

VOLVIENDO LA MIRADA HACIA *JUNTACADÁVERES* (1964), DE JUAN CARLOS ONETTI*

Rodrigo Cánovas
P. Universidad Católica de Chile

La novela *Juntacadáveres* (1964) se abre a la manera de la primera escena de un film antiguo, con el arribo del tren capitalino a la estación deshabitada del alicaído pueblo de Santa María –en adelante, citaremos siguiendo la edición de Alianza, de 1995. Con lentos y estudiados movimientos, vemos descender un extraño cuarteto: a Larsen, de profesión cafiche, “con un ramo de flores rojas, raquíticas” (13), junto a tres prostitutas. Larsen, apodado Juntacadáveres, pues se dedica a la explotación de las putas viejas, cuenta con una autorización municipal para instalar allí un prostíbulo, que será identificado más adelante en la historia como “la casa de la costa” (76) o “la casa pintada de celeste” (76), color del cielo. Como es previsible, en la última escena de esta película clase B, ya transcurrido un tiempo adecuado y suficiente, presenciamos la impávida partida de este cuarteto desde la misma estación de trenes de Santa María, debido al cierre legal del lenocinio.

En este difuso puzzle que constituye el espacio de Santa María, el prostíbulo se incluye como la pieza que faltaba para establecer relaciones simétricas entre espacios muy disímiles, sean éstos lenocinios, droguerías, fincas, cuartos de empleada o sacristías. Convergiendo los espacios hacia una sola matriz en increíble simbiosis, convergen también los proyectos que animan a sus moradores, revelándose todos como actores que luchan por crear un nuevo orden desde sus distintas manías o vocaciones, como escribir, enloquecer, prostituir, evangelizar o educar. Por cierto, lo singular

* Este trabajo forma parte del Proyecto Fondecyt N°1990536, “Heterotopías. El prostíbulo en la novela hispanoamericana contemporánea”, del Consejo Nacional de Investigación, Chile.

y disparatado consiste en destacar la empresa creativa de los seres humanos desde la fundación de un prostíbulo; más aún, teniendo en cuenta que sus meretrices han sido escogidas entre las más viejas y abandonadas, cual cadáveres vivientes.

Los comentaristas de Onetti han acertado cuando sitúan su obra en el ámbito del absurdo existencial –ver, entre otros, Harris, Soloterevsky, Thomas. Así, por ejemplo, Mario Benedetti, su amigo y compatriota, señala: “El mensaje que éste nos inculca, con distintas anécdotas y en diversos grados de indirecto realismo, es el fracaso esencial de todo vínculo, el malentendido global de la existencia, el desencuentro del ser con su sentido” (22).

También se ha despejado la perspectiva onettiana para inscribir su descontento en el mundo, mencionándose su identificación con los antivalores de nuestra sociedad, –cf. Concha, tomado como punto de partida por otros críticos. Por ello, Larsen será un *macró* y su sueño, un burdel. El crítico Jorge Ruffinelli lo expresa así: “Prostíbulo y luego astillero son signos deliberadamente negativos que el escritor emplea con la misma positividad que ha puesto la burguesía sobre los valores opuestos. Y al establecer esa antítesis, su mensaje quiere ser antiburgués, anticonvencional y, finalmente, antiliterario” (115).

Esta acción de trascendencia negativa tiene, en el caso de la novela *Juntacadáveres*, un nudo ciego: Larsen aparece como un coleccionista de objetos grotescos, transformando el burdel en un mausoleo en ruinas, al cual los hombres acuden para recordar lo que se anheló; o, también, en una casita de animitas, pues las putas viejas son el reverso de las niñas inmaculadas, que nos permite soñar con el porvenir.

¿Cómo se explica este retorcido gesto del personaje Larsen, alias *Juntacadáveres*? ¿Por qué esa complicación de doble negatividad? ¿Cuál es la verosimilitud de esta nueva escena de Santa María, más allá de su registro grotesco? ¿Existe aquí un intento, obviamente desesperado, por doblar la dialéctica racional que gobierna nuestra mente? Este desvío del alma –un doble moño, un doble nudo–, ¿no es acaso un desvío metalingüístico, que vincula esta obra con el gesto de la liberación por la forma, tan caro al siglo XX?

Paradójicamente, no ha sido esta vez la crítica quien le ha señalado al autor una puerta de escape para explicar los misterios (o descalces) de su obra; sino el propio Onetti quien nos ha auxiliado, señalando que Junta Larsen es un artista y su burdel, la obra de arte entrampada:

“Mirá, en lo que corresponde a mí como reportado, te digo que sentí bruscamente a Larsen como a un artista. Es decir: Larsen no iba exclusivamente en busca de dinero como *macró*, cuando puso ese prostíbulo. Sino que tenía el sueño del prostíbulo propio y de la mujer perfecta para cada individuo. Era muy complicado, demasiado complicado, entonces nunca pudo realizarlo del todo. Lo que hizo fue una caricatura. Pero como el mundo esta lleno de fracasados...” (en conversación con Rodríguez Monegal, 252).

Siguiendo los comentarios de Onetti, el crítico Hugo Verani ha propuesto lúcidamente leer esta novela como un diálogo de artistas fracasados, por cuanto en ella se plantea “la identificación de la condición del hombre con la del artista, en el sentido de que toda actividad humana, por humilde o perversa que sea, debe enriquecer las posibilidades vitales, es decir, toda empresa humana debe ser guiada por el afán de perfección” (165). Así, no sólo Larsen será concebido como una conciencia artística, sino también el Padre Bergner, el farmacéutico Barthé, el cronista Lanza, Julita la loca, Jorge el poeta adolescente y Marcos, joven creador de un falansterio.

Esta lectura permite establecer relaciones de íntimo parentesco entre personajes concebidos como antitéticos o no comparables: un *macró* y un sacerdote, una cabrona vieja y una viuda joven, una loca y un cronista. Esta red de parentescos aparece duplicada por una red espacial, por la cual lenocinio, falansterio, iglesia, dormitorio matrimonial, pieza de empleada, sacristía, taller de galeras, cuarto de hierbas medicinales, pensión y bar se conciben como un espacio calidoscópico.

Así, del mismo modo como vemos a través de un aparato óptico que una agrupación de objetos se multiplica, formando figuras simétricas; así también, leyendo la novela, la imagen del prostíbulo permitirá una disposición calidoscópica de los lugares que rellenan Santa María.

