Signos Literarios, vol. XXII, no. 43, January-June, 2026, 96-119

THE GROTESQUE IN JUAN CARLOS ONETTI'S "HISTORIA DEL CABALLERO DE LA ROSA Y LA VIRGEN ENCINTA QUE VINO DE LILIPUT"

JAZMÍN G. TAPIA VÁZQUEZ
ORCID.ORG/0000-0002-1167-8234
Universidad Autónoma Metropolitana
Unidad Iztapalapa
jgtapia81@gmail.com

Abstract: *This article analyzes the short story* "Historia del caballero de la rosa y la virgen encinta que vino de Liliput" *by uruguayan writer Juan Carlos Onetti, based on the theoretical proposals of the grotesque to demonstrate the worldview articulated in the narrative. In the fictional universe of Santa María, the protagonists face a world where their attempts to integrate into a social order lead to the destruction of their individuality and the absolute failure of their actions. The functioning of the grotesque will serve to expose the critique by the author regarding man's alienation in modern society.*

KEYWORDS: *URUGUAYAN LITERATURE, ALIENATED WORLD, LITERARY MODELS, DEFORMATION, CHARACTERS*

RECEPTION: 12/08/2025 ACCEPTANCE: 05/11/2025

LO GROTESCO EN LA "HISTORIA DEL CABALLERO DE LA ROSA Y LA VIRGEN ENCINTA QUE VINO DE LILIPUT" DE JUAN CARLOS ONETTI

JAZMÍN G. TAPIA VÁZQUEZ
ORCID.ORG/0000-0002-1167-8234
Universidad Autónoma Metropolitana
Unidad Iztapalapa
jgtapia81@gmail.com

Resumen: En este artículo se analiza el cuento "Historia del caballero de la rosa y la virgen encinta que vino de Liliput", del escritor uruguayo Juan Carlos Onetti, a partir de las propuestas teóricas de lo grotesco, con la finalidad de demostrar la visión de mundo que se articula en la narración, pues, en el universo ficticio de Santa María, los protagonistas se enfrentan a un mundo donde sus intentos por integrarse a un orden social los llevan a una destrucción de su individualidad y a un fracaso absoluto de sus acciones. El funcionamiento de lo grotesco servirá para exponer la crítica que lleva a cabo el escritor uruguayo sobre la alienación del hombre en la sociedad moderna.

Palabras clave: LITERATURA URUGUAYA, MUNDO ENAJENADO, MODELOS LITERARIOS, DEFORMACIÓN, PERSONAJES

Recepción: 12/08/2025 Aceptación: 05/11/2025

PERSPECTIVAS CRÍTICAS

El cuento "Historia del caballero de la rosa y la virgen encinta que vino de Liliput", publicado en el número 8 de *Entregas de la Licorne,* en 1956, y, posteriormente, en el segundo libro de cuentos *El infierno tan temido*, de 1962, ha sido utilizado para ejemplificar, en breves comentarios críticos, el funcionamiento de uno de los principios creativos en la escritura de Juan Carlos Onetti: "la íntima relación dialéctica entre la aventura real y la soñada" (Verani, 1995: 127), implicada en la configuración de la voz que enuncia el relato. De acuerdo con Hugo Verani, la predisposición de los narradores onettianos a la imaginación incide en la construcción de un discurso que "tiende a desestabilizar y corroer la certidumbre cognoscitiva" (1995: 127) y, como consecuencia, produce un marcado distanciamiento entre la voz que enuncia y lo enunciado.

En el multicitado estudio *Onetti: los procesos de construcción del relato,* Josefina Ludmer sostiene que la relación entre la realidad y lo imaginado despliega un mecanismo compositivo que se virtualiza en la puesta en escena de los procesos de producción del relato. Es decir, en los relatos de Onetti, los narradores ponen "el acento en la invención, el narrar, la ficción, el computar, calcular, numerar acontecimientos, y donde estalla este simple hecho verbal: lo que cuenta es el contar" (2009: 179). A propósito de "Historia del caballero de la rosa…", Ludmer advierte la incorporación de dos rasgos técnicos característicos de la pluma de Henry James: por un lado, la descripción de los acontecimientos narrados desde una visión parcial e indirecta que, como un reflector, "opaca lo que ilumina" (2009: 96); por otro, la configuración de un enigma que moviliza la acción, pero que nunca se resuelve: "sólo se narra en James, como en Onetti, la búsqueda de la verdad, nunca la verdad misma: la solución del problema no es otra cosa que la exposición misma de ese problema" (96). En ese sentido, para la crítica argentina, en "Historia del caballero de la rosa…" lo que se narra no es la historia de la joven pareja de enamorados que llega a Santa María, sino el proceso de resolución de un enigma a partir de las posibilidades que otorga la invención; sin embargo, el desentrañamiento del misterio nunca termina por suceder (2009: 95-96), porque la voz narrativa —como todos los narradores onettianos— privilegia la aventura de contar desde la imaginación y la conjetura "para sobrevivir en un mundo corrupto y alienante, entregándose al estímulo de la ficción" (Verani, 1995: 144).

Signos Literarios, vol. xxii, núm. 43, enero-junio, 2026, 96-119, ISSN: 3061-7782

A propósito, Juan Villoro anota que "los narradores onettianos no cuentan porque sepan algo, sino para averiguarlo, su materia es tan indecisa como la del escritor que busca una historia que se le resiste […] Los narradores hablan desde la sospecha, desde un ángulo que deben corregir; ofrecen versiones fallidas, ensayan la estrategia del sobrentendido, investigan, construyen a partir de lo que repudian" (2012: 261). Para Villoro, la maledicencia de los narradores onettianos es una técnica que posibilita el proceso de montaje de una historia imaginada o supuesta y el ocultamiento de la "verdadera historia":

> En "Historia del caballero de la rosa y la virgen encinta que vino de Liliput", como en *Los adioses*, los forasteros que protagonizan la trama son gente agradable, simpática, apuesta, que mejora los sitios con su presencia. No hay deliberación de perjudicarlos. Son observados con curiosidad hasta que algo se tuerce. La caída es más entristecedora cuando no ocurre por odio o venganza; cuando no pertenece al infundio, sino a la terca rutina, "la simple necesidad de que pasen cosas" (2012: 261)

Este aspecto es también advertido por Maximiliano Linares, quien sostiene que esta estrategia compositiva construye un tejido narrativo en el que se virtualiza —en un movimiento constante— el proceso de composición de la historia que, como menciona Villoro, "se resiste a ser contada":

> Se trata de los narradores concatenados que se pasan entre sí los datos y las informaciones sobre un hecho que termina volviéndose, de algún modo, un acontecimiento o representa, miniaturizada, la matriz del relato que éste desarrolla como ocurre de manera espectacular —espectacular porque es precisamente lo que el relato tematiza: su propio montaje y desmontaje de hechos; espectacular porque muestra los procedimientos y se jacta de su evidencia […] Este pasarse información, de manera fidedigna o distorsionada, de un determinado hecho, constituye la cadena de versiones o, lo que podríamos definir como las versiones en cadena, las cuales, a diferencia del narrador omnisciente o quasi-omnisciente del realismo clásico, producen una interferencia irreversible respecto de la verdad de la historia. (2011: 269)

Atento a la construcción de la voz narrativa en "Historia del caballero de la rosa…", Linares advierte que la narración está construida por información

parcial que se va configurando mediante el continuo desplazamiento del narrador en primera persona del plural al singular, para enfatizar la imposibilidad de contar la historia verdadera del caballero y la virgen encinta. Se trata —como apunta Linares— de narradores que no pueden dejar de contar, a pesar de su ignorancia y su desconocimiento. A propósito, Pablo Rocca anota lo siguiente: "los narradores de Onetti tienen la paradójica convicción de que es posible contar lo que no admite una explicación contundente […] al fin y al cabo todo consiste en contar […] el mundo, los seres y las cosas adquieren un sentido provisorio si se someten al arte de narrar" (2009: xxxv).

