

La adjetivación en tres cuentos de Juan Carlos Onetti

Fredrik Sörstad¹

Resumen. El enfoque de este estudio recae sobre la adjetivación en tres cuentos de Juan Carlos Onetti: “El infierno tan temido”, “Esbjerg, en la costa” y “Tan triste como ella”, como parte integrante de su estilo. La revisión de estudios previos mostró que, si bien se han examinado otros procedimientos estilísticos, ninguno se centra en la adjetivación. Del objetivo se puede deducir que la metodología fue estilística y, además, se consideró necesario añadir el aspecto fenomenológico, que plantea la pregunta por la experiencia lectora, porque, de lo contrario, sería una indagación puramente lingüística. Tomando posición en una polémica sobre la calificación del estilo onettiano como barroco, en el que se incluye la adjetivación, se argumentó y concluyó mediante ejemplos que es barroco a condición de que no se asocie este término con lo pomposo. Y, en relación con este asunto, se llevó a cabo un análisis de la adjetivación de Onetti desde varias perspectivas con el fin de detectar recurrencias y paradigmas que se traducen en una serie de rasgos distintivos.

Palabras clave: Juan Carlos Onetti, estilo, adjetivación, hermenéutica, fenomenología.

[en] The use of adjectives in three short stories by Juan Carlos Onetti

Abstract. The focus of this study is placed on the use of adjectives in three short stories by Juan Carlos Onetti: “El infierno tan temido”, “Esbjerg, en la costa” and “Tan triste como ella”, as a component of his style. A review of previous studies showed that, even though several stylistic features have been examined, no one highlights the use of adjectives. From this objective, it can be inferred that the methodology is stylistic, and furthermore it was deemed necessary to add a phenomenological approach because otherwise the study would become purely linguistic. Taking a stance in a debate on the definition of Onetti’s style as baroque, in which the use of adjectives is included, a conclusion was drawn on the basis of examples that it is baroque provided this term is not associated with an overblown language. And, in connection with this thesis statement, an analysis of Onetti’s use of adjectives was carried out from several perspectives with the purpose of detecting recurring paradigms that translates into a series of distinctive features.

Keywords: Juan Carlos Onetti, style, adjective, hermeneutics, phenomenology.

Sumario: 1. Introducción. 2. Adjetivación, estilística y hermenéutica. 3. “El infierno tan temido”. 4. “Esbjerg, en la costa”. 5. “Tan triste como ella”. 6. Conclusiones.

Cómo citar: Sörstad, F. (2022) La adjetivación en tres cuentos de Juan Carlos Onetti, en *Anales de Literatura Hispanoamericana* 51, 159-170.

1. Introducción

Una característica esencial de la obra literaria de Juan Carlos Onetti es el enfoque en la vida interior de los personajes, en su estado de ánimo, lo que implica el uso de ciertos adjetivos para calificar estos sentimientos. Como apunta Alonso Cueto (2009: 15), “Onetti sume a sus personajes en los extremos de la conciencia” con la intención de “integrar en una sola experiencia las emociones más radicales y contradictorias: la piedad y el asco, el amor y la vergüenza, el odio y la ternura”; y, bajo esta mirada, Mario Benedetti (1974: 59) subraya

¹ Universidad de Antioquia, Colombia.
Correo: fredrik.sorstad@udea.edu.co

que “en los cuentos de Onetti —y, de hecho, también en sus novelas— es poco lo que ocurre” y que “la trama se construye alrededor de una acción grave, fundamental, que justifica la tensión creada hasta ese instante y que provoca el diluido testimonio posterior”. Hugo J. Verani (1981: 69), a su vez, aclara que este fenómeno surgió como resultado del desarrollo de la novela de la época en la que Onetti empezó a formarse como escritor:

Sólo se logra una revelación más profunda de la condición humana cuando se libera la función poética del lenguaje y la novela se acerca a la lírica, cuando predomina la dimensión *expresiva* en lugar de la *representativa*². Esta aproximación de la novela a la poesía es la tendencia dominante desde principios del siglo veinte. Julio Cortázar fue uno de los primeros creadores hispanoamericanos en referirse a esta transformación de la literatura: “Nada queda —adherencias formales, a lo sumo— del mecanismo rector de la novela tradicional. El paso del orden novelístico al poético entraña y significa la liquidación del distinguido genérico novela-poema”³. Y señala Octavio Paz: “Desde principios de siglo la novela tiende a ser poema”⁴.

Ampliando el panorama, Verani (1981: 71) agrega que Juan Carlos Onetti y María Luisa Bombal fueron los exponentes principales hispanoamericanos de esta “interiorización lírica” de la novela (y en ambos casos, del cuento también), lo que incita a preguntarse en qué radica el lirismo de Onetti. Y la respuesta, a grandes rasgos, sería en el uso de imágenes (metáforas y símiles) sugestivas y singulares, que concede a su obra un sello diferenciador, y en la densidad del lenguaje, que se explica por el predominio de la descripción y, en especial, la adjetivación, cuya finalidad es plasmar el conflicto emocional de los personajes. Esta última tendencia ha llevado a clasificar el estilo onettiano como barroco, una apreciación acertada si se omiten las connotaciones negativas que dicho término suele suscitar: recargado, florido, pomposo... La adjetivación es una constante en la prosa poética de Onetti, pero siempre manejada con equilibrio y sensatez, y ahí tenemos buena parte de su maestría.

Los cuentos que pensamos analizar en este artículo son “El infierno tan temido”, “Esbjerg, en la costa” y “Tan triste como ella”, que se distinguen precisamente por su prosa poética y una adjetivación propia de Onetti. Sin embargo, aparte de examinar el empleo de determinados adjetivos, es necesario tener presente cómo estos se relacionan con otras categorías de palabras, sobre todo con el sustantivo y el adverbio, con los cuales integran sintagmas (frases); es decir, nos proponemos realizar un estudio estilístico que contempla el contexto léxico y sintáctico en el que aparecen los adjetivos. Además, para que sea una indagación literaria, y no puramente lingüística, resulta imprescindible preguntar por la experiencia lectora que se traduce en la dimensión fenomenológica de la adjetivación para poder establecer cómo este recurso influye en la interpretación de los cuentos. En este sentido, nos parece conveniente acudir a algunas premisas que ofrecen *Las categorías gramaticales. Relaciones y diferencias* (2015), de Ignacio Bosque, y *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II* (2003), de Paul Ricoeur, con el fin de postular un marco teórico que se presentará en el próximo apartado.

