarazada. La pérdida de la virginidad ya convierte a la joven en un ser corrompido: «Con la boca abierta y torcida,

sorprendentemente fea¹⁵²» (Onetti, 2014: 113). Tras el aborto, además, se transforma en otra mujer irreconocible: «Y esto basta para que ella sea otra mujer, para que no haya estado nunca desnuda conmigo distante por igual de mi recuerdo y de la muchacha de la nariz larga que comía de espaldas a la chimenea en la casa de pensión» (*ibid.*: 116).

5.2.1. *Las máscaras*

El desarrollo simbólico de la prostitución no se vincula al blanco¹⁵³ ni al imaginario vegetal, sino a la muerte y la putrefacción, pues el pecado se intenta ocultar siempre con una máscara, como elocuentemente testimonia el título «Mascarada». La historia de este relato breve es sencilla: la salida de una prostituta, María Esperanza¹⁵⁴, en busca de clientes. Sin embargo, se trata de un relato importante por ser el primero protagonizado por una prostituta¹⁵⁵ y porque en él Onetti evidencia la función simbólica del maquillaje como máscara para esconder el pecado que se había ido fraguando en las prostitutas anteriores. Así, Katty de *Tierra de nadie* «tenía la cara pintada» (Onetti, 2007a: 15), «la cara, llena de pintura» (*ibid.*: 81), una «redonda cara pintada» (*ibid.*: 165); o las prostitutas de *Para esta noche*, publicada el mismo año que el cuento (1943), con «las uñas sucias [...] y los trazos de lápiz sobre los ojos, casi borrados, en lugar de las cejas perdidas»

¹⁵² La visión del mundo onettiana hace que la mujer embarazada se convierta en «símbolo de ese afeamiento tanto físico como moral que el tiempo inflige a la especie» (Vargas Llosa, 2008: 35).

¹⁵³ Solo Ester, la amiga prostituta de Linacero, es asociada con el blanco, pero no como símbolo de pureza, sino de la poca juventud que le quedaba. Solo en los brazos blancos demuestra que aún no ha muerto: «Era tan estúpida como las otras, avara, mezquina, acaso un poco menos sucia. Pero más joven y los brazos, gruesos y blancos, se dilataban lechosos en la luz del cafetín [...] como si al hundirse en la vida hubiera alzado las manos en un gesto desesperado de auxilio, manoteando como los ahogados y los brazos hubieran quedado atrás, lejos en el tiempo, brazos de muchacha despegados del cuerpo largo nervioso, que ya no existía» (Onetti, 1977: 22). Y, además, más adelante descubrimos que el blanco de los brazos contrasta con la piel oscura de sus colegas prostitutas: «Pero Ester encogió los hombros haciendo una mueca cínica, sin relación alguna con sus brazos, una mueca que descubriría repentinamente, como un secreto de familia guardado con tenacidad, su parentesco con las mujeres de piel oscura que se reían balanceándose en las sillas» (*ibid.*: 23). Y, más aún, Linacero consigue que ella acepte mantener relaciones sexuales con él –aunque al final no se consuman– sin pagar precio alguno, de manera que, desde el punto de vista del narrador-protagonista, es una falsa prostituta.

¹⁵⁴ Otra vez la ironía del nombre, Esperanza, para una mujer que nada espera.

¹⁵⁵ Únicamente en «Las mellizas» y «Mañana será otro día», textos tardíos, volveremos a encontrarnos con este papel.

(Onetti, 2007b: 18) y una cara que «parecía gesticular bajo la superficie casi inmóvil de la pintura» (*ibid.*: 21).

En «Mascarada», como decimos, el maquillaje es tan excesivo que se transforma en máscara, metamorfosis con la que vanamente se construye un doble –como variante del arquetipo del doble podemos considerar la máscara– que oculte la vergüenza por el pecado:

Tenía miedo de aquellas caras absortas [...] porque eran caras tan semejantes a la suya misma bajo la violenta, blanca, roja y negra pintura con que la había cubierto, miedo de que las caras [...] la miraran en seguida con odio por estar haciendo algo que no debía hacerse cuando se tenía una cara así, cuando se la había tenido, unas pocas horas antes, sin pintura y limpia frente al espejo, luminosa, alegre, con el cabello goteando agua y sin vergüenza (Onetti, 2014: 87).

Agua, luz y espejo como símbolos espectaculares y ascensionales, que se oponen en duro contraste antagónico al maquillaje que pervierte el rostro. María Esperanza es arquetipo de la prostituta avergonzada, que expía sus pecados con tacones como agujas, símbolo diairético de la heroína María Esperanza que quiere separar la luz de la oscuridad: «Sudando, sintiendo como se ablandaba la pintura de su cara y el dolor que le hacían los tacones se le hundía como un filo en los tobillos» (*ibid.*: 90). Simbólicamente, esta transformación oculta una vergüenza, pues «las metamorfosis tienen que ocultarse; de ahí la máscara» (Cirlot, 1992: 299), objeto que se vincula a la exteriorización de «las tendencias demoníacas» (Chevalier y Gheerbrant, 1993: 695).

En *Juntacadáveres* la prostitución es un tema central de la obra, y el maquillaje se convierte en emblema del oficio: «En cuanto les diga que estamos llegando empiezan a charlar, a pintarse, recuerdan su oficio» (Onetti, 1999: 13). Si en textos anteriores quedaban rasgos de pureza en las prostitutas, María Bonita, Nelly e Irene son ya mujeres decrépitas, con «demasiado polvo, demasiada pintura» (*ibid.*: 57); «las caras llenas de

pintura» (*ibid.*: 66). El símbolo se repite, insistentemente, en el resto de prostitutas onettianas: Miriam en *La vida breve* («había recorrido, pintada, adornada» [Onetti, 1976: 29]) y su amiga Lina Máuser («la pintura de su cara, bajo años de cabaret o prostíbulo» [*ibid.*: 129]); Betty en *La cara de la desgracia* («Tenía el pelo teñido de rubio y acaso a los veinte años hubiera sido rubia» [Onetti, 2014: 226]); las dos hermanas de «Las mellizas» («con una boca grande y mal pintada» [*ibid.*: 350], «la segunda melliza, recién pintada» [*ibid.*: 352], «lo hermoso y divertido que resultaba pintarse y recorrer las calles del centro con tacos altos» [*ibid.*: 354]); Frieda en *Dejemos hablar al viento* («se pintó la cara y pudo sonreírme» [Onetti, 1979: 11]) o la joven Victoria («Me costó dos noches de rebuscar en caras inmobilizadas por la costumbre y la pintura, en vestimentas opuestas e increíbles, debajo de peinados altos y macizos, construidos por pacientes maestros carpinteros» [*ibid.*: 50]).

Mención aparte merece el cuento «Mañana será otro día». Su protagonista, La Sonia, es un pobre travesti que ejerce la prostitución; la máscara ahora es total:

Volvió a tantear la rizada peluca rubia y con gran cuidado –tenía las uñas muy largas– fue estirando las medias caladas que sostenía el portaligas [...]. No podía estropear el dibujo de boca que se había hecho con el *rouge* y con tanto cuidado (Onetti, 2014: 438).

De regreso a casa, junto a su novio, se desviste para regresar a su *otro yo*:

Frente al espejo, la Sonia se quitó la peluca y se acarició las mejillas.

–Otra vez barbuda.

Después se desnudó y estuvo mirando los pechos hinchados con parafina y el sexo que le colgaría tembloroso e inútil hasta después de las sardinas (*ibid.*: 439).

El espejo aparece otra vez como símbolo de la separación entre dos mundos o tiempos, el antes y el ahora de la transformación. En este breve cuento, además, se concentran

muchos de los símbolos ya analizados, mostrando la coherencia imaginativa de Onetti: el doloroso peregrinar de La Sonia buscando clientes por la noche («sin esperanzas continuaba caminando sobre el dolor de los tacones de aguja» [*ibid.*: 438]) o el ascenso por unas escaleras que le llevan al refugio-casa, iluminado, donde le espera la tranquilidad de su pareja: «Subió las escaleras [...] y encendió la luz del techo» (*ibid.*: 439).

5.2.2. *La unión amorosa: tabúes*

Entre los mitos amorosos, el de la *femme fatale* constituye el ejemplo más significativo de parodia demoníaca del matrimonio sagrado o hierogamia (Frye, 1996: 283). En Onetti, el modelo de esta mujer tiránica lo representa como ningún otro Adriana, personaje de «Jacob y el otro». El cuento narra la historia de la llegada a Santa María de dos hombres: Jacob, antiguo campeón mundial de lucha, ya viejo y casi derrotado, y su representante, el príncipe Orsini. Ambos se dedican a ir de pueblo en pueblo prometiendo quinientos pesos a quien aguante en un combate contra el gigante Jacob más de tres minutos. Es en este punto en el que aparece la perversa Adriana, que obliga a su marido, un joven turco llamado Mario, a aceptar la apuesta. Al final, acabará con sus huesos destrozados, al borde de la muerte, mientras su mujer lo desprecia: «Se dedicó a patear y a escupir al hombre que había perdido» (Onetti, 2014: 278).

En la vertiente seductora y erotizante de *femme fatale* destaca Elena Sala, la joven y bella esposa del viejo Horacio en el mundo sanmariano de *La vida breve*. Creada por Brausen como alternativa ficcional de la Gertrudis del mundo real, le inventa una relación misteriosa y ambigua con Díaz Grey, el médico *alter ego* del propio Brausen¹⁵⁶. Es descrita como una mujer atractiva, que aprovecha sus encantos para atraer al médico:

¹⁵⁶ Así lo atestigua el narrador: «Entraría sonriente en el consultorio de Díaz Grey-Brausen esta Gertrudis-Elena Sala» (Onetti, 1976: 34).

Llevaba, alta y separada, como un objeto frágil, una sonrisa calmada, los restos adormecidos de una larga intensidad en la boca y en los ojos, cuando pasaron frente al escritorio del portero. Díaz Grey no se atrevió a hablarle y tampoco dijo una palabra mientras subían en el ascensor, sintiendo que él –el hombre que Elena Sala sostenía oprimiéndole el brazo hasta el sufrimiento– era para ella [...] nada más que un precario símbolo del mundo y de la relación con el mundo, inmejorable por las circunstancias, imprescindible para la dádiva (Onetti, 1976: 201).

No obstante, en la narrativa de Onetti, sobresalen sobre todo aquellas versiones del mito amoroso que lo adaptan ideológicamente y que «tradicionalmente adopta la forma de una institución social dominada por la imaginería del incesto-tabú y las metáforas de autoridad paterna y materna» (Frye, 1996: 283). En lo atinente al matrimonio, no es raro en Onetti que aparezca en su versión demoníaca, es decir, bajo «la forma del hermafroditismo, del incesto (la forma más común) o de la homosexualidad» (Frye, 1957: 198).

El tema del amor homosexual, aunque sea de forma alusiva, aparece por primera vez en *Los niños en el bosque*. Raucho, el protagonista, acompaña a un amigo más pequeño, homosexual, a quien ha salvado junto a Lorenzo de ser violado por dos hombres. Es Lorenzo quien insinúa también la homosexualidad del protagonista: «También vos; anduviste con el rubio de los ingleses y Juan José» (*ibid.*: 135). Surge entonces la idea de la homosexualidad como un pecado¹⁵⁷: «Sí; se me había olvidado [...] que soy un sucio cochino» (*ibid.*: 135). Raucho no acepta su homosexualidad, ya aventurada desde el principio del relato al confundir, en un sueño recurrente, la cara de la muchacha a la que ama por la del amigo. El sentimiento de culpa ante el pecado es evidente, y es entonces, cuando «Coco [apodo de Lorenzo] aventuraba una mano hacia su cuerpo» (*ibid.*: 138),

¹⁵⁷ «Si un hombre se acuesta con otro hombre, como se hace con una mujer, cometen una abominación; se los castigará con la muerte. Ellos serán los responsables de su propia muerte» (Lv 21, 13).

que a Raicho le viene la idea de matarlo como forma de expiar la culpa: «Si lo mato me salvo. Si le hundo la cara y me voy corriendo» (*ibid.*: 138).