En dos artículos dedicados al cuento del escritor uruguayo, Gabriel Saad y Aurea María Sotomayor analizan, respectivamente, la función de la mirada como eje estructural del relato. Gabriel Saad sostiene que ésta opera en la construcción del sentido del cuento, puesto que descubre "la transgresión de los límites espaciales y el avance en la producción textual" (1987: 283). Por su parte, Aurea María Sotomayor vincula el ejercicio de la mirada con ciertas funciones de la voz narrativa, ya que "el narrador del *Caballero de la rosa* [*sic*] se encuentra, por adulto, en el terreno del prejuicio, el de la visión complicada por una serie de valores que transforman el acto de mirar en enjuiciamiento" (1980: 49). A partir de lo asentado por Ludmer sobre la mirada como primer elemento de apropiación de la materia en la obra de Onetti, Sotomayor considera que la mirada en los narradores onettianos no siempre coincide con un acto verificable: "Esa vista responde a un mecanismo de superposiciones donde la necesidad de ver impone un panorama, ficcionaliza" (1980: 49). Para la autora, los narradores de "Historia del caballero de la rosa…" inventan una historia, mediante "miradas que enjuician", proyectando, en esa ficción, su pesimismo y hartazgo (1980: 50).

En otra línea de reflexión crítica, Lucien Mercier analiza la configuración del secreto como catalizador narrativo en la obra de Onetti. Para Mercier, en los textos del uruguayo, el secreto se articula en la problemática relación entre el sujeto y "la inquietante existencia del otro" (1969: 173), es decir, entre narrador y personajes. En el caso concreto de "Historia del caballero de la rosa…", Mercier observa una separación radical entre el *yo* y el *otro*, "de modo que, para sugerir la impresión del enigma, el autor tiene que usar recursos quizá más superficiales: por una parte la multiplicidad de las versiones, incompletas e hipotéticas, a través de las cuales se conoce a los protagonistas, y por otra parte el aspecto francamente grotesco y truculento de éstos" (1969: 175).

Como se observa, el interés crítico en "Historia del caballero de la rosa…" se concentra en el análisis del funcionamiento de la voz narrativa. Sin embargo, la crítica no ha señalado un rasgo, quizás el más obvio, pero fundamental en la caracterización de estos personajes onettianos: el caballero y la virgen encinta se configuran a partir de modelos míticos y literarios, cuyos atributos sufren una degradación pautada por el principio deformador de la estética del grotesco. Para la crítica, los personajes son grotescos *per se*, puesto que manifiestan lo que Wolfgang Kayser señaló como uno de los rasgos característicos del grotesco: "un juego con la ruptura de la simetría y una más acusada distorsión de las proporciones" (2010: 39). Atenta a esta puntualización, Ángela B. Dellepiane sostiene que en "Historia del caballero de la rosa…" hay una deformación de la realidad que se debe, en buena medida, "a la unión de dos seres dispares, uno bello, la otra fea y deformada no sólo por su enanismo sino por su embarazo" (1974: 249). Para Dellepiane, lo grotesco funciona como un mero recurso de caracterización de los personajes. En oposición a esta visión crítica, considero que lo grotesco opera de manera más significativa en el texto, pues su función no sólo se implica en la caracterización física de los personajes, sino también en la construcción de una realidad ambivalente, carente de armonía y repleta de incertidumbre, que comporta la visión crítica onettiana.

Los planteamientos de la estética de lo grotesco permiten evidenciar cómo Juan Carlos Onetti revela las ordenaciones sociales de su mundo ficcional, pero no para anularlas, sino para reforzarlas y perpetuarlas con la finalidad de ofrecer una crítica sobre la sociedad moderna. En el universo sanmariano, el hombre se descubre condenado al fracaso absoluto de sus actos, pues se encuentra "sumergido en un mundo dedicado a la 'cabronada universal'" (Dellepiane, 1974: 248), en donde los intentos desesperados por ser parte de un orden social coherente provocan una total aniquilación de su individualidad.

EL MUNDO DISTANCIADO

"Historia del caballero de la rosa y la virgen encinta que vino de Liliput" inicia con una importante revelación por parte del narrador, a quien reconocemos como el doctor Díaz Grey por las marcas textuales: "En el primer momento creíamos los tres conocer al hombre para siempre, hacia atrás y hacia delante" (Onetti, 2009: 134). El evento que provoca que los tres sanmarianos pongan en duda su conocimiento sobre la realidad es la aparición inexplicable de una

joven pareja de forasteros que irrumpe en el Universal, lugar en el que el narrador, el viejo Lanza y Guiñazú se encuentran tomando cerveza "una noche de fines de verano" (Onetti, 2009: 134), en Santa María.

Su aparición provoca una fascinación morbosa en los tres sanmarianos, quienes intentan explicar la naturaleza inasible de los forasteros:

> —*Vean* —susurró Guiñazú, retrocediendo en la silla de hierro—. *Miren*, pero no *miren* demasiado. Por lo menos, no *miren* con avidez y, en todo caso, tengan la prudencia de desconfiar. Si *miramos* indiferentes, es posible que la cosa dure, que no se desvanezcan, que en algún momento lleguen a sentarse, a pedir algo al mozo, a beber, a existir de veras
> […]
> —Pueden seguir *mirando* —permitió Giñazú—, pero no hablen todavía. Acaso sean tal como los *vemos*, acaso sea cierto que están en Santa María.
> […]
> —Ya cayó una gota —dijo Guiñazú—. La lluvia estuvo amenazando desde la madrugada y va a empezar justo ahora. Va a borrar, a disolver esto que estábamos *viendo* y que casi empezamos a aceptar. Nadie nos va a creer. (Onetti, 2009:134; énfasis mío)

Los tres sanmarianos sorprendidos miran con asombro y cautela a los jóvenes, como si se tratara de personajes de otro mundo, inasibles y etéreos. El carácter aparentemente intangible de los personajes —percibidos por Guiñazú como entes difuminados, impersonales, susceptibles de ser borrados por las gotas de lluvia— provoca que los sanmarianos no tengan certezas sobre lo que están presenciando y establezcan la observación y la desconfianza como únicas vías posibles para aproximarse a la joven pareja. El tono intranquilo de las palabras que emplea Guiñazú contrasta con la descripción que hace el narrador de las acciones de los jóvenes, quienes, mientras esperan al mozo para que los atienda, intercambian gestos amorosos: "Cuando llegó el mozo, demoraron en ponerse de acuerdo; el hombre acariciaba los brazos de la muchacha, proponiendo con paciencia, dueño del tiempo y repartiéndolo con ella. Se inclinó sobre la mesa para besarle los párpados" (Onetti, 2009: 135).