Nuestro comentario consistirá en la explicitación del proyecto de Junta Larsen y en la construcción del laberinto, tanto espacial como temporal, de esta novela. Nuestro estudio culminará con una reflexión sobre la retórica que anima la escritura onettiana y su validez para la constitución del sujeto.

EL JUEGO DEL CALIDOSCOPIO

Enunciemos el proyecto de Junta Larsen: “él pensó que había nacido para realizar dos perfecciones: una mujer perfecta, un prostíbulo perfecto. Para el primer ideal necesitaba la complicidad de la providencia, el encuentro con la hipotética muchacha nacida para tal destino; para el segundo era imprescindible tener dinero y las manos libres” (166).

La lectura realista de esta situación es apenas sostenible. Repasemos la historia adherida al personaje. Larsen cae en la cárcel, donde es visitado periódicamente por la joven prostituta María Bonita. Allí tiene este sueño de perfección, el cual no podrá cumplir, debido a que no supo reconocer a tiempo a la mujer perfecta –María Bonita, prostituta joven, “prudente e inmoral” (115)– y porque es acosado por la policía. Decide entonces realizar lo que queda de ese sueño: “Había que vivir, y por eso inventó el patronazgo de las putas pobres, viejas, consumidas, desdeñadas” (166).

La anécdota aparece como un traje lleno de remiendos e hilvanes improvisados sobre el personaje y, sin embargo, éste se acomoda sin muestras de desasosiego. Si bien Junta se hace tangible ante nosotros gracias a esos sucesos, es chocante o querible solo gracias a su aura, ligada a su rol de creador y virtual redentor.

Primer bosquejo. Así como Dios creó el Edén y puso allí a Eva, así también Larsen se dispone a crear un Paraíso; aunque en este caso, de signo inverso, puesto que el creador es un cafiche y Eva, una puta. El sueño de Larsen es reinventar el cielo en la tierra, revivir la tierra prometida como un cielo invertido.

Nuevo bosquejo. Larsen pasa a llamarse Juntacadáveres, Eva se vuelve vieja y fea y el Edén se convierte en un prostíbulo de mala muerte. Junta Larsen vive su sueño creando un cielo invertido, el cual es vivido como ruina, despojo, reliquia o resto mortal en Santa María.

En este nuevo bosquejo, JuntaCadáveres (J C, como Juan Carlos, el nombre del autor) aparece asociado con JesuCristo, en una compleja relación cruzada de inversiones y reinversiones grotescas. De paso, no olvidemos que el prostíbulo connota el cielo, puesto que está pintado y decorado enteramente de celeste –puertas, ventanas, persianas–, levantándose así una llamita de esperanza en el “resplandor celeste de una casita pobre, allá en la costa ignorada” (207).

Es interesante remarcar que el sueño de Junta Larsen se realice en un pueblo donde no hay ninguna posibilidad de redención, pues –según ley del relato– “todo trasplante a Santa María se marchita y degenera” (125). Recordemos que cuando el cafiche y sus meretrices pisan el andén de la estación del pueblo, ya constituyen una reliquia. Es como si arribaran desde el pasado, con la ilusión ya tronchada, como si el fracaso intentara de nuevo su reedición desde su inicio hasta el fin. Por ello, se nos acota: “No parecían llegar de la capital, sino de mucho más lejos, de años de recordación imprecisa” (13).

Pregunta: si todo lo que llega al pueblo se degenera, ¿qué ocurre con la materia que ya viene en estado de descomposición?

Respuesta: el prostíbulo hace visible el carácter vegetativo (regresivo, de plancton contaminado) de Santa María, puesto que durante su breve tiempo de instalación, el pueblo revive el ciclo de una posibilidad de cambio que finalmente fracasa.

El prostíbulo tiene la propiedad de regenerar simbióticamente los espacios y tiempos de Santa María, contaminando su matriz. Así, por ejemplo, la instalación del prostíbulo, en el presente, revive la instalación del falansterio, ideado por Marcos, en un pasado cercano, el cual, por supuesto, fracasó. El juego propuesto al lector es la construcción calidoscópica de la realidad, que nos hace vivir la ilusión del paraíso perdido desde la visión de su ruina, cual jardín calcinado.

Esta novela combina dos historias: una central, la de Junta con sus prostitutas en la casita celeste y una lateral, la de Julita (joven viuda) con Jorge, poeta adolescente y cuñado suyo, quien la visita de noche, llamándola desde el jardín, subiendo luego por las escaleras y entrando al dormitorio nupcial.

Se ha indicado que esta doble factura secuencial no está bien resuelta, porque las acciones del prostíbulo son escasas e irrelevantes; mientras que las secuencias del adolescente y la loca, además de frecuentes, resultan mucho más atractivas al lector. En realidad, en la casita celeste solo presenciaremos una larga conversación nocturna de Junta con María Bonita, donde el cañiche insiste en decirle a su acompañante: "Me gustaría estar con un hombre para hablar" (132). Y solo muy tardíamente, hacia el final del relato, presenciaremos una aparatosa escena –"una hombrada" (211), al decir del Padre Bergner– en la cual Marcos irrumpe con una pistola en el salón del prostíbulo y agrede a Junta, escupiéndole en la cara y diciéndole groserías, no dándose éste por aludido. Luego se sentarán a conversar y Marcos decidirá acogerse a ese domicilio por una corta temporada.

En breve, en este prostíbulo a las mujeres apenas se les divisa y menos, ejerciendo su profesión (al menos, nunca entramos a sus cuartos). Pareciera, entonces, un espacio masculino de senectud, donde incluso hasta la alusión sexual tiende a extinguirse.

A la inversa, la casa de la viuda de Malabia se revela como un espacio dinámico que contiene una secuencia de acciones y una escenografía siempre distintas, según el *script* imaginado por Julita para cada ocasión. Aquí la casa se reduce estrictamente al dormitorio, el decorado, a la cama nupcial

y la relación de los personajes, al diálogo equívoco, al acto sexual y a fantasías contenidamente impúdicas. Incluso el suspenso de la novela se construye retroactivamente, no tanto desde el posible cierre del prostíbulo (con que contamos desde la primera página de la novela), sino desde el suicidio de Julita, en la última página, suspendida en el aire, vestida como colegiala y con medias caladas.

Reconociendo que el episodio del adolescente y la loca tiende a desplazar de su centro la imagen del burdel y reconociendo también su mayor encanto –juicio que compartimos con Benedetti, quien expresa que “los cadáveres metafóricos juntados por el veterano Larsen nada tienen que hacer frente al cadáver de carne, de locura y de hueso comprendido y querido por Jorge Malabia” (44)–, postulamos que el prostíbulo es la pieza que ilumina todo el cuadro, puesto que los demás espacios de Santa María se reorganizan simétricamente desde esa pieza sobrante. Así, ninguno de los espacios (ni los personajes e historias que contienen) puede ser definido de un modo autónomo, sino desde su juego de diferencias y semejanzas con ese elemento de contraste que es el lenocinio. Por de pronto, la casa celeste y sus moradores tiene su réplica simétrica en la casa de la viuda y sus visitantes.

Si Junta Larsen tiene el sueño de la mujer perfecta y del prostíbulo perfecto, Julita Bergner –hermana de Marquitos, fundador de un falansterio y sobrina del voluntarioso cura del pueblo–, creadora también de mundos alternativos, cumple el sueño de la pareja perfecta y del hogar perfecto. Julita y Federico, esposos, habitan el Jardín del Edén, felices en pecado, hasta que Adán muere.

Si Eva cumplió su sueño de vivir en pecado (la recreación del cielo invertido en la tierra), va a revivirlo a través de la locura, convocando a un doble, Jorge, hermano de su esposo muerto. El Jardín del Edén –cuya seña o reminiscencia es el jardín de la casa de la Malabia– se convierte en una casa de orates animada por una ninfómana.

Julita y Junta se revelan como almas gemelas o como seres simbióticos –no olvidemos su débil homonimia de nombre– en una compleja red combinatoria. Como creadores de un orden alternativo, recrean un cielo (invertido) desde su condición de ruina o reliquia. Así, Junta arma un prostíbulo con ramerías que parecen cadáveres y Julita goza de un hogar perfecto junto a un doble de su marido. Ambos sueños están sustentados por la imagen inmaculada de la juventud: tras las cuencas casi vacías de las prostitutas viejas, la doncella, y tras el cadáver de Federico, el adolescente virgen.

Por las acciones que allí ocurren y las funciones de sus personajes, la morada de la viuda de Malabia se construye como una casa de citas, una variante de la casa pintada de celeste. En efecto, allí también se practica un comercio sexual clandestino (las citas son nocturnas y secretas), que se continúa en el cuarto aledaño, donde Marcos (hermano de la viuda) fornicaba con Rita, la empleada.

Julita corrompe a Jorge, así como Larsen a sus meretrices. Aquí podría postularse la existencia de una sola pareja en dos momentos distintos de su vida: Julita y Jorge, joven, y Junta y María Bonita, pareja mayor y roída por el tiempo. No obstante, recordemos que Julita es –desde la perspectiva onettiana– ya una mujer mayor: tiene 30 años, su locura la afea el gesto, y la edad, su figura. Ella recuperará su pureza solo en el acto de su muerte, cuando se suicida vestida como niña impúdica, en un *happening* para la mirada, cuyo efecto es una palabra obscena en boca del adolescente Jorge, que nos purifica a todos.

Ahora bien, Julita situada al lado de Rita –homónimas desde la terminación de sus nombres o sufijos–, aparece también en un rol pasivo de prostituta abusada: Jorge le da un pequeño golpe en el momento del acto sexual, gesto habitual de Junta Larsen con sus protegidas y de Marcos con sus mujeres (y también con los hombres, buscando el cuerpo a cuerpo).

Por lo demás, se le proponen al lector situaciones similares u homólogas, que lo obligan a establecer una relación de continuidad entre el prostíbulo y la casa de la viuda. Así, ambos lugares son vigilados desde un auto durante la noche, para identificar a sus visitantes, siendo en un caso los sombríos coches de los pertenecientes a la Liga de los Caballeros y en el otro, el auto rojo deportivo de Marcos. En fin, si una casa está pintada de celeste, en la otra habrá una viuda que en una de sus actuaciones usará un vestido de noche celeste, transformándose en “un cuerpo celeste” (161), el otro cielo al cual Jorge quiere acceder.

Siendo celeste el color del cielo al revés, el color azul volverá el cielo a su posición original. La exitosa campaña de los anónimos de las muchachas del Colegio *Sacré Coeur* –fundamental en la erradicación del lenocinio–, son escritas con tinta azul. Azul sería, entonces, el color emblemático que le corresponde al atlético Padre Bergner, cuya empresa será “volver al derecho” los cielos soñados por Larsen.

Hemos intentado despejar el juego simétrico entre dos piezas de nuestro puzzle, imaginando la perspectiva de Julita. El texto la expone indirectamente, como si temiera que la locura de una mujer contaminara un

extravagante proyecto de fracaso ideado por un hombre. No se le da la palabra, pero sí se le otorga el don de la misteriosa autonomía, sellándola con la muerte. Por el contrario, el texto nos ofrece la perspectiva del joven Jorge Malabia, quien vive sus incursiones nocturnas como un proceso de iniciación. Siendo poeta, uno puede especular que Julita es su posible musa. Todavía muy joven, no puede aspirar al poema perfecto y en cuanto a la musa, ésta pareciera estar concebida con los restos de las figuras literarias shakespearianas de Ofelia y de Julieta. Jorge es Romeo, pidiéndole desde el jardín que se acerque a la ventana (cubierta en la novela por enredaderas). Pero quien aparece en escena es Ofelia, proponiéndole un guión que lo devuelve a un jardín habitado por muertos, a las ruinas del Edén. Y, sin embargo, Jorge será parido como artista por una musa celeste, la imagen de Julita muerta, en las últimas líneas de la novela:

“—Mierda— dije, con una dulzura, una piedad, una alegría que sólo ella, pudriéndose colgada de la viga, hubiera podido entender.

Sólo ella podía ver cómo me alejaba para bajar, sin remedio, hacia un mundo normal y astuto, cuya baba nunca se acercó a nosotros. Julita y yo, desde ahora yo solo, soportándola, por fin honradamente, de veras” (237).

La inclusión del prostíbulo en el tablado de Santa María permite mostrar el carácter circular del tiempo, sus ciclos periódicos abortivos. Así, el sueño del prostíbulo, que ocurre en el presente, se corresponde con el sueño del falansterio, ideado por Marcos años atrás, cuando era adolescente. Marquitos y Moncha forman una comunidad autosuficiente junto a dos matrimonios, en una finca aledaña a Santa María. Según los cronistas, habría allí una gran liberalidad sexual que implicaba intercambios de parejas dos veces por semana, encuentros grupales y otros divertimentos.