Y volverá a aparecer la homosexualidad en «El obstáculo», «Jabón» y en «Jacob y el otro». Respecto a «El obstáculo», el tema se muestra oscurecido por la ambigüedad característica de Onetti. En este caso, no obstante, la duda la resuelve el propio autor, quien explica que el cuento surge de una experiencia real tras la visita a un internado de Buenos Aires. Lo cuenta Carlos María Domínguez (2013: 46-47) en *Construcción de la noche*:

La historia había nacido de una experiencia en su anterior estadía en Argentina. Un médico amigo, llamado Salustio, «un animal, una bestia, pobre, tan bruto», debía hacer una suplencia de un mes en la colonia de un reformatorio en Marcos Paz, y lo invitó a acompañarlo [...]. «Allí observé la relación de parejas que se establecía entre los muchachos. Me impresionó sobre todo cuando descubrí a un chico que hacía de mujer de la pareja, y le cuidaba la ropa al otro, que hacía de varón. Cuando este estuvo en el sanatorio de la colonia, el otro, tenía tal vez unos catorce años, le iba a hacer una visita y llevaba una rosa en la mano. Me acuerdo de la sonrisa del muchacho, lleno de vergüenza y timidez, sabía que todo el mundo sabía».

En cuanto a «Jacob y el otro», Onetti sugiere esta interpretación en clave homosexual en una entrevista con Ramón Chao: «Hay también una cosa, digamos, de simple sugerencia homosexual entre el campeón y el príncipe Orsini» (*ap.* Domínguez, 2013: 178). Por lo demás, como apuntaba Coteló (1973: 70-75), el cuento es una versión del arquetipo de la pareja viril, con el claro intertexto del mito bíblico de Jacob y Esaú.

Una variante particular del amor homosexual es la señalada por Cervera Salinas (2006: 246-247) en «Bienvenido, Bob». Se trataría de una versión de la relación *erastés-erómenos*, del amor pedófilo resultado de la proyección de Inés en Bob que realiza el narrador:

El narrador vuelca en el hermano de su novia el deseo de redimir la «mediocridad» de su vejez [...]. Será, precisamente, este desplazamiento del deseo lo que convierta al relato en una valiosa variación del síndrome de Beatriz y, al mismo tiempo, lo que desencadena, en el entramado de la fábula, la reacción de rechazo por parte del joven ante las pretensiones del maduro. Al producirse esta transferencia del deseo, al hilo de la «duplicidad» de los hermanos, hallamos un fenómeno que de algún modo cabe vincular con la fenomenología del erotismo en su bidimensionalidad: el rostro de Bob y el rostro de Irene devienen sujetos de un amor bicéfalo.

El amor homosexual femenino aparece también de forma alusiva en *Cuando ya no importe*, en los tocamientos nocturnos de Angélica con su cuidadora Josefa; en *La vida breve*, entre la Queca y la Gorda; o en el capítulo «Justo el treintauno»¹⁵⁸ de *Dejemos hablar al viento*, cuando se nos presenta a una Frieda pendenciera y lesbiana que expía sus pecados: «Disfrutando del dolor de los labios partidos e hinchados» (Onetti, 1979: 62).

En la ambigüedad sexual del hermafroditismo se mueve «Jabón», un cuento menor, aunque sugerente, de la producción del uruguayo. El protagonista es Saad, un hombre que se enamora de Ello: «Hombre, mujer, efebo, hermafrodita» (Onetti, 2014: 425). La relación va acompañada del habitual «caminito sinuoso» y de los «pasos perdidos» (*ibid.*: 426) que dan cuenta del tabú.

En cuanto al tabú del incesto, es especialmente significativo en *Los adioses*, aunque otra vez bajo el sustrato de ambigüedad resultado del perspectivismo extremo de las narraciones onettianas. El protagonista, un jugador de baloncesto, ha mantenido— o mantiene aún— una relación incestuosa con su hija. Esta interpretación, aunque oculta a la crítica por mucho tiempo, parece la única válida para explicar por qué el jugador

¹⁵⁸ Como señalamos en la Ficha técnica, previamente se publica como cuento independiente.

esconde el parentesco que lo une a la joven. Pero, además, el propio autor se lo revela a Wolfgang A. Luchting (1980: 247):

Tuve la suerte de ser invitado a la casa de Onetti una noche en Montevideo, invitación en cuyo curso mi curiosidad me indujo a preguntarle cuál era esa «media vuelta de tuerca» final, cuál aquella «interpretación definitiva». La respuesta fue brevísima y, en efecto, «riesgosa»: Incesto, dijo Onetti.

Además de en *Los adioses*, resulta también altamente simbólica la relación *quasi* incestuosa que mantienen Jorge y Julita –la esposa de su hermano muerto– en *Juntacadáveres*: «Por fin me resuelvo y llego, friolento, excitado, hasta el pie de la enredadera que enmarca la ventana de Julita y abre algunas manchas violáceas contra el musgo y la suciedad de las paredes» (Onetti, 1999: 31). La mujer está en su alcoba, protegida por un muro de plantas que el héroe debe escalar, como si se tratara del muro de espinas de la Bella Durmiente. Podemos observar en lo anterior la influencia del concepto del amor de la moral judeocristiana, así como de la tradición del amor cortés.

El tabú del incesto aparece, finalmente, en un breve cuento titulado «Araucaria», de 1994. Onetti recupera un nombre conocido, Larsen, pero nada nos indica que se trate de *Juntacadáveres* ni sabemos si transcurre en Santa María. Se trata, intuimos, de un divertimento del autor que crea a este Larsen, un sacerdote que se dirige a un pueblucho, trepando «por la calle empinada» y «un camino de tierra dura» (Onetti, 2014: 463) para asistir a la extremaunción de una anciana, quien confiesa:

–Con mi hermano desde mis trece años, él era mayor, jodíamos toda la tarde de primavera y verano al lado de la acequia debajo de la araucaria y solo Dios sabe quién empezó o si nos vino la inspiración en conjunto. Y jodíamos y jodíamos porque, aunque tenga cara de santo, termina y vuelve y no se cansa nunca, y dígame qué más quería yo.

Nada sorprende a Larsen (¿nuestro Larsen?), que tenía en su colección «varios incestos», aunque este le cautiva especialmente por «tenaz y reiterado, casi matrimonial» (*ibid.*: 464). Y para finalizar, dejando clara la voluntad paródica de relato, la vieja confiesa otro tabú: «Cuando otra vez me vaya a morir, lo llamo y le cuento lo del caballo y la sillita de ordeñar» (*ibid.*: 465).

5.3. Las estaciones del año

El simbolismo del ciclo natural de las estaciones como correlato de una relación amorosa, con su nacimiento y declive, se hace patente, entre otros textos, en *Cuando entonces*. En este caso, conviene dejar señalado, a cuenta de dicho simbolismo, el juego intertextual con la novela *Pan*, de Knut Hamsun, como se hace patente al inicio de la historia: «Se sabe que solo una vez descendió a la Tierra y fue para amar al teniente Glahn, allá en Sirilund de Noruega» (Onetti, 2008: 12). Efectivamente, en la historia del nobel noruego el teniente Glahn se enamora de la bella Edvarda, en una relación marcada por el ritmo de las estaciones, y de forma similar sucede en la historia de la prostituta Magda y el comandante.

En realidad, como señala Josefina Ludmer (1987: 300), muchos de los relatos de Onetti se pueden leer según la estación en que suceden:

Como relatos de verano (*Juntacadáveres*, *El pozo*, *Para una tumba sin nombre*), de primavera-verano (*La vida breve*), de primavera-verano-otoño (*Los adioses*¹⁵⁹), de primavera (*Jacob y el otro*), de otoño (*La cara de la desgracia*), de otoño-invierno (*El astillero*).

En *Tierra de nadie*, Onetti deja clara evidencia de la importancia de las estaciones y su valor simbólico, que por otro lado no se aparta de su función tradicional: «Lo que hay en

¹⁵⁹ En primavera llegan el hombre y la mujer de los anteojos, en verano llega la muchacha, y en invierno finaliza el relato con el suicidio del protagonista.

la primavera es el deseo de cosas donde gastar las nuevas energías. Lo muerto está siempre en el invierno y nos llega flotando sobre el frío en cualquier día de otoño» (Onetti, 2007a: 171).

Por ello, en «Nueve de julio», el acto sacrílego de acostarse con una joven adolescente que se ve obligada a abortar tiene lugar en «las noches de aquel otoño y aquel invierno» (Onetti, 2014: 114). Y, por ello también, en *La vida breve* Brausen espera ansioso la llegada de la primavera que acabe con la angustia que lo tortura, porque la primavera tiene la capacidad de «transformar la ciudad en un territorio feraz» (Onetti, 1976: 13) donde cabe esperar «un milagro impreciso» (*ibid.*: 13).

6. EL HOMBRE ANTE EL PASO DEL TIEMPO

En boca de uno de sus personajes, el autor uruguayo define la novela como «un todo que surge, se eleva y cae» (Onetti, 1974: 169). Está dando cuenta con estas palabras del carácter cíclico de la novela en tanto que reflejo de la vida humana, concebido el paso del tiempo como rito de eterna repetición: el ciclo del sueño y la vigilia, el ciclo del día y la noche, el ciclo de la luz y la oscuridad. Eterna repetición que encuentra su explicación en los mitos del amor y del viaje, como hemos ido analizando.

No obstante, fuera de los ciclos naturales, Juan Carlos Onetti es el creador, asimismo, de un vasto mundo imaginario, Santa María, con sus propias repeticiones, nacimientos y muertes. Es un «deicida» en la feliz denominación que Mario Vargas Llosa¹⁶⁰ acuñó para referirse a aquellos escritores que, como Gabriel García Márquez, crean mundos autónomos y se erigen como dioses de sus propias realidades narrativas al tiempo que asesinos simbólicos de la realidad:

Escribir novelas es un acto de rebelión contra la realidad, contra Dios, contra la creación de Dios que es la realidad. Es una tentativa de corrección, cambio o abolición de la realidad real, de su sustitución por la realidad ficticia que el novelista crea. Este es un disidente: crea vida ilusoria, crea mundos verbales porque no acepta la vida y el mundo tal como son (o como cree que son). La raíz de su vocación es un sentimiento de insatisfacción contra la vida; cada novela es un deicidio secreto, un asesinato simbólico de la realidad (Vargas Llosa, 2021: 81).

El fragmentarismo y el perspectivismo de su narrativa refuerzan la idea del escritor como deicida que desafía no solo las convenciones de la novela tradicional, sino también la presunción de una realidad objetiva. En la obra de Onetti, la verdad siempre está en

¹⁶⁰ Nos referimos, por supuesto, al célebre ensayo *García Márquez: Historia de un deicidio*, de 1971, que se corresponde en realidad con la tesis doctoral del escritor peruano.

cuestión, el tiempo es delicuescente¹⁶¹ y las voces narrativas se entrecruzan, generando un universo desconcertante y ambiguo.

Santa María constituye, por supuesto, el gran ciclo onettiano; ciclo que es círculo (*kyklos*) en el que cada comienzo puede ser diferente, pues «el círculo, dondequiera que aparezca, siempre será un símbolo de la totalidad temporal y del nuevo comienzo» (Durand, 2004: 332). A partir de *La vida breve*, Brausen crea una historia, la de Santa María, que se convierte en mito como forma de vencer el tiempo.

6.1. El eterno retorno

El carácter cíclico implica, como decimos, la idea de repetición, de un eterno retorno, pues «los cánones mitológicos de todas las civilizaciones descansan en la posibilidad de repetir el tiempo» (Durand, 2004: 292). Esta posibilidad de repetir el tiempo se observa en multitud de pasajes de la obra de Onetti, especialmente asociado a la frustración ante la vejez. Es el caso de Eladio Linacero en *El pozo* (Onetti, 1977: 27-28), al obligar a Ceci a representar un momento de felicidad pasada. Y es también el caso de Brausen, creador de un mundo imaginario ante la imposibilidad de repetir el tiempo de felicidad en Montevideo junto a Gertrudis, en los primeros momentos del amor.

Sin embargo, el ejemplo más significativo lo encontramos en la *mise en abyme* de «Un sueño realizado». El señor Langman, un empresario teatral arruinado, recuerda la visita de una extraña mujer, una más de las locas que pueblan el imaginario onettiano, que le pide representar una curiosa escena sin público. Se trata de la representación de un sueño, un sueño en el que alcanzó la felicidad. Una vez representado, la mujer muere en el escenario.

¹⁶¹ En el cuento «Avenida...» se observa ya esa fluidez o imprecisión temporal que caracterizará a sus relatos posteriores: «Tres noches o tres meses atrás había soñado» (Onetti, 1974: 2). Los personajes de Onetti están fuera del tiempo o, *mutatis mutandis*, dentro del mito.

De entre los símbolos del paso del tiempo, sobresalen los trenes y los relojes. Los primeros ya han sido analizados al hablar de la angustia ante el paso del tiempo en las muchachas adolescentes de Onetti, y los segundos vinculados a la figura del doble dentro del más amplio simbolismo de los vidrios.