En *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, Wolfgang Kayser sostiene que uno de los elementos rectores de la estética de lo grotesco es la configuración de un "mundo distanciado", elemento que se expresa en la

desestabilización del orden reconocido y aparentemente dominado mediante la presentación de formas extrañas que lo perturban: "[Se construye] en la experiencia de que el mundo en que confiamos y que aparentemente descansa sobre los pilares de un orden necesario se extravía ante la irrupción de fuerzas abismales, se desarticula, pierde sus formas, ve disolverse sus ordenaciones…" (2010: 67). La aparición de los jóvenes protagonistas corresponde a la escena de "la llegada de lo insólito", que Ludmer identifica como parte de una estructura narrativa que Onetti replicó con variaciones y combinaciones a partir de *La vida breve* (1950). Se trata —siguiendo a Ludmer— de la irrupción de un elemento extraño-extranjero que violenta "la estabilidad rutinaria del mundo cotidiano y familiar" (2009: 178). En el cuento, la aparición de los protagonistas pauta una transgresión absoluta, pues implica la disolución de las categorías que sostienen la comprensión de la realidad de los tres sanmarianos, de ahí que el narrador utilice el pretérito imperfecto ("creíamos conocer") para enfatizar la suspensión de su saber y diversas modalizaciones ("tengan la prudencia de desconfiar", "acaso sea cierto") que expresan la incertidumbre de quienes contemplan a la joven pareja.

Para que esta transgresión se genere, debe revelarse la naturaleza extraña e inquietante de un mundo que nos resultaba familiar (Kayser, 2010: 310). La distancia que propone Kayser está relacionada con la construcción de un mundo escindido entre el orden de la realidad y los elementos ajenos que lo perturban. Este distanciamiento se percibe en el cuento mediante la instancia narrativa que —como se verá— contempla desde lejos a la pareja, otorgándole una realidad discorde, inarmónica, la cual entra en choque con el orden social de Santa María.

En "Historia del caballero de la rosa…", las formas extrañas y amenazadoras no son, en ningún sentido, seres deformes o desproporcionados, sino una pareja de forasteros jóvenes y enamorados que, sin embargo, son percibidos como una amenaza. Así lo confirma Guiñazú, cuando advierte que "puede ser que los demás habitantes de Santa María los vean y sospechen, o por lo menos tengan miedo y odio, antes de que la lluvia termine por borrarlos. Puede ser que alguno pase y los sienta extraños, demasiado hermosos y felices, y dé la voz de alarma" (Onetti, 2009: 135). La juventud y la felicidad configuran el elemento amenazador del orden en Santa María y funcionan como un punto de contraste con los atributos y valores de los sanmarianos. Al respecto, el narrador evidencia los rasgos negativos de la sociedad sanmariana, los cuales

permiten establecer las características de la joven pareja que desentonan con los valores que predominan en Santa María:

> A pesar de los años, de las modas y de la demografía, los habitantes de la ciudad continuaban siendo los mismos. Tímidos y engreídos, obligados a juzgar para ayudarse, juzgando siempre por envidia y miedo. Lo importante a decir de esta gente es que está desprovista de espontaneidad y de alegría; que sólo puede producir amigos tibios, borrachos inamistosos, mujeres que persiguen la seguridad y son idénticas e intercambiables como mellizas, hombres estafados y solitarios. (Onetti, 2009: 147)

En este pasaje, se destaca el anacronismo y el conservadurismo de los habitantes de Santa María. Es una sociedad pesimista, carente de espontaneidad y de vitalidad, cuya actividad es la envidia y el enjuiciamiento. En este panorama social, la expresión de la libertad, la sinceridad, el amor y la belleza —encarnada en la pareja de forasteros— se presenta como una imposibilidad y una infracción del orden.

Desde la aparición del caballero y la virgen, los tres sanmarianos intentan aproximarse con fascinación, morbo y envidia a esta nueva realidad; sin embargo, no logran acercarse a ellos, porque, como advierte Kayser, "eso que irrumpe queda indeterminado, es inexplicable e impersonal" (2010: 225). La pareja de forasteros itinerante aparece y desaparece de Santa María dejando un halo de misterio y aversión entre la población. De esta manera, la única forma posible de aproximarse a la pareja es mediante conjeturas, chismes, testimonios y "miradas", pero sobre todo mediante el poder creativo de los tres sanmarianos. El caballero de la rosa y la virgen encinta se vuelven "creaciones", a partir de las cuales el trío inventará una historia con múltiples versiones, lagunas e imprecisiones. El interés de los tres sanmarianos sobre la historia de la pareja y su misteriosa presencia en Santa María deviene en un ejercicio de invención que tiene como propósito descubrir la verdad de las acciones del caballero y la virgen. Los tres viejos sanmarianos se reúnen cada noche en *El Liberal* para fraguar la historia de la pareja, a la que titulan la *Farsa del amor perfecto,* con el material que les proporcionan los testimonios de quienes han "mirado" a los jóvenes y las mentiras que se ajustan a la realidad que ellos, como inventores de la historia, encuentran más verosímil:

> —Bailan, son bailarines, eso puede afirmarse, y no es posible decir otra cosa, si hemos jurado decir solamente verdades para descubrir o formar la verdad. Pero no hemos jurado nada. De modo que las mentiras que pueda acercar cada uno de nosotros, siempre que sean de primera mano y que coincidan con la verdad que los tres presentimos, serán útiles y bienvenidas. (Onetti, 2009: 138)

Aurea María Sotomayor sostiene que la preeminencia de la mirada constituye "uno de los pilares estructurales de la narrativa onettiana" (1980: 48); esto es cierto para el cuento que aquí se estudia, ya que la mirada —entendida como un recurso de construcción desde donde se narra la historia— genera una distancia subjetiva entre los que observan y quienes son observados. Esta distancia propone un juego de equívocos, falsas versiones y calumnias que sostienen la estructura del texto. Este procedimiento narrativo permite a Onetti "amortiguar la explicitación de toda emoción y, fundamentalmente, de toda certeza" (Aínsa, 1970: 75). Es decir, hay una suerte de relativización de la verdad, un rechazo total de la "certeza como posibilidad de conocimiento" (Aínsa, 1970: 76). Juan Carlos Onetti emplea un narrador aparentemente desinteresado ("Todo lo que fuimos sabiendo de ellos no tuvo interés para mí" [2009:136]), que se configura como un *nosotros*, pues recoge las diferentes versiones —verídicas o no— de terceros que contemplan las acciones de la pareja; el narrador se revela, entonces, como una voz colectiva. La voz de Díaz Grey se difumina en un *nosotros* al principio de la narración, cuando apunta: "*Supimos* que habían estado en el baile del Club Progreso, pero no quién los invitó. *Alguno de nosotros estuvo mirando* bailar a la muchacha" (Onetti, 2009: 136; énfasis mío). A pesar de la ausencia del doctor Díaz Grey en el baile, éste asume como propia la mirada de los sanmarianos que interactuaron con la pareja de forasteros en el baile. El narrador recupera el testimonio de los invitados al Club Progreso, los cuales demuestran el poco interés de los sanmarianos por conocer la historia verdadera de los jóvenes, puesto que la atención de los invitados se dirige a detalles frívolos o a lo que pudieron observar en la pareja:

> Durante la cena, nadie preguntó quiénes eran y quién los había invitado. Una mujer esperó en silencio para recordar el ramo de flores que había tenido la muchacha en el costado izquierdo del vestido blanco. La mujer habló con parsimonia, sin opinar, nombrando simplemente un ramo de flores de

> paraíso sujeto al vestido por un broche de oro. Arrancado tal vez de un árbol en cualquier calle solitaria o en el jardín de la pensión o del agujero en que estuvieron viviendo durante los días inmediatos al Victoria y que ninguno de nosotros logró descubrir. (Onetti, 2009: 137)

En el cuento, la configuración del "mundo distanciado" propuesto por Kayser se elabora mediante la construcción de la subjetividad de unos intermediarios que relativizan la verdad, opinan, juzgan y pautan la narración. Si el caballero y la virgen fungen como invenciones, como unidad de acción en la "historia" que se construye, y los tres sanmarianos son creadores y espectadores pasivos de la *Farsa del amor perfecto,* se puede advertir que este distanciamiento es producto de la mirada a partir de la cual es narrada la historia. Lo que importa señalar —para efecto de mi análisis— es que la construcción del punto de vista desde una conciencia colectiva asumida en la voz de Díaz Grey produce el efecto de distanciamiento del que habla Kayser como característica inherente de la estética de lo grotesco, puesto que el ejercicio de la invención deviene en un distanciamiento entre el que observa, imagina y juzga, y los observados, ya que el narrador nunca se aproxima (por los imperativos sociales que lo constriñen) a la joven pareja, de ahí que no logre acceder a la verdad de sus acciones.

El narrador colectivo del cuento —como muchos de los narradores onettianos— relativiza la información, orienta la narración y funciona como una proyección de los principios sociales y morales que estructuran la vida en Santa María, de ahí que el carácter amenazante y perturbador de la joven pareja de forasteros sólo está configurado a partir de la mirada con la que se le contempla.

LA INQUIETANTE EXISTENCIA DEL *OTRO*

En la obra de Juan Carlos Onetti, la irrupción del extraño-forastero implica reconocer —como advierte Josefina Ludmer— que proviene de un "otro lugar", "de un mundo diferente"; generalmente son personajes marginales que surgen del mundo de la prostitución, de la enfermedad, de la locura y del crimen (2009: 178). Sin embargo, en "Historia del caballero de la rosa y la virgen encinta que vino de Liliput", los personajes provienen de un mundo cultural plenamente codificado: el caballero de la rosa alude a la figura mítica

Signos Literarios, vol. xxii, núm. 43, enero-junio, 2026, 96-119, ISSN: 3061-7782

del héroe, así como a la extensa tradición de la novela de caballerías, pero también es una alusión a la ópera de Richard Strauss, *El caballero de la rosa* (1911), y al ideal del amor romántico que el joven Octavian le profesa a Sophie; por su parte, la virgen encinta remite al universo simbólico que acompaña a esta figura en la tradición cristiana. El adjetivo calificativo *encinta* configura un campo semántico compuesto de elementos contrarios e irresolubles que advierte el proceso de deformación que pautará el relato; además, el lugar de procedencia de la virgen establece una explícita referencia a *Los viajes de Gulliver* (1726), de Jonathan Swift.

Esta referencia no es gratuita, puesto que la novela de Swift es una irónica y mordaz crítica a la sociedad de su época, que se evidencia en la reproducción de una realidad deforme y desproporcionada. En la novela del irlandés, lo grotesco opera en la construcción de imágenes corporales que constituyen una inversión del orden natural, pues exceden sus límites y alteran sus proporciones con la intención de desacralizar la noción de belleza y los ideales racionalistas de contención. Esta inversión también aparece en los comportamientos éticos y morales del protagonista, pues, mientas más conocimiento adquiere, se acentúa su menosprecio hacia los hombres. En la novela, el pensamiento racional, la ciencia y la idea de progreso se someten a un procedimiento de inversión que recrea una realidad contradictoria, deforme y desproporcionada.

La referencia a la novela del irlandés es importante también para la configuración del personaje femenino en el cuento de Juan Carlos Onetti, ya que la mujer diminuta no es grotesca ni desproporcionada, sino de armónicas proporciones, como los habitantes de Liliput. El viejo Lanza la describe como: "Demasiado próxima a la perfección para ser una enana, demasiado segura y demagógica para ser una niña disfrazada de mujer" (Onetti, 2009: 134). Aunque en *Los viajes de Gulliver* la belleza femenina —percibida desde la subjetividad del narrador— carece de encanto, puesto que la ridiculiza con descripciones exageradas, hay un personaje que se salva de esta visión: Glumdalclitch, la niña gigante que cuida del viajero. El narrador cambia el tono burlón e irónico cuando se refiere a ella por otro mucho más afectivo, pues ella simboliza la bondad y la pureza en un mundo degradado y corrupto. Díaz Grey hace lo mismo con la joven, a quien en un primer momento trata con cierta admiración y compasión. En la primera descripción que hace el narrador de ella, señala: "Parecía muy joven y resuelta a ser dichosa, le era imposible cerrar la sonrisa. Aposté a que tenía buen corazón y le predije

algunas tristezas" (Onetti, 2009: 134). Más adelante, advierte en su sonrisa "un destello tan tierno, tan espontáneo y regular, que se hacía imposible no perdonarla" (136). No obstante, la muchacha será objeto de una transformación grotesca, que se da a través de la mirada deformadora que Santa María impone sobre ella, después de que se descubre que está embarazada. Aquí, el principio deformador de lo grotesco opera en una de las obsesiones temáticas del autor respecto a sus personajes femeninos: la virgen adolescente y su paulatina degradación en mujer.

En la figura de la protagonista confluyen ambos estados en un intento por detener el tiempo y conservar, desesperadamente, la única posibilidad de salvación del hombre onettiano: la pureza. La mujer diminuta perpetúa de manera grotesca una doble condición, ya que hace convivir dos realidades discordes entre sí: la virginidad y la gravidez. En la caracterización física de la protagonista se evidencia otra más de las funciones de lo grotesco, que es la de presentar cuerpos en transición que revelan la realidad en sus violentas contradicciones, pues el vientre enorme de la muchacha crece con cada vuelta que da bailando con el caballero.

El principio deformador de lo grotesco funciona de manera significativa en el modelo cultural y literario que subvierte, pues potencia su campo semántico y simbólico, tal es el caso de la deformación de ciertos atributos de la Virgen María en el texto onettiano. La virgen encinta del cuento conserva su condición inmaculada, a pesar de que la concepción es producto de la intervención humana. En el cuento se desacraliza el dogma de la Inmaculada Concepción de los cristianos, en el cual se afirma que el cuerpo de donde provino el hijo de Dios es incorrupto. La joven protagonista se presenta desde una formulación profundamente grotesca, implicada, sobre todo, en el tratamiento con el símbolo y en la inversión de jerarquías (lo sagrado y lo carnal, lo puro y lo corrupto), lo cual ofrece una imagen que sintetiza la abolición de dominios en permanente contradicción. En la tradición religiosa, la Virgen María encarna el mito fundacional del cristianismo y es un símbolo idealizado de pureza. En el cuento del uruguayo, la protagonista es una muchacha joven, alegre y enamorada; sin embargo, también es provocativa y sensual, aspecto que subvierte el modelo bíblico.

La sexualidad de la joven está constantemente aludida en lo extravagante de su vestimenta y, sobre todo, en su sensualidad cuando baila con el caballero de la rosa. Para Lanza, de entre una serie de hipótesis posibles, ésta pudo ser

la causa por la que fueron echados amablemente de la casa de los Specht: "porque el vestido de la pequeña era indecente en un pecho y en una rodilla; porque al fin de la fiesta bailaron juntos como marineros, como cómicos, como negros, como prostitutas" (Onetti, 2009: 141). El atributo que permite que la virgen, en la tradición cristiana, sea venerada —además de ser madre de Jesús— es justamente lo incorrupto de su carne; así lo demuestran las oraciones marianas, en donde se pone especial énfasis en su pureza. La carga simbólica de la Virgen María se subvierte en la figura de la virgen encinta del cuento, ya que muestra una realidad discorde e inarmónica al encarnar dos conceptos disímbolos (pureza/sexualidad). Philip Thomson apunta que lo grotesco es esencialmente ambivalente, como un choque violento de opuestos (2019: 32); en este sentido, el principio deformador de lo grotesco no sólo funciona en este relato en las características físicas de los personajes, sino también en atributos de modelos míticos, como el de la Virgen María, que son confrontados con su valor opuesto.

El *marialis cultus* que profesa el caballero a la virgen se convierte en un culto pagano, motivado, justamente, por el deseo carnal. Los rituales de veneración cristiana se transmutan en un baile tribal, en un rito de apareamiento, en donde la figura venerada revela, explícitamente, una sexualidad que provoca la adoración y el éxtasis del caballero:

> —Porque aquello tendría, estoy seguro, un nombre cualquiera que no pasa de eufemismo. Y tampoco aquello pasaba de danza tribal, de rito de esponsales, de las vueltas y las detenciones con que la novia rodea y liga al varón […] Sólo que aquí era ella la que se dejaba estar, un poco torpe, con los movimientos amarrados, frotando el suelo con los pies y sin despegarlos, haciendo oscilar el cuerpo diminuto y abundante, persiguiendo al hombre con su paciente sonrisa deslumbrada […] Y era él quien bailaba alrededor, quebrándose de cintura al alejarse y venir, prometiendo y rectificando con la cara y con los pies […] El muchacho tenía la camisa abierta hasta el ombligo; y todos nosotros podíamos verle la felicidad de estar sudando, un poco borracho y en trance. (Onetti, 2009: 141-142)

En la caracterización de la virgen encinta hay una veta más que refuerza la deformación del modelo bíblico y que se descubre a partir de la relación con la figura del caballero de la rosa. Ambos personajes establecen una relación muy

cercana al amor cortés medieval, en donde la figura de la amada se convierte en una imagen casi religiosa y de veneración. El amor cortés, como modelo de comportamiento social, resultó atentatorio, ya que subvertía el modelo de vasallaje, pero, sobre todo, por la *religo amoris* que evidenciaba una plena identificación de la amada con la virgen.

Mijaíl Bajtin observa que en la noción de *degradación* hay una permanente trasmutación de lo "alto con lo bajo", con la intención de rebajar a un plano material y corporal lo "elevado, espiritual, ideal y abstracto" (1999: 24), como la idealización de la Virgen María. Esta posibilidad de lo grotesco es entendida por el teórico ruso como una forma de renovación y liberación que se manifiesta en la risa, pues a partir de ésta se degrada el plano de lo sublime, espiritual o mítico. Sin embargo, en el cuento de Onetti, la risa liberadora se convierte en una burla cruel y despiadada que en ningún sentido permite una renovación, sino todo lo contrario, una completa degradación de los modelos míticos.

La deformación del personaje masculino se presenta de manera distinta, ya que éste es ridiculizado hasta convertirlo en una caricatura grotesca del modelo mítico que encarna. A propósito de la caricatura, Kayser señala que, gracias al trabajo del francés Jacques Callot, en el siglo xvi, se logró vincular la caricatura a la estética de lo grotesco, pues muchas de sus creaciones se consideraron grotescas por el grado de deformación que representaban.[1] La caricatura amplió las reflexiones del concepto y se convirtió en una fuente fecunda de un tipo de arte que puso en entredicho la reproducción elevada e ideal de la realidad. En un intento por definir el carácter de lo caricaturesco, Christoph Martin Wieland, en el siglo xviii, distingue tres tipos de caricatura: genuinas, exageradas y fantásticas. El segundo tipo sirve para definir las características del caballero de la rosa, pues se trata de aquellas que con "una

[1] De las más importantes series de Jacques Callot se encuentra *Las miserias de la guerra*, inspirada en la Guerra de los Treinta Años. Callot crítica mordazmente a la sociedad y representa todos los horrores de la guerra, degradando la condición humana mediante la exposición de las crueldades que produjo la guerra, como el saqueo, la violación, la mendicidad y el hambre. El francés revela la naturaleza cruel y abyecta de la condición humana, la cual se devela en su aspecto más sórdido y grotesco en situaciones extremas como la guerra.

finalidad concreta aumenta los rasgos deformes del objeto representado, pero procediendo de un modo análogo al de la propia naturaleza, de manera que el original aún permanece reconocible" (Kayser, 2010: 49). Todas estas formulaciones ofrecieron una pauta para que Kayser configurara "el principio de lo característico", inherente a la estética de lo grotesco. Este principio consiste en privilegiar sólo ciertos atributos o particularidades para que sea reconocible el modelo que se está deformando.

Bajo este principio, en la "Historia del caballero de la rosa…" aparece Ricardo, el caballero de la rosa o el *chevalier servant.* La figura heroica del caballero se presenta degradada desde su vestimenta —pantalones ajustados, camisa abierta hasta el ombligo, anómalo traje gris con una rosa artificial zurcida— hasta la naturaleza doméstica de sus aventuras, como la "batalla" que emprende contra la plaga de animales con el propósito de salvar los rosales secos de doña Mina o el mantenimiento de la casa de los Specht. El principio deformador de lo grotesco opera sobre la figura mítica del héroe caballeresco: ya no es el personaje dotado de cualidades extraordinarias, sino el forastero itinerante, cuyo llamado a la aventura parece estar motivado por cuestiones materiales. El caballero mítico se transmuta en jardinero y personaje del mundo del espectáculo cercano al circense, como lo confirman las imágenes del caballero repartiendo invitaciones para la fiesta de doña Mina en un tílburi jalado por un caballo famélico.

La aniquilación del orden del mundo —propuesta por lo grotesco— se da por la anulación de conocimientos absolutos y verdaderos o por la transición de formas. En el cuento, la transición no sólo es corpórea, sino de atributos o emociones que tienen un valor positivo. Díaz Grey describe al caballero como "de muchas maneras y éstas coincidían, inquietas y variables, con el propósito de mantenerlo vivo, sólido, inconfundible. Era joven, delgado, altísimo, era tímido e insolente, dramático y alegre" (Onetti, 2009: 135). Más adelante, a propósito del baile en el Club Progreso, el narrador lo observa "lánguido y largo, lánguido y entusiasta, otra vez lánguido y con el privilegio de la ubicuidad […] Era joven, flaco, fuerte; era todo lo que se le ocurría ser" (Onetti, 2009: 136-137). La multiplicidad de formas del joven caballero se contrapone a la existencia predecible de los tres viejos sanmarianos. El cuadro en el Berna es devastador: Guiñazú espera ser rico, Díaz Grey intenta resignarse a la vejez, pero no lo consigue, y Lanza, como todas las tardes, después de su trabajo en *El Liberal,* "rengo y más flaco, terminaba de toser y de insultar al gerente

y a toda la raza de los Malabia, pedía un café como aperitivo y refregaba el pañuelo mugriento en los anteojos" (Onetti, 2009: 138). El deterioro físico, los sueños imposibles, la frustración y la oquedad de la vida sanmariana contrastan con la altiva confianza en la "dicha inmortal" (Onetti, 2009: 137) de la pareja de forasteros.

Joseph Campbell plantea que la aventura mítica —en este caso, la del caballero— comienza con un llamado que lo obliga a abandonar su lugar de origen, cruzar un umbral y adentrarse en "un mundo de fuerzas poco familiares y sin embargo extrañamente íntimas, algunas de las cuales lo amenazan peligrosamente" (2010: 223). Después de salir victorioso de las diversas pruebas que se le imponen, el héroe recibe una recompensa (material o espiritual) y retorna a su lugar de origen para compartir el elixir que restaurará el orden del mundo (2010: 224). . En el cuento, el llamado del caballero es dado a partir de una carta —cuyo contenido es un secreto nunca revelado— dirigida al bisnieto de Latorre y a partir de la cual el caballero cruza el umbral y "aparece" en Santa María, ese "planeta sin primores ni sorpresas" (Onetti, 2009: 135). La prueba consistirá en sobrevivir a ese mundo amenazador e hipócrita; sin embargo, el héroe no logrará obtener su recompensa, porque las fuerzas societas se burlan de sus intentos. Al final del cuento, el efecto de degradación se ve maximizado porque opera sobre otra figura literaria: *El caballero de la triste figura*. Debido a que Santa María se burla de sus intentos y aniquila toda posibilidad de salvación, el caballero de la rosa termina transmutándose en la triste figura contrahecha del personaje cervantino, capaz de provocar risa y pena al mismo tiempo. Después de conocerse el testamento de doña Mina, el caballero emprende una nueva aventura: sube a su caballo famélico, cargado de "kilos de flores" (Onetti, 2009: 157), y cabalga días enteros "bajo el círculo imperfecto de la luna" (Onetti, 2009: 156), enfrentándose con amenazas imaginarias, como aquellas a las que se enfrentó don Quijote: "perros flacos, moteados e inexistentes" (Onetti, 2009: 156), "faroles y desconfianzas" (Onetti, 2009: 157). El caballero de la rosa no sólo pierde su identidad para fundirse con la del personaje cervantino, sino también toda pauta de orientación en el mundo: "llegó a sentirse débil, sin peso, hambriento y con sueño, privado de la fe inicial y de la memoria de cualquier propósito […] con el cansancio y la desesperación obcecada de su cuerpo y de su cara, más vieja y narigona" (Onetti, 2009: 157). Al llegar al cementerio donde yace el cuerpo de doña Mina, el guardián se desconcierta por el intenso olor de rosas que se

desprende del caballero, pero después de tocarlo con su bastón lo "reconoce" y lo deja pasar: "Debe haberlo olido, indeciso, despistado un momento por el perfume de las flores. Debe haberlo tocado un momento con su bastón hasta reconocerlo y tratarlo como a un amigo" (Onetti, 2009: 157) Aquí se presenta la última transformación del caballero, pues se convierte en un sanmariano más, reconocido por Santa María como uno de ellos. Al final del cuento, el joven altivo, alegre y entusiasta se convierte en un hombre sin esperanza, frustrado y cansado, como se observa en la escena final del cementerio.

Los intentos de la joven pareja de forasteros por conseguir un lugar en Santa María para que nazca su hijo —acontecimiento que evoca al pasaje bíblico del nacimiento de Jesús— son infructuosos. La movilidad, identificada en la naturaleza itinerante de los personajes —ya reconocidos como bailarines—, implica un cambio constante de espacios que serán más amenazadores para la pareja, cada vez que ésta se va internando en Santa María. Los personajes encarnan una especie de "bohemia trashumante", son personajes del "espectáculo"; por lo tanto, marginales, dedicados a entretener a la sociedad sanmariana. Funcionan como "divertimento" —para ganarse la vida— de personajes mediocres y egoístas, como la vieja doña Mina.

La búsqueda de estabilidad económica de la pareja de forasteros, que se entiende como un intento por revertir su condición marginal, lleva a la joven pareja a instalarse en Las Casuarinas, propiedad de doña Mina, una vieja rica, con arteriosclerosis, abandonada por sus parientes y con un pasado amoroso muy ajetreado. Después de las atenciones y los cuidados que le prodigan, la vieja Mina, al morir, les deja como herencia un repugnante perro, incontinente y legañoso, además de quinientos pesos; sin embargo, esta herencia no es suficiente para recibir al hijo que está por nacer. La escena del nacimiento del hijo de la joven pareja se presenta como una completa deformación de la imagen bíblica, pues el plano de lo divino y puro se traslada al ámbito de lo terrenal y corporal. La virgen "despatarrada" da a luz a un feto de onces meses (alusión rabelesiana que recuerda el nacimiento de Gargantúa), en un sucio muelle del puerto, con la única compañía del perro legañoso y diarreico. En la iconografía religiosa, la posición del cuerpo idealizado de la Virgen María se muestra inclinado o arrodillado, en actitud de reposo o contemplación. Es un cuerpo cerrado e intacto. En el cuento, el adjetivo *despatarrada* implica la apertura exagerada del cuerpo. Un cuerpo abierto es —siguiendo a Bajtín— uno en proceso de transformación, vinculado con lo terrenal, la suciedad y

lo gestante. La exposición más reveladora de la degradación de lo sagrado se concentra en la figura del feto de once meses, pues es una transgresión absoluta del orden natural; su presencia monstruosa, en tanto anomalía biológica, se configura como un desbordamiento o exceso del cuerpo y de la vida, aspecto que potencia la deformación del modelo bíblico, pues mientras la Virgen María gesta al hijo de Dios, la virgen del cuento engendra a un ser abyecto.

La suciedad y la incontinencia del perro que acompaña a la virgen en su parto es un punto de condensación simbólica desde la perspectiva de lo grotesco. Tanto el animal como el sucio puente del astillero constituyen un escenario decadente, de corrupción material. El estado de descomposición física del perro, el no poder contener sus necesidades fisiológicas, implica, desde la perspectiva de lo grotesco, una metáfora del exceso, de la pérdida de control y, por lo tanto, de los límites que separan la salud y la enfermedad. Su presencia acentúa el derrumbe del orden biológico en el nacimiento del feto de once meses y la degradación corporal de la virgen. A esta imagen se suma el escenario desolado y sucio del astillero que funciona como pesebre para el recibimiento del hijo. La escena bíblica se convierte en una natividad deformada, representación de la ruina y del fracaso de la protagonista. En ese sentido, la imagen inicial de la joven "resuelta a ser dichosa" contrasta, significativamente, con la escena de su parto, pues concentra la derrota absoluta de sus intenciones de ser feliz en un mundo hostil, cruel e insensible.

Desde la perspectiva de lo grotesco, la virgen y el caballero funcionan como puntos de contraste entre dos realidades que chocan, con el propósito de evidenciar y ridiculizar la condición humana; funcionan como un espejo que expone los aspectos más degradantes del ser humano. Estos aspectos desagradables que presentan los personajes no son de su propia naturaleza, sino, como he mencionado, impuestos por la mirada de los sanmarianos, quienes les confieren todos los atributos y valores que sostienen a Santa María; hay entonces una especie de "sanmarianización" —si cabe la expresión— en la pareja de forasteros. Los personajes deformados pierden su carácter amenazador cuando los vuelven "uno de ellos": seres burlados y sin esperanzas.

EL MUNDO ENAJENADO

Para Wolfgang Kayser, "lo grotesco es el mundo en estado de enajenación" (2010: 309). En el cuento, la enajenación se manifiesta con mayor fuerza en

el sentido perturbador y carente de armonía de la situación de la joven pareja después de la muerte de doña Mina. Así lo advierte el juez Canabal a Guiñazú, cuando se burla de las cláusulas ridículas del testamento de doña Mina y del carácter tragicómico de la situación del caballero y la virgen:

> —Perdone —resopló—, pero en toda mi vida, ni de picapleitos, conocí algo tan cómico. El perro y quinientos pesos.
> —Yo pensé lo mismo —dijo Guinazú con tolerancia—. Y también Ferragut está impaciente por verles las caras. Y es cierto que el asunto me pareció cómico […] pero si tenemos en cuenta que la difunta deja una fortuna…
> —Por eso mismo —dijo Canabal y volvió a reírse.
> —Una fortuna a unas primas y sobrinas que tal vez no la hayan visto nunca y que seguramente la odiaban, y varias decenas de miles a gente que nadie sabe quién es y que habrá que perseguir con edictos por todo el país… Si tenemos en cuenta, señor juez, que la pareja la estuvo cuidando y la hizo feliz durante meses, y que ella estaba segura (como lo estamos nosotros, sin más prueba que la emporcadora experiencia) de que la pareja confiaba heredarla…
> —Pero Guiñazú… —dijo el juez, oliendo el perfume seco y triste de su pañuelo—. Si justamente por eso me reía, hombre. Ahí está la gracia: en la reunión de todas las cosas que acabamos de enumerar.
> —Pero ya no me hace gracia —siguió Guiñazú—. La historia es demasiado cómica, monstruosamente cómica. (Onetti, 2009, 155)

Más allá de la deformación de los atributos de los modelos literarios y míticos, su carácter grotesco se manifiesta en el fracaso total de sus obras, ocasionado por la mirada del mundo distanciado que borra "toda manifestación espontánea y sincera" de los personajes (Kaiser-Lenoir, 1977; 63). Para Claudia Kaiser-Lenoir, lo verdaderamente inarmónico de los personajes es "el choque constante entre su interioridad sensible y la realidad externa que los deshumaniza" (1977: 62). La autora señala que, más allá de la comicidad de sus atributos físicos o gestuales, de sus particularidades lingüísticas o de la naturaleza de sus acciones, el personaje grotesco se caracteriza por el fracaso final de sus anhelos o ambiciones: "el elemento clave para la configuración de estos personajes es la inarmonía, entendida como pérdida de reciprocidad de todo cuanto les rodea" (1977: 63). De esta manera, los personajes se conciben como entidades que simbolizan la soledad del ser humano condenado

al fracaso absoluto de sus acciones y deseos. Este fracaso implica reconocer que se trata de la pérdida total de toda pauta de orientación en el mundo, desde "la fe en las instituciones, la confianza en la validez de códigos que supuestamente estructuran la acción humana, el respaldo en creencias que sirven para justificar sin mayor cuestionamiento la propia posición en el mundo, etc." (Kaiser- Lenoir, 1977: 64-65). En el cuento, la imposibilidad de los personajes para ser felices presupone una caída simbólica irrevocable, una pérdida de la fe en el ser humano

La presencia de los jóvenes enamorados genera morbo y envidia entre la población, así lo confiesa Guiñazú cuando relata el día en que el caballero de la rosa lo consultó sobre un problema de orden legal que "en la sucia práctica sanmariana" podría resolverse con sólo una llamada telefónica. No obstante, Guiñazú no la realiza y además lo estafa cobrándole cincuenta pesos por el pago de sus servicios. El abogado no justifica su sucia acción, sino que intenta descubrir la naturaleza del sentimiento de aversión que le produce el joven:

> Sentí que mi antipatía sin causa no podía sostenerse y que la iban sustituyendo la curiosidad y una forma casi impersonal de la envidia […] Quiero decir, aunque me empeciné en la antipatía: un hombre congénitamente convencido de que lo único que importa es estar vivo y, en consecuencia, convencido de que cualquier cosa que le toque vivir es importante y buena y digna de ser sentida. (Onetti, 2009, 142)

El sentimiento de Guiñazú es extensivo a toda la población de Santa María. Ésta se erige como un verdadero juez colectivo que observa de cerca —sin comprender del todo— a la pareja, con envidia y temor, esperando el momento justo para burlarse cruelmente de ellos. La altiva confianza e injustificada felicidad de los protagonistas cambiará radicalmente cuando reconozcan que "la vida es mucho más complicada" (Onetti, 2009: 151). El personaje es aniquilado cuando sus expectativas personales chocan con la realidad social que los deforma. Los personajes, entonces, son una especie de marionetas, manejadas por fuerzas externas que determinan sus acciones y pensamientos, que los define desde afuera y que configuran el "mundo distanciado" kayseriano. Esta mirada "desde afuera", concibe la realidad como "un simple juego de títeres vacío y sin sentido, un caricaturesco teatro de marionetas" (Kayser, 2010: 312).

Santa María se devela, entonces, como la verdadera presencia amenazadora, se percibe como una gran fuerza aniquiladora de la que los personajes no podrán salvarse conservando su individualidad. La única alternativa consiste en formar parte de esa fuerza, es decir, convertirse en un sanmariano más; sin embargo, esa posibilidad también simboliza una caída absoluta.

La aniquilación de la pareja comienza cuando se relacionan de manera más cercana con los sanmarianos. Ellos esperan ansiosos este encuentro: "Entonces, por primera vez y como estaba predicho, tuvieron que acercarse a nosotros" (Onetti, 2009: 142). Santa María, segura de que la pareja heredaría la inmensa fortuna de doña Mina, se acerca a ellos con hipocresía y envidia, ofreciéndoles sus casas, créditos e inversiones, pero, al mismo tiempo, condena su aparente estafa. Después de la muerte de doña Mina, se materializan los deseos de los sanmarianos, ya que la inmensa fortuna de la anciana se tendrá que repartir "a gente que nadie sabe quién es y que habrá que perseguir con edictos por todo el país" (Onetti, 2009: 155), sin consideración por los cuidados y la alegría que le ofreció la pareja. Santa María no espera para descargar su burla aniquiladora, porque por fin se cumple "la justicia de los hombres" (Onetti, 2009: 154) de Santa María. Al respecto, la imagen justiciera de Dios, como ese *id* inaprehensible kayseriano, que mueve y determina a su antojo a los personajes, es sustituido en el cuento por un grupo socialmente definido. En la "Historia del caballero de la rosa…", la justicia divina es la justicia del hombre sanmariano. Así lo declara Guiñazú: "cuando pensamos en Dios nos pensamos a nosotros mismos" (Onetti, 2009: 154).

La degradación que sufren los personajes se puede comprender como una crisis individual que se manifiesta al enfrentarse con "una verdad asombrosa y decepcionante" (Onetti, 2009: 148). En este sentido, podemos leer que la situación de los sanmarianos es el reflejo de sus valores en crisis, pero para que ésta se haga evidente es necesario contrastarla con otra realidad, encarnada en los forasteros, y también un grado de reconocimiento por parte del narrador del mundo al que pertenece. Por ello, Santa María es descrita como un lugar anquilosado y tradicionalista, cuyos habitantes viven con miedo y envidia, desprovistos de cualquier rasgo de espontaneidad, esperanza o alegría: "mujeres que persiguen la seguridad y son idénticas e intercambiables como mellizas, hombres estafados y solitarios" (Onetti, 2009: 147).

A lo largo del cuento, Santa María se muestra como el verdadero elemento amenazador, un lugar en el que nunca llega a ser posible un ordenamiento

coherente de la expresión individual; por lo tanto, la posibilidad de lucha y victoria nunca se plantea. Esta aniquilación de la que hablo consiste no sólo en la deformación de los atributos o actos del caballero y la virgen, sino también en la anulación de sus individualidades, una pérdida definitiva: su progresiva "sanmarianización", es decir, su alienación. Mediante ciertos elementos de la estética de lo grotesco, se puede observar cómo el escritor uruguayo configura la visión de una sociedad en crisis, y justamente en esta percepción del mundo se completa la función de lo grotesco en la "Historia del caballero de la rosa…", ya que manifiesta la naturaleza angustiante de la condición humana.

BIBLIOGRAFÍA

Aínsa, Fernando (1970), *Las trampas de Onetti*, Montevideo, Alfa.

Bajtín, Mijaíl (1999), *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, versión de Julio Forcat y César Conroy, Madrid, Alianza Editorial.

Campbell, Joseph (2010), *El héroe de las mil caras*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.

Dellepiane, Ángela B. (1974), "El humor negro y lo grotesco en Juan Carlos Onetti", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 292-294, octubre-diciembre, pp. 239-256.

Kaiser-Lenoir, Claudia (1977), *El grotesco criollo: estilo teatral de una época*, La Habana, Casa de las Américas.

Kayser, Wolfgang (2010), *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, traducción de Juan Andrés García Román, Madrid, La Balsa de la Medusa.

Linares, Maximiliano (2011), "La posta de narradores o el arte de narrar de J. C. Onetti", *Caracol*, núm. 2, diciembre, pp. 267-289.

Ludmer, Josefina (2009), *Onetti. Los procesos de construcción del relato*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Mercier, Lucien (1969), "Juan Carlos Onetti en busca del infierno", en Reinaldo García Ramos (comp.), *Recopilación de textos sobre Juan Carlos Onetti*, La Habana, Centro de Investigaciones Literarias Casa de las Américas, pp. 170-177

Onetti, Juan Carlos (2009), "Historia del caballero de la rosa y la virgen encinta que vino de Liliput", en *Obras completas. Cuentos, artículos y miscelánea*, edición de Hortensia Campanella y prólogo de Pablo Rocca, Barcelona, Galaxia-Gutenberg, tomo III, pp. 134-157.

Rocca, Pablo (2009), "Prólogo", en Juan Carlos Onetti, *Obras completas. Cuentos, artículos y miscelánea*, edición de Hortensia Campanella, Barcelona, Galaxia-Gutenberg, tomo III, pp. XV-XLVI.

Saad, Gabriel (1987), "Técnica de la narración en un cuento de Onetti", en Hugo J. Verani (ed.), *Juan Carlos Onetti*, Madrid, Taurus, pp. 279-288.

Sotomayor, Aurea María (1980), "El caballero de la rosa o los inventos del prejuicio", *Inti. Revista de Literatura Hispánica*, núm. 12, otoño, pp. 47-64.

Thomson, Philip (2019), *Lo grotesco*, traducción y presentación de Rodolfo Palma Rojo, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Verani, Hugo (1995), "Juan Carlos Onetti: la aventura de la escritura", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. XLIII, núm. 1, pp. 125- 144.

Villoro, Juan (2012), "'Adivine, equivóquese'. Los cuentos de Juan Carlos Onetti", en Rose Corral (ed.), *Presencia de Juan Carlos Onetti. Homenaje en el Centenario de su Nacimiento (1909- 2009)*, Ciudad de México, El Colegio de México, pp. 255-275.

JAZMÍN G. TAPIA VÁZQUEZ: Es doctora en Literatura Hispánica por El Colegio de México. Sus líneas de investigación se centran en los discursos de irrealidad en la literatura mexicana e hispanoamericana de los siglos XX y XXI, y la narrativa de la Revolución mexicana. Desde 2015 forma parte del Seminario de Literatura Fantástica Hispanoamericana de la Universidad Nacional Autónoma de México. Es co-coordinadora del libro *Un mundo de sombras camina a mi lado. Estudios críticos de la obra de Amparo Dávila* (2019), y *Escrituras de la maternidad. Miradas reflexivas y metáforas en la literatura hispanoamericana* (2021), publicados por el Fondo Editorial de la Universidad de Guanajuato. Es coordinadora del dossier "La nueva frontera de lo fantástico: escritoras hispanoamericanas en los umbrales de la irrealidad" (2023), en *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve,* del Departamento de Estudios Hispánicos, Eötvös Loránd University.

D. R. © Jazmín G. Tapia Vázquez, Ciudad de México, enero-junio, 2026.