Esta información nos llega a través del “viejo Lanza” (52), aspirante a cronista del pueblo, quien en tono irónico y picaresco interpreta la ofuscación actual de Marcos por el burdel de Larsen como una rivalidad artística:

“Considerando el asunto desde el punto de vista psicológico, puede tratarse de la tan común rivalidad vocacional que ha caracterizado siempre a los artistas. Ahora, si aplicamos un criterio marxista, puede ser que la inquina tenga como origen el hecho de que las tres mujeres de la casita celeste no trabajan gratis, no son movidas, en la cama, por el noble amor al oficio. Tan distintas a las que Marcos tuvo y conoció en el breve tiempo idílico del inolvidable Falansterio” (129-130).

Constantemente, el texto nos está obligando a establecer una compleja red de relaciones por la cual el prostíbulo contamina otros espacios y los va recreando como simples variantes de una misma unidad. En ese caso

particular, el viejo Lanza, corrector de pruebas del Diario *El Liberal*, nos impone la tarea de conformar el diagrama simétrico del burdel, el falansterio y su actual ruina (nos referimos a la finca del presente del relato, donde Marcos realiza sus francachelas con sus amigos y las allegadas Ana María y Nene).

Realicemos esta tarea, placer de la lectura. Marcos y Junta son artistas, por cuanto crean un nuevo orden, caracterizado por la desmesura. El falansterio cumple el sueño de la comunidad perfecta. En este cielo, las cosas ocurren al revés de una comunidad normal. Al parecer, los creadores no están a la altura de las circunstancias y el resultado es el abandono de ese cielo (Moncha huye) o su vivencia, en la actualidad, desde sus ruinas: Marcos despertando de una borrachera en la finca, "su cara inmóvil hacia el cielo" (142), a la vista de sus dos mujeres, que actúan como putas y sirvientas de casa.

Marcos y Junta se revelan como héroes culturales que fracasan en su intento de reinstalar el cielo en esta tierra. Desde esta matriz común, el texto genera el burdel, el falansterio y la finca como espacios simétricos. Así, por ejemplo, en un recuadro del calidoscopio, desde el pasado vemos a Marcos y Moncha junto a dos (matrimonios), confrontados simétricamente con el presente de Junta y María Bonita unidos a dos (prostitutas) y con el presente de Marcos unido a Ana María y Nene, "un par de putas gastadas" (143). La M que está en el falansterio en Marcos y Moncha se continúa en Ana María en la finca y en María Bonita en el burdel. A su vez, siguiendo con el carrusel, volvemos a encontrar el burdel de M. Bonita en la casa de la viuda de Malabia, diagramado también en las letras finales de Julita, Rita y Marquitos.

Marcos, por parentesco, nos conecta no sólo con su hermana Julita (y con Jorge, hermano del difunto esposo), sino también con el Padre Bergner, tío y patriarca de la familia. El cura, guardián de la iglesia, emprenderá una cruzada contra Junta y su burdel, logrando finalmente su expulsión. Ahora bien, ¿qué ideas tiene este Padre Bergner y cómo funciona el espacio que habita? Siendo la iglesia y el prostíbulo imágenes antitéticas, en esta novela la iglesia sufrirá el mismo descalce de los demás espacios en relación a su proyecto de perfección.

La tarea natural del Padre Bergner es recrear un espacio de felicidad en esta tierra, siendo la iglesia un pedazo de cielo. Como el burdel ha eclipsado el cielo, su tarea actual es volver a iluminarlo, es decir, poner el cielo "al derecho" en Santa María.

Hombre emprendedor, Antón Bergner organiza a los hombres (la Liga de los Caballeros) para hacer guardia nocturna frente a la casita celeste y llevar la cuenta de los pecadores, y a las colegialas del *Sacré Coeur* (las muchachas de la Acción Cooperadora), para escribir anónimos a las mujeres, muy especialmente a las novias de quienes frecuentan el prostíbulo. Simultáneamente, en una representación para un solo actor –y recordamos aquí, siniestramente, las actuaciones de Julita, la loca–, prepara una calculada serie de sermones dominicales que culmina un domingo veraniego con el cierre de la iglesia –“el cerrojazo del padre Bergner” (227)–, en medio del desfile con pancartas de las muchachas de la Acción y la mirada estupefacta de la grey, golpeada por el efecto barroco del acto.

Aunque su actividad no es inocente, tampoco es, en apariencia, grotesca; por lo cual se podría pensar que este artista no arruina su proyecto –como sí lo hacen Junta, Julita y Marcos, en un gesto absurdo o sin justa explicación. Y, sin embargo, no es así.

Hay en la familia Bergner un germen de desmesura, que en los hombres aparece como un exceso de fuerza física, como si los instintos no pudieran ser controlados por el amor, la amistad o la fe. El muchacho Jorge le dice a su amigo fascistoide Marcos, en un momento de cordialidad: “Para que le encuentres sentido a tu fuerza, tenés que imponerla; y no hay a quién imponérsela” (148). Marcos sabe que su hermana Julia fue siempre rara –y no es que ahora esté loca– y Antón, padre espiritual de la familia, sabe que los excesos de su sobrino no le son ajenos: “Nunca me gustó oírlo en confesión. Es joven, físicamente se parece a mí” (206).

Es este cuerpo, demasiado ancho para las armónicas medidas de las puertas del cielo, lo que hace que su iglesia –capilla, sacristía, salón de conferencias– sea contaminada con la estructura simétrica que impone el burdel para cada uno de los espacios que conforman el puzzle de Santa María.

Desde el capítulo XXIX de la novela, la imagen de Antón Bergner se desfigura, convirtiéndose su proyecto más en un descaro que en una alabanza a Dios. Veamos.

El cura le manda un mensaje –“una tarjetita” (209)– a su sobrino Marcos, para que se reúnan clandestinamente después de la misa de once en la sacristía, junto a los de la Liga. Para no ser visto –todos están informados de sus andanzas prostibularias–, deberá ingresar por la puerta lateral de la iglesia.

En un juego calidoscópico, el espacio de la iglesia y el de la viuda de Malabia coinciden, en cuanto allí se celebran citas clandestinas a la misma hora –hagamos memoria de los mensajes de Julita para que Jorge se presente puntualmente a la cita de las once, el despertar de Marcos a la misma hora en el cuarto de Rita, las constantes entradas y salidas camufladas de esa casa. Claro está, en la sacristía, la reunión es solo de hombres, quedando las beatas viejas (y sus contrafiguras, las colegialas del *Sacré Coeur*) en los márgenes del espacio visual; algo similar a lo que ocurre en los salones del prostíbulo, donde la escena más animada es el enfrentamiento entre el exaltado Marcos y el impertérrito Junta Larsen, ante la mirada ansiosa de Jorge, adolescente invitado a un ritual de “prueba de hombría”, quedando las putas relegadas a una función de relleno o decorado.

Como patriarca y guía espiritual, el tío quiere ver a su sobrino para informarse sobre los asuntos familiares. La conversación es mundana, igualándose en ella, de un modo bastante cómico, burdel, casa de familia y sacristía. Así, queriendo Marcos que los de la Liga, que están en una pieza contigua, se retiren, exclama: “–¿Por qué no se irán a la puta?” (212). Ante lo cual el tío le contesta, muy naturalmente: “–No te apures. Pronto se irán a casa. ¿Y el chico de los Malabia?” Nosotros sabemos dónde está: en la cama de la sobrina.

Si el tenor de la conversación ya resulta irreverente en una sacristía, lugar donde se reviste el sacerdote y se guardan los objetos pertenecientes al culto, más insólito es descubrir la motivación de esta reunión: el tío quiere que su sobrino se reinstale en el prostíbulo, ahora como quinta columna, para servir a la buena causa. Marcos acepta, con la siguiente sentencia irónica, que cierra el capítulo: “–Queda prometido. Será una penitencia, padre” (213).

El sueño de poner el cielo al derecho se desvía pecaminosamente, por la contaminación de los sacramentos supuestamente dados por el sacerdote (el liviano acto de confesión, la penitencia equivocada), quien demuestra un espíritu desbocado, muy propio del temple familiar –ya demostrado en los afanes de una loca y de su hermano, un potencial asesino.

En fin, el texto propone relaciones de continuidad entre Antón Bergner y Junta Larsen, para desprestigio de la institución religiosa. La capacidad de redención que simula Junta es legitimada por el mismo Padre Bergner, quien lo reconoce como rival en el plano del control y la recreación de la realidad de Santa María; es decir, en el plano del arte, donde los seres humanos habitan un cielo ceniciento.

En resumen, el prostíbulo es una imagen espacial que reordena calidoscópicamente la villa de Santa María, generando los proyectos de sus actores como diversas versiones de un mismo sentimiento de trascendencia negativa; pues, como reflexiona el doctor Díaz Grey, “sólo nos diferenciamos por el tipo de autonegación que hemos elegido o que nos fue impuesto” (26).

En el presente de la anécdota, el prostíbulo ocupa el casillero vacío del tablero sanmaritano; es decir, su matriz, por cuanto activa sus reglas de composición e interpretación. El burdel es una matriz que condensa el tiempo, ya que evoca el pasado (la experiencia del falansterio) y se proyecta hacia el porvenir como una cita simétricamente inversa, en Villa Petrus, lugar de veraneo, de goce descaradamente burgués, lo cual reanima también el chato mundo de Santa María. Si el prostíbulo es la matriz, Villa Petrus (cuyo espacio es colmado en otros relatos de Onetti) es su anagrama —comparten las mismas letras—, estando dispuesta en la costa, próxima a la playa, evocando así la casita celeste de la costa, también identificada en el relato como “la casa de la playa” (99).

En una amplia red simbiótica de asociaciones, los personajes se saben compartiendo una “hermandad, una vocación o manía” (59); aunque siempre aleguen superioridad sobre sus pares. El Sr. Malabia, padre de Jorge y director del diario *El Liberal*, tiene también un sueño de perfección, resumido en su familia y su trabajo de periodista: “podría ser feliz si me quitaran todo. Todo menos ustedes dos [mujer e hijo] y una máquina de escribir” (173). Sin embargo, su felicidad conyugal está sostenida, en parte, por el dinero que recibe por el arriendo de la casita de la costa.

Cuando Jorge entra al diario y sube las escaleras interiores de mármol, en vez de continuar hacia la oficina del director para conversar sobre la misión civilizadora que cumple el periódico y que él, como hijo, debiera perfeccionar en el futuro, se desvía hacia abajo por una escalerilla de hierro (que suponemos de caracol), para visitar al viejo Lanza en los talleres de galeras y conversar sobre poesía.

Lanza se configura como uno de los pocos personajes que guarda relación con los hechos en los cuales se ve envuelto. Siendo un exiliado español avecindado en Santa María —un expulsado del Paraíso—, este empleado que compone galeradas para la correcta edición del periódico *El Liberal* tiene en mente escribir una crónica paródica de esta villa.

Si el “viejo Lanza” concibe un discurso histórico inverso de la versión oficial, ¿será, entonces, el único personaje que cumplirá el sueño de habitar

felizmente en un cielo invertido? Especulemos. Quizás no sea tan así, pues, como expatriado, plasma su sueño desde las ruinas del ideario republicano español. Además, es viejo y, por ende, cualquier actividad suya estará contaminada de ruindad –incluso su discípulo Jorge señala que “un viejo no es uno que fue joven, sino alguien distinto” (92). Por último, no sabemos si llegó realmente a escribir esta crónica y si la concluyó, quedó disimulada en una voz cronística comunitaria, donde prima la censura o el comentario estereotipado, cada vez que en el relato se narra desde un *nosotros* –para una presentación de las voces narrativas, cf. Lewis.

De todas formas, desde el sótano del diario, el “viejo Lanza” se impone como el creador (el mentor masculino) más entrañable de esta historia. Así, la pareja de Julita y Lanza sostiene el futuro de Jorge, el germen de novedad en el espacio infértil de Santa María.

Desde el subsuelo, el mundo creativo de las letras se corresponde con el mundo generativo de las hierbas medicinales que humedecen el sótano de la botica de Barthé, promotor de la iniciativa de instalar legalmente un prostíbulo en la villa.

Personaje deleznable, de rasgos eunucoides, Barthé hace pócimas (cual mago), lo cual lo revela como un creador innato con las materias de la naturaleza; no así en el orden humano. Su misión civilizadora –por ejemplo, fundar un diario proclive a un ideario socialista– estará financiada por una renta mensual cancelada por el cañiche Junta Larsen, en pago de sus servicios como concejal (y conste que a Barthé le asquea el burdel).

En un aparte, sentimos que Barthé es el personaje más grotesco de la novela, superando incluso a las putas-cadáveres; acaso por su gran perspectiva para captar lo reprimido en los otros –materia del cual está hecho. Es cierto que algunas descripciones sobre prostitutas no tienen parangón en la novela, como cuando miramos con Junta Larsen “el cadáver que se iba enderezando, más amplia la sonrisa sin carne, bruñida la pequeña calavera, hundida en el hueco del vientre la copa vacía” (68). Pero cuando se permite que éstas transiten solas y a la deriva, descubrimos en ellas todos los signos auténticos de su candidez y sensorialidad, como cuando seguimos a Nelly e Irene en su paseo sonambulesco de los lunes por la tarde (día de su salida laboral) por las desiertas calles del pueblo. Y solo cuando vuelven a encerrarse en el prostíbulo y allí dentro, a desaparecer en sus dormitorios, es que asoma la figura grotesca de la senectud vaginal, de la cual este burdel onettiano es signo.

Las figuras del Sr. Malabia (padre de Jorge) y del farmacéutico Barthé nos retrotraen a las condiciones en que surgió el prostíbulo en Santa María.

Este aparece como un posible motor regenerador de la sociedad sanmaritana, por cuanto sus rentas aseguran el bienestar de la sociedad conyugal (el Sr. Malabia alquila su casa de la costa) y la libre circulación de las ideas (Barthé y el nuevo diario), amén de favorecer los intereses privados (los conservadores se adjudican la concesión del puerto).

Onetti otorga una mirada sarcástica sobre el legado burgués que funda el orden social de Santa María, basado en las nociones de familia, moral religiosa y propiedad privada, privilegiándose el ideario ilustrado de la iniciativa personal, la libertad de expresión y el progreso social. El aura de Junta Larsen consiste en la imposibilidad de cumplir este itinerario, situándose en el espacio más inadecuado del sistema social (el prostíbulo); pero también desarmándolo (los cadáveres), devolviéndole a nuestra sociedad una base viscosa, hecha de los residuos de nuestros sueños; una placenta que alimenta un feto que abortará por causas naturales.

Hemos pasado revista a los actores sociales de Santa María y los espacios que ellos transitan. Solo falta mencionar al Dr. Díaz Grey, actor clave en otros relatos onettianos, pero marginal aquí; aunque sí muy vinculado a la reflexión sobre la construcción de una obra de arte. Una breve mención a su persona nos servirá de preámbulo para luego referirnos más estrictamente a los procedimientos que validan *Juntacadáveres* como una aventura metaficcional.

Díaz Grey funciona como un personaje cómplice de la autoría, realizando la tarea de poner en movimiento la ficción; de generar, luego, un escondite desde el cual tanto la autoría como el lector se instalen para presenciar los hechos y, hacia el final del relato, permitiendo que la anécdota se proyecte hacia el futuro, introduciendo un nuevo escenario, Villa Petrus. Y, por supuesto, a la caída del telón, se presentará en la despedida de Junta y sus allegadas como un testigo que valida los hechos.

Díaz Grey pone en movimiento la ficción cuando obra como mediador entre Barthé y Junta, permitiendo que el proyecto del prostíbulo se realice. El médico obra aquí como un viejo alcahuete, cooperando con la autoría para conectar a diversos personajes, y también al lector, con la historia narrada. Apenas producido el efecto de realidad –su acción hace calzar verosímilmente las piezas imperfectas del puzzle–, es instalado en el rincón menos visible del Bar del Hotel Plaza, desde donde escucha los diálogos de las gentes apostadas en las mesas y en la barra. Así, Díaz Grey inaugura un espacio vedado a la mirada de los actores del pueblo, permitiendo que nosotros, los lectores, adoptemos esa perspectiva para gozar del espectáculo.

Durante el transcurso de la novela, lo acompañamos en sus paseos nocturnos viviendo como propios sus monólogos y mediataciones filosóficas. Finalmente, cuando el círculo de la ficción se cierra, Díaz Grey abre un nuevo círculo cuando nos regala la conversación de cuatro adolescentes con la sobrina nieta del viejo Petrus, fundador de Villa Petrus. En el momento de la despedida, el personaje se nos presenta así: "El doctor Díaz Grey tenía ropas flamantes, azules, y era el único con aire de divertirse sinceramente. Hablaba poco y sonreía como si la historia del prostíbulo y el último capítulo que contemplaba era suyo" (230). Sujeto fronterizo, se dispone aquí como un actor que tanto crea como padece un esbozo de historia, desgastada por el transcurso del tiempo.

En el capítulo XX de la novela, desprendida de una voz comunitaria, aparece una voz singular que habla desde una primera persona (la cual, sin embargo, no puede ser identificada con un nombre propio). Este Yo propone la historia contada como un capítulo más de una saga sanmaritana, cuyos límites son borrosos, pues está siendo inventada en un proceso continuo de descalces y remiendos:

"Es fácil dibujar un mapa del lugar y un plano de Santa María, además de darle nombre; pero hay que poner luz especial en cada casa de negocio, en cada zaguán y en cada esquina. Hay que dar una forma a las nubes bajas que derivan sobre el campanario de la iglesia y las azoteas con balaustradas cremas y rosas; hay que repartir mobiliarios disgustantes, hay que aceptar lo que se odia, hay que acarrear gente, de no se sabe dónde, para que habiten, ensucien, conmuevan, sean felices y malgastar. Y, en el juego, tengo que darles cuerpos, necesidades de amor y dinero, ambiciones disímiles y coincidentes, una fe nunca examinada en la inmortalidad y en el merecimiento de la inmortalidad; tengo que darles capacidad de olvido, entrañas y rostros inconfundibles" (155-156).

Este Yo, *alter ego* de la figura del autor (como lo es cualquier personaje onettiano) concibe la escritura como un acto de redención: "hay en esta tarea algo de deber, algo de salvación" (155). Así, la búsqueda de otros cielos emprendida por los personajes de *Juntacadáveres* culmina en la creación de una ficción perfecta, un cielo inverso, con leyes propias que desafían el orden natural. Y, sin embargo, este cielo invertido aparece desencajado, por cuanto está hecho de restos de ilusiones, que se traducen en un mundo armado con palotes –primeras letras degeneradas– y garabatos –ganchos para colgar, vestimentas sin cuerpo. La escritura onettiana se revela entonces como el eclipse de la redención por la forma.

LOS DESCALCES DE LA ESCRITURA

Nos hemos referido a la lógica de acciones del relato, a su composición espacial y al proyecto artístico que anima a sus personajes. Es necesario ahora comentar –aunque sea brevemente– su estilo, su figuración retórica y su estética.

Lo primero que resalta en la escritura onettiana es su exceso de virtuosismo, lo cual ha incomodado a muchos críticos, como por ejemplo, a Luis Harris, que en su clásico *Los Nuestrós*, obra señera del *boom* de los años 60, se queja amablemente de las “largas y contorsionadas oraciones” que a veces conforman un “puro firulcte” (237). Ahora bien, este excesivo recubrimiento significativo diagrama plausiblemente el complejo juego de inversiones que presentan las historias de Onetti y, por cierto, *Juntacadáveres*. Así, no es inverosímil ni menos censurable etiquetar las actuaciones de Julita como una “desventura viciosa” (12), ni menos imaginar el modo como las prostitutas “rebuscarían palabras sucias para imponer normalidad al mundo” (18).

Un gesto retórico muy singular de esta novela es la lectura y composición de un espacio o un cuerpo desde una de sus partes. A la recomposición de Santa María desde la inclusión del prostíbulo, le corresponde naturalmente la recomposición grotesca de los cuerpos (de carne y hueso) desde la revelación de sus gestos obscenos. Así, guiados por la mirada torpemente intuitiva del farmacéutico Barthé sobre su interlocutor, descubrimos en un *close up* “el puño en abandono que Junta había colocado sobre el pupitre como una cosa cualquiera separada de él: los pliegues bajo el pulgar, el inconsciente gesto obsceno que alzaba uno de los dedos” (59).

La figura retórica es aquí la sinécdoque, la parte por el todo, aunque hay que aclarar que esta parte es una pieza virtual: es lo que falta (o sobra) y, cual misterio, aparece de modo intermitente en la descripción, iluminando todo el cuerpo, configurándolo desde lo reprimido.

En su conversación, los personajes onettianos no muestran gran interés por los parlamentos del otro, sino en sus tonos de voz (Jorge con Julita), sus gestos (Díaz Grey con Barthé, Barthé con Junta) y su caminar (María Bonita con el pasco de Irene y Nelly, Jorge ante la visión del cuarteto en el andén de la estación, en la apertura de la novela). Cada cuerpo tiene una marca que lo desfigura, un pliegue sintomático donde se condensa un sueño y su destrucción. Así, la imagen de Lanza se congela en sus manos gastadas, “hinchadas, peludas, pecosas, casi sin uñas, con las venas salientes en el dorso” (54); la de Barthé en un movimiento de mandíbula que

“pareció despegarse de la grasa y proyectó hacia el médico un gesto rapaz y masculino” (21); mientras que Julita es su sonrisa: “un dibujo insignificante, una forma vacía”, cuyo labio sobresale hinchado “alzándose como el de un niño de pecho” (49).

La forma artística onettiana dramatiza la imposibilidad de crear un mundo armónico, al diagramarse desde el descalce radical entre las palabras y las cosas, las personas y sus nombres, los decires y sus gestos. En esta entelequia nunca las expresiones coinciden con el contenido, pues —como propone Jorge de las actuaciones de Julita— “[t]odo queda como una lámina mal impresa, con los colores corridos” (34); ni menos coinciden los rostros con su imagen en el espejo: “tiene una cara [dice el hijo de su padre, el Sr. Malabia] como la que yo trato de componer: bondadosa, distraída, un poco tonta” (173). Los nombres propios no otorgan aquí identidad, así como los cuerpos no logran habitar sus vestimentas: “Se llamaba Blanca [se nos puntualiza desde el recuerdo de Larsen, aún joven], por tener un nombre, y trataban de usarlo, lo arreglaban como se arreglaba el maquillaje o modificaba con fajas y presiones su cuerpo para salir a la calle” (112).

Considero que la vigencia de *Juntacadáveres*, texto muchas veces catalogado como débil en su forma y su anécdota —se insiste, majaderamente, que Onetti la interrumpió para escribir *El astillero* y luego la retomó, lo cual habría dañado todo el proyecto—, consiste en su recreación del sujeto desde una falla o desajuste radical, como lo es la figura de Junta en movimiento, “lento, contoneándose, construyendo con destreza el simulacro de seguridad y calma correspondientes al hombre que había imaginado ser” (167). A este sujeto —este artista, alguien que enuncia su verdad desde un Yo— le corresponde un signo recompuesto desde el descalce entre el significante y el significado, una obra a la cual “regresan las palabras mal zurcidas” (210).

La obra de arte surge desde la constatación (y teatralización) de la imposibilidad de realizar en el tiempo presente una representación mimética de lo real. Si el arte no es la vida, ni menos su representación, será un espacio donde el escritor crea un mundo borroneado a partir de las imperfecciones del nuestro, a manera de un resumidero: “Miraba sin entusiasmo al hombre ancho y oscuro como si lo estuviera soñando así, construido con sustancia de tedio y absurdo” (el Dr. Díaz Grey de Junta, 44).

La recreación de esta novela desde el ámbito del existencialismo —marco privilegiado de su lectura en los años 60— sigue siendo pertinente hoy en día. No obstante, los escritos de Onetti se vinculan, también, de un modo

mucho más radical, con las teorías del sujeto que señalan su descentramiento (estamos pensando en las proposiciones de Jacques Lacan sobre los descalces entre el sujeto, su historia y su habla). Y de un modo más específico, sus escritos se relacionan con las teorías del signo que hacen una distinción tajante entre la experiencia y la representación de esa experiencia. El signo se revela, así, como un artefacto generado a partir de procedimientos artificiales y no naturales.

Desde esta perspectiva, el diálogo de Onetti con críticos que han postulado una teoría de la alegoría en detrimento del símbolo –como Walter Benjamin y Paul de Man, aunque desde distintos supuestos epistemológicos– puede resultar muy productivo.

El símbolo, en la teoría romántica, propone la unidad reconciliada de esencia y apariencia. Desde Benjamin –y seguimos aquí los comentarios de Rainer Rochlitz sobre su filosofía del lenguaje– tal unidad no existe, puesto que desde su génesis el nombre (de raíz teológica) se deteriora en el signo (histórico). Si el símbolo esconde este descalce, la alegoría la exhibe de un modo grotesco, al mostrar el signo como una ruina arqueológica de algo perdido (el nombre, de naturaleza divina).

No nos interesa realizar una interpretación estricta de *Juntacadáveres* desde Walter Benjamin. Esto no es deseable, por cuanto su noción de alegoría tiene supuestos gnoseológicos que hacen intrincado el análisis y acaso poco pertinente. Así por ejemplo –y validando el rasgo teológico que comporta su noción de alegoría– Rochlitz propone que la experiencia del judaísmo, cercana a la experiencia de la Historia como sufrimiento, acercaría a Benjamin más hacia una redención mesiánica de trascendencia negativa que a una reconciliación con Cristo (donde se privilegia el símbolo).

Si embargo, estas limitaciones no nos censuran para resaltar la extraña coincidencia entre las figuraciones mortuorias de Onetti y el carácter literal de ruina o cadáver que adquieren las producciones alegóricas en Benjamin –presentes no solo en el drama barroco alemán, que le sirve de ejemplo, sino también en el arte contemporáneo, desde el cual enuncia su verdad histórica. De paso, anotemos que Junta es acusado en el relato de judío (comparten las primeras letras), indicando acaso su fijación en la muerte como salvación –rasgo teológico de la alegoría.

Desde Paul de Man, la alegoría es una figura retórica que escenifica el destino temporal de la condición humana. No existe aquí un supuesto teológico (el fracaso de la Historia de la Humanidad, en Benjamin), sino más bien una deconstrucción formalista de las nociones de centro y origen. Un

signo alegórico se constituye como una repetición de un signo previo, con el cual nunca coincide. Si el símbolo postula la identidad de ambos, la alegoría marca una distancia en relación a su propio origen, sin franquearla.

Esta definición de alegoría resulta bastante operativa para la recreación de nuestra novela. Se puede postular, por ejemplo, que la instalación del prostíbulo (en el presente del relato) se refiere al Jardín del Edén (definido de un modo neutro como pura anterioridad), con el cual nunca coincidirá. *Juntacadáveres* se revela, entonces, como una alegoría del carácter temporal del sujeto: existe un presente (vejez) que reconoce una anterioridad (juventud), sin que exista una relación de continuidad entre ambos estados. Solo habrá una toma de conciencia de lo caduco y artificial de nuestras vidas.

No obstante, en *Juntacadáveres* intuimos un deseo de coincidencia, una nostalgia, un sentimiento de pérdida del cual el sujeto se restituye mediante una trascendencia negativa: la muerte, la locura, el absurdo, el firulete. Descubrimos, entonces, una marca teológica en este sistema literario, un rasgo de crisis y apocalipsis que lo acerca al espíritu teológico de Walter Benjamin, alejándolo del libre juego conceptista de un término con su antecedente, como si no hubiéramos estado con Onetti, desde siempre, a las puertas del cielo.

En breve, desde esta novela es posible recomponer el diálogo conceptual de nuestro siglo, de un modo creativo y crítico.

BIBLIOGRAFIA

- Benedetti, Mario. "La aventura del hombre". En *Onetti*. Jorge Ruffinelli (editor). Montevideo: Biblioteca de Marcha, 1973, 21-47.
- Benjamin, Walter. "Allegory and Trauerspiel". In his *The Origin of German Tragic Drama*. Trans. by John Osborne. New York/London: Verso, 1998, 159-235.
- Concha, Jaime. "Un tema de Juan Carlos Onetti". *Revista iberoamericana* (Pittsburgh), mayo-agosto 1969, 68, 359-372.
- De Man, Paul. "The Rhetoric of Temporality". In his *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1983, 187-228.
- Harris, Luis. "Juan Carlos Onetti, o las sombras en la pared". En su *Los Nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana, 1981, 214-251.
- Lewis, Bart. "Tales Told: Narrator, Character, and Theme in Juan Carlos Onetti's *Juntacadáveres*". *Chasqui* (Williamsburgh), 1991 May, 20:1, 17-22.
- Onetti, Juan Carlos. *Juntacadáveres*. Barcelona: Alianza, 1995.

- Rochlitz, Rainer. "II.1. Aesthetics of the Sublime". In his *The Disenchantment of Art. The Philosophy of Walter Benjamin*. Trans. by Jane Marie Todd. New York/London: The Guilford Press, 1996, 48-113.
- Rodríguez Monegal, Emir. "Conversación con Juan Carlos Onetti". En *Onetti*. Jorge Ruffinelly (editor). Montevideo: Biblioteca de Marcha, 1973, 238-266.
- Ruffinelly, Jorge. "Notas sobre Larsen". *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid), 1974, 292-294, 101-117.
- Soloterevsky, Myrna. "Desgaste, lucha y derrota en algunas obras de Onetti". *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid), 1974, 292-294, 209-235.
- Thomas, Eduardo. "Desesperación y Creación en Juan Carlos Onetti". *Revista Chilena de Literatura* (Santiago), abril 1995, 46, 7-20.
- Verani, Hugo. "Un diálogo de artistas fracasados: *Juntacadáveres*". *Texto crítico* (Xalapa), diciembre 1980, 18-19, 165-170.

ABSTRACT

Este estudio sobre la novela Juntacadáveres, de Juan Carlos Onetti, se propone despejar la compleja estructura narrativa de esta obra. Tanto la disposición de sus espacios, como las funciones de los personajes que los habitan se organizan, al modo de una imagen calidoscópica, igualándose así lugares y actores considerados como antitéticos (por ejemplo, casa de familia y prostíbulo, hombre de profesión liberal y cafiche). Además, este estudio señala la vigencia de esta novela, al vincular sus principios de composición con los principios que rigen las teorías del signo sobre la alegoría contemporánea, opuestas al símbolo.

This study of Onetti's novel "Juntacadáveres" intends to clarify the rather complex narrative structure of the work. The arrangement or disposition of its spaces as well as the functions of the characters inhabiting them are organized in the fashion of a kaleidoscopic image, thus effecting a fusion of actors and places seemingly an antithetical (as, for example, family house and prostibule, liberal profession man and pimp).

Besides, the present study points to the currency of this novel as its principles of composition are closely related to the theories of signs in contemporary allegory, as apposed to symbol.