

“MASCARADA” DE JUAN CARLOS ONETTI: DE LA FARSA AL  
“ASOMBROSO ESPECTÁCULO” DE LA JOVEN PROSTITUTA

Estela Castillo Hernández\*  
El Colegio de México

**Resumen:** La crítica ha prestado poca atención al cuento “Mascarada” de Juan Carlos Onetti, por lo general se ha limitado a señalar la presencia de una joven prostituta, sin advertir el peculiar tratamiento que se le da al personaje de María Esperanza en la obra. Por este motivo, aquí se presenta una nueva lectura, en la que se destaca cómo funciona la estética de la farsa, mediante la cual cobra sentido la caracterización tanto de la protagonista, como del espacio público y circense.

PALABRAS CLAVE: JUAN CARLOS ONETTI, “MASCARADA”, PROSTITUCIÓN, FARSA, ESTÉTICA CIRCENSE

“MASCARADA” BY JUAN CARLOS ONETTI: FROM FARCE TO THE “ASOMBROSO ESPECTÁCULO” OF THE YOUNG PROSTITUTE

*Abstract:* Critic has paid little attention to the story “Mascarada” by Juan Carlos Onetti; usually, they have only indicated the presence of a young girl prostitute, unaware of the particular treatment that this character (María Esperanza) is given in the tale. For that reason, I present a new interpretation, which shows

---

\* hoshi\_shiro@hotmail.com

*the function of the aesthetics of farce, which can explain the characterization of the protagonist, as well as the characterization of public space and circus.*

KEY WORDS: JUAN CARLOS ONETTI, “MASCARADA”, PROSTITUTION, FARCE, CIRCUS  
AESTHETICS

El cuento “Mascarada”, publicado por primera vez en la revista *Apex* de Montevideo en febrero de 1943, ha sido un relato poco favorecido por la crítica. Su mala fortuna comenzó cuando Juan Carlos Onetti intentó añadirlo al libro *Un sueño realizado y otros cuentos* (1951), pues los editores rechazaron su propuesta y no lo incluyeron. Sobre los cuentos de este libro, Onetti proponía —en una carta dirigida a Idea Vilariño, escrita en Buenos Aires en 1951— que se sacara “Regreso al sur” y lo sustituyeran por “Mascarada”, pues indicaba que “en el recuerdo —aun aceptando su opinión sobre calidad— lo encuentro más mío que este ‘Regreso al sur’” (Onetti, *Obras...* XXIX).<sup>1</sup> Esa actitud hacia el cuento muestra el afecto que le tenía; de ahí que, en vez de desecharlo u olvidarlo, lo modificara para satisfacer a la crítica que, a decir del autor, no “entendía nada de lo que hacía aquella chica en el parque” (*Obras...* 1048). Así, en 1974 apareció una segunda versión en el volumen *Cuentos completos*, publicado por la editorial Corregidor de Buenos Aires. Esta última versión mantenía los cambios que hizo el autor a principios de la década de 1960 (Onetti, *Tiempo...* XXXVIII).

Sin embargo, aun con la segunda versión, los críticos prestan poco interés al cuento y lo reducen a un breve comentario o unas cuantas líneas, en las que se evidencia la necesidad de insertar a la protagonista de “Mascarada” o bien en el campo de las jóvenes, o bien en el de las prostitutas, pues se intenta seguir, al pie de la letra, la división tripartita que se ha hecho sobre el personaje femenino en la narrativa onettiana —joven, mujer o prostituta—, sin darle mayor importancia a su configuración (Aínsa 97-121; Bermúdez Cruz 11; Revel Grove 151-191). Por esta razón, el nombre de María Esperanza se ha sumado a otros que aparecen en estudios con temas más generales como la prostitución o las mujeres en la obra de Onetti.

---

<sup>1</sup> En adelante las referencias a *Obras completas* se indicaran como *Obras...* y número de páginas.

El interés por unificar a los personajes femeninos onettianos ha hecho que se ignoren las particularidades de algunos de éstos, como sucede con María Esperanza, cuyo relato y personaje han sido relegados; de ahí que en este trabajo se regrese al texto, en su segunda versión, y se exponga la propuesta estética que aparece en el cuento sobre la entrada de María Esperanza al mundo de la prostitución. Cabe subrayar que en la protagonista se presenta una de las obsesiones del escritor: la conservación de la pureza en la mujer, que es, al mismo tiempo, el ideal de varios personajes masculinos onettianos, para quienes la adolescencia o juventud es el estado perfecto de las féminas, el cual se deteriora o pierde cuando llegan a la madurez o se prostituyen. Según se verá más adelante, en María Esperanza la prostitución no equivale a una derrota absoluta ni a la pérdida de la pureza, como ocurre con la mayoría de los personajes femeninos que incursionan en este oficio.

Antes de comenzar el análisis del cuento es necesario señalar algunos puntos importantes sobre las dos versiones de “Mascarada” y su efecto ante la crítica, ya que a partir de estos antecedentes se pueden establecer las pautas para el estudio del texto. Los cambios entre una versión y otra son pocos, pero significativos: la de 1974 añade en el segundo párrafo del cuento —al referirse al recuerdo que amenaza el corazón de la protagonista, quien transita por distintas zonas de un parque público—: “de la orden de buscar hombres y traer dinero” (*Obras...* 60); y agrega un párrafo nuevo que cierra el cuento: “Pero comprendió, más feliz tanto para ella como para la multitud que no puede entender, que podría cumplir con el negro, espantoso recuerdo, con la orden breve de buscar hombres y volver con dinero” (64). Sobre estos añadidos, Omar Prego indica que, en la primera versión, la orden dada a la mujer era un dato “voluntariamente” omitido por el narrador, quien daba al lector otros indicios “susceptibles de conducirlo a la verdad”, por lo cual esta versión “es superior en la medida en que preserva una zona de misterio que jamás será explicado y que exige una participación (una complicidad) del lector” (17). Rosario Hiriart comparte esta visión positiva de la versión de 1943 e indica que ese “marcado ambiente de misterio” hace del cuento “un relato oscuro y polifacético, deliberadamente ambiguo, cargado de simbolismos y enigmáticas alusiones,

donde cada imagen y cada momento del parque cumplen una función metafórica” (306).

En cambio, Lucien Mercier afirma que el cuento, en su primera versión, no se ha logrado, debido a la existencia de un secreto que se esconde al lector sin darle los “datos fundamentales” para descubrirlo; de ahí que el cuento se vuelva “incomprensible”, pues se intenta crear el misterio por medio de una oscuridad “un poco artificial y fácil” (171-172). Por su parte, Jorge Ruffinelli se suma a los críticos que han considerado la primera versión “el texto más hermético y opaco de Onetti”; para este crítico, no hay “ningún asidero, ninguna clave al lector”, por lo que es necesaria la segunda versión, por medio de la cual “puede recomponerse la historia secreta, descifrar los implícitos y entender [...] el conflicto de María Esperanza” (XXXVIII-XXXIX).

Me inclino por la segunda versión, pues, como indica Ruffinelli, su primer añadido ayuda a precisar y destacar el motivo del conflicto de la protagonista, sin embargo, este agregado no es necesario para conocer su oficio, ya que desde la primera versión, por medio de la caracterización del personaje —la pintura, los tacones, el caminar— se podía dilucidar su trabajo, la prostitución, así como la razón de su recorrido en el parque: buscar clientes. En la primera versión, se puede entender que existe un conflicto en María Esperanza, motivado por su pasado, en el cual se le describe con cierta pureza, y por su presente, en el que siente vergüenza e incomodidad. Pero es en la segunda versión donde el conflicto se potencia al enterarnos de que a pesar de la “vergüenza” que le produce el oficio de prostituta, debe ejercerlo, pues, como señala la frase añadida, se trata de una orden ineludible. También con esa misma frase se precisa que es su primera vez en ese mundo, lo cual quedaba ambiguo en la primera versión. Esto acrecienta el conflicto, pues se trata de su *debut*. De esta manera, el dilema cobra otra dimensión y lleva al lector a preguntarse ¿quién le dio la orden de prostituirse?, ¿su padre, su madre, su amante?, ¿por qué, a pesar de la vergüenza y conflicto moral que le provoca llevar a cabo esa orden, la obedece con tal prontitud? Las preguntas y respuestas se quedan en un plano especulativo. Existe una historia secreta que no se conocerá, lo cual demuestra que, aun con la información de “la orden”, el misterio se conserva en el relato, pues existe una

parte en la historia de María Esperanza que permanecerá oculta al lector, señalada sólo con las palabras: “aquella espantosa cosa negra que había sucedido unas horas antes” (*Obras...* 60).

El segundo añadido también es significativo, porque cambia el final del cuento: la primera versión terminaba con la protagonista tomada de la mano por el “hombre gordo”, quien, al final, “le hizo una pregunta, una risa, otra pregunta, por todo dos preguntas que ella no alcanzó a comprender” (*Obras...* 64); la imposibilidad de comunicación entre estos dos sujetos cierra el relato. En la primera versión, María Esperanza pasa de sujeto a objeto sexual, a merced de los deseos del hombre; este final es devastador para la protagonista. En cambio, en la segunda versión, con el párrafo agregado, se salva parte de la naturaleza de María Esperanza que la acerca más a lo humano que a la cosificación, como se verá posteriormente. Ambos añadidos no demeritan la obra, como parte de la crítica ha indicado, sino que la enriquecen en diversos sentidos; de ahí mi preferencia por la segunda versión del cuento.

Asimismo, los agregados logran unificar todos los elementos del relato, como sucede con el espacio, el cual, gracias al añadido de “la orden”, cobra una singular importancia en relación con la protagonista. En la primera versión, dicho espacio se aprecia como “accesorio”; de esta opinión es Rosario Hiriart, quien advierte un espacio teatral en el cuento, pero sin otorgarle la debida importancia, pues, para ella, “lo que importa realmente es lo que sucede dentro de María Esperanza (todo lo demás está allí a manera de candilejas [...])” (306). Sergio Capurro Álvarez señala que las relaciones establecidas entre los personajes y los espacios “conforman una unidad de indudable solidez” en diversos cuentos de Onetti (51); en este relato, el espacio narrativo, el cual no sólo se limita al teatral, contribuye a la configuración del personaje central y, por tanto, no puede considerarse accesorio. Es necesario advertir que el espacio cobra tal importancia en relación con María Esperanza, debido a la estética de la farsa presentada en el texto, la cual unifica la caracterización de la protagonista con la del espacio; así también, los elementos simbólicos, ya vislumbrados por Hiriart en la primera versión del cuento, conservados también en la segunda, tienen valor en la medida en que se enlazan con la farsa construida en el relato. Destacar

cómo funciona la farsa en este cuento permite, al mismo tiempo, dar cuenta de la relación indisoluble entre el espacio y la protagonista, así como de los elementos simbólicos y metafóricos; por lo tanto, analizaré los rasgos farsescos y su función en este cuento.

En *Origen y sentido de la farsa en la obra de Juan Carlos Onetti*, Ximena Moreno Aliste indica: “Estudiar la farsa en literatura equivale a enfocar la realidad del mundo literario desde la dicotomía ser y parecer” (115); es decir, Moreno entiende por *farsa* una invención, un fingimiento, una ficción, a la que el hombre recurre para enfrentarse al mundo y actuar en él; de esta manera, en el ser humano se observa un yo *original* y uno representado. Al analizar tres novelas de Onetti —*La vida breve*, *El astillero* y *Juntacadáveres*—, la autora concluye que la “farsa en los personajes de Onetti es una necesidad permanente porque es la única manera de enfrentar el mundo que le es adverso” (115); para relacionarse con éste, el personaje recurre a la máscara, la cual es “al mismo tiempo defensa y salvoconducto” (115). Esta concepción es propia del siglo XX, la cual retoma un elemento fundamental de la farsa como género teatral: la exageración. Desde la Edad Media, la farsa teatral destaca “la dimensión corporal del personaje y del actor” en la realidad social y lo cotidiano (Pavis 218); de ahí que esa exageración —entendida como un fingimiento— se retome en el siglo XX para presentar los problemas del hombre moderno, quien recurre a diferentes mecanismos de defensa para enfrentarse al mundo. Escritores como Ionesco y Beckett perpetúan ese rasgo farsesco y lo llevan a “lo cómico bruto y del sin sentido” (Pavis 218); otros, como Onetti, lo utilizan para dar una visión particular del ser humano y su entorno.

La concepción de farsa planteada por Moreno se vincula con lo que acontece en “Mascarada”, por lo que en mi análisis retomaré varios de los rasgos farsescos que apunta la autora; además, ya que Moreno se detiene poco en el arte de la escena (decorados, iluminación, música y actuación), debido a que las novelas mencionadas no lo ameritan, me detendré en este aspecto, pues, como subraya Patrice Pavis: “La farsa debe su popularidad eterna a una gran teatralidad y a una atención fijada en el arte de la escena y de la técnica corporal, muy

elaborada, del autor” (218). Es en el arte de la escena donde “Mascarada” se aleja de la concepción de farsa que postula Moreno y se acerca más a su noción como género teatral. En el cuento aparecen rasgos de las dos concepciones, sin estar reñidos; por el contrario, los recursos de ambos sistemas enriquecen el contenido y la estructura del relato.

#### DE LA FARSA COMO FINGIMIENTO PARA ENTRAR AL MUNDO DE LA PROSTITUCIÓN

En “Mascarada”, María Esperanza se inicia en el mundo de la prostitución, espacio degradado que exige una transformación de la mujer que le permita desenvolverse en ese medio y sobrevivir; entrar a ese ambiente implica “nuevos lenguajes, formas de comportamiento, de trato, actitudes, movimiento corporal, indumentaria” (Lagarde 615), entre otros cambios. La prostituta asume una vida distinta y debe recurrir al disfraz para vivirla; bajo éste se esconde otra personalidad, cuyas peculiaridades no son aptas ni propias para la prostitución, al punto de que pueden llegar a contrastar con este oficio; de ahí la pertinencia del disfraz, con el cual puede realizar distintas actividades a las habituales, pues le da la libertad para hacerlas. María Esperanza entiende que el papel de la prostituta contempla, desde el principio, un disfraz, por tal motivo se maquilla exageradamente con “blanca, roja y negra pintura” y usa “tacones, tan altos como nunca los había usado” (*Obras...* 60). El disfraz es un elemento que contempla la farsa como género teatral y forma parte del arte de la escena,<sup>2</sup> en este cuento, cobra importancia porque María Esperanza entra a un espacio revestido como escenario teatral.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Aunque Moreno Aliste no menciona el uso del disfraz en la farsa, este elemento se puede ubicar dentro de lo que ella llama *lenguaje de la máscara*, que incluye el “lenguaje teatral” —actitud, movimiento, rostro, gesto y ademán—, “la apariencia”, que debe corresponder con el “texto, situación, rol encarnado, época” y los “clichés lingüísticos” (109).

<sup>3</sup> A pesar de que la crítica sobre este cuento es casi nula, Elena M. Martínez ya había apuntado que la protagonista, para lograr su “transformación”, recurre al “disfraz” (123).

La máscara también forma parte del disfraz, y la pintura en el rostro de la joven la simboliza; de ahí el título del cuento: “Mascarada”, el cual alude a las reuniones de personas enmascaradas y a la mayoría de los personajes del cuento que portan una máscara simbólica. Sus rostros o caras simulan la máscara teatral, caracterizada por mostrar una expresión exagerada de algún sentimiento: un zapateador tiene “una cara clara y triste” y el hombre gordo “una cara de bondad” (*Obras...* 61, 63). Pocas veces se menciona el término *rostro*, pues predomina el de *cara*, lo que permite jugar con los términos *cara* y *máscara*. El título también alude a la farsa, pues el ser humano debe portar una máscara para figurar en el mundo.

Cuando la protagonista adopta el disfraz de prostituta, que oculta su apariencia anterior, con la cara “sin pintura y limpia [...], luminosa, alegre” (*Obras...* 60), entonces entra en juego la farsa; como Moreno Aliste indica: “Apenas un personaje toma características que no pertenecían a su yo ‘original’ [...] representa una farsa” (44). En “Mascarada”, la presencia del disfraz de prostituta y la apariencia anterior del personaje manifiestan la dualidad entre *ser* y *parecer*, que caracteriza a la farsa. Ésta, entendida como fingimiento o invención, permite a la protagonista ingresar al mundo de la prostitución y, al mismo tiempo, protegerse de éste, pues, desde el inicio del relato, ese mundo se muestra hostil. La primera señal de hostilidad se encuentra en la imagen que se ofrece del ambiente y los hombres del parque: la joven caminaba “chocando contra la luz de los reflectores, las espaldas todas negras de la gente” (*Obras...* 60). María Esperanza se enfrenta a dos elementos que manifiestan el antagonismo del entorno: la luz artificial y las espaldas de las personas. La hostilidad se incrementa a lo largo del cuento debido a los demás personajes y al contexto; además, se fortalece por la actitud de rechazo de la protagonista, quien se niega a relacionarse con ese ambiente, pues reconoce que la prostitución se asocia con una mala acción, que motiva desprecio y aversión; así, se le muestra con

[...] miedo de aquellas caras absortas, graves o sonrientes, miedo 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 miraran



comprendiendo su fraternidad y la miraran enseguida con odio por estar haciendo algo que no debía hacerse. (*Obras...* 60)

Al no aceptar y asumir —internamente— su nuevo papel, la joven convierte su sentimiento de rechazo en el primer obstáculo que debe vencer para romper, en parte, con la hostilidad del medio. Ese mismo rechazo motiva que el disfraz de prostituta se vuelva insoportable:

Estaba cansada y los tacones [...] le hacían arder un dolor como una herida en los tendones de los tobillos [...] Se sentó en un banco y sacó los talones de los zapatos, cerrando los ojos, inflando la cara al suspirar [...] sintiendo cómo se ablandaba la pintura de su cara y el dolor que le hacían los tacones. (*Obras...* 60, 63)

En el cuento, los tacones y la pintura se vuelven *leitmotivs* que acentúan, por un lado, el uso del disfraz y, por el otro, el rechazo e incomodidad de la protagonista. Su malestar siempre amenaza con derrumbar la farsa que ha construido para entrar a ese ambiente.

En María Esperanza existe un conflicto moral, provocado por su renuencia y, al mismo tiempo, obligación “de buscar hombres y traer dinero”; entrar al mundo “corrupto” y “degradado”, de la prostitución, le provoca “miedo” y “vergüenza”, porque lo asocia con la maldad y lo prohibido, pero es un deber que se le ha impuesto, apenas “unas horas antes”, y tiene que cumplir a la brevedad. Ella tiene que convertirse en prostituta, pero no debe hacerlo, pues es una acción reprobable. El momento, donde se le dio la orden, sólo se menciona como “aquella espantosa cosa negra que había sucedido” (*Obras...* 60); no se añaden más datos sobre ese hecho del pasado, pero el “espantoso recuerdo” sigue en la memoria de la joven, amenazando con “tocar su corazón, asustar su cuerpo flojo” (*Obras...* 60). La rapidez con que empieza a cumplir la orden sugiere la presencia de un sujeto, sea hombre o mujer, con una autoridad irrefutable y una influencia determinante sobre la protagonista.

DE LA FARSA TEATRAL AL ESPACIO PÚBLICO Y CIRCENSE

“Mascarada” muestra la transformación física y moral que sufre María Esperanza para ingresar al mundo de la prostitución, un entorno adverso que, en el cuento, se representa con un espacio público, el parque, y el espacio circense, con sus espectáculos y personajes. Ante un ambiente adverso, la joven recurre a algunos rasgos de la farsa, el disfraz y el lenguaje teatral, para soportarlo e interactuar con él; su transformación no resulta fácil, ya que su conflicto moral la complica. Una parte del espacio del cuento —el circense— presenta rasgos de la farsa teatral, como la fuerza en la teatralidad, el arte de la escena, la dimensión corporal, búsqueda del esparcimiento y risa, la tosquedad del estilo, etcétera; si adopta esas características farsescas es para evidenciar la superficialidad y degradación del mundo prostibulario.

El primer espacio señalado por el narrador es el parque: “terreno destinado en el interior de una población a prados, jardines, arbolado” (*s. v.* “parque”, *DRAE*), cuya función es oxigenar la ciudad y ser un espacio de recreo y ornato para un público; éste surge como una necesidad ante el crecimiento y modernización de las ciudades, precisamente en el siglo XVIII, cuando llega la Revolución Industrial. Al iniciar el relato, María Esperanza se sitúa en “un camino de ladrillos” de un parque, que por sus descripciones corresponde al parque Rodó (José Enrique Rodó) de Montevideo: el lago, los islotes y, sobre todo, la rambla, pues el parque se localiza junto a la costa del Río de la Plata. El recorrido que hace María Esperanza comienza en ese “camino de ladrillos” que lleva al lago; después se indica su caminata por la orilla y su descanso en una banca; durante esa caminata se menciona la “isla artificial” que se encuentra dentro del lago. Más adelante, se le ubica “caminando ahora hacia el lado del parque que daba a la rambla” (*Obras...* 60); a partir de ahí, se sitúa en “otra zona del parque” (61), donde se localiza un circo en ese momento, por el cual la protagonista realiza otro recorrido; en esta sección concluye su travesía, la cual cobra importancia porque —como señala Christina Komi Kallinikos— muestra “la construction d’une autre identité” (91).

El parque se relaciona simbólicamente con la protagonista de dos formas: en primer lugar, dicho espacio es un diseño del hombre, quien limita y reduce la naturaleza a un terreno por determinadas circunstancias; así, también María Esperanza es moldeada por las necesidades de su entorno, el mundo de la prostitución; es decir, su destino depende de la voluntad de un ser humano, quien la arroja a ese medio; finalmente, el entorno social se convierte en el formador y deformador del hombre, en este caso de la protagonista. El parque es un ejemplo claro de la capacidad de la sociedad para modificar lo que le rodea. En segundo lugar, este espacio se vincula con la joven por su carácter público, abierto a cualquier persona: una prostituta tiene una imagen pública, que debe cuidar; así también, a decir de Komi Kallinikos, “Pour se prostituer, la jeune María Esperanza doit arriver à capturer et à maintenir sur elle le regard d’un homme. Elle doit être vue et perçue comme ce qu’elle aspire à être: une ‘figure publique’” (91).

El parque, al ser un espacio de recreo, se presta para diversas actividades, como las festividades o los espectáculos. En “Mascarada”, una parte del parque alberga varios espectáculos circenses, los cuales representan la degradación del mundo de la prostitución y, por su artificio, se opone al mundo original de la protagonista. Ésta, al principio del relato, establece una fuerte relación con algunos elementos naturales del parque, los cuales contribuyen a la configuración de la joven como un ser puro, inocente y temeroso, que se encuentra en el umbral de la degradación.

Sombra, noche, arboleda y flores la mantienen segura y tranquila: cuando se encuentra en el banco, oculta en la oscuridad, se siente “feliz y soñolienta al abandonarse a lo que contenía la noche, una lejana música y un olor de flores” (*Obras...* 60); mientras observa de lejos los espectáculos se refugia en un árbol, “apoyada [...], con la mano apretando un nudo de la corteza”; ahí “quedó con las espaldas recostadas al árbol, el nudo en las vértebras”. Al avanzar la narración, algunos elementos naturales se vuelven hostiles, como sucede con “el aire frío” desprendido de la playa, “un aire que podía acabar con su energía y entregarla en forma definitiva al desconsuelo” (62) o con las “cañas de hojas filosas” que rozan su cuerpo (63).

Su entrada al universo de la prostitución se describe como un *debut*: la primera actuación de su farsa; será en el espacio circense donde protagonizará la representación de su nueva vida.

A medida que se acercaba a las luces y comenzaba a distinguir los carteles luminosos del circo y las luces de colores de los quioscos, y la música del ballet en el lago moría a sus espaldas mientras las marchas y los tangos de los cafés se acercaban a sus mejillas, iba enderezando el cuerpo, alargando los pasos, haciéndolos más lentos y remedando el andar ensayado antes de salir. También llevaba ahora la última cabeza contemplada en el espejo, muy levantada, con las cejas arqueadas y una promesa de sonrisa. (*Obras...* 61-62)

Si al entrar al parque, María Esperanza era víctima de las luces de los reflectores, pues la deslumbraban y entorpecían su camino, cuando se acerca directamente al espacio teatral y luminoso, la situación cambia, ya que se adapta al ambiente y comienza su transformación física, la cual se describe por medio del “lenguaje teatral”, que, según Moreno Aliste, “debe crear las actitudes, los movimientos, los rostros, las situaciones que el teatro muestra directamente, debe transformarse en gesto, traslucir lo *voluntario* de la representación y aludir sin cesar a la metamorfosis del hombre en actor” (109). El “lenguaje teatral”, que utiliza Moreno Aliste en su concepción de farsa, se emparenta con un término más amplio que es el de *teatralidad*: una “serie de códigos específicos que están implicando la representación” (González 145). La teatralidad no sólo funciona en el escenario, también se pueden descubrir marcas en la escritura, como sucede en este cuento y otros textos de Onetti, por ejemplo “Un sueño realizado”. En el fragmento citado se alude a la altivez y sensualidad de la prostituta; la protagonista abandona su actitud original, “la marcha suya de todos los días, despacio, las manos colgando” (*Obras...* 63), y asume la de una mujer pública; pone a funcionar el “ademán estudiado” y practicado con anterioridad: la postura del cuerpo, el caminar, la cabeza y cejas levantadas, y la sonrisa coqueta. Las dos realidades que integran la farsa, “el pasado original” y “la máscara del presente”, surgen en este pasaje.

Cabe señalar que el espejo mencionado en la cita anterior tiene la función de reflejar las dos realidades del personaje. La primera vez que se menciona este objeto es para aludir a la pureza de María Esperanza, pues el reflejo muestra una cara “sin pintura y limpia frente al espejo, luminosa, alegre, con el cabello goteando agua y sin vergüenza” (*Obras...* 60); la protagonista está recién bañada, limpia de las impurezas del entorno. La segunda ocasión es para señalar la transformación del rostro, que evoca la actitud de una prostituta: la cabeza “muy levantada, con las cejas arqueadas y una promesa de sonrisa” (*Obras...* 61-62). En estas dos imágenes se sintetiza la transformación que se expone en el cuento: el cambio de un estado a otro, es decir, la farsa de María Esperanza. Las dos imágenes presentadas en el espejo funcionan como *mise en abyme* en el cuento.

Las luces, así como la música, son el detonante que inicia la transformación física de María Esperanza; en cuanto entran en contacto con su cuerpo ella cambia su actitud. A lo largo del cuento, hay una fuerte oposición entre luz y oscuridad: la luz asociada con la degradación, pues es una luz artificial, producida por lámparas y carteles; y la oscuridad relacionada con la preservación, ya que la noche y la sombra de los árboles son elementos naturales, los cuales, libres de la mano del hombre, cobijan a María Esperanza. Las luces forman parte del arte de la escena y la farsa teatral destaca en este medio; por ello, en el cuento se observa una constante alusión a la iluminación y música: “Ya estaba entre los ruidos de la otra zona del parque, ensordecida por la mezcla de músicas [...] la intensa luz y el estrépito” o “siempre tenía que pisar tontamente en el sitio donde la luz era más fuerte, donde convergían las luces de colores” (*Obras...* 61-62). El énfasis en esos recursos acentúa la presencia de otra realidad: el mundo de la prostitución, distinto al espacio habitual de la protagonista. La dualidad luz/oscuridad refuerza la farsa representada por María Esperanza: la luz contribuye en la creación de su presente y la oscuridad remite al “pasado original”. El paso de la oscuridad a la luz destaca su transformación en mujer pública.

En el cuento, para mostrar la degradación y cosificación del universo de la prostitución se recurre a la estética circense, entendida como el sistema de composición y funcionamiento del circo, el cual, por sus características, es el

más adecuado para presentar ese universo decadente, pues se emparenta con la farsa teatral. Tanto la farsa como el circo se consideran géneros menores y populares que exageran la dimensión corporal, hacen hincapié en la teatralidad y en el arte de la escena. El circo participa de algunos recursos farsescos, en especial la dinámica entre el espectador y espectáculo.<sup>4</sup> De acuerdo con Mauron, la farsa teatral se opone “al espíritu, la intelectualidad y la palabra sutil”, porque su único objetivo es hacer reír al espectador, para esto se vale de “personajes típicos, máscaras grotescas, payasadas mímicas, muecas, *lazzis*, retruécanos, serie de situaciones cómicas, de gestos y palabras” (citado en Pavis 218). La farsa teatral se encuentra al servicio del público. Asimismo, los artistas de circo “son seres narcisistas y exhibicionistas que más allá de lo imaginable tratan de divertir [...], su objetivo es llamar nuestra atención” (Revolledo 30). El artista circense siempre intenta impresionar al público, pues lo mueve el deseo de exhibir, lo que motiva en el público sorpresa y risa. La farsa teatral y el circo buscan entretener a los espectadores por medio de objetos, personajes o situaciones risibles. Pero esta risa es “una risa en bruto, risa sin más, risa de simple negación, de simple rechazo” (Pavis 79), que surge cuando el espectador se “considera superior al objeto percibido” (Pavis 77); se ríe de algo o alguien, pero jamás con algo o alguien; de esta manera, el objeto o sujeto resultan ridículos. Este efecto producen los personajes de “Mascarada”.

Los artistas, animales y objetos que se encuentran en el parque pertenecen a los espectáculos circenses.<sup>5</sup> El narrador recurre a elementos de la teatralidad

---

<sup>4</sup> “Es espectáculo todo lo que se ofrece para ser observado. [...] Este término genérico se aplica a la parte visible de la obra (representación), a todas las formas de arte de la representación (baile, ópera, cine, etc.) y a otras actividades que implican una participación del público (deportes, ritos, cultos, interacciones sociales)” (Pavis 191). El circo se ubica en las formas de arte de la representación. El espectador es el que observa y “utiliza las informaciones provistas por la escena para descifrar el espectáculo” (Pavis 404).

<sup>5</sup> En el cuento, Sergio Capurro indica la presencia de espectáculos que “crean una inversión de valores”, y de un “contexto carnavalizado [*sic*]”, que logra “la disminución de tensiones”, lo cual —según él— favorece la incorporación de la protagonista a ese espacio (53-54). No estoy de

—gestos, posiciones, movimientos— y al arte de la escena —disfraz, iluminación y música— para presentarlos; no los nombra ni indica su procedencia, sólo da pistas para identificar de qué personaje se trata. Esta identificación opera como en la farsa teatral, pues el narrador señala rasgos típicos del personaje del circo, los cuales posibilitan el reconocimiento por parte del lector.

La teatralidad en “Mascarada” alcanza dimensiones insospechadas, pues se presenta ya desde la forma de narrar: el narrador describe a los personajes y muestra sus acciones, sensaciones así como pensamientos, por medio de la expresión corporal. El narrador jamás cede la voz a los personajes, pues privilegia la teatralidad, por lo cual desplaza el diálogo. Otro recurso de la teatralidad utilizado para presentar los espectáculos circenses es la sucesión de imágenes: a falta de un diálogo que enuncie los hechos, éstos se expresan mediante cuadros e imágenes. En “Mascarada” aparecen tres cuadros, que se describen en relación con la ubicación de la protagonista: el cuadro con un trío de zapateadores se sitúa frente a la joven; a su derecha se localiza el “hombre de frac” y los monos, y a la izquierda “una mujer vestida de hombre”, que, después de su actuación, cede su lugar a una tonadillera.<sup>6</sup>

---

acuerdo con la utilización del término *carnavalesco*, pues implica toda una cosmovisión que no se encuentra en “Mascarada”; en especial, porque en el carnaval no hay diferencia entre espectador y espectáculo, lo que sí sucede en la farsa teatral y el circo; además, en el carnaval, la risa tiene un carácter ambivalente: un personaje es capaz de mover a risa y, al mismo tiempo, suelta la carcajada liberadora, lo que no sucede en el cuento. Tampoco creo que, debido al “contexto carnavalizado”, se disminuyan las tensiones; al contrario, como ya vimos, se incrementan, pues los personajes y el espacio se asocian con la degradación, lo que provoca que la joven rechace ese ámbito. Aunque en el cuento se señala en dos ocasiones la “fresca noche de verano” (63-64), lo que quizá podría asociarse a la festividad del carnaval que se efectúa en esa estación, creo que la mención tiene un sentido simbólico, más que referencial: simboliza la vida, asociada a la juventud de María Esperanza.

<sup>6</sup> Hay que advertir que, durante el siglo XIX y principios del XX, entre los actos del circo se encontraban los bailes y las canciones; por eso no es sorprendente encontrar una tonadillera en “Mascarada”.

Dentro de este escenario destaca la “carpa de exhibición”, que, desde el siglo XIX, caracterizó al circo. La carpa mostraba atracciones “especiales”, “curiosas y extrañas”, éstas incluían: “el gigante, la mujer gorda, el hombre más flaco, el hombre más pequeño, el joven de tres piernas, la maravilla sin brazos, el tragafuegos, el tragasables, el hombre tatuado, la serpiente encantada, la mujer barbuda, los magos, etc.” (Revollado 82). El circo aprovechaba “la insaciable curiosidad” del ser humano y sabía cómo explotarla, por eso la carpa de exhibición tenía tanto éxito. Algunos personajes de “Mascarada” pertenecen a la carpa de exhibición y otros son descritos con características de los integrantes de este espectáculo. El cuadro ubicado frente a la joven muestra una enana y dos gigantes zapateando; todos disfrazados de marineros y con una expresión que revela angustia: “Uno de los hombres tenía una cara clara y triste donde colgaba la nariz; el otro era delgado [...] y toda su cabeza, su mismo estrecho cuerpo al balancearse mostraban un incurable, un activo resentimiento con la vida” (*Obras...* 61). Sus movimientos, por la constante repetición, muestran a dos seres mecánicos, que representan la cosificación del hombre. En la enana se observa con más detalle la dimensión corporal exagerada:

Ella era rubia y sonreía acalorada, roja, sonreía con dientes de niño, sacudiendo el pelo, marcando de manera excesiva el compás con los brazos, los pies y las caderas, sonreía, con un foco de luz blanca en la cara implacablemente quemando su cara, royéndole la nariz con su blancura. (*Obras...* 61)

La enana se esfuerza tanto en convencer al público de su regocijo que termina demostrando lo contrario: la pesadumbre motivada por su oficio; pero la enajenación es tal que sólo se limita a cumplir con su tarea, divertir al público, a costa de su sufrimiento. En el siguiente cuadro, el de la derecha, aparece el presentador de circo; se le distingue por su atuendo y por la forma de expresarse oralmente: “El hombre de frac hablaba muequeando con voz enronquecida” (*Obras...* 61). Dentro de la carpa de exhibición, un “elemento vital y característico del espectáculo anexo, siempre fue la voz ronca y gritona, de repeticiones incesantes, que estaba fuera de la carpita atrayendo al público a la exhibición”



(Revolledo 82): el presentador, como su nombre lo indica, tiene la función de presentar las “maravillas” del circo y, en el cuento, lo que muestra al público son dos monos: uno “encogido sobre una mesa, vestido de *groom*, mientras otro mono, más grande, triste, de pesados movimientos, guiñaba los ojos apretando un acordeón entre los brazos, sacando siempre la misma nota, el mismo soplo que sonaba definitivo” (*Obras...* 61). La maravilla del circo son dos animales amaestrados, que provocan más lástima que admiración. El comportamiento de los animales y de los hombres es equiparado: el primer mono muestra el miedo del ser humano y el segundo la tristeza, motivada por el automatismo, por vivir como la simple máquina.

La risa que producen en el público esos tres seres es una risa amarga, que nace del sentimiento de superioridad del espectador, quien logra percibir en el actuar de los artistas su miseria. María Esperanza ríe también con el público, “sin que [...] pudiera saber si reía del hombre, de lo que decía el hombre o de cuál de los dos monos”; sin embargo, su risa es diferente, lo demuestra el hecho de reír y, al mismo tiempo, apretar “con la mano [...] un nudo de la corteza” del árbol donde se apoya (*Obras...* 61); su risa es de rechazo, pero, al mismo tiempo, de autodefensa, porque se sabe próxima a ese mundo degradado.

En el cuadro de la izquierda se encuentra “una mujer vestida de hombre, con gorra y un pañuelo rojo al cuello” (*Obras...* 62), cuyas características recuerdan a la mujer barbada de la carpa de exhibición, mujer y hombre al mismo tiempo, el travesti, que, inconforme con su sexualidad, busca apoderarse de otra. Su indeterminación la anula como ser humano, de ahí que aparezca sin cara. Esta mujer representa el deseo frustrado del hombre, que aspira a ser otro, pero no lo logra, por eso las acciones de este personaje resultan risibles: “cantaba con voz incomprensible, fumando, mirando a un lado y otro como si siguiera el viaje de sus palabras en el aire y quisiera saber hasta dónde podrían llegar, hasta dónde lograba empujarlas”. La iluminación azul que la rodea contribuye a generar una atmósfera nauseabunda: “un azul tan triste, tan desagradable como nunca había visto”; ese “azul repugnante” amenaza la entereza de la protagonista, pues “era capaz de enfermarla a ella, María Esperanza, de descomponerla ahora mismo” (*Obras...* 62-63).

Los personajes de los tres cuadros muestran la degradación del ser humano, ya sea por el automatismo, la cosificación, la frustración o la enajenación que revelan. Esos rasgos son parte del mundo “decadente” de la prostitución al que entrará la joven. Desde el momento en que María Esperanza pisa el escenario circense se contamina; comienza a convertirse en otro personaje de la carpa de exhibición:

Dejó el árbol y se puso a andar entre las mesas. Al dar un paso nadie la miraba y al mover la otra pierna todas las cabezas se volvían para mirarla, todas las sonrisas, los ojos brillantes, las caras con sudor giraban hacia ella, pero ya al paso siguiente avanzaba sola, no vista por nadie. (*Obras...* 62)

La transformación es progresiva, pues al principio sólo atrae la atención de los espectadores por momentos; a medida que avanza y se adentra en el espacio, el público fija toda su atención en ella: “todos los rostros se habían vuelto hacia ella [...], las miradas de todas las personas sentadas en las mesas y que paseaban sin prisa” (*Obras...* 62). La primera mirada de los espectadores es de curiosidad, la segunda es inquisitiva. La “mueca en la boca” de María Esperanza, al sentirse observada, muestra que la transformación está por finalizar. Su tránsito por el espacio circense equivale a su metamorfosis en un personaje de exhibición; así, al final de la narración, la joven deja de ser espectador y forma parte del espectáculo. Finalmente, la tonadillera —quien entra al escenario después de que termina su acto “la mujer vestida de hombre”— convierte a la protagonista en un objeto de exhibición, en un personaje de la carpa:

[...] la tonadillera que apareció dando una vuelta por el escenario después de los zapateadores, caminando rápidamente mientras la orquesta tocaba rápidamente un pasodoble, se clavó una mano en la cintura y cantó riendo, mirándola, burlándose, conversando solamente con ella mientras un temblor de risa se corría por las cabezas del público en las mesas. (*Obras...* 63)

La tonadillera asume la función de presentadora de María Esperanza, el nuevo espectáculo del circo; en su cantar pareciera que grita: ¡señores y señoras

pasen y vean el asombroso espectáculo de la joven prostituta! El público acepta esta invitación y se une a la burla. Los espectadores no ríen a carcajadas, pues su risa no es de liberación, sino de rechazo y desprecio, que intenta ridiculizar a la protagonista, por eso sólo se representa como un “temblor de risa”, que no llega a la catarsis de la carcajada. El público se ríe de un defecto de la joven, que no se relaciona con lo físico, como en el caso de los personajes habituales de la carpa, sino con lo moral: la prostitución, el pecado carnal. El objetivo del circo se ha cumplido: exhibir y exponer a María Esperanza, quien se suma a los personajes degradados de este espectáculo. En “Mascarada”, la transformación en un personaje de carpa es equivalente a la transformación en prostituta, pues en ambos estados se manifiesta la decadencia humana.

Los posibles clientes de la protagonista también se describen como personajes de carpa: un “hombre gordo” y “un hombre alto, flaco”; la indiferencia de este último, otro ser triste y ausente, la conduce al “hombre gordo”, cuya exagerada “cara de bondad” manifiesta la cosificación del mundo de la prostitución. El sometimiento de María Esperanza a ese universo, pues ya ha aceptado moralmente su nuevo papel, se representa con el contacto físico que tiene con el hombre, quien “le tomó una mano del regazo, la llevó siempre cubierta por la suya hasta encima de la mesa”; la acción de cubrir su mano también simboliza el contacto sexual entre el cliente y la prostituta. La comunicación con el hombre no se puede entablar, pues ella no comprende lo que él dice; sin embargo, a pesar de la incomunicación, revelada en la vacuidad de este oficio, y la degradación que resulta de vender su cuerpo, María Esperanza conserva parte de la pureza de su pasado original, lo que le permite, al finalizar el cuento, sentir cierta felicidad al comprender “que podría cumplir con el negro, espantoso recuerdo, con la orden breve de buscar hombres y volver con dinero” (*Obras...* 63, 64).

La adolescente, en Onetti, se caracteriza por su vigor, esplendor y felicidad, y este último rasgo es el que se mantiene en la protagonista aun después de prostituirse. A lo anterior debe agregársele el hecho de que el nombre de la protagonista no se modifica a lo largo del relato —recuérdese que una gran parte de las mujeres públicas son rebautizadas al momento de ingresar en este oficio; su sobrenombre les sirve de escudo y disfraz—. Esto revela que la

protagonista, a pesar de adquirir las actitudes de una prostituta, conserva dos virtudes: pureza y esperanza. Tales virtudes estaban cifradas en su nombre: María, en alusión a la pureza de la virgen María; Esperanza, en referencia a la virtud teologal. Ambas quedan intactas aun después de su transformación física y moral. Este final puede leerse como una posible victoria sobre el mundo decadente de la prostitución, pues la joven —a diferencia de la mayoría de las prostitutas que se presentan en la narrativa onettiana, quienes están marcadas por un destino fatídico— salva parte de su inocencia. Para el autor, la pureza se relaciona tanto con la gracia, delicadeza o inocencia en la mujer como con la virginidad; de ahí que, si bien María Esperanza asume el papel de prostituta, le queda un remanente de su inocencia. Ella encarna, al mismo tiempo, dos personajes modelo de Onetti: la “muchacha” y la “prostituta”, por lo que difícilmente puede encajar en una sola casilla de la división tripartita de los personajes femeninos onettianos hecha por la crítica.

Después del cuento “Mascarada”, los caminos que toma la figura de la prostituta en la narrativa de Onetti están marcados por la degeneración y podredumbre. Una buena parte de las mujeres públicas aparecen corrompidas y se descubren con avaricia, mezquindad y suciedad ante los hombres, quienes, por lo regular, viven anhelando a las adolescentes, porque representan el paraíso perdido, el amor idealizado, la posibilidad de regresar a un pasado idílico. Así, en *La vida breve*, *Para una tumba sin nombre*, *Juntacadáveres* y *El astillero*, por mencionar algunas obras, las prostitutas sucumben ante la degradación de la vida y las reglas de la sociedad, por lo que son vistas con rechazo. En estas novelas, se vuelve una constante que el fracaso masculino se proyecte en la vida de estas mujeres caídas, por lo que son denigradas. Al quedar sometidas al hombre y su entorno, condenan su existencia a la incompreensión e incomunicación.

Esa visión pesimista sobre la prostituta ya se vislumbraba en *El pozo* (1939), obra anterior a “Mascarada”, en la que hombre y mujer son incapaces de comprenderse y, por ende, comunicarse. El único trato posible es el carnal. A pesar de que ahí Linacero se siente atraído por los brazos de leche de Ester —pues cree que ese candor es señal de pureza—, pronto se da cuenta de que los brazos gruesos y blancos de la prostituta sólo son un vestigio físico de esa

inocencia perdida que él tanto anhela. La codicia de la mujer y su incapacidad para comprenderlo es lo que impera. En Ester, a pesar de ese vestigio de juventud, predominan los signos de corrupción y degeneración física y espiritual. Al contrario de lo que sucede con María Esperanza, Onetti no ofrece salvación para Ester ni para otras prostitutas que presenta desde su juventud, pues el tiempo siempre alcanza a estas mujeres y las destruye.

En el cuento “Las mellizas” (1973), el escritor vuelve a presentar a una joven prostituta que conserva parte de su pureza aun cuando ejerce este oficio. En este texto, el narrador manifiesta su fascinación por “la verdadera Melliza”, quien, a pesar de prostituirse, es “soñolienta y tartamuda, sin propósito ni orgullo” (*Obras...* 219), características que revelan su inocencia. Para salvarla de la degeneración que conlleva este oficio y la vida misma, decide asesinarla; de esta manera, protege su pureza y evita que siga los pasos de su hermana gemela, quien se había convertido en objeto sexual. El asesinato es —a los ojos de este hombre— el único camino para alejarla de las normas de la sociedad y evitar su corrupción; el homicidio se vuelve un acto piadoso en la medida en que salva a la joven de un triste final en el mundo de la prostitución. Sin embargo, aunque la protagonista se salva de ese universo corrupto, no hay una victoria real para ella, como en “Mascarada”, pues se le sentencia a muerte sin darle la posibilidad de crear su propio destino, ya que la mirada masculina la predestina a la fatalidad.

En “Las mellizas” pareciera que Onetti regresa a esa misma figura de la joven que se prostituye sin corromperse totalmente, cuyo *debut* había descrito en “Mascarada”, pero, para mostrar que el camino de la prostitución es siempre demoledor —como se ha encargado de evidenciar en la saga de Santa María— debe quitarle la vida a su personaje. Finalmente, tanto en “Mascarada” —texto temprano de Onetti— como en “Las mellizas” —uno de los últimos relatos del autor en el que aparece una mujer pública— se presentan dos personajes femeninos que asumen el papel de prostitutas, pero que no pierden del todo su inocencia. Si bien su actividad sexual está ligada a los avatares de su oficio y se ven obligadas a vender su cuerpo para obtener un beneficio económico —lo que regularmente, para el hombre onettiano, representaría el fracaso, pues significa la esclavitud sexual—, ellas tienen la posibilidad de salvación cuando

aceptan su condición, establecen sus propias reglas y guardan algo de esperanzas y anhelos de adolescencia.

Como se ha intentado destacar en este estudio, la farsa que protagoniza María Esperanza le permite entrar al mundo de la prostitución sin contaminarse por completo, a diferencia de los otros personajes ubicados en el parque. Dos concepciones de farsa se presentan en “Mascarada”, la planteada por Moreno Aliste sirve para caracterizar la lucha constante entre el *ser* y *parecer* que enfrenta la protagonista; es decir la farsa le permite adaptarse física y moralmente al mundo de la prostitución. Por otro lado, la farsa teatral —que data de la Edad Media y se prolonga hasta finalizar el siglo XIX— tiene la función de caracterizar el espacio, sobre todo el circense, afín a la farsa teatral; también, junto con la teatralidad y el arte de la escena, contribuye en la configuración de los personajes, incluyendo a la protagonista. El circo, con sus espectáculos y personajes, representa la degradación del mundo de la prostitución, pues se puede ver como una alegoría de este mundo, donde los artistas —en especial los de la carpa de exhibición— representan a los clientes y prostitutas; su espacio circense simboliza el prostíbulo, y el espectáculo que desarrolla cada artista encarna las conductas deformadas de los personajes prostibularios. En “Mascarada”, por medio de una plasticidad sorprendente, Onetti logra plasmar una de las tantas realidades que vive el ser humano: la prostitución, tema que aparece una y otra vez en su narrativa, siempre con distintos matices y diversas posibilidades de interpretación.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Aínsa, Fernando. *Las trampas de Onetti*. Montevideo: Arca, 1970.
- Bermúdez Cruz, Patricia. *La unicidad de los personajes femeninos en la novela: La vida breve*. Tesis de licenciatura en Letras Hispánicas. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2001.
- Capurro Álvarez, Sergio. “Espacio y personajes en la cuentística de Onetti entre los años 1933 y 1953.” *Actas de las jornadas de homenaje a Juan Carlos Onetti*. Montevideo: Universidad de la República, 1997.

- Diccionario de la Real Academia Española*. 21ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1992.
- González, Aurelio. “Las bizarrías de Belisa: texto dramático y texto espectacular.” *El escritor y la escena, II*. Ed. Ysla Campbell. Ciudad Juárez: Universidad de Ciudad Juárez, 1994. 143-153.
- Hiriart, Rosario. “Apuntes sobre los ‘Cuentos’ de Juan Carlos Onetti.” *Cuadernos Hispanoamericanos* 292-294 (1974): 297-310.
- Komi Kallinikos, Christina. *Digressions sur la métropole: Roberto Arlt, Juan Carlos Onetti autour de Buenos Aires*. Paris: L’Harmattan, 2006.
- Lagarde y de los Ríos, Marcela. *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. 4ª ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- Martínez, Elena M. “Construcciones del género sexual en la obra de Juan Carlos Onetti: subjetividades, espacios y narrativa.” *Me gustas cuando callas... Los escritores del «Boom» y el género sexual*. Ed. Ana Luisa Sierra. San Juan Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, 2002. 107-126.
- Mercier, Lucien. “Juan Carlos Onetti en busca del infierno.” *Recopilación de textos sobre Juan Carlos Onetti*. Comp. Reinaldo García Ramos. La Habana: Casa de las Américas, 1969. 170-177.
- Moreno Aliste, Ximena. *Origen y sentido de la farsa en la obra de Juan Carlos Onetti*. Poitiers: Université de Poitiers, 1973.
- Onetti, Juan Carlos. *Obras completas. Cuentos, artículos y miscelánea*, 3. Ed. Hortensia Campanella. Pról. Pablo Rocca. Barcelona: Galaxia-Gutenberg, 2009.
- Onetti, Juan Carlos. *Cuentos secretos. “Periquito el Aguador” y otras máscaras*. Sel. y pról. Omar Prego. Montevideo: Marcha, 1986.
- Onetti, Juan Carlos. *Tiempo de abrazar y los cuentos de 1933 a 1950*. Pról. Jorge Ruffinelli. Montevideo: Arca, 1974.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética y semiología*. Trad. Fernando de Toro. Barcelona: Paidós, 1983.
- Prego, Omar. “Prólogo”. Juan Carlos Onetti, *Cuantos secretos, “Periquito el Aguador” y otras máscaras*. Sel. Omar Prego. Montevideo: Marcha, 1986.
- Revel Grove, Lydia Ivonne. *Joven, mujer y prostituta: tres rostros de Eva en la narrativa de Juan Carlos Onetti*. Tesis de doctorado en Filosofía. Rutgers University, 1997.

Revolledo Cárdenas, Julio. *La fabulosa historia del circo en México*. México: Consejo Nacional Para La Cultura y Las Artes, 2004.  
Rufinelli, Jorge. "Prólogo". Juan Carlos Onetti. *Tiempo de abrazar y los cuentos de 1933 a 1950*. Montevideo: Arca, 1974.

D. R. © Estela Castillo Hernández, México, D.F., julio-diciembre de 2013.

RECEPCIÓN: Enero de 2013

ACEPTACIÓN: Agosto de 2013