



Influencia de William Faulkner en Juan Carlos Onetti con referencia a la fe, Dios y la carne. Una perspectiva hermenéutica

Alberto F. Roldán
Instituto Teológico FIET
Buenos Aires-Argentina

Cuando pienso en la influencia de William Faulkner en Latinoamérica (...) creo que se debe a que conoce a la gente y habla de una derrota. (...) nos está diciendo que estamos derrotados porque nos hemos dividido al igual que hemos dividido nuestras tierras.

Carlos Fuentes¹

Estuvo examinando a las mujeres con una especie de aterrorizada fascinación y acaso pensó que un Dios probable tendría que sustituir el imaginado infierno general llameante por pequeños infiernos individuales. A cada uno el suyo, según una divina justicia y los méritos hechos.

Juan Carlos Onetti²

Para citar este artículo: Roldán, Alberto F. «Influencia de William Faulkner en Juan Carlos Onetti con referencia a la fe, Dios y la carne. Una perspectiva hermenéutica». *Franciscanum* 166, Vol. LVIII (2016): 237-270.

Doctor en Teología por el Instituto Universitario Isedet y Máster en Ciencias Sociales y Humanidades (mención Filosofía Política) por la Universidad Nacional de Quilmes. Máster en Educación en la Universidad del Salvador, Buenos Aires. Director de la revista *Teología y Cultura*: www.teologos.com.ar. Es director de posgrado del Instituto Teológico Fiet y profesor de la Universidad Adventista del Plata, Lee University (Cleveland, Tennessee, Estados Unidos), Semisud y Prodola. Ha dictado cursos y conferencias en Argentina, América Latina, el Caribe, España y Corea del Sur. Contacto: roldan1967@gmail.com.

1 Jorge F. Hernández, *Carlos Fuentes: territorios del tiempo. Antología de entrevistas* (México: FCE, 1999), 98-99.

2 Juan Carlos Onetti, *El astillero* (Montevideo: Punto de Lectura, 2007), 156.

Resumen

En el presente artículo se analizan algunos rasgos de la influencia del escritor estadounidense William Faulkner en la narrativa de Juan Carlos Onetti. El trabajo representa una lectura de tres temas de la teología sistemática: la fe, Dios y la carne, tal como aparecen en las obras de ambos autores. En la primera parte, se toma como esquema de análisis la teoría elaborada por el mexicano Carlos Fuentes que indaga sobre las tres razones por las cuales los autores del *boom* latinoamericano adoptaron el estilo narrativo de Faulkner: el mito del lugar ficticio, la derrota y el tiempo circular a manera del eterno retorno. En la segunda, se ofrecen ejemplos de los rasgos de la influencia faulkneriana en varios autores del llamado *boom* latinoamericano, con especial referencia a Juan Carlos Onetti. El trabajo se centra en las novelas *La vida breve* y *El astillero* de Onetti y *iAbsalón, Absalón!* de Faulkner. En las conclusiones, se reflexiona sobre el modo en que son presentados los temas de la fe, Dios y la carne en la narrativa de ambos autores, el tipo de teología que reflejan –católica o protestante– y sus puntos de convergencia y divergencia. Se ha optado por una metodología hermenéutica.

Palabras clave

Faulkner, Onetti, fe, Dios, carne.

Influence of William Faulkner in Juan Carlos Onetti's with reference to faith, God and the flesh. A hermeneutical perspective

Abstract

In this article some features of the influence of American writer William Faulkner in the narrative of Juan Carlos Onetti's is analyzed. This work represents a reading on three topics of systematic theology:

faith, God and the flesh; as they appear in both authors' work. In the first part, the theory developed by the Mexican Carlos Fuentes is taken as a framework of analysis that explores the three reasons why the authors of the Latin American boom adopted Faulkner's narrative style: the myth of the fictional place, defeat and circular time as a way of eternal return. In the second one, examples of Faulkner's influence in several authors of the so-called Latin American boom are offered, with a special reference of Juan Carlos Onetti's. The work focuses on the novels *La vida breve* and *El Astillero* of Onetti's and *Absalom, Absalom!* Of Faulkner's. In the conclusions, we reflect on the way the issues of faith, God and the flesh are presented in the narrative of both authors, the kind of theology they reflect - Catholic or Protestant- and their points of convergence and divergence. An hermeneutical methodology has been chosen.

Keywords

Faulkner, Onetti, Faith, God, Flesh.

Introducción

La narrativa latinoamericana no surgió por generación espontánea ni sus características están ajenas a influencias de otras culturas y geografías. Por el contrario, acaece en un momento de la historia de nuestros pueblos en el cual se hace preciso indagar nuestros orígenes y explicar nuestro presente. En este ensayo nos ocupamos de analizar la influencia del escritor estadounidense William Faulkner³ en la génesis y estilo de la narrativa latinoamericana. El marco teórico hace

.....