En lo que respecta a estudios previos sobre el tema en cuestión, no hay ninguno centrado en la adjetivación en la obra de Onetti, pero varios comentan otros procedimientos estilísticos afines (cfr. Benedetti, 1974; Frankenthaler, 1977; Verani, 1981; Cueto, 2009; Vargas Llosa, 2011; Mattalia, 2012). Por ejemplo, Verani (1981: 29) afirma lo siguiente acerca del uso de símbolos:

Todo lo que Onetti nombra está rodeado de sombras, se pone en consonancia con la incesante disgregación del ser humano y participa del devenir temporal que precipita toda materia orgánica en la nada, Así, símbolos y signos de desintegración, decrepitud y deterioro en diversas formas invaden sus novelas: se habla de vidrios rotos o inexistentes en puertas y ventanas, de manchas de humedad en las paredes, de la luz sucia o del olor a viejo que flota por las sombrías habitaciones [...].

Estas referencias a símbolos en el mundo narrativo de Onetti se pueden analizar desde la perspectiva de la adjetivación también, a saber: “vidrios rotos” y “luz sucia” son sintagmas nominales en los que los adjetivos

² Verani (1981) utiliza el sistema de citación Oxford en su estudio, lo cual significa que incluye las referencias bibliográficas en notas reunidas al final de cada capítulo. Esta primera afirmación proviene de *La estructura de la obra literaria*, de Félix Martínez Bonati (1981: 128).

³ Julio Cortázar (1948: 245-246).

⁴ Octavio Paz (1967: 229-230).

“rotos” y “sucia” modifican a los respectivos sustantivos, y en “manchas de humedad” y “olor a viejo”, las locuciones preposicionales “de humedad” y “a viejo” actúan como adjetivos. Asimismo, es preciso considerar la colocación del adjetivo, si va delante o detrás del sustantivo, pues a menudo esto genera un cambio de significado y de estilo: “sombrias habitaciones” y “habitaciones sombrias” inducen a interpretaciones algo distintas. Obviamente, habrá que profundizar este tipo de observaciones para detectar recurrencias y paradigmas en el nivel semántico del texto, y es lo que pretendemos hacer en los tres apartados del análisis.

2. Adjetivación, estilística y hermenéutica

La noción de *estilo* se suele identificar con “la forma de escribir” de un autor, una definición bastante general en la que entran varios aspectos: la selección de vocabulario, el empleo de ciertas frases en vez de otras (giros y modismos), el ritmo y la fluidez del lenguaje, estrategias retóricas, preferencias temáticas, etc., y entre ellos hemos optado por enfocar el uso del adjetivo como ingrediente característico del estilo onettiano. Normalmente, se usa el adjetivo para expresar *cualidad* (“triste”, “alegre”, “irónico”) o *estado* (“inquieto”, “vacío”, “repleto”), y, como ya se ha indicado, puede acompañar a un sustantivo o adverbio con los que forma una unidad de significado (“decisión polémica”, “poco receptivo”). La combinación más común en la escritura de Onetti es, sin duda, la primera: sustantivo-adjetivo⁵, y por eso, en lo que sigue, se expondrá un resumen de lo que dice Bosque (2015: 101-102) al respecto.

Según advierte el título de este estudio, Bosque (2015) se interesa en primer lugar por analizar y explicar “relaciones y diferencias” entre categorías gramaticales, y dedica un capítulo a sustantivos y adjetivos. Para empezar, resalta que “pocas categorías gramaticales han estado tan unidas como estas dos en la tradición gramatical occidental” (2015: 101) y que, probablemente, la razón de ello es metafísica en tanto que “es muy antigua la idea de que los sustantivos denotan sustancias y los adjetivos denotan cualidades” (2015: 102). Como se sabe, Aristóteles (1994) concebía la sustancia como la unión de materia y forma, y las cualidades como algo accesorio que se añade a la sustancia. Esto en cuanto a la diferencia fundamental entre el sustantivo y el adjetivo (sustancia frente a cualidad), que igualmente supone una relación, y además, argumenta Bosque (2015: 101), se debe considerar que comparten la propiedad de la *predicación*. Por ejemplo, podemos decir “María es mujer” y “María es hermosa”, incluyendo primero un sustantivo y luego un adjetivo, para constatar que ambos cumplen la función de objeto predicativo en una proposición ontológica. Lo interesante de esta conclusión es que entonces el adjetivo, lo mismo que el sustantivo, denotaría sustancia, y de hecho, históricamente, estas dos categorías no siempre se han separado: “El adjetivo no constituyó una categoría independiente para las gramáticas romances hasta mediados del siglo XVIII, y aun así muchos autores la consideran años después una subclase de los nombres” (Bosque 2015: 101). Finalmente, interesa mencionar la distinción entre *adjetivos explicativos*, que suelen ir antepuestos al sustantivo, y *adjetivos especificativos*, que en general van detrás del sustantivo, ya que dichos términos informan sobre el cambio de significado que provoca la posición del adjetivo.

La contribución de Ricoeur (2002) a la hermenéutica literaria contemporánea radica en combinar la hermenéutica de Hans-Georg Gadamer (2001), la fenomenología de Edmund Husserl (1993), el existencialismo de Martin Heidegger (2007) y la semiótica de Emile Benveniste (1973) con el fin de crear una hermenéutica más universal, alejada de su origen filológico y de la naturaleza psicológica del romanticismo del siglo XIX, y una de las consecuencias más notables es la sustitución de la *intención del autor* (concepto psicológico) por la *intencionalidad del texto* (concepto semántico), lo que, de acuerdo con el estructuralismo (la semiótica), plantea la pregunta por la manera en que la *coherencia interna del texto* genera el significado del mismo. A este respecto, Ricoeur (2002: 30) sostiene que “la interpretación, en el sentido técnico de la interpretación de textos, sólo es el desarrollo, la explicitación, de un comprender ontológico, siempre solidario de un previo ser-arrojado”, y es aquí donde entran en juego la fenomenología de Husserl (1993) y el existencialismo de Heidegger (2007). Pues bien, concretando el problema, Ricoeur (2002: 40) señala que, “más que una oposición, lo que se da entre fenomenología y hermenéutica es una interdependencia [...] que puede percibirse tanto a partir de una como de otra”. Más específicamente, esto

⁵ En retórica, el adjetivo que modifica al sustantivo se denomina *epíteto*.

significa que la experiencia lectora, que inicialmente es una intuición, o sea, una comprensión, necesita una explicación que dé como resultado una interpretación para que se cumpla el círculo hermenéutico. Como decía Immanuel Kant (2017): “Las intuiciones sin conceptos son ciegas; los conceptos sin intuiciones son vacíos”⁶.

Los tres cuentos elegidos, además de la prosa poética, tienen en común que son protagonizados por un hombre y una mujer (un matrimonio), y antes de iniciar el análisis en el respectivo apartado, se presentará un resumen del argumento. “El infierno tan temido” y “Tan triste como ella” se parecen bastante en cuanto a la intensidad de la angustia y la desesperación que atraviesan estos relatos, mientras que “Esbjerg, en la costa” expone un drama más moderado, pero en el fondo similar, integrando así, en conjunto, un rasgo distintivo de la obra de Onetti en su totalidad: la condición humana. Como afirma Verani (1981: 18-19), con la publicación de su primera novela, *El pozo*, en 1939, Onetti se embarca en su aventura literaria en una época impregnada de una crisis espiritual, de una sensación de abandono, de derrumbe de los fundamentos de la sociedad, que provoca “el profundo anhelo del hombre de transmutar la realidad inmediata [...] invadida por la futilidad de afirmar la individualidad y la impotencia de justificar una vida superflua en un mundo carente de sentido”. En otras palabras, la obra de Onetti emerge en sintonía con las ideas del existencialismo del siglo XX, lo que se refleja sobre todo en el estado de ánimo y la actitud frente a la vida de sus personajes.

3. “El infierno tan temido”

La trama de esta historia se estructura alrededor de una serie de cartas que recibe Risso con fotos de su exesposa Gracia desnuda en la cama con diferentes hombres⁷. El suspense se crea con la llegada de una nueva carta y el tiempo narrativo se mueve entre el presente y el pasado para brindar algunas pistas sobre el motivo de la acción de Gracia. Estaban enamorados y se llevaban bien a pesar de la diferencia de edad (Risso tenía cuarenta años y ella veinte cuando se casaron), pero aun así, un día, sin previo aviso, Risso decide entregar una solicitud de divorcio y poco después Gracia desaparece. Si bien la causa del divorcio parece haber sido una infidelidad por parte de Gracia, la incógnita no queda del todo esclarecida debido a que el narrador se limita a describir las reacciones de Risso al recibir las cartas y su hundimiento en la depresión. En cierto modo, Risso sigue queriendo a Gracia e incluso sueña con volver a estar con ella, pero a la vez se puede inferir que el origen de su crisis existencial se encuentra en otros sucesos anteriores a esta separación. Nos parece acertada la observación de Mario Vargas Llosa (2011: 133) sobre este aspecto:

Las pocas páginas de que consta “El infierno tan temido” son engañosas, pues, aunque la historia parece de entrada claramente inteligible, la verdad es que toda ella está cargada de sobreentendidos, alusiones, pistas, omisiones y acertijos que permiten lecturas muy diversas y hacen de ella una suerte de palimpsesto en el que distintos niveles superpuestos de escritura trazan una inquietante descripción de la vocación de crueldad congénita a la condición humana.

Esta interpretación se puede definir como estilística en la medida en que, valiéndose de la metáfora del palimpsesto, Vargas Llosa sugiere que estamos frente a una forma de narrar, de escribir, que imprime cierta singularidad a este cuento de Onetti. Nuestro objetivo es parecido al de Vargas Llosa, pues nos interesa analizar cómo la adjetivación, junto con otros procedimientos, logra generar una multitud de sensaciones que constituyen el clima o la atmósfera del texto. Pasemos, entonces, a examinar algunos ejemplos.

Risso es periodista en el diario *El Liberal* de Santa María, ciudad imaginaria donde se ubican muchos relatos de Onetti, y la primera carta de Gracia le llega cuando se encuentra en su trabajo:

Traía una foto, tamaño postal; era una foto parda, escasa de luz, en la que el odio y la sordidez se acrecentaban en los márgenes sombríos, formando gruesas franjas indecisas, como el relieve, como gotas de

⁶ Si bien es cierto que Husserl (1993), Heidegger (2007) y Gadamer (2001) destacan la existencia de ciertas preconcepciones o prejuicios en la comprensión, por lo que no sería una *tabula rasa*, no se puede negar que queda incompleta sin la explicación y la interpretación, es decir, sin el concepto.

⁷ Este cuento fue publicado originalmente en 1962.

sudor rodeando una cara angustiada. Vio por sorpresa, no terminó de comprender, supo que iba a ofrecer cualquier cosa por olvidar lo que había visto. (Onetti, 2007: 213)

Como se mencionó antes, los adjetivos no actúan solos, sino en colaboración con otros recursos, y en esta cita podemos constatar que luego de “una foto parda, escasa de luz” vienen una metáfora —“el odio y la sordidez se acrecentaban en los márgenes sombríos, formando gruesas franjas indecisas”— y un símil: “como el relieve, como gotas de sudor rodeando una cara angustiada”. Si nos fijamos en las particularidades de los adjetivos, es importante averiguar hacia dónde apunta la significación para comparar este ejemplo con otros ejemplos y finalmente sacar una conclusión acerca de los paradigmas dominantes. Lo que se puede decir sobre el caso referido es que se trata de adjetivos calificativos que no buscan la originalidad, sino más bien especificar la información (“una foto parda, escasa de luz”, “una cara angustiada”), pero que, de todas maneras, contribuyen a crear un ambiente lúgubre y espantoso. Un poco más adelante, se ofrecen algunos datos sobre el trasfondo del drama que pueden ser una explicación adicional del divorcio de Risso y Gracia. Resulta que Risso era viudo desde hacía varios meses, no se revela la causa de la muerte de su primera esposa, pero sí el hábito de Risso de frecuentar prostíbulos: “Un brillo, el de los ojos del afiche, se vinculaba con la frustrada destreza con que él volvía a hacerle el nudo a la siempre flamante y triste corbata de luto frente al espejo ovalado y móvil del dormitorio del prostíbulo”. En este pasaje, hay un uso particular del adjetivo que en retórica se llama *ditología*, formada por “la conjunción de dos vocablos complementarios de significado semejante” (Mortara Garavelli, 2000: 243): “flamante y triste”, “ovalado y móvil”, y que, como veremos, es un elemento esencial de la adjetivación de Onetti.

La segunda carta le llega también al trabajo, pero decide abrirla al día siguiente cuando está en la habitación que alquila en una pensión y esta vez la reacción de Risso es distinta:

Estaba tirado en la cama cuando extrajo el sobre del saco y la foto del sobre.

—Bueno —dijo en voz alta—, está bien, es cierto y es así. No tiene ninguna importancia, aunque no lo viera sabría que sucede.

(Al sacar la fotografía con el disparador automático, al revelarla en el cuarto oscurecido, bajo el brillo rojo y alentador de la lámpara, es probable que ella haya previsto esta reacción de Risso, este desafío, esta negativa a liberarse en el furor. Había previsto también, o apenas deseado, con pocas mal conocidas esperanzas, que él desenterrara de la evidente ofensa, de la indignidad asombrosa, un mensaje de amor). (Onetti, 2007: 216)

Aquí nos enfrentamos con una hipótesis sobre la intención de Gracia en la que los adjetivos desempeñan un papel central: con “pocas mal conocidas esperanzas”, la “evidente ofensa” y la “indignidad asombrosa”, encaminados a captar la compleja relación entre Risso y Gracia. ¿Cómo podrían las fotos ser “un mensaje de amor”? Cueto (2009: 46-47) plantea con acierto, refiriéndose primero a Risso, que el “héroe pasivo, distante, interior, se revela a sí mismo de pronto, en el rito de las fotografías que recibe, la inmensidad reprimida de sus emociones, activadas por la crueldad de la venganza”, y adoptando la perspectiva de Gracia, que ese “Risso que ella ha construido, que busca reemplazar, nunca ha existido” y que “una vez que este ritual de la intimidad por reemplazo fracasa [...], inicia el ritual de la venganza”. Estos sentimientos encontrados, en el plano estilístico, se configuran como antítesis, paradoja u oxímoron, por lo que las consideraciones de Cueto (2009: 46-47), al igual que las de Vargas Llosa (2011: 133), se pueden alinear con esta investigación. Veamos un ejemplo de paradoja como parte integrante de la adjetivación: “Sólo tenía ahora, Risso, una lástima irremediable por ella, por él, por todos los amantes que habían amado en el mundo, por la verdad y el error de sus creencias, por el *simple absurdo del amor* y por el *complejo absurdo del amor* creado por los hombres” (Onetti, 2007: 218) (cursiva nuestra).

Hacia el final del cuento, empieza a imponerse la comprensión sobre la incomprensión y, en consecuencia, se retoma y matiza el significado de la paradoja, como se advierte en la siguiente cita:

Afuera la noche estaba pesada y las ventanas abiertas de la ciudad mezclaban al misterio lechoso del cielo los misterios de las vidas de los hombres, sus afanes y sus costumbres. Volteado en su cama, Risso creyó que empezaba a comprender, que como una enfermedad, como un bienestar, la comprensión ocurría en él, liberada de la voluntad y de la inteligencia. Sucedió, simplemente, desde el contacto de los pies con los zapatos hasta las lágrimas que le llegaban a las mejillas y al cuello. La comprensión sucedía en él, y él no estaba interesado en saber qué era lo que comprendía, mientras recordaba o estaba viendo su llanto y su quietud, la alargada pasividad del cuerpo en la cama, la comba de las nubes en la ventana, escenas antiguas y futuras. Veía la muerte y la amistad con la muerte, el ensoberbecido desprecio por las reglas que todos los hombres habían consentido acatar, el auténtico asombro de la libertad. (Onetti, 2007: 225).

Llama la atención el empleo de adjetivos antepuestos al sustantivo en este fragmento, una peculiaridad que se encuentra ante todo en textos poéticos y que puede sonar extraño en el lenguaje cotidiano: la “alargada pasividad del cuerpo”, el “ensoberbecido desprecio por las reglas” y el “auténtico asombro de la libertad”. Es un adorno tradicional que “sirve para destacar aquellas cualidades que interesan al escritor en un momento dado” y que es opcional en tanto que, si se omitiera, “no padecería el sentido lógico, pero disminuiría el efecto imaginativo” (Lapesa, 2004: 49). Con respecto a la posición del adjetivo (antepuesto o pospuesto al sustantivo), se puede deducir intuitivamente que es una cuestión de énfasis: si decimos, por ejemplo, el “auténtico asombro” de la libertad, el énfasis se sitúa en “asombro”, y si decimos el “asombro auténtico” de la libertad, el énfasis recae sobre “auténtico”, pero en este contexto la segunda opción no encaja, dado que, implícitamente, establece un contraste con un supuesto “asombro inauténtico”.

Uno de los críticos literarios que han definido el estilo onettiano como barroco es Benedetti (1974: 64-66) y, para concretar su razonamiento, sugiere que se pueden discernir dos caminos en la obra de Onetti: el fatalismo y el barroquismo. El primer camino, según Benedetti (1974: 65), se refleja en el hecho de que se escenifica una especie de “*enigma al revés*, de misterio preposterado, donde la incógnita —como en su maestro Faulkner— no es la solución, sino el antecedente, no el desenlace, sino su prehistoria”. Y luego añade esta precisión:

Es cierto que el novelista norteamericano (por ejemplo, en *Absalom, Absalom!*) perfora el tiempo a partir de una peripecia que se nos da desde el comienzo; es cierto asimismo que esa novela consiste en una inmersión en el pasado, gracias a la cual la anécdota se ilumina, adquiere sentido, recorre su propia fatalidad. Pero también es cierto que cada personaje de Faulkner posee una fatalidad distinta, particular, propia, mientras que en Onetti la fatalidad es genérica: siempre ha de conducir a la misma condena. [...] De ahí que en Onetti resulte más coadyuvante aún que en Faulkner (y asimismo más funcional o inevitable) el recurso de desandar el pasado, de rastrear en él la aparente motivación [...]. (Benedetti, 1974: 65)

En cuanto al segundo camino, el barroquismo, Benedetti (1974: 65-66) lo describe como el “andamiaje técnico”, el “bordado estilístico” y la “vivisección vocabulista”, y su actitud es más negativa que positiva cuando indica que “ese barroquismo de la frase, de la imagen, de la adjetivación, no sirvió para ocultar los trucos, sino para revelarlos” y que “*La vida breve* no es tan sólo importante como novela de gran aliento, como obra ambiciosa parcialmente lograda, sino también, y principalmente, como medida de un indudable viraje de su autor, como punto y aparte de su trayectoria”⁸. Parece que Benedetti quiere decir que fue la decisión correcta dejar atrás ese estilo rimbombante, pero cabe preguntarse si su calificación realmente es acertada. Verani (1981: 93) también ha intervenido en la polémica sobre *La vida breve* (1950), que se puede extender a otros relatos de Onetti del mismo carácter, oponiéndose a Benedetti (1974: 65-66) al asumir una postura marcadamente positiva, como se puede apreciar en la afirmación de que *La vida breve* muestra “una ambigüedad estructural y expresiva poco común en Hispanoamérica en ese entonces, una de las manifestaciones novelísticas más complejas y ricas de la narrativa de todos los tiempos” y que, “como toda gran obra de arte, admite múltiples enfoques críticos y quizás sea la novela de Onetti que ha ocasionado la mayor diversidad de juicios, aun contradictorios”.

Resumamos y profundicemos algunas de las observaciones hechas hasta ahora para que quede claro el rumbo de los dos apartados siguientes. Al comentar la primera cita, se enfatizó la importancia de considerar que la adjetivación puede aparecer en colaboración con la metáfora y el símil, así que miremos otro ejemplo:

La mucama golpeó la puerta y él vio colgar el sobre de las tablillas de la persiana, comenzó a percibir cómo destilaba en la penumbra, el aire sucio, su condición nociva, su vibrátil amenaza. Lo estuvo mirando desde la cama como a un insecto, como a un animal venenoso que se aplastara a la espera del descuido, del error propicio. (Onetti, 2007: 218)

Si retomamos los ejemplos anteriores de adjetivación —una “foto parda, escasa de luz”, los “márgenes sombríos” y la “cara angustiada”—, y los juntamos con los de este fragmento: el “aire sucio”, su “condición nociva” y su “vibrátil amenaza”, ya podemos comprobar nuestra intuición inicial de la atmósfera del cuento.

⁸ Conviene aclarar que Onetti sigue empleando el estilo barroco después de *La vida breve* (1950), lo que se evidencia en “El infierno tan temido” (1962), por ejemplo, con lo cual sería preferible hablar del desarrollo de dos estilos paralelos, uno barroco y otro más moderado (con menos adjetivos).

En el apartado anterior, se destacó que “El infierno tan temido” y “Tan triste como ella” se parecen bastante en cuanto a la intensidad de la angustia y la desesperación que atraviesan estos relatos”, y ahora se amplía el momento de la explicación y la interpretación. De igual manera, podemos notar que el símil se adhiere a la misma significación agregando la sensación de *repudio*: “Lo estuvo mirando desde la cama como a un insecto, como a un animal venenoso que se aplastara a la espera del descuido, del error propicio”. La paradoja es otra figura retórica que Onetti a veces combina con su adjetivación —“por el *simple absurdo del amor* y por el *complejo absurdo del amor* creado por los hombres” (Onetti, 2007: 218) (cursiva nuestra)—, y en esta cita resalta la anteposición del adjetivo, una característica que se repite en otras partes del cuento: la “alargada pasividad del cuerpo”, el “ensoberbecido desprecio por las reglas” y el “auténtico asombro de la libertad”. Probablemente, esta colocación del adjetivo, típica de la poesía y poco común en el lenguaje cotidiano, es una de las razones de que el estilo de Onetti se haya calificado como barroco. ¿Será excesivo el uso de adjetivos antepuestos al sustantivo? ¿Ha caído Onetti en lo pomposo? En última instancia, tal vez sea una pregunta subjetiva que no puede lograr el consenso: a algunos lectores sí les parece, a otros no.

4. “Esbjerg, en la costa”

El narrador de “Esbjerg, en la costa” es un personaje que forma parte de la historia y que habla de una desgracia que cayó sobre Montes y su esposa Kirsten⁹. No se indica el nombre del narrador, pero pronto queda claro que es un hombre que conoce a Montes y que tiene una oficina de remates y comisiones. La esposa de Montes es danesa, lleva muchos años residiendo en Uruguay y últimamente sufre de melancolía que se expresa bajo la forma de una nostalgia desbordada por su país natal, Dinamarca, con lo que se desconecta, se vuelve introvertida y empieza a comportarse de una manera extraña: a menudo se levanta por la noche, da paseos sola durante el día al puerto de la ciudad donde viven y no puede dejar de pensar en volver a sus orígenes. Todo esto le preocupa a Montes, porque lo interpreta como una especie de locura, y por eso decide buscar una solución del problema. Se propone conseguir dinero para poder pagarle un viaje a Dinamarca a su esposa, pero la forma en que lo hace implica un riesgo: intenta ganar una fortuna en apuestas en la oficina del narrador, termina perdiendo y queda endeudado. Como consecuencia, Montes se ve obligado a trabajar sin sueldo en la oficina del narrador para pagar la deuda y Kirsten, que era ama de casa, tiene que buscar un trabajo para que se puedan mantener. Mientras tanto, Kirsten sigue inmersa en su estado melancólico y Montes procura apoyarla a la vez que se siente atormentado por haber ocasionado esta situación. El problema nunca se resuelve y el cuento desemboca en una reflexión sobre el destino de los protagonistas con ciertas resonancias existencialistas.

Al comienzo del relato, nos encontramos con una caracterización de Montes y Kirsten que nos permite seguir desarrollando el análisis de la adjetivación:

Me lo imagino pasándose los dientes por el bigote mientras pesa sus ganas de empujar el cuerpo campesino de la mujer, engordado en la ciudad y el ocio, y hacerlo caer en esa faja de agua, entre la piedra mojada y el hierro negro de los buques donde hay ruido de hervor y escasea el espacio para que uno pueda sostenerse a flote. Sé que están allí porque Kirsten vino hoy a mediodía a buscar a Montes a la oficina y los vi irse caminando hacia Retiro, y porque ella vino con su cara de lluvia; una cara de estatua en invierno, cara de alguien que se quedó dormido o no cerró los ojos bajo la lluvia. (Onetti, 2007: 155)

Lo interesante de la descripción al final de esta cita es que un adjetivo, además de calificar un sustantivo, puede configurar una metáfora: “ella vino con su *cara de lluvia*; una cara de estatua en invierno, cara de alguien que se quedó dormido o no cerró los ojos bajo la lluvia” (cursiva nuestra). Si decimos, por ejemplo, “agua dulce”, no es una metáfora, porque “dulce” es una cualidad real de “agua”, o de un tipo de agua, pero “agua cristalina” es una metáfora, puesto que establece una analogía entre dos entidades que en la vida real no son compatibles (el agua posee cierta similitud con el cristal, pero no es efectivamente “cristal”)¹⁰. El ser “lluvioso” no es normalmente una propiedad que se asocia con una cara, lo que nos lleva a concluir que se

⁹ Este cuento fue publicado originalmente en 1946.

¹⁰ La metáfora “agua cristalina” se clasifica como *metáfora lexicalizada*, ya que forma parte del léxico del lenguaje cotidiano. En cambio, “cara de lluvia” se define como *metáfora poética* por su expresión original y fuerza sugestiva, esto es, todavía no se ha desgastado ni lexicalizado y es posible que nunca se incorpore al léxico del lenguaje cotidiano. No todas las metáforas poéticas pasan a ser metáforas lexicalizadas.

trata de una metáfora poética que el narrador emplea para brindar una interpretación personal y original de su impresión. A continuación, en el párrafo siguiente, expone más pistas que nos ayudan a determinar el significado de “cara de lluvia”:

Aquí en el diario están los anuncios de las salidas de barcos en este mes, y juraría que puedo ver a Montes soportando la inmovilidad desde que el buque da el bocinazo y empieza a moverse hasta que está tan chico que no vale la pena seguir mirando; moviendo a veces los ojos —para preguntar y preguntar, sin entender nunca, sin que le contesten— hacia la cara carnosa de la mujer que habrá de estar aquietándose, contraída durante pedazos de hora, triste y fría como si le lloviese en el sueño y hubiese olvidado cerrar los ojos, muy grandes, casi lindos, teñidos con el color que tiene el agua del río en los días en que el barro está revuelto. (Onetti, 2007: 155-156)

En la cita anterior, se sugiere que la analogía con la lluvia se refiere a una expresión de indiferencia total de Kirsten ante lo que sucede alrededor de ella. Como la lluvia que sigue cayendo, Kirsten sigue pensando en su pasado, está enfrascada en los recuerdos de su infancia en el pueblo costero Esbjerg de Dinamarca. Después, en esta cita, se añaden ditologías en la apreciación de su cara como “triste y fría” y de sus ojos como “muy grandes, casi lindos”, y en esta última vemos que los adverbios “muy” y “casi” acompañan a los adjetivos “grandes” y “lindos” con el fin de precisar su significado. A propósito de esta observación, es importante mencionar que el uso recurrente del adverbio “casi” con adjetivos es una característica de la obra de Onetti en general y, al examinar el ejemplo citado, se percibe que comunica un tono un tanto (o casi) humorístico. ¿Por qué “casi lindos”? ¿Tiraban hacia lo feo? Es lo que parece querer decir el narrador. La cita culmina con una imagen poética de gran originalidad ofreciendo así una muestra de la habilidad imaginativa de Onetti que, en palabras de Verani (1981: 71), lo estableció como uno de los principales exponentes hispanoamericanos de la “interiorización lírica” de la literatura del siglo XX.

Sonia Mattalia (2012: 133) ha mostrado que se puede poner en evidencia un juego metonímico en este cuento, vinculado a los conceptos de “desplazamiento” y “condensación” de Freud (1973), y es algo que, desde luego, encaja con nuestro estudio estilístico:

“Esbjerg, en la costa” es un juego de desplazamientos: el primero es el del dinero que pasa de Montes al narrador; luego el de la deuda que va de Montes al narrador y a Kirsten; el del tiempo del presente al pasado y del país actual al país de origen de Kirsten, y, finalmente, el de la tristeza de Kirsten que se desplaza a Montes y al narrador. Este último movimiento incluye el deslizamiento de la tristeza a la melancolía, que concierne a la mujer.

Los estructuralistas nos enseñaron que la conjugación de metonimias y metáforas se traduce en el eje sintagmático y el paradigmático del texto, conceptos que en el psicoanálisis de Freud (1973) se interpretan como “desplazamiento” y “condensación” en el “inconsciente”, y que, a semejanza de la adjetivación, reflejan el estado de ánimo de los personajes. Entonces, profundizando las observaciones de Mattalia (2012: 133), podemos decir que el deseo de Kirsten se mueve hacia y es motivado por el pasado, por su infancia en Esbjerg, que la crisis de Montes es causado por la deuda y la preocupación por la salud mental de su esposa, y que el resultado termina siendo un sentimiento de *resignación* que permea las últimas líneas del cuento, donde se describe uno de esos paseos en los que Montes acompaña a Kirsten al puerto para mirar la salida de barcos hacia Europa y Dinamarca: “miran hasta que no pueden más, cada uno pensando en cosas distintas y escondidas, pero de acuerdo, sin saberlo, en la desesperanza y en la sensación de que cada uno está solo, que siempre resulta asombrosa cuando nos ponemos a pensar” (Onetti, 2007: 162).

5. “Tan triste como ella”

Los protagonistas de este relato son una pareja, un hombre y una mujer, cuyos nombres nunca se revelan, una característica que evidentemente subraya las implicaciones universales del drama que se desenvuelve en una casa del campo¹¹. Según nos enseña Aristóteles (1990), el objetivo de la literatura es plasmar lo universal

¹¹ Este cuento fue publicado originalmente en 1976.

en lo particular, y en este cuento, debido al anonimato de los protagonistas, dicha sentencia se vuelve aún más palpable. La historia se ubica en un momento en que la relación del hombre y la mujer, su matrimonio, ha empezado a decaer y la situación se empeora cada vez más: distanciamiento, indiferencia, odio, rencor, sarcasmo, hastío, resignación. Cuando se conocieron ella ya estaba embarazada, y el hombre, aunque al principio aceptó el embarazo y estaba enamorado, con el tiempo termina rechazando al niño y reprochando a la mujer por haberse acostado con Mendel, el padre del niño y conocido de la familia. La reacción de la mujer es, ante todo, evasión: se sumerge en la ensoñación, en rituales obsesivos y compulsivos, que se pueden definir como simbólicos y alegóricos. El hombre asimismo busca distracciones en el sentido de que intenta por todos los medios —negocios, dinero, amantes— obtener la felicidad, pero la consecuencia es, inevitablemente, la infelicidad. En cuanto a la construcción de la trama, es de notar que concuerda con lo que afirma Benedetti (1974: 59): se plantea una situación grave, fundamental, que da lugar a la tensión del cuento y que, además, apunta al tema de la condición humana, en general, y al tema de la incomunicación, en particular. Más exactamente, la situación se retrata así:

La miraba sin franqueza ni mentira todas las mañanas, por encima de la poblada, renga mesa del desayuno que había instalado en la cocina para la felicidad del verano. Tal vez no fuera totalmente suya la culpa, tal vez resulte inútil saber quién la tuvo, quién la sigue teniendo.

A escondidas, ella le miraba los ojos. Si puede darse el nombre de mirada a la cautela, al relámpago frío, a su cálculo. Los ojos del hombre, sin delatarse, se hacían más grandes y claros, cada vez, cada mañana. Pero él no trataba de esconderlos; sólo quería desviar, sin grosería, lo que los ojos estaban condenados a preguntar y decir. (Onetti, 2007: 294)

Se miran, pero no hablan, porque sobreentienden cuál es el problema: su relación ha dejado de tener sentido. En general, las conversaciones son escasas, y cuando ocurren, son vacilantes, apenas avanzan, dando muestra de la incomunicación y de la tensión entre lo dicho y lo no-dicho. Resalta, en este pasaje, la descripción de la mirada del hombre como un “relámpago frío”, pues ahí figura otro ejemplo de una metáfora adjetiva, que asimismo es una paradoja, a la cual se suman una ditología —“grandes y claros”— y una metonimia: “lo que los ojos estaban condenados a preguntar y decir”.

Lo que pensamos explorar, seguidamente, es la fase de la angustia en la que la mujer adquiere las particularidades de un “personaje daimónico”, o sea, un “personaje que actúa fuera de sí” (Fletcher, 2002: 275). Empieza con el deterioro de su matrimonio: “Durante aquellas mañanas, él no trataba, en realidad, de mirarla; se limitaba a mostrarle los ojos, como un mendigo casi desinteresado, sin fe, que exhibiera una llaga, un muñón” (Onetti, 2007: 296), pero el origen es algo difuso. Parece que el hombre simplemente se desenamoró: “Ahora la miraba con asombro: era, fugazmente, algo peor, más bajo, más muerto que una desconocida cuyo nombre no nos llegó nunca” (Onetti, 2007: 295). Fijémonos en el lenguaje empleado en estas citas. El símil “como un mendigo casi desinteresado, sin fe, que exhibiera una llaga, un muñón” es a la vez poética y escalofriante, contradicción emocional muy propia de Onetti. Y la imagen en el segundo fragmento, creada por la adjetivación, es igual de inquietante en la medida en que describe a la mujer como un ser inerte, anónimo, sin vida.

El próximo paso en este proceso es el inicio del rito con las espinas, seguido por la búsqueda de sexo con los poceros, lo que representa la autodestrucción de la mujer. La idea de comenzar el juego sangriento con las espinas, que se transforma en una obsesión, acontece durante la destrucción del jardín para dejar paso a pozos de cemento y que solo deja intacto el cerco de cinacinas. Fue el hombre quien tomó esta iniciativa con el argumento de que criar ciertos tipos de peces sería un buen negocio. Sin embargo, esto es un simple y cruel pretexto, un acto simbólico, que, en última instancia, pretende destruir la felicidad de la mujer. El hombre sabe que el jardín tiene una significación muy especial para la mujer. Viven en la casa donde ella nació y creció, era de sus padres, y el jardín era su aventura, por su aspecto de selva. Nunca se cortó el césped porque su padre aplazaba interminablemente el proyecto: “Pero el jardín, el contrahecho remedo de selva, nunca fue tocado. Entonces la chiquilina aprendió que no hay palabra comparable a mañana: nunca, nada, permanencia y paz” (Onetti, 2007: 298). Es decir, para la mujer, el jardín simboliza la felicidad, la seguridad y la permanencia, el fundamento de su ser, que ahora parece que se viene abajo.

Gradualmente, van aumentando el dolor y la agonía, lo que fuerza a la mujer a intensificar su búsqueda de salvación en las relaciones sexuales con un pocero que ahora, en analogía con el rito con las espinas, se convierten en un juego masoquista, pero estas vías de escape, que funcionan como actos de ensoñación, empiezan a perder su efecto y es entonces cuando se impone cada vez más el instinto de muerte:

Caminó por el jardín que aplastaba el cemento y se arrojó sonriente, con técnica muy vieja y sabida, contra las cinacinas y sus dolores.

Rebotó en blanduras y docilidades, como si las plantas se hubieran convertido 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.

Salta a la vista en el pasaje arriba la acumulación de adjetivos que aportan a evocar una atmósfera de angustia y resignación en gran medida semejante a la que detectamos en los dos cuentos anteriores: “Las espinas no tenían ya fuerza para herir y goteaban, apenas, leche, una agua viscosa y lenta, blancuzca, perezosa”. Además, se podría decir que esta imagen hace pensar en la noción de náusea del existencialismo de Sartre (2005). Y, una vez llegada a este punto, el suicidio termina siendo la única alternativa para la mujer:

Admitió, sin vergüenza, la farsa que estaba cumpliendo. Luego escuchó, sin prisa, sin miedo, los tres golpes fallidos del percutor. Escuchó, por segundos, el cuarto tiro de la bala que le rompía el cerebro, sin entender, estuvo un tiempo en la primera noche y la luna, creyó que volvía a tener derramado en su garganta el sabor del hombre, tan parecido a pasto fresco, a la felicidad y al verano. Avanzaba pertinaz en cada bocacalle del sueño y el cerebro deshechos, en cada momento de fatiga mientras remontaba la cuesta interminable. Semidesnuda, torcida por la valija. La luna continuaba creciendo. Ella, horadando la noche con sus pequeños senos resplandecientes y duros como el zinc, siguió marchando hasta hundirse en la luna desmesurada que la había esperado, segura, años, no muchos. (Onetti, 2007: 316)

Aquí hay referencias a un sueño que aparece al comienzo del cuento, antes de la presentación de la situación fundamental (la conversación con el hombre en la mesa de la cocina), y que no hemos comentado. Este sueño cumple una función clave, ya que manifiesta una búsqueda de salvación ligada al rito con las espinas y a las relaciones sexuales con los poceros (obsesión y compulsión). Si analizamos el sueño incluido al principio de “Tan triste como ella”, se deduce ahora que es una anticipación de la muerte de la mujer, pero esta conclusión requiere que se lea primero el final donde se repite el mismo sueño; por eso, se decidió comentarlo en conexión con el suicidio. Es un sueño simbólico: la mujer camina, errabunda, hacia la luna que va creciendo, la absorbe y la invita a la salvación (la muerte), así que, después de los intentos fallidos de aliviar su angustia, al fin encuentra el lugar que entraña descanso y paz.

En su estudio *J.C. Onetti: La salvación por la forma*, Marilyn R. Frankenthaler (1977: 158-159) sugiere que, como los actos de los personajes onettianos carecen de significado, solo “se visualiza una posibilidad de salvación: la forma estática en que cuajan los actos o la forma en movimiento que puede describirse en términos del acto creador”. Por lo que se refiere a la primera forma, la estática, se trata de la experiencia del sinsentido que desemboca en la frustración, mientras que la segunda, la dinámica, apunta hacia una posible salida, una razón de ser, de continuar luchando, aunque la vida, después de todo, es absurda. Esta visión es similar a la de Verani (1981: 33) sobre los caminos de la persistencia y la resignación que se abren en el mundo absurdo de Onetti, a saber, por un lado, tenemos “el vuelo de la imaginación que conduce a la recreación de un mundo ilusorio o ideal, ya sea a través de una sucesión de evocaciones pretéritas [...], por medio de desdoblamiento de la personalidad o por una proyección en otro mundo ficticio”, y, por otro lado, “la renuncia o indiferencia total, el aislamiento del ser al no poder incorporarse al mundo”, lo que desencadena “un estado pasivo de enajenación” o el suicidio. Como respuesta a estas interpretaciones, quisiéramos agregar que se trata de una dialéctica constituida por dos movimientos *fenomenológicos* que dan origen a ciertas *tensiones* en el texto. Recordemos que las preferencias temáticas de un autor también forman parte de su estilo y, en este cuento en particular, hemos visto que la dialéctica entre persistencia y resignación resulta ser la manera en que Onetti se posiciona frente al tema de la condición humana.

6. Conclusiones

La presente indagación de la adjetivación en tres cuentos de Juan Carlos Onetti se propuso abordar dos aspectos fundamentales y complementarios: para empezar, se tomó postura en el debate sobre la calificación del estilo onettiano como barroco, defendiendo la tesis de que es barroco siempre que no se emplee este término como sinónimo de pomposo, y asimismo se decidió examinar varios ejemplos de adjetivación para señalar ciertas estrategias retóricas que representan notas características de la voz poética de Onetti. De este objetivo se puede inferir que el estudio fue sobre todo estilístico, pero en la introducción se aclaró que es preciso agregar la hermenéutica fenomenológica, especialmente el punto de vista estético-receptivo, a la metodología para que se pueda hablar de un análisis literario, es decir, para evitar que sea puramente

lingüístico. El repaso del estado de la cuestión arrojó que, si bien existen estudios previos que comentan diferentes recursos estilísticos en la obra de Onetti, ninguno enfoca la adjetivación y así quedó patente la contribución a la investigación.

¿Cuáles fueron los resultados? El hecho de que los tres cuentos elegidos (“El infierno tan temido”, “Esbjerg, en la costa” y “Tan triste como ella”) se parezcan tanto temática como estilísticamente posibilitó hacer un recorrido global como si fueran un solo texto, lo que facilitó la búsqueda de recurrencias y paradigmas. Así, por ejemplo, se detectó una tendencia a combinar la adjetivación con la metáfora, la metonimia, el símil y la paradoja, que integra un lenguaje figurativo y que desempeña un papel central en la evocación de sensaciones como la soledad, la resignación, la persistencia, el hastío, la angustia y la desesperación, y se analizó detenidamente, en este caso y en los otros también, la relación entre fondo y forma (*res* y *verba*), necesario para captar el proceso de significación de los cuentos. Otro hallazgo fue el uso frecuente de adjetivos antepuestos y explicativos, y al respecto se comentó que, probablemente, esta particularidad ha contribuido a la calificación del estilo onettiano como barroco provocando cierta polémica en tanto que hay críticos literarios que identifican lo barroco con lo altisonante. Frente a esta valoración, se objetó que se trata de un estilo que no necesariamente es pomposo: puede fracasar y caer en lo estridente, pero no es pomposo por naturaleza o por definición. Es un estilo complejo y arriesgado, eso sí, porque el uso frecuente de adjetivos y la densidad léxica en general hacen que la escritura asuma la forma de caminar sobre una cuerda floja y, por lo tanto, el autor necesita medir cuidadosamente la inclusión de los epítetos y de otras figuras retóricas.

Entonces, a partir de estas observaciones y en diálogo con otros investigadores, se llegó a la conclusión de que la prosa poética de Onetti representa un barroquismo equilibrado y sensato. Por lo demás, se puso en evidencia el uso de ditologías (la conjunción de dos adjetivos complementarios de significado semejante) como parte de la adjetivación y de metáforas adjetivas prestando especial atención al ejemplo de “cara de lluvia” por ser una metáfora poética de gran originalidad. En cuanto a posibles debilidades de este estudio, se podría criticar el análisis cuantitativo argumentando que fueron bastante pocos los ejemplos expuestos y que haría falta ampliarlos para validar mejor las conclusiones. Es cierto, lo reconocemos, y, de hecho, sería pertinente escribir un libro sobre el tema en cuestión, pero preferimos dejar este proyecto para el futuro.

Referencias bibliográficas

- Aristóteles (1990). *Poética*. Caracas: Montes Ávila.
- (1994). *Metafísica*. México D.F.: Porrúa.
- Benedetti, Mario (1974), “Juan Carlos Onetti y la aventura del hombre”, en Gelmy F. Giacomani (ed.). *Homenaje a Juan Carlos Onetti*. Madrid: Anaya.
- Benveniste, Emile (1973). *Problemas de lingüística general*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bosque, Ignacio (2015). *Las categorías gramaticales. Relaciones y diferencias*. Madrid: Síntesis.
- Cortázar, Julio (1948), “Notas sobre la novela contemporánea”, *Realidad*, vol. 3, 1948, págs.245-246.
- Cueto, Alonso (2009). *Juan Carlos Onetti: el soñador en la penumbra*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Fletcher, Angus (2002) [1964]. *Alegoría: teoría de un modo simbólico*. Madrid: Akal.
- Frankenthaler, Marilyn R. (1977). *J.C. Onetti: la salvación por la forma*. Nueva York: Abra.
- Freud, Sigmund (1973). *Obras completas*. Tomos I, II y III. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Gadamer, Hans-Georg (2001) [1975]. *Verdad y método*. Salamanca, Sígueme.
- Giacomani, Gelmy F. (ed.) (1974). *Homenaje a Juan Carlos Onetti*. Madrid: Anaya.
- Heidegger, Martin (2007) [1927]. *El ser y el tiempo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Husserl, Edmund (1993) [1913]. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Kant, Immanuel (2017). *Crítica de la razón pura*. Buenos Aires: Losada.
- Lapesa, Rafael (2004). *Introducción a los estudios literarios*. Madrid: Cátedra.
- Martínez Bonati, Félix (1981). *La estructura de la obra literaria*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile.
- Mattalia, Sonia (2012). *Onetti: una ética de la angustia*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Mortara Garavelli, Bice (2000). *Manual de retórica*. Madrid: Cátedra.
- Onetti, Juan Carlos (2007) [1994]. *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara.
- Paz, Octavio (1967). *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ricoeur, Paul (2002) [1984]. *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Sartre, Jean-Paul (2005) [1943]. *El ser y la nada*. Buenos Aires: Losada.
- Vargas Llosa, Mario (2011). *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*. Madrid: Santillana.

Verani, Hugo J. (1981). *Onetti: el ritual de la impostura*. Caracas: Monte Ávila.