Como símbolos netamente temporales, indicadores del movimiento perpetuo, los relojes aparecen con una frecuencia tal que nos permiten hablar de una auténtica obsesión por el paso del tiempo en Onetti. M. Gigord se nos presenta a los lectores en *Tiempo de abrazar* asociado a «un reloj de oro» (Onetti, 1974: 148) que se encarga, desde el inicio, de poner en hora («M. Gigord rectificó la hora de su reloj» [*ibid.*: 145]). Con un reloj se presenta, asimismo, la mujer que quiere eternizarse en el tiempo en «Un sueño realizado», un reloj con cadena según se reitera en tres ocasiones (Onetti, 2014: 79, 83).

De entre todas las narraciones, no obstante, es en *Tierra de nadie* en la que los relojes miden el tiempo con mayor insistencia: «El reloj picotea sin descanso y esto es el tiempo» (Onetti, 2007a: 46), sentencia que parece corolario paradójico del nihilismo de Aránzuru. El personaje que con más ahínco busca escapar del tiempo es, precisamente, el que más siente su peso: «Ahora el reloj picoteaba el tiempo sin descanso» (*ibid.*: 47), repite poco después, siempre vigilado por la hora: «Miró en el reloj las dos de la mañana» (*ibid.*: 136) o «Del reloj cayeron dos campanadas» (*ibid.*: 164). Y en estrecha conexión con el reloj, el calendario: «El 23 del almanaque» (*ibid.*: 14); «Empieza el día y estoy solo en este boliche sucio, con un almanaque de fecha vieja» (*ibid.*: 138).

También en *Tierra de nadie* se observa la imagen insistente de los trenes, con frecuencia relacionados con las mujeres: el tiempo que pasa sobre ellas constituye no en vano la gran obsesión de Onetti. Así sucede, por ejemplo, en el capítulo XV, en el que se narra la visita de Llarvi al psiquiatra para tratar su fijación amorosa —que lo llevará al suicidio— por una tal Labuk: «Hablaba lentamente, buscando, sin buscar, fragmentos [...], muslos vellosos,

un viaje en tren que se repite invariable frente a una mujer triste que lleva anudado al cuello un pañuelo salpicado de puntos blancos» (Onetti, 2007a: 86), o en el capítulo XXIV, en el que Mabel Madern se dirige en tren a una estación en la que la espera un hombre: «La mujer del pelo amarillo separó las piernas para sostenerse, desequilibrada por las sacudidas del tren en los desvíos» (*ibid.*: 107). El tren se asocia aquí con el mortal amarillo para representar a esta misteriosa mujer de la que solo sabemos que se está pudriendo¹⁶²; un símbolo más del dolor ante la decrepitud femenina.

De igual modo, en *Los adioses* –novela que ya relacionamos con *La montaña mágica* por cuanto en ambas el tiempo parece detenido– se suceden alusiones a almanques, ómnibus, trenes, valijas o relojes, igualmente vinculados al simbolismo del régimen diurno y la lucha contra el tiempo, pero en esta ocasión con una presencia más evidente de la muerte.

Variante de la estación de tren podemos considerar los puertos, a los que se añade el simbolismo del mar como mediador entre «la vida y la muerte» (Cirlot, 1992: 298). En el muelle esperan eternamente Kirsten de «Esbjerg, en la costa», condenada a ir todos los días a ver cómo zarpan los barcos con destino a Europa, así como Carmen Méndez en «El álbum», que todos los días llega al muelle para ver marcharse las lanchas con pasajeros, pero nunca se sube: «Toda la mañana y la tarde se las pasa con la valija¹⁶³ ida y vuelta por el muelle, a toda hora» (Onetti, 2014: 150).

¹⁶² «Estoy podrida», afirma la mujer (Onetti, 2007a: 152).

¹⁶³ La valija o maleta, como el baúl, son símbolos también del tiempo muy abundantes en la obra de Onetti, conectados igualmente con el motivo del *homo viator*.

6.2. El ciclo de Santa María

El universo onettiano de Santa María conforma una estructura mitológica al estilo bíblico, con un patrón que, al igual que la Biblia, se extiende desde el principio hasta el fin de la Historia: «La Biblia es un modelo conocido de historia. Comienza con el principio (“En el principio...”) y termina con una visión del fin (“Amén, sí, ven, Señor Jesús”). El primer libro es el Génesis, y el último, el Apocalipsis» (Kermode, 2000: 18). En *El gran código*, Northrop Frye (1988: 132-165) divide en siete etapas esta secuencia narrativa: el relato de Creación, el Éxodo, la Ley, los Libros Sapienciales, las Profecías, el Evangelio y el Apocalipsis. Cada una de estas etapas desempeña una función simbólica dentro del desarrollo de la historia sagrada y, en conjunto, reflejan una progresión mitológica y arquetípica de gran influencia en la historia literaria universal.

Atendiendo a su estructura narrativa, Northrop Frye define la Biblia como una *divina comedia* en virtud de la repetición que en ella se haría de la «forma común de la comedia, donde una serie de desgracias y malos entendidos lleva la acción hasta un punto peligrosamente bajo, después de lo cual un giro afortunado en el argumento lleva la conclusión a un final feliz» (Frye, 2001: 198). En suma, se repite el esquema de la caída seguida del ascenso del héroe (sea este Adán, el pueblo judío o el hijo pródigo).

Y es que para Northrop Frye, la Biblia no es solo un conjunto de textos religiosos, sino una gran narración que sigue un patrón mítico. La historia avanza desde el origen del mundo hasta su restauración final, reflejando los ciclos narrativos universales del mito y la literatura. Esta estructura también influye en la literatura occidental, como podemos comprobar en el hecho de que muchas historias sigan un esquema similar de creación, caída y redención. Tal es el caso de la obra de Onetti y Santa María, que nace como un espacio de ficción dentro de la ficción en *La vida breve* para morir en *Dejemos hablar al*

viento. Su ciclo narrativo es, en esencia, una mitología moderna del fracaso en la que podremos rastrear los símbolos analizados en los apartados precedentes.

6.2.1. Génesis: la creación

El libro del Génesis contiene el mito sobre el origen del mundo y la humanidad, además de establecer el motivo de la caída y la necesidad de redención a partir del relato de Adán y Eva. En la Biblia, la Creación es el acto divino por el cual surge el mundo, un espacio ordenado y con sentido. Su equivalente ficcional, Santa María, nace en cambio como parodia demoníaca, pues es un lugar irreal primero e infernal después; un lugar dominado por la soledad y la mentira que está condenado desde el principio a su desmoronamiento.

La ilusión creada por Onetti no es, por tanto, una utopía, pero tampoco podemos decir que sea una distopía. En este sentido, como indica Víctor Bravo (2009: 210), en el conjunto de la obra de Onetti parece darse una vuelta de tuerca última a la *antiutopía* paródica o irónica de Orwell o Huxley:

La narrativa de Onetti [...] pone en evidencia, por arte del juego estético, un inesperado desfiladero [...]: la verdad, por fin revelada, presenta, de pronto, un inesperado giro para mostrarse como otra forma de lo falso; la utopía, en este horizonte, revelada como engañosa seducción, persiste sin embargo como pasión irrenunciable de la condición humana.

Si hay algo, precisamente, que caracteriza la narrativa del autor de *La vida breve* es su capacidad para imaginar mundos, del que Santa María –verdadero cosmos onettiano– sería solo su acto de creación más destacado: «El más grande intento de racionalización que ha emprendido el hombre, su mayor esfuerzo creativo para competir con Dios» (Cotelo, 1973: 60). Hasta tal punto esto es así que, para el escritor peruano Mario Vargas Llosa (2008: 31), en ningún otro autor moderno se daría dicha capacidad con tanta claridad y fuerza como en sus novelas y cuentos:

Una obra que, sin exagerar demasiado, podríamos decir está casi íntegramente concebida para mostrar la sutil y frondosa manera como, junto a la vida verdadera, los seres humanos hemos venido construyendo una vida paralela, de palabras e imágenes tan mentirosas como persuasivas, donde ir a refugiarnos para escapar de los desastres y limitaciones que a nuestra libertad y a nuestros sueños opone la vida tal como es.

Por supuesto, todo novelista es, en último término, un creador de mundos ficticios, pero no nos referimos a esto, sino a que con Onetti aparece de forma constante el tema del juego entre la ficción y la vida dentro de la propia ficción; esto es, sus personajes son creadores de nuevos mundos de los que se erigen dioses. Así, Santa María y los personajes que la habitan (Larsen, Díaz Grey, Angélica Inés...) no son creación del autor sino del protagonista de *La vida breve*.

Para Kermode (2000: 53-54), la atracción de la literatura moderna por las ficciones apocalípticas tiene que ver con el hecho de que plantean la historia desde una perspectiva escatológica y no como mera sucesión cronológica; esto es, le otorgan el sentido de un final. Desde este punto de vista, y de acuerdo con la tesis expuesta por Cecilia González (2016: 351), habría que considerar la creación onettiana como muestra privilegiada del paradigma de las ficciones apocalípticas dentro de la narrativa urbana rioplatense del siglo XX (Arlt, Marechal, Onetti...):

La creación de mundos ficcionales es, precisamente, el modo de funcionamiento del paradigma apocalíptico [...]. La *mise en abyme*¹⁶⁴ y la metalepsis¹⁶⁵, transgresión o desdibujamiento en la frontera entre distintos niveles narrativos, son los dos procedimientos privilegiados que la acompañan, generando un plano autorreflexivo que considera el estatuto mismo del Autor, su

¹⁶⁴ Quizá el ejemplo más claro de *mise en abyme* sea el de «Un sueño realizado».

¹⁶⁵ Se trata de un tipo de metonimia que alude a la transgresión de los niveles narrativos que se produce cuando el autor «se inmiscuye en su ficción» o a la inversa (Genette, 2004: 31). Por extensión, también tiene lugar cuando el narrador (Brausen) se introduce en la ficción (Díaz Grey).

creación y sus criaturas [...]. La manifestación más acabada de este modo metaficcional del paradigma apocalíptico encuentra su mayor expresión [...] en la ciudad de Santa María.

En último término, es dable afirmar que Santa María tiene como origen la angustia existencial de Juan María Brausen, el héroe de *La vida breve*:

En esta novela de la que la fe –no así el discurso religioso– está ausente, el relato apocalíptico sigue operando para hablar de la crisis ante la perspectiva de la muerte o de la pérdida de sentido de la existencia, y para hablar de la manera en que los personajes se inventan una salida (González, 2016: 338-339).

Y es que la fundación de la ciudad-universo «responde también a la creación de ficciones redentoras en un mundo sin fe» (González, 2016: 357). En una línea parecida, según Josefina Ludmer, la novela «postula –incluso– una teoría de la salvación por la escritura» (ap. González, 2016: 357). Brausen, como auténtico *homo creator*, imagina primero Santa María como medio de escape o fuga de la realidad, y lo hace a través de la escritura de un guion para una película que le ha prometido a su jefe y amigo Julio Stein:

Pensaba en el argumento para cine de que me había hablado Julio Stein, evocaba a Julio [...], asegurándome que muy pronto me alejaría de la pobreza [...]. «No llores –pensaba–, no estés triste [...]. No estoy seguro todavía, pero creo que lo tengo, una idea apenas, pero a Julio le va a gustar. Hay un viejo, un médico, que vende morfina. Todo tiene que partir de ahí, de él [...]. Veo una mujer que aparece de golpe en el consultorio médico. El médico vive en Santa María, junto al río [...]. Sé que hay junto a la ciudad una colonia suiza. El médico vive allí, y de golpe entra una mujer en el consultorio. Como entraste tú y fuiste detrás de un biombo para quitarte la blusa y mostrar la cruz de oro que oscilaba colgando de la cadena, la mancha azul, el bulto en el pecho. Trece mil pesos, por lo menos, por el primer argumento [...]. No llores, no estés triste». Me recordé hablando; vi mi estupidez, mi impotencia, mi mentira ocupar el lugar de mi cuerpo, y tomar su forma. «No llores, no estés triste», repetí mientras ella se aquietaba en la almohada (Onetti, 1976: 17-18).

«Porque la tierra era una soledad caótica y las tinieblas cubrían el abismo» (Gn 1, 2), dijo Dios «que exista la luz», leemos en el Génesis (Gn 1, 3). Porque existe la pobreza y la tristeza en el mundo de Brausen, en medio de su caos hace nacer Santa María¹⁶⁶. Porque le han extirpado un pecho a su novia, Gertrudis, a quien se dirige ese mentiroso «no llores, no estés triste», pérdida que es a la vez –insistimos– símbolo del dolor ante el paso del tiempo y de la entrada en la madurez.

Primero, hemos dicho, huye por la vía de la escritura¹⁶⁷. Y segundo: elige el camino de la redención por la vía del asesinato de la realidad (el deicidio), que introduce a Brausen – ahora Díaz Grey–, para siempre, en el mundo de Santa María. Brausen se ha convertido de este modo en un aspirante a Dios de su universo mítico, para lo cual debe superar una serie de pruebas iniciáticas que acrediten su divinidad:

Para acceder a su función divina y, por lo tanto, inmortal, el aspirante a Dios tiene que pasar por una serie de pruebas que implican una preparación a la muerte, una muerte simbólica y una resurrección o renacimientos [...]. En las distintas sociedades, los hombres han de pasar por más o menos sacralizados rituales iniciáticos con el fin de desarrollar en plenitud su ser y dar un sentido inmanente o trascendente a su existencia, ya que toda iniciación guarda [...] la misma función: hacer desaparecer la antigua e imperfecta personalidad del individuo para posibilitar su acceso a una nueva o superior (Gutiérrez, 2012: 66-67).

Sin embargo, la huida al territorio de la imaginación impide, paradójicamente, cualquier forma de redención en la medida en que implica la asunción del fracaso de la realidad: ha creado un mundo condenado desde el principio. Santa María se ha convertido, si se

¹⁶⁶ Mediante cualquier acto de creación, siguiendo a Eliade (1991: 26), «se cumple el paso de lo no manifestado a lo manifestado o, hablando en términos cosmológicos, del caos al cosmos».

¹⁶⁷ Escritura que es, evidentemente, palabra: «En los cinco primeros versículos del Evangelio platónico de San Juan, la palabra está explícitamente asociada a la luz que reluce en las tinieblas, pero el isomorfismo de la palabra y de la luz es mucho más primitivo y universal que el platonismo juánico [...]. Ocurre que la palabra, como la luz, es una hipóstasis simbólica de la omnipotencia» (Durand, 2004: 159-160). La creación es, en definitiva, palabra que ilumina.

permite el oxímoron, en una plena realidad ficticia. La ficción, de hecho, sustituye no solo la realidad del mundo de Brausen, sino a la realidad más real.

Y es que Santa María no solo está inspirada –sobre todo– en Buenos Aires, sino que Buenos Aires se ha convertido en Santa María, ha quedado subsumida en ella por obra y gracia del dios Brausen. A este respecto, hay un cuento que permaneció inédito hasta 2009, se titula «Eva Perón» y se basa en hechos reales que acaecieron tras la muerte de la primera dama argentina. Los hechos reales transcurren, pues, en Buenos Aires, pero Onetti los traslada al mundo sanmariano: allí está Jorge Malabia como dueño del periódico familiar, *El Liberal*; allí está la plaza Brausen en sustitución de la plaza de Mayo; allí está, en suma, Santa María como «flamante ciudad capital» (Onetti, 2014: 529)¹⁶⁸.

Antes de llegar a Santa María y a su creador Brausen, no obstante, Onetti ya había ido perfeccionando de forma paulatina su característico universo narrativo, tan hermético y complejo por sus múltiples interrelaciones. Y lo había hecho, en la clave religiosa que en este apartado más que en ningún otro nos interesa, especialmente a partir de *El pozo*, una suerte de libro del Génesis en la producción del escritor:

Más de una vez se dijo aquí que Onetti estaba empeñado en una suerte de recreación de la Biblia, en la que, por ejemplo, *El pozo* instalaba la nada original, *La cara de la desgracia* actualizaba el episodio de Caín y Abel y el enigmático [...] nombre de Santa María contenía el símbolo más obvio que se podía imaginar: la virgen María, la madre de Dios, el modelo inalcanzable y total que preside la creación de Onetti y representa su concepción de la muchacha, de la nubilidad, de la

¹⁶⁸ Existe una versión anterior de este cuento, «Ella», publicado en 1994. La historia narrada es similar, la del embalsamador catalán de Evita. Sin embargo, ni se ubica en Santa María ni aparece el nombre de Eva Perón, aunque resulta evidente que se trata de ella. Ya en 1965, Onetti le explica a Luis Harss su nuevo proyecto novelístico: «Tiene una imagen, dice, que está madurando [...]. Entretanto toma notas y esboza situaciones [...]. Ha estado recordando los tiempos nefastos de la muerte de Eva Perón, cuando multitudes de venerantes admiradores formaban cola durante días a las puertas del Ministerio de Trabajo para echar aunque fuera un vistazo al cuerpo embalsamado [...]. El escenario, en la adaptación onettiana, como siempre, será Santa María. El reparto ya lo conocemos. "El narrador será Jorge Malabia. Ocurre en Santa María varios años después"» (Harss, 1969: 249-250).

juventud, de la virtualidad perfecta, frente a la mujer, que pare hijos, hedionda y práctica (Cotelo, 1973: 74-75).

El tema mencionado del juego entre la ficción y la vida –que solo entenderemos cabalmente al leer toda su obra– va salpicando los cuentos y novelas sanmarianos: en *El astillero* aparece la estatua de Juan María Brausen como fundador de la ciudad, al igual que en los cuentos «Historia del caballero de la rosa y de la virgen encinta que vino de Liliput» o en «Jacob y el otro», así como en la novela corta *Para una tumba sin nombre*; una estatua que en *La vida breve* se sitúa en la plaza de Santa María pero aún sin su Dios-creador («con su pedestal blancuzco y vacío» [Onetti, 1976: 85]), corroborando este juego del que hablamos; en *Juntacadáveres* aparece solo una vez, citado por el médico de la ciudad, Díaz Grey, quien nos revela que «no hace tantos años que Brausen me trajo a Santa María» (Onetti, 1999: 180), un *traer* con el significado de ‘imaginar, crear’.

Con todo, hasta aquí solo podemos otorgarle a Brausen la categoría de fundador de Santa María o, a lo sumo, la categoría de un juguetero demiurgo. En cambio, en el cuento «La novia robada» asistimos por primera vez a la completa asimilación de Brausen con Dios¹⁶⁹: «Dios, Brausen, nos perdone» (Onetti, 2014: 322); «El juego, por lo menos, era un juego limpio y respetado con dignidad por ambas partes: Diosbrausen y él» (*ibid.*: 33). En este último ejemplo, se llegan incluso a fusionar los dos nombres, Dios y Brausen, lo que supone una asunción de su identidad como deidad creadora: ha accedido plenamente a su función divina.

Idéntico proceso simbiótico se extiende en textos posteriores, como en la novela corta de 1973 *La muerte y la niña*, relato en el que el narrador nos cuenta la historia del origen de

¹⁶⁹ Como explica Gamarro (2014: 89): «Prácticamente todas las novelas y cuentos posteriores transcurrirán en la órbita de esta Santa María inventada. En todas ellas reaparecerá Díaz Grey, en ninguna de ellas Brausen: como un dios gnóstico, tras un malogrado acto de creación se desentiende de su mundo, y lo deja librado a su propia suerte. Pero, como el Dios de los cristianos, será venerado por sus criaturas».

la colonia suiza; el pasado de Díaz Grey y la hija a la que no ve desde que cumplió los tres años, casado ahora con Angélica Inés y habitante de la casa sobre pilares de Petrus; y todo bajo la omnipresencia del Dios-Brausen, de cuya existencia son conscientes sus personajes, asimilado ya, como decíamos, al Dios judeocristiano:

Usted que no puede alquilar una prostituta porque eso significaría pecar contra Brausen (Onetti, 1973: 13)

Ellas siempre lejanas e intocables, apartadas de mí por la disparidad de los treinta o cuarenta años que me impuso Juan María Brausen, maldita sea su alma que ojalá se abraza durante uno o dos pares de eternidades en el infierno adecuado que ya tiene pronto para él un Brausen más alto, un poco más verdadero (*ibid.*: 25).

Si la inspiración, el proyecto, procedían realmente de Brausen y no eran trampas del demonio, el tiempo no contaba (*ibid.*: 34).

La conversación hizo fintas sobre el tiempo, teología primaria, preguntas y respuestas impresas en el catecismo que leían los niños hasta que Bergner fue separándose de la opacidad gris de la ventana y preguntó sin levantar la voz:

—Dios, Brausen. ¿Usted cree en él? (*ibid.*: 41).

Y ejemplos similares, en fin, podemos encontrar en las dos novelas que cierran el ciclo: *Dejemos hablar al viento*: «Porque el tiempo no quiso, que Brausen había determinado otra cosa» (Onetti, 1979: 34), y *Cuando ya no importe*, en la forma depurada de un rezo: «Señor Brausen / por tu amor / pon la lluvia / y quita el sol» (Onetti, 1993: 41).

Sin embargo, en los textos iniciales de Onetti nos encontraríamos en el grado inferior de la creación omnipotente, un escalón por debajo del personaje-demiurgo que crea un completo microcosmos. En ese sentido, el cuento «Avenida...» –escrito con veinticuatro años– se sitúa una vez más en el origen del que devendrá en otro de los motivos esenciales

de su producción ulterior: el soñador, que se afianzará en «El posible Baldi» y, como anticipamos, en *El pozo*.

En el primero de los textos antedichos, desde el párrafo inicial se anticipa lo que más tarde se convertirá en el personaje-creador, al presentar a un protagonista que, en el instante previo a dejar volar su imaginación, «elevó la cabeza, en una búsqueda divina en el cielo monótono» (Onetti, 1974: 1), para salir del sueño después de que una mujer hiciera «brillar sus ojos y un crucifijo» (*ibid.*: 2). Suaid entra en el sueño por intercesión de la divinidad, y sale de él por la vía del crucifijo. Podríamos pensar que Onetti está preludiando ya, en el primer párrafo de su primer texto, en este sencillo gesto de súplica divina, al Diosbrausen.

Víctor Suaid constituye, en definitiva, «el personaje inaugural en una larga estirpe de soñadores que se evaden de la realidad, que luchan contra ella, que la niegan o que la transforman merced al ejercicio de la imaginación» (Ruffineli, 1974: 20). «Un sueño realizado» y, sobre todo, *La vida breve*, marcarán el inicio del fin de esa «etapa de rebeldía desesperada y sin sentido» (*ibid.*: 23) de los soñadores para dar paso a una nueva fase de «realización de los sueños» (*ibid.*: 23), esto es, de personajes-dioses creadores de mundos.

El Dios creador de Santa María es Juan María Brausen; un dios que, como todos los mitos de creación artificial¹⁷⁰, crea por medio de la palabra: «En el Génesis a las formas de vida se les habla para que existan» (Frye, 1988: 132). En *La vida breve*, la creación se produce de dos formas, que se repetirán en otros relatos del autor: por la vía del sueño o por la vía de la ficción novelesca. En esta novela, Brausen se crea una personalidad distinta, llamada

¹⁷⁰ Explica Frye (1988: 132) que existen dos tipos de mitos de creación, los de creación artificial, como el de la Biblia, y los de creación sexual, en los que el mundo no se crea por medio de la palabras sino a través de una madre-tierra.

Arce, como una ensoñación, un deseo, pero crea Santa María como un encargo literario, por medio, por tanto, del acto creador.

En ambos casos, estamos ante un mundo de ficción que despierta a partir de otro mundo real (el de la historia narrada por Brausen). Las claves para establecer la comparación con el relato del Génesis nos las da Frye (1988: 134): «La metáfora central oculta tras el término “principio” no es en absoluto un nacimiento verdadero. Es más bien el momento en que se despierta de un sueño, cuando desaparece un mundo y aparece otro».

Pero como se ha dicho, Onetti pertenece al modo irónico según la clasificación de Frye, y es que «la ironía marca la relación con los discursos sobre la fundación, la creación o la divinidad de Brausen (...). Parodia e ironía que desmienten la posibilidad de un universo concebido como una totalidad y ordenado en base a una teleología que condujera del Génesis al Apocalipsis, o del alfa al omega» (González, 2016: 359). En la misma línea, Carlos Gamerro (2014: 89) habla de un «nacimiento que no cesa», frente a la teleología cerrada de *Cien años de soledad*.

Sin embargo, pese a lo anterior, como ya observara Cotelo (1973: 50), «la ausencia de un final, de cualquier clase de culminación y ocaso, apunta hacia una repetición cíclica, monótona, insistente y absurda: la nada». Y es los personajes de Onetti son el «fruto de la suspensión del hombre en un tiempo mítico» (Barrera, 2019: 445) y, por tanto, atemporal.

6.2.2. *Del Éxodo al Evangelio*

El Éxodo narra el episodio del peregrinaje del pueblo judío desde la esclavitud de Egipto hacia la Tierra Prometida. La travesía por el desierto se presenta simbólicamente como la ordalía fundamental del pueblo elegido, que debe superar el juicio divino para alcanzar la tierra de promisión. Es un período de tránsito, que se define por la incertidumbre y las

pruebas constantes a la fe. En ese sentido, los protagonistas de Onetti son, como dijimos, figuras en fuga, que huyen del pasado, de la mediocridad, de la vejez, del fracaso, pero nunca encuentran un destino: su viaje parece no tener fin.

Santa María, que debería ser la tierra prometida, el refugio de la imaginación donde encontrar la salvación, subvierte su función simbólica para transformarse en un lugar hostil. El viaje se convierte en un círculo que une el inicio de *La vida breve* con el final de *Dejemos hablar al viento*. El viaje que emprenden en el ínterin los caminantes onettianos, más que una prueba de fe, supone una confirmación del absurdo de la existencia. De esta manera, más que de un círculo deberíamos hablar de una espiral¹⁷¹, pues como señala Roberto Ferro (2009: 10):

La especulación crítica parte del presupuesto de que la textualidad onettiana hecha en ocurrencias y recurrencias, a la manera de los *corsi e ricorci* de Vico, se expande incesantemente en espirales cada vez más amplias, que trazan movimientos en los que la espera, el viaje, la fundación y la muerte desalientan cualquier esperanza teleológica de controlar el sentido del tiempo.

El pasaje de la zarza ardiente, en el que Dios pacta con el pueblo hebreo a través de Moisés, da comienzo al éxodo judío. Para Frye (1988: 140), dicho pacto introduce «una cualidad revolucionaria en la tradición bíblica», que consiste, en primer lugar, en «la creencia en una revelación histórica específica como punto de partida: [...] el cristianismo comienza con Cristo»; en segundo lugar, en considerar al hereje «como un enemigo más peligroso que aquel que la repudia [la doctrina] en toda su extensión»; y, por último, en la división del mundo entre los que están del lado cristiano y los que no, con la tensión dialéctica que ello implica.

¹⁷¹ Espiral como la estructura tantas veces citada de la *Divina comedia*, con un principio y un fin (o varios): «La búsqueda que emprende el héroe tras abandonar su casa –a la que acabará por regresar– se basa en un movimiento cíclico o laberíntico, pero en muchas búsquedas el viaje no concluye con un simple regreso a casa [...]. El círculo horizontal adquiere la dimensión vertical en espiral de un movimiento dirigido, una visión de final de narración. (Frye, 1996: 135).

De modo similar, el mundo de Santa María comienza con Brausen, quien establece una moral en el pueblo de Santa María, rota por Larsen, el hereje que debe ser expulsado: no es de los nuestros (*Juntacadáveres*). Él solo, como un Cristo paródico, deberá redimir los pecados de todo el pueblo que participó del prostíbulo, y recorrer su exilio particular hasta su regreso en *El astillero*.

En último término, el exilio es una variante demoníaca del viaje, que en la Biblia inicia Caín: «Caín introduce la imagen contrastada de la vida humana como un exilio, y el exilio –la posibilidad de ir a cualquier parte excepto al hogar– se intensifica con la diáspora judía posbíblica» (Frye, 1996: 240).

En la tradición bíblica, la Ley es el conjunto de libros veterotestamentarios en los que se establecen los mandamientos y las normas divinas que rigen la vida del pueblo de Israel. Se introduce, pues, el pacto entre Dios y su pueblo, lo que marca una estructura ética y religiosa fundamental.

En Santa María, en cambio, la ley es implícita y perversa: no se basa en la justicia, sino en la hipocresía y la corrupción. La sociedad de Santa María funciona con reglas propias, en las que predominan la mentira, el chantaje y la traición. El personaje de Larsen, que intenta establecer un burdel en *Juntacadáveres*, choca con esta estructura: aunque la prostitución ya existe en la ciudad, su intento de regularizarla y hacerla visible lo convierte en un enemigo del orden establecido y, por ello, es desterrado¹⁷².

Tras la expulsión, «la crisis compartida proporciona a una comunidad un sentido de compromiso con sus propias leyes, costumbres e instituciones, una sensación de ser un

¹⁷² Antes del destierro, no obstante, Larsen ha vivido su momento heroico con la apertura del prostíbulo. Podríamos establecer una conexión, entonces, con la estructura cíclica asociada al mundo urbano, pues según apunta Frye (1957: 212), «la vida civilizada se asimila con frecuencia al tema orgánico de crecimiento, madurez, decadencia, muerte y resurrección [...]. Los temas de la edad áurea o heroica en el pasado [...] tienen aquí cabida».

pueblo elegido» (Frye, 1988: 145). El pueblo sanmariano, sabedor de que es el elegido por Dios, necesita ser purificado y juzga a Larsen como un hereje, quien deberá comenzar su ordalía particular.

Los Libros Sapienciales, por su parte, incluyen textos como Proverbios, Eclesiastés¹⁷³ y Job. Son reflexiones filosóficas cargadas de lirismo sobre el sentido de la vida, la justicia y la relación del ser humano con Dios. En términos narrativos, esta etapa representa la maduración y la introspección dentro del desarrollo espiritual¹⁷⁴. En Onetti, esta reflexión se traduce en una obsesión por el fracaso y el paso del tiempo. Los personajes onettianos son conscientes de su derrota, y esta conciencia los sumerge en un estado de resignación o cinismo que va en aumento hasta llegar a su cénit en *El astillero*.

Díaz Grey, tanto en *Dejemos hablar al viento* como en *La muerte y la niña*, asume su rol de testigo del desastre que se enfrenta a la inevitabilidad de la muerte y la decadencia. Su historia es una versión paródica del relato de Job: no hay recompensa por el sufrimiento, solo la certeza de la derrota.

Los profetas, por su parte, anuncian la llegada de tiempos de crisis y de renovación¹⁷⁵. Advierten al pueblo por sus pecados y anuncian castigos, pero también promesas de salvación que anticipan un cambio decisivo en la historia sagrada. La llegada de Larsen en *Juntacadáveres* y su posterior fracaso pueden verse como una señal de que Santa María está condenada, como la Jerusalén bíblica. A posteriori, el inicio de *El astillero* nos aporta las claves de esta profecía: «Hace cinco años, cuando el gobernador decidió expulsar a

¹⁷³ La base del conocimiento sapiencial de la Biblia lo otorga el Eclesiastés, libro preferido por Juan Carlos Onetti. El concepto clave del libro bíblico es el de «vanidad», término que, en el original hebreo (*hebel*) «posee el sentido metafórico de niebla, bruma o vapor [...]. De este modo adquiere el sentido derivado de “vacío”» (Frye, 1988: 150-151).

¹⁷⁴ Cuando las leyes se interpretan da comienzo la sabiduría, que se corresponde, por ende, con su «aplicación a situaciones específicas y variables» (Frye, 1988: 148).

¹⁷⁵ Así pues: «El profeta que lleva el mensaje auténtico es el que lleva el mensaje impopular» (Frye, 1988: 154)

Larsen (o Juntacadáveres) de la provincia, alguien profetizó, en broma e improvisando, su retorno, la prolongación del reinado de cien días¹⁷⁶» (Onetti, 2012: 59).

En cuanto a los Evangelios, suponen la culminación de la Historia con la llegada de Cristo, quien representa la reconciliación entre Dios y la humanidad. Su vida, muerte y resurrección simbolizan la redención, en una estructura que sigue el modelo del héroe sacrificial. En Onetti, esta etapa se presenta, una vez más, en forma irónica: el Larsen-Cristo no puede redimir a Santa María ni a sus habitantes porque está condenado desde el principio.

Y, por supuesto, tampoco puede redimirse a sí mismo. En una muestra más del eterno retorno, el propio Onetti le confirma a Rodríguez Monegal que, al final de *El astillero*, «lo único que consigue Larsen es volver a ser lo que era: el mismo Larsen de antes, el Larsen porteño que fue» (Rodríguez Monegal, 19731: 251). Ha vuelto a ser, en definitiva, el mismo proxeneta que aparece por primera vez en *Tierra de nadie*.

El Evangelio es, para Frye (1988: 156), «una profundización de la visión profética» que se centra en «la identidad final simbolizada por el retorno a estas cosas [el Edén original y la Tierra Prometida] después del Día del Señor y de la restauración de Israel». Adquiere aquí una capital importancia el concepto de *metanoia* o arrepentimiento, pues el arrepentimiento de los pecados es el único camino para llegar limpio y puro al Día del Señor:

La dialéctica entre *metanoia* y pecado divide el mundo entre el reino de la identidad genuina, presentado como el «hogar» de Jesús, y un infierno, concepto que en el Antiguo Testamento solo se halla bajo la forma de la muerte o de la tumba. El Infierno es todo esto, pero además es el mundo

¹⁷⁶ Los que duran la historia narrada en *Juntacadáveres*.

de aflicción y tormento que el hombre continúa construyendo a lo largo de la historia (Frye, 1957: 280).

Para purificarse hay que llevar a cabo algún tipo de ritual de expiación. En el Levítico «consistía en separar una figura simbólica de cabra (“chivo expiatorio”) que representaba el pecado acumulado por la comunidad de Israel» (Frye, 1988: 161). En Onetti, la redención se vive solo como farsa. Aparte de Adán, Larsen es también representación de su antitipo, Cristo, en la medida en que «trata de fabricar su redención por medio de una nueva esperanza» (Rodríguez Monegal, 1973: 250). Esta última cita procede de una muy interesante conversación entre Onetti y su amigo Emir Rodríguez Monegal, en la que el propio Onetti confirma el fondo cristiano que subyace en la creación de Larsen, asintiendo ante la interpretación de Monegal que lo asemeja a una imagen de Cristo:

Una víctima expiatoria, un chivo emisario. Es decir: hay toda una parte de la tragedia final de Larsen en *El astillero* que muestra un sentido profundo de la expiación, y no solo la expiación por los pecados propios. Al asumir la gerencia del Astillero, asume la culpa entera de la empresa. Es decir: de todos (*ibid.*: 256).

6.2.3. *Apocalipsis: la destrucción*

De acuerdo con lo visto, el libro del Apocalipsis funge como uno de los más importantes hipotextos en la obra de Juan Carlos Onetti, al dotarla de buena parte de su imaginario simbólico. Dicha intertextualidad se asocia habitualmente a la crisis de la modernidad a la que se enfrentan buena parte de los personajes del autor:

Ya sea bajo la forma de la catástrofe cósmica o la del derrumbe existencial, la perspectiva del fin genera en los personajes una respuesta que oscila en grados variables entre dos polos fundamentales, el terror y la angustia [...]. La angustia del hombre moderno ante el vacío producido por un mundo sin dioses se enfrentaría así a los terrores de raíz bíblica. Porque terror es el término que la Biblia emplea para referirse a la consecuencia de la ira de Dios. Esta distinción

es diluida en la escritura de las novelas, que reactiva el vínculo entre ambos en una graduación que va del terror en tanto reconocimiento del poder divino, hasta variaciones que lo declinan en crisis de espanto, paroxismos de angustia, metamorfosis monstruosas o viajes por regiones infernales (González, 2016: 329).

Como sabemos, el Apocalipsis cierra la historia con la visión de un destino final para la humanidad, marcado por el juicio y la instauración de un nuevo orden. Representa el cierre cíclico de la narrativa, en el que se recupera la armonía original perdida en la Creación, pues «lo que simboliza como la destrucción del orden de la naturaleza es la destrucción de la forma de ver dicho orden, que mantiene al hombre limitado al mundo del tiempo y la historia tal como lo conocemos» (Frye, 1988: 164).

En *Dejemos hablar al viento* los lectores presenciamos la *ekpyrosis* de Santa María, acompañada de los truenos y relámpagos de aquella lejana tormenta de Santa Rosa con la que dio inicio también la ciudad-cosmos:

Durante tres noches, como una pastora doncella en espera de la Divina Aparición o del nunca escuchado sonido de Voces, Medina aguardó tras su ventana del Plaza la llegada retumbante de Santa Rosa [...].

En la noche tercera llegaron por fin remotas compensaciones. Los relámpagos y los rayos estrepitosos y sarcásticos, la lluvia copiosa y corta, un viento sin ataduras que empujaba árboles de izquierda a derecha y bailaba un instante, presuroso y sin respeto alrededor de la estatua en la plaza, basamento, caballo y jinete [...].

De pronto, un nuevo dolor de cansancio en las corvas y un preaviso de claridad, tan leve y lejano en la punta izquierda de la ciudad.

«El oeste –pensó Medina– no puede ser un alba anticipada» [...].

Medina sentía la cara iluminada y el aumento del calor en el vidrio, casi insoportable [...].

Oyó el estallido de una ventana en el lugar del departamento que llamaban cocina. Con la pistola en la mano se acercó a la cama. Sentía la necesidad casi irresistible de besar a Gurisa, pero temió

despertarla antes que el griterío que comenzaba a llegar de la calle, del hotel, el techo y el cielo (Onetti, 1979: 249-250).

A la tercera¹⁷⁷ noche asistimos, pues, a una teofanía (una «Divina Aparición») que pone en marcha el Juicio de Dios: «Tomó después el ángel el incensario, lo llenó con el fuego del altar y lo lanzó sobre la tierra. Al instante retumbaron los truenos, zigzaguearon los relámpagos y tembló la tierra» (Ap 8, 5) y «quedó abrasada la tercera parte de la tierra, la tercera parte de los árboles y toda la hierba verde» (Ap 8, 7). Todo gira alrededor de la estatua de Brausen, como jinete, y todo es contemplado desde la ventana, símbolo diairético que analizamos como manifestación de la división entre dos realidades y que en este fragmento adquiere todo su potencial significativo: el «estallido de la ventana» representa también el fin de la frontera entre la realidad y la ficción, rompiéndose así el espejo de *Alicia en el país de las maravillas*.

Sin embargo, este es solo un final, no el final. Retomando la tesis de Cecilia González, el mundo de Onetti carece, ciertamente, de orden alguno basado en una teleología, pero ello no implica la ausencia de un inicio y un fin: ya hemos visto el momento de la génesis de Santa María en la mente de Brausen y hemos comprobado cómo se destruye. La ausencia de un plan establecido que conduzca a un final absoluto del mundo sanmariano nos introduce en la idea del ciclo, en el que a la destrucción le seguirá otra creación.

Por ello, tras la *ekpyrosis* de *Dejemos hablar al viento*, Santa María renace, y lo hace habiéndose transformado, como demuestra también el cambio de nominación: ahora se llama Santamaría. Ha crecido, se divide en Santamaría Vieja, Nueva y Este, la colonia suiza ha quedado integrada y parece haber movido sus fronteras más cerca de Brasil. Pero,

¹⁷⁷ No parece casual la elección del tres, número colmado de simbolismo en la Biblia, desde la resurrección del Mesías al tercer día hasta su profusión en el libro del Apocalipsis.

pese a todo, sigue siendo la misma Santa María y, por eso, la novela solo se puede entender plenamente si se ha leído la obra anterior.

De hecho, Santa María había sido destruida mucho antes que en *Dejemos hablar al viento*.

Brausen acaba con ella ya en *La vida breve*:

Firmé el plano [de Santa María] y lo rompí lentamente, hasta que mis dedos no pudieron manejar los pedacitos de papel, pensando en la ciudad de Díaz Grey, en el río y la colonia, pensando que la ciudad y el infinito número de personas, muertes, atardeceres, consumaciones y semanas que podía contener eran tan míos como mi esqueleto (Onetti, 1976: 244).

6.3. Agua y fuego

El agua y el fuego constituyen dos poderosísimas imágenes cíclicas muy frecuentes, como se ha ido apuntando, en toda la obra de Onetti, en la que suelen remitir con una clara conciencia a ritos de purificación. Por citar solo un ejemplo significativo, uno de los grandes *hombres caídos* de Onetti, Brausen, explica irónicamente— mostrando así la conciencia clara del rito— la vía de salvación del penitente:

Hay algo que tengo reservado para mí mismo desde hace años. La verdadera vía de salvación [...]. Es así: el penitente alquila una pieza en un hotel, envía a alguien a comprar ropa. Toda la ropa, incluyendo zapatos, sombrero, pañuelos. Nada se salva cuando sudamos desgracia. Hay que hacer una fogata con la ropa vieja, es necesario destruirla; no por amor al prójimo, sino porque es seguro que el traje arrastrará a su nuevo dueño y nos perseguirá. Destruída la ropa vieja [...] es necesario, con perdón de vuestros oídos y de la ocasión, darse un baño muy caliente y beberse un vaso de sal inglesa [...]. El penitente duerme, despierta con una sonrisa, se engalana y se echa a vivir, tan nuevo como un recién nacido (Onetti, 1976: 176-177).

Resulta evidente, entonces, la conciencia clara de la relación entre el fuego y los mitos de resurrección, como señalaba Gilbert Durand: (2004: 181-182):

En la Biblia, el fuego está ligado a la palabra de Dios, y a la palabra del profeta, cuyos labios son purificados con un carbón ardiente. Por ende, constantemente, bajo el simbolismo complejo del fuego, encontramos un tema diáirético muy marcado y que permite relacionar parcialmente el elemento ígneo, por la luz que implica, con el Régimen Diurno de la imagen (Durand, 2004: 182).

No es casual, por tanto, que de entre todas las posibilidades de destrucción, Onetti eligiera para Santa María la del fuego, dejando clara la posibilidad de una posible regeneración, pues el fuego «es el elemento sacrificial por excelencia, el que confiere al sacrificado la destrucción total, amanecer de una total regeneración. Estas costumbres vienen a inscribirse en la gran constelación dramática de la muerte seguida de la resurrección» (Durand, 2004: 340).

El agua, por su parte, no es antagónica al fuego en un plano simbólico, pues como él también «disuelve y purifica» (Eliade y Couliano, 2022: 50). En *Los niños en el bosque*, Raucha planea matar a su amigo Lorenzo, pero, finalmente, en un gesto que cabría ser interpretado en clave simbólica, solo lo empuja a una zanja con agua, en una suerte de bautismo purificador y regenerador, pues en todas las culturas, y está muy presente en la Biblia, «el bautismo equivale a una muerte ritual del hombre antiguo seguida de un nuevo nacimiento» (Eliade, 1993: 61).

El rito bautismal y la función simbólica del agua como elemento purificador¹⁷⁸, cuyas referencias bíblicas son profusas («Haz para las abluciones una pila de bronce con su base de bronce [...] para que Aarón y sus hijos se laven en ella manos y pies» [Éx 30, 18]), lo encontraremos también en muchos de los relatos de Onetti, y por primera vez aparece en

¹⁷⁸ Unos de los arquetipos más destacados de la purificación es «la limpidez del agua lustral [...]. Es el agua que hace vivir más allá del pecado, la carne y la condición mortal [...]. El otro elemento más comúnmente utilizado en los ritos de purificación es el fuego, bautismo por excelencia según cierta tradición que se encuentra en el cristianismo» (Durand, 2004: 178-179).

Tiempo de abrazar. Así, es agua lustral la que baña a Virginia tras perder la virginidad con Jason:

Bajo la luz redonda del techo. Hundido en el sillón, una fija sonrisa en la boca entreabierta. Sí; había pensado en la casa de cristal. Pecado y las sucias caras contra los vidrios. A la luz intensa, el forro azul del colchón aparecía bruñido como un pedazo de cielo [...]. A ratos oía el ruido del agua en el baño, alegre como de lluvia con sol. Un tintineo de frascos. Ella estaría desnuda, entrando y saliendo de la cortina de agua.

Pecado, PECADO aullaban las amarillas casas contra los muros. Estaba contento, lleno de una mansa alegría. PECADO. Ellos habían pecado, juntos y desnudos en la cama grandota. La casa de cristal, los rostros, la música de los acordeones. Y el momento más alto y más puro de su vida, era un pecado; un monstruoso y sucio pecado que debía esconderse con vergüenza (Onetti, 1974: 242).

Por citar solo algunos de los ejemplos más relevantes, en el cuento «Mascarada», la prostituta María Esperanza, juntando las imágenes del *homo viator* y del agua de ablución, camina siempre en dirección al agua, ansiando tal vez la purificación de sus pecados: «Entró al parque por el camino de ladrillos que llevaba hasta el lago» (Onetti, 2014: 87); «Caminó por la orilla del lago» (*ibid.*: 87); «Caminando ahora hacia el lado del parque que da a la rambla» (*ibid.*: 87). Y en *La vida breve*, la relación lésbica que mantienen en el capítulo «La invitación» la Queca y la Gorda es purificada mediante el fluir del agua que Brausen escucha desde su habitación: «Oyendo el ruido constante del agua que caía en la pileta de la cocina» (Onetti, 1976: 133); «Caía rabiosa el agua en la pileta» (*ibid.*: 134).

Por su parte, en *Para esta noche* resulta significativo –por su reiteración– el charco de agua que tanto la niña, Victoria, como Ossorio, su protector, pisan en el patio donde Farla ha enviado a este a refugiarse de la huida emprendida: «Lamiendo con rapidez en el charco el agua empozada sobre el resumidero» (Onetti, 2007a: 204); «pisando el charco

de agua» (*ibid.*: 206); «los dedos de los pies se contraían tocando el agua de las baldosas» (*ibid.*: 206); «mirándola en silencio mientras los pies en el agua» (*ibid.*: 207); «Victoria quedó en mitad del patio [...] un zapato de cada lado del charco» (*ibid.*: 208); «la chiquilina quieta sobre el charco» (*ibid.*: 209); «Ossorio caminó hasta ponerse al lado de Victoria, pisoteando el charco» (*ibid.*: 210). Pareciera que, ya en la parte final de la novela, el narrador quisiera adelantarnos el *renacimiento* que llegará en la última página, cuando Ossorio, cargando a Victoria para protegerla, entienda la función simbólica de esta como fuerza redentora que salvará a la humanidad tras los desastres de la guerra:

Sabiendo que estaba en el grandilocuente final, que todo estaba terminado, y que cuando todo fuera suprimido [...] otro inocente principio iba a surgir, como una sonrisa de la niña sin cara que llevaba apretada contra el cuerpo. Y sólo podía anunciar la buena nueva (*ibid.*: 236).

Poco antes, el propio Ossorio se nos aparece como un Cristo crucificado redentor de la humanidad personificada en Victoria:

Chocó contra un andamio y cayó de costado, lastimándose las manos contra las astillas de los tablones al tironear para levantarse, sintiendo ahora que el ruido del cielo venía a caerle justamente encima [...]. Él, apoyado en los tablones, sujeto por el dolor como por ligaduras a un poste, rodeado de gritos (*ibid.*: 234).

En correlación con el agua, el simbolismo de la lluvia se suele asociar también con lo sagrado y los orígenes de la vida (Eliade y Couliano, 2022: 591), y constituye el paradigma simbólico de la fertilidad. Además, como «hija de los nubarrones y de la tormenta, reúne los símbolos del fuego (relámpago) y del agua» (Chevalier y Gheerbrant, 1993: 672).

En cambio, en el mundo demoníaco onettiano, la lluvia, tan frecuente, invierte su valor y se negativiza. De ahí que en *El astillero*, novela en la que mejor se observa esta subversión de su valor tradicional, la lluvia no sea nunca agua de vida, sino de muerte; no es símbolo

de luz, sino de oscuridad. Es lluvia, en fin, que ahoga y no salva, un castigo para los personajes caídos de Onetti, pues como se evidencia en *Para esta noche*: «Unos fueron castigados con el diluvio y otros con lluvia de fuego; a nosotros nos tocó esto, merecimos esto, lo seguimos mereciendo porque lo hemos hecho nosotros mismos» (Onetti, 2007b, 97). En suma, según comprobamos en «El álbum», para Onetti (2014: 156) «solo es lluvia la que cae sin utilidad ni sentido», es decir, aquella que no fertiliza, la que no crea vida.

CONCLUSIONES

El análisis simbólico de la obra de Juan Carlos Onetti que hemos expuesto revela una complejidad que sobrepasa los límites de la literatura para adentrarse en los aspectos más profundos de la condición humana. A lo largo de este estudio mitocrítico, se ha comprobado en qué medida los arquetipos y mitemas onettianos configuran un universo ficcional de extrema coherencia y cohesión interna, un microcosmos que pone de relieve en último término el absurdo del mundo, como hicieran sus predecesores Dostoievski, Hamsun, Céline, Faulkner, Arlt.

Las diversas teorías en torno al concepto de símbolo, así como las varias perspectivas que pretenden indagar en sus orígenes y funciones, dan testimonio de la complejidad de una materia que, no obstante, sigue resultando esencial para una hermenéutica completa de cualquier obra literaria entendida como alegoría o mito. Entre los diferentes planos interpretativos –textual, político, sociológico, filosófico, histórico–, el simbólico constituye para la obra de Onetti uno de los más ricos y fértiles, casi inagotable por cuanto el crítico solo puede alcanzar una limitadísima cota de profundidad: los símbolos se imbrican unos con otros, traspasan fronteras, se subvierten y transforman, se cargan de valencias a menudo antitéticas.

Pese a ello, en este estudio se demuestra cómo la mitocrítica ofrece un marco teórico – metodológico y analítico– para la narrativa onettiana vista como un todo, más allá de un estudio diacrónico de sus obras, pues hemos comprobado en qué medida desde los primeros relatos –«Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo», «El obstáculo», «El posible Baldi», *Tiempo de abrazar*, *Los niños en el bosque*, *El pozo*– Onetti va configurando un mundo simbólico cerrado y recurrente. Empero, la construcción de su narrativa ofrece también una perspectiva temporal, ya que Santa María nace en el seno de la misma y luego va construyéndose –y destruyéndose– progresivamente.

De esta manera, hemos podido categorizar el amplísimo conjunto en tres mitemas que, por más que se ramifiquen y se toquen, parten del tronco común que constituye la pregunta-mitologema ¿por qué huye el Hombre? Y la huida implica, según hemos podido comprobar, andar un camino en cuyo recorrido el hombre encuentra puntos de fuga hacia el amor, hacia la imaginación y hacia la repetición del tiempo.

Y es que el hombre que emprende un camino, sueña, ama y regresa al inicio representa, cual Sísifo, a todos los hombres. Los antihéroes de Onetti son la representación simbólica –y pesimista, es cierto– de cada uno de nosotros. El eje vertebrador de este simbolismo queda radicado en la ya legendaria ciudad de Santa María, cronotopo de atmósfera opresiva convertido en símbolo de la imposibilidad de salvación del Hombre. En dicho escenario, la caída de los personajes hacia variados infiernos se convierte en un motivo recurrente, que viene a representar la pérdida de la inocencia y la confrontación con una realidad adversa.

Esta caída moral y existencial refleja, a fin de cuentas, la lucha interna de los personajes en su intento por encontrar su sitio en el mundo. Entonces, desde este punto de vista, la fuga de Eladio Linacero equivale a la fuga de Juan María Brausen o a la de Larsen: son todos un solo personaje que huye constantemente pese a que se intuya condenado desde el principio. El arquetipo del cielo y las imágenes de ascenso adquieren, de esta forma, un tono irónico de tragedia, pues no conducen a parte alguna.

Surge así el mitema del viaje –hacia arriba o hacia abajo, pero siempre difícil–, que adquiere un significado especial dentro del universo literario onettiano. La figura del caminante, más *homo viator* que héroe odiseico, representa la búsqueda constante de sentido en un mundo que rara vez ofrece respuestas. Sin embargo, el camino en Onetti no es, como decimos, sinónimo de evolución o aprendizaje, sino de un deambular condenado al fracaso. Ha quedado claro que Larsen en ningún momento ha dejado de ser el macró

que conocíamos en *Tierra de nadie*, como ha quedado claro que Brausen sigue condenado en su habitación desde la que un día lo imaginó abriendo un prostíbulo.

Sus personajes caminan, sí, pero sin un destino claro, repitiendo errores y enfrentando obstáculos que reflejan sus propias limitaciones. Los personajes de Onetti viven, además, en un constante conflicto con su propia imagen, sintiendo que sus vidas son una construcción frágil. De este modo, la presencia del doble, ampliado gracias a símbolos como el espejo, subrayan esta crisis de identidad y ponen de manifiesto la dificultad de definirse en un mundo en el que todo es inestable.

En lo atinente al papel de la mujer en la narrativa onettiana, hemos comprobado que se encuentra especialmente cargado de simbolismo. La figura de la virgen adolescente aparece como un ideal, a menudo siguiendo los tópicos y modos tradicionales del amor cortés –la imagen del jardín, del blanco o de los ojos–, al encarnar la pureza perdida o el deseo inalcanzable de los protagonistas masculinos.

En contraste, la mujer adulta aparece siempre demonizada o degradada: ha perdido su potencia reproductora y, por ello, está condenada. La dualidad representada por ambos mundos, claramente opuestos simbólicamente, subraya el conflicto interno de los personajes masculinos, incapaces de establecer vínculos emocionales auténticos.

Si el viaje no tiene destino y el amor no es una posibilidad real, solo queda la huida a través de ensoñaciones o de la imaginación. Sin embargo, este escape no es más que otra ilusión pasajera que termina por hundirlos aún más en su propia desolación. Solo queda, pues, huir por medio de la locura, como la de Angélica Inés, o de la muerte, como la protagonista de «Un sueño realizado».

Se ha podido comprobar, asimismo, en qué grado los símbolos asociados a estos mitemas suelen subvertir su valor tradicional en la parodia demoníaca que constituye buena parte

de la narrativa de Juan Carlos Onetti. Así sucede, verbigracia, con la constante tensión entre la luz y la oscuridad. La luz, que en la tradición simbólica suele asociarse con la esperanza y la redención, se presenta en la obra de Onetti como un ideal inalcanzable. En contraposición, la oscuridad envuelve a los personajes en un estado de incertidumbre y desesperanza; la noche no es tiempo de descanso, sino metáfora de la confusión existencial.

La idea del fracaso, por su parte, constituye otra constante en la obra del uruguayo. Sus personajes, siempre al borde de la derrota, encarnan la tragedia de quienes luchan contra un destino inamovible. La repetición de sus fracasos sugiere un ciclo interminable, cercano a la idea del eterno retorno, donde los intentos de cambio se desvanecen antes de concretarse y la vida se convierte en una repetición de los mismos errores.

La influencia de la religión también se hace presente en la obra de Onetti, de ahí que se hayan podido aplicar con facilidad conceptos de la teoría del historiador de las religiones Northrop Frye a nuestro estudio. Y es que el mito no solo se erige en una estructura que da forma a su narrativa, sino que además funge como recurso idóneo para poner de relieve la tragedia de la existencia humana.

Podemos afirmar, en definitiva, que la obra de Juan Carlos Onetti se construye sobre un esquema narrativo cíclico que encarna la idea del eterno retorno, en la que el tiempo, más que avanzar linealmente hacia un fin, regresa sobre sí mismo en ciclos sucesivos y paralelos de creación y destrucción, de nacimiento y resurrección.

BIBLIOGRAFÍA

Obras del autor

- Onetti, J. C. (1941/2007a). *Tierra de nadie*. Madrid: Santillana.
- Onetti, J. C. (1943/2007b). *Para esta noche*. Madrid: Santillana.
- Onetti, J. C. (1950/1976). *La vida breve*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Onetti, J. C. (1950/2024). *La vida breve*. Barcelona: Alfaguara. [Edición conmemorativa RAE y ASALE].
- Onetti, J. C. (1954/1978). *Los adioses*. Barcelona: Barral.
- Onetti, J. C. (1961/2012). *El astillero*. Madrid: Cátedra.
- Onetti, J. C. (1964/1999). *Juntacadáveres*. Madrid: Unidad Editorial.
- Onetti, J. C. (1973). *La muerte y la niña*. Buenos Aires: Corregidor.
- Onetti, J. C. (1974). *Tiempo de abrazar y los cuentos de 1933 a 1950*. Montevideo: Arca.
- Onetti, J. C. (1975). *Réquiem para Faulkner y otros artículos*. Montevideo: Arca.
- Onetti, J. C. (1977). *El pozo. Para una tumba sin nombre*. Buenos Aires: Calicanto / Arca
- Onetti, J. C. (1979). *Dejemos hablar al viento*. Barcelona: Seix Barral.
- Onetti, J. C. (1987/2008). *Cuando entonces*. Madrid: Santillana.
- Onetti, J. C. (1993). *Cuando ya no importe*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Onetti, J. C. (1995). *Confesiones de un lector*. Madrid: Santillana.
- Onetti, J. C. (2009). *Cartas de un joven escritor. Correspondencia con Julio E. Payró*. Montevideo: Trilce [Edición crítica, estudio preliminar y notas de Hugo J. Verani].
- Onetti, J. C. (2014). *Cuentos completos*. Barcelona: Alfaguara.

Otras referencias bibliográficas

Biblia (1992). Madrid: La casa de la Biblia. [Dirigida por Santiago Guijarro y Miguel Salvador].

Biblia Sacra juxta Vulgatam Clementinam (2006). Londres: The Bishops' Conference of England and Wales. [Versión electrónica en PDF].

Adsuar Fernández, M. D. (2009). El caso Onetti: del exilio y otras presencias. *Monteagudo*. 3.^a época, n.º 14, pp. 109-118 [Monográfico sobre Juan Carlos Onetti coordinado por Vicente Cervera Salinas].

Aínsa, F. (1970). Las trampas de Onetti [en línea]. Consultado el 18 de febrero de 2022. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/las-trampas-de-onetti-0/>

Aínsa, F. (2009). Para una tumba con nombre: en el centenario de Juan Carlos Onetti. *Turia*, n.º 9, pp. 175-196.

Alighieri, D. (2007). *Divina comedia*. Madrid: Cátedra [Traducción y notas de Luis Martínez Merlo].

Alonso, D. (2012). Incitación a la hermenéutica en la narrativa de Onetti. *Revista Iberoamericana*, vol. LXXVIII, N.º 241, octubre-diciembre 2012, pp. 1027-1042.

Arlt, R. (2011). *El juguete rabioso*. Madrid: Cátedra.

Armand, O. (1974). Dante / Onetti: dos viajes, ¿una misma aventura? En *Homenaje a Juan Carlos Onetti. Variaciones interpretativas en torno a su obra* (pp. 225-234). Madrid: Anaya. [Edición de Helmy F. Giacomani].

Barrera, T. (2010). Los personajes de Onetti en el infierno tan temido. *Nuevo Texto Crítico*, XXIII, 45/46, pp. 135-139.

- Barrera, T. (2019). Uruguay, la narrativa de la otra orilla. En *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo III. Siglo XX* (pp. 437-452). Madrid: Cátedra. [Coordinado por Trinidad Barrera].
- Benedetti, M. (1968). Juan Carlos Onetti y la aventura del hombre. En *El escritor y la crítica* (pp. 52-74). Madrid: Taurus. [Edición de Hugo J. Verani].
- Benjamin, W. (2012). *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia. [Traducción de Mariana Dimópulos].
- Bravo, V. (2009). Del desencanto y la pureza. La narrativa de Juan Carlos Onetti. *Turia*, n.º 9, pp. 209-219.
- Brushwood, J. S. (1984). *La novela hispanoamericana del siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica. [Traducción de Raymond L. Williams].
- Campbell, J. (1959). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México: Fondo de Cultura Económica. [Traducción de Luisa Josefina Hernández].
- Camus, A. (2009). El donjuanismo. En *El mito de Sísifo* (pp. 93-101). Madrid: Alianza. [Traducción de Esther Benítez].
- Cassirer, E. (2017). *Filosofía de las formas simbólicas. III. Fenomenología del reconocimiento*. México: Fondo de Cultura Económica. [Traducción de Armando Morones].
- Castany, B. (2009). Nihilismo y voluntad de engaño en *El astillero* de Juan Carlos Onetti. *Monteagudo*. 3.ª época, n.º 14, pp. 79-92 [Monográfico sobre Juan Carlos Onetti coordinado por Vicente Cervera Salinas].
- Cervera Salinas, V. (2006). *El síndrome de Beatriz en la literatura hispanoamericana*. Vervuert: Iberoamericana.

- Cervera Salinas, V. (2009). El infierno de la mediocridad. De Roberto Arlt a Juan Carlos Onetti. *Monteagudo*. 3.^a época, n.º 14, pp. 59-78 [Monográfico sobre Juan Carlos Onetti coordinado por Vicente Cervera Salinas].
- Cervera Salinas, V. (2017). El existencialismo textual de Jorge Luis Borges. En *Avatares del Hacedor* (pp. 37-55). Madrid: Verbum.
- Chao, R. (1994). *Un posible Onetti*. Barcelona: Ronsel.
- Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (1993). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder. [Traducción de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez].
- Cioran, E. (1993). *La caída en el tiempo*. Barcelona: Tusquets. [Traducción de Carlos Manzano].
- Cirlot, J. E. (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- Concha, J. (1973). Conciencia y subjetividad en *El pozo*. En *Onetti* (pp. 76-119). Montevideo: Biblioteca de Marcha. [Edición de Jorge Ruffinelli].
- Corbellini, H. (2007). ¡Mierda, mujeres! En *Bienvenido, Juan. Textos críticos y testimoniales sobre Juan Carlos Onetti* (pp. 29-35). Montevideo: Biblioteca Nacional del Uruguay.
- Cotelo, R. (1973). Cinco lecturas de Onetti. En *Onetti* (pp. 59-66). Montevideo: Biblioteca de Marcha. [Edición de Jorge Ruffinelli].
- Cruz, J. (2004). La extraordinaria acritud de Juan Carlos Onetti. *Quórum: revista de pensamiento iberoamericano*. N.º 8-9, pp. 183-196.
- Dickens, C. (2014). *Grandes esperanzas*. Madrid: Alianza Editorial. [Traducción de Miguel Ángel Pérez Pérez].
- Domínguez Garrido, A. (1996). *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.

- Domínguez, C. M. (2013). *Construcción de la noche. La vida de Juan Carlos Onetti*. Buenos Aires: Lumen.
- Durand, G. (1968). *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu. [Traducción de Marta Rojzman].
- Durand, G. (1999). *Ciencia del hombre y tradición. El nuevo espíritu antropológico*. Barcelona: Paidós. [Traducción de Agustín López y María Tabuyo].
- Durand, G. (2004). *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica. [Traducción de Víctor Goldstein].
- Durand, G. (2013). *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. Madrid: Anthropos. [Traducción de Alain Verjat].
- Eliade, M. (1974). *Tratado de historia de las religiones* (Vol. 1-2). Madrid: Ediciones Cristiandad. [Traducción de A. Medinaveitia].
- Eliade, M. (1986). *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus. [Traducción de Carmen Castro].
- Eliade, M. (1993). *El mito del eterno retorno*. Barcelona: Alianza/Emecé. [Traducción de Ricardo Anaya].
- Eliade, M. (2000). *Aspectos del mito*. Barcelona: Paidós. [Traducción de Luis Gil Fernández].
- Eliade, M. y Couliano, I. P. (2022). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Fragmenta Editorial. [Traducción de Roser Homar].

- Escribano, P. (14 de mayo 2009). Entrevista a Hortensia Campanella. *Diario La República*. Recuperado de <https://larepublica.pe/cultural/398200-jc-onetti-escribia-para-si/>
- Estébanez Calderón, D. (2015). *Breve diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial.
- Faulkner, W. (1971). *¡Absalón, Absalón!* Madrid: Alianza. [Traducción de Beatriz Florencia Nelson].
- Faulkner, W. (2000). *Intruso en el polvo*. Barcelona: Planeta. [Traducción de M. Álvarez Flórez y Ángela J. Pérez].
- Faulkner, W. (2009). *Cuentos reunidos*. Madrid: Alfaguara. [Traducción de Miguel Martínez-Lage].
- Ferro, R. (2009). Camino a Santa María. *Ínsula: Revista de letras y ciencias humanas*, n.º 750, pp. 10-12.
- Fornaro, M. (2009). Una aventura juvenil de Juan Carlos Onetti. *Turia*, n.º 9, pp. 280-286.
- Frenzel, E. (2010). *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Madrid: Gredos. [Traducción de Carmen Schad de Caneda].
- Frye, N. (1957). *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila Editores. [Traducción de Edison Simons].
- Frye, N. (1988). *El gran código. Una lectura mitológica y literaria de la Biblia*. Barcelona: Gedisa. [Traducción de Elizabeth Casals].

- Frye, N. (1996). *Poderosas palabras*. Barcelona: Muchnik Editores. [Traducción de Claudio López de Lamadrid].
- Gamerro, C. (2014). *Ficciones barrocas. Una lectura de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Onetti y Felisberto Hernández*. Buenos Aires: Eterna Cadencia. [Edición digital].
- García Hortelano, J. (2009). Reconocimiento de deuda o la literatura tempestiva de Juan Carlos Onetti. En *Crónicas, invenciones, paseatas* (pp. 59-63). Barcelona: Debolsillo.
- García Rodríguez, M. J. (2020). *Teoría de la parodia*. Madrid: Visor Libros.
- Garrido Domínguez, A. (1996). *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.
- Genette, G. (2004). *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. [Traducción de Luciano Padilla López].
- González, C. (2016). Modos del paradigma apocalíptico en la narrativa urbana rioplatense. En *La Biblia en la literatura hispanoamericana* (pp. 325-363). Madrid: Trotta.
- Gutiérrez, F. (2012). *Mitocrítica. Naturaleza, función, teoría y práctica*. Lleida: Editorial Milenio.
- Harss, L. (1969). *Los nuestros*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Izquierdo Rojo, M. (2009). Onetti, el hombre de la cara aburrida, y el fracaso existencial. *Letral*. N.º 2, pp. 52-76.
- Jonas, H. (2003). *La religión gnóstica: el mensaje del Dios extraño y los comienzos del cristianismo*. Madrid: Siruela. [Traducción de Menchu Gutiérrez].

- Jung, C. G. (1985). *Tipos psicológicos*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
[Traducción de Ramón de la Serna].
- Jung, C. G. (1995). *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Paidós. [Traducción de Luis Escolar].
- Kermode, F. (2000). *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*. Barcelona: Gedisa. [Traducción de Lucrecia Moreno de Sáenz].
- Lalande, A. (1932). *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. Paris: Librairie Félix Alcan.
- León, F. L. de (1969). *La perfecta casada y el Cantar de los cantares*. Madrid: Ediciones Alonso.
- Lévi-Strauss, C. (1995). *Antropología estructural*. Barcelona: Paidós. [Traducción de Eliseo Verón].
- Luchting, W. A. (1980). ¿Esse acaso ya no est percipi? *Texto Crítico*, 6 (18-19), pp. 241-248.
- Ludmer, J. (1987). Contar el cuento. En *El escritor y la crítica* (pp. 289-322). Madrid: Taurus. [Edición de Hugo J. Verani].
- Ludmer, J. (2009). *Onetti. Los procesos de construcción del relato*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Maloof, J. (1995). *Over her dead body. The construction of male subjectivity in Onetti*. Nueva York: Peter Lang Publishing.
- Marras, S. (1992). *América latina. Marca registrada*. Buenos Aires: Zeta.
- Martínez, E. M. (1990). En breve cárcel: la escritura/lectura del (de lo) otro en los textos de Onetti y Molloy. *Revista Iberoamericana*, 56 (151), p. 523-532.

- Mathieu-Higginbotham, C. (1977). Faulkner y Onetti: una visión de la realidad a través de Jefferson y Santa María. *Hispanófila*, 61, pp. 51-60.
- Mattalía, S. (1990). *La figura en el tapiz. Teoría y práctica narrativa en Juan Carlos Onetti*. Londres: Tamesis Books Limited.
- Mattalía, S. (1994). Juan Carlos Onetti: marinero de universos. En *La vida breve* (pp. 351-388). Madrid: Anaya & Mario Muchnik.
- Mattalía, S. (1995). Onetti: flexión Borges. *Diablotexto: revista de crítica literaria*, 2, pp. 91-102.
- Mayoral, J. A. (2005). *Figuras retóricas*. Madrid: Síntesis.
- Mercier, L. (1974). Juan Carlos Onetti en busca del infierno. En *Homenaje a Juan Carlos Onetti. Variaciones interpretativas en torno a su obra* (pp. 225-234). Madrid: Anaya. [Edición de Helmy F. Giacomani].
- Migdal, A. (1997). Las locas de Onetti. En *Actas de las Jornadas de homenaje a Juan Carlos Onetti* (pp. 121-123). Montevideo: Universidad de la República. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Literatura Uruguaya y Latinoamericana.
- Montaigne, M. de (2007). *Los ensayos*. Barcelona: Acantilado. [Traducción de Jordi Bayod Brau].
- Muñoz Molina, A. (2009). Cuando Onetti: fragmentos de un libro futuro. *Letral*, 2, pp. 30-38.
- Pérez-Muelas, P. (2023). Homo viator. *El descubrimiento del mundo a través de los viajeros*. Madrid: Siruela.
- Pérez Zúñiga, E. (2014). Los onettianos. *Quimera*. N.º 366, pp. 18-20.

- Petit, M. A. (2009). Mirada sobre el abismo. Algunas claves de la poética onettiana. *Turia*, n.º 9, pp. 197-208.
- Piaget, J. (1977). *La formación del símbolo en el niño*. México: Fondo de Cultura Económica. [Traducción de José Gutiérrez].
- Piglia, R. (2019). *Teoría de la prosa*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Ocampo, A. M. (2009). La mujer en «El infierno tan temido». *Revista de la Universidad de México*, n.º 64, pp. 76-83.
- Ponce, N. (2009). Trazado urbano y trazado textual: la ciudad en Juan Carlos Onetti. *Turia*, n.º 9, pp. 220-234.
- Rama, Á. (1967). Origen de un novelista y una generación literaria. En *El pozo* (pp. 121-178). Montevideo: Arca.
- Rama, Á. (1985). Uruguay: la generación crítica (1939-1969). En *La crítica de la cultura en América Latina* (pp. 217-240). Barcelona: Biblioteca Ayacucho. [Selección de Saúl Sosnowski y Tomás Eloy Martínez].
- Ricoeur, P. (2004). *Finitud y culpabilidad*. Madrid: Trotta. [Traducción de Cristina de Peretti, Julio Díaz Galán y Carolina Meloni].
- Rilke, R. M. (1968). *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*. Buenos Aires: Losada. [Traducción de Francisco Ayala].
- Rocca, P. (2009). Prólogo. En *Cuentos, artículos y miscelánea: Obras completas de Juan Carlos Onetti*. Barcelona: Galaxia Gutenberg. [Edición de Hortensia Campanella].
- Rodríguez Monegal, E. (1966). *Literatura uruguaya del medio siglo*. Montevideo: Alfa.

- Rodríguez Monegal, E. (1968). Anacronismo de Onetti. *Temas*. N.º 15, pp. 18-22.
- Rodríguez Monegal, E. (1973). Conversación con Onetti. *Onetti* (pp. 238-266).
Montevideo: Biblioteca de Marcha. [Edición de Jorge Ruffinelli].
- Rosado, J. A. (1995). *Para esta noche* de Juan Carlos Onetti: La marginalidad y la búsqueda de legitimidad intelectual. *Latin American Literary Review*. Vol. 23, N.º 46, pp. 33-47.
- Rosas Martínez, A. (2022). La mitificación de Santa María en *La vida breve* de Juan Carlos Onetti. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 24, núm. 1, pp. 209-235.
- Rougemont, D. de (2015). *El amor y occidente*. Barcelona: Kairós. [Traducción de Antoni Vicens].
- Ruffinelli, J. (1974). Onetti antes de Onetti. En *Tiempo de abrazar y los cuentos de 1933 a 1950* (pp. 13-54). Montevideo: Arca.
- Ruffinelli, J. (1973). *Onetti*. Montevideo: Biblioteca de Marcha.
- Saussure, F. (1986). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada. [Traducción de Amado Alonso].
- Serna, M. (2009). La poética de Juan Carlos Onetti a través de sus artículos periodísticos. *Monteagudo*. 3.ª época. N.º 14, pp. 27-40.
- Tomachevski, B. (1982). *Teoría de la Literatura*. Madrid: Akal. [Traducción de Marcial Suárez].
- Vargas Llosa, M. (2008). *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*. Madrid: Alfaguara.
- Vargas Llosa, M. (2021). *García Márquez: Historia de un deicidio*. Madrid: Alfaguara.

- Vargas Saavedra, L. (1974). La afinidad de Onetti a Faulkner. *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a Juan Carlos Onetti*. N.º 292-294, pp. 257-265.
- Verani, H. J. (1974). Juan Carlos Onetti. En *Narrativa y crítica de nuestra América* (pp. 161-197). Madrid: Castalia. [Compilación e introducción de Joaquín Roy].
- Verani, H. J. (1978). Juan Carlos Onetti. En J. Roy (ed.), *Narrativa y crítica de nuestra América* (pp. 161-197). Madrid: Castalia.
- Verani, H. J. (2009a). Estudio preliminar. En *Cartas de un joven escritor* (pp. 11-30). Montevideo: Trilce.
- Verani, H. J. (2009b). Introito a *Novelas y relatos de Juan Carlos Onetti*. En *Colección prólogos. Narrativa I* (pp. 225-267). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Vorágine, S. de la (1982). *La leyenda dorada, I*. Madrid: Alianza. [Traducción de fray José Manuel Macías].
- Yurkievich, S. (1974). En el hueco voraz de Onetti. En *El escritor y la crítica* (pp. 340-356). Madrid: Taurus. [Edición de Hugo J. Verani].
- Zárate, M. (1995). *Camus (1913-1960)*. Madrid: Ediciones del Orto.