3 William Faulkner nació en New Albany, el 25 de septiembre de 1897 y falleció en Byhalia el 6 de julio de 1962, ambas ciudades ubicadas en Mississippi, Estados Unidos. Dueño de un estilo caracterizado por el lenguaje poético y una prosa esmerada, distinguible de las frases cortas utilizadas por Ernest Hemingway. Su narrativa se sitúa en la mítica «Yoknapatwpha» situada en un lugar imaginario de Mississippi y de la cual se definía como «único propietario». En 1949 obtuvo el Premio Nobel de Literatura. Posteriormente, recibió el Premio Pulitzer en dos oportunidades. Entre sus muchas novelas se destacan: *¡Absalón, Absalón!*, *Desciende Moisés*, *Mientras agonizo*, *Palmeras salvajes*, *Luz de agosto* y *El ruido y la furia*. Algunas de esas novelas fueron llevadas al cine.

referencia especial a Carlos Fuentes⁴, el escritor mexicano que, en numerosos ensayos y entrevistas ofrece conceptos importantes sobre la novela latinoamericana. Creemos oportuno, con fines de vincular a la teología con la narrativa latinoamericana, explorar los caminos que nos ha dejado Carlos Fuentes como legado para nuestro estudio de la narrativa latinoamericana⁵. En primer lugar, hacemos una breve referencia a las teorías de la novela latinoamericana según Carlos Fuentes, luego nos referimos a los varios aspectos en los cuales, según el escritor mexicano, se puede percibir la influencia de Faulkner en nuestros narradores; en tercer lugar, mostramos algunas resonancias faulknerianas en los temas de la fe, Dios y la carne, particularmente en las novelas *La vida breve* y *El astillero* de Juan Carlos Onetti y *iAbsalón, Absalón!*, la novela de Faulkner⁶. La metodología utilizada consiste en escoger tres temas de la teología sistemática: la fe

4 Carlos Fuentes nació en Panamá el 11 de noviembre de 1928. De nacionalidad mexicana, murió en el Distrito Federal el 15 de mayo de 2012. Por pertenecer a una familia de diplomáticos, vivió en varias ciudades de América Latina (Río de Janeiro, Buenos Aires, Montevideo y Santiago de Chile, entre otras) y en Ginebra, Suiza, donde estudió Economía. Perteneció al denominado *boom* latinoamericano a partir de su novela *La región más transparente* (1958). Aunque cultivó varios géneros, se destacó como novelista en obras tales como *La muerte de Artemio Cruz*, *Cambio de piel*, *Aura* y *Terra nostra*. Obtuvo el Premio Cervantes en 1987.

5 Existen muchos trabajos sobre las relaciones entre teología y literatura. Del ámbito latinoamericano podemos citar los siguientes: Pedro Trigo, Gustavo Gutiérrez, José Arguello, Diego Irazaval, Maximiliano Salinas, Milagros Palma y Virgilio Elizondo en Pablo Richard, ed., *Raíces de la teología latinoamericana*, (San José: DEI, 1987), 261-429; Roberto Ríos, *La novela y el hombre hispanoamericano* (Buenos Aires: La Aurora, 1969); Antonio Magalhães, *Deus no espelho das palavras* (San Pablo: Paulinas, 2000); Juan Carlos Scannonne, «Poesía popular y teología: una contribución del “Martín Fierro” a una teología de la liberación», en *Teología de la liberación y doctrina social de la Iglesia* (Buenos Aires: Docencia, 2011), 133-144; Luis Rivera Pagán, *Mito, exilios y demonios. Teología y literatura en América Latina y el Caribe* (Río Piedras: Publicaciones Puertorriqueñas, 1996) y Alberto F. Roldán, *Te busca y te nombra: Dios en la narrativa argentina* (Mar del Plata: Pronombre, 2011), donde analizamos los temas teológicos en Héctor Murena, Jorge L. Borges, Ezequiel Martínez Estrada, Leopoldo Marechal, Ricardo Rojas, Eduardo Mallea y Roberto Arlt. También debemos citar de Lois Parkinson Zamora, *Narrar el apocalipsis. La visión histórica en la literatura estadounidense y latinoamericana contemporánea* (México: FCE, 1994), donde la autora analiza la presencia del lenguaje apocalíptico en Gabriel García Márquez, William Faulkner, Thomas Pynchon, Julio Cortázar, John Barth, Walter Percy y Carlos Fuentes. La importancia de las relaciones entre teología y literatura está dada en el hecho de que existe el colectivo ALALITE, Asociación Latinoamericana de Literatura y Teología, que ofrece bibliografía amplia sobre la temática en sus diversos aspectos: www.alalite.org.

6 Juan Carlos Onetti nació en Montevideo el 1 de julio de 1909 y falleció en Madrid el 30 de mayo de 1994. Durante las décadas 1930 y 1940 vivió alternativamente en Montevideo y Buenos Aires hecho que, tal vez, explique su creación de la mítica «Santa María», ubicable, imaginariamente, en un sitio rioplatense. En 1976 comienza su largo exilio en Madrid, donde en 1980 obtiene el Premio Cervantes. *La vida breve*, *El Astillero* y *Juntacadáveres*, constituyen la «Trilogía de Santa María».

(soteriología) Dios (teología propia) y la carne (antropología) y, a partir de esa detección, observar cómo esas temáticas son descriptas por las voces narradoras y los personajes para, finalmente, ensayar una hermenéutica⁷ que determine si las mismas representan una teología católica o protestante y los puntos de coincidencia y de divergencia entre ambas visiones⁸.

1. Teorías sobre el origen de la novela latinoamericana e influencia de Faulkner

En su obra *La nueva novela hispanoamericana*, Carlos Fuentes comienza con un lugar común que es la sentencia del escritor peruano Luis Alberto Sánchez: «Latinoamérica, novela sin novelistas»⁹. Quizás en esa expresión se inspiró el argentino Marcos Aguinis para titular su obra: *Un país de novela*. No lo sabemos. Lo que sí podemos percibir en la declaración de Sánchez, es que lo latinoamericano está inscripto, ontológicamente, en la novela, en la ficción, en la narración de hechos. Que Latinoamérica es, en sí misma, una gran novela.

Inspirándose en José Eustasio Rivera y su novela *La vorágine*, Fuentes intuye que la novela hispanoamericana comenzó por ser la descripción de los grandes exploradores del siglo XVI. De ese modo: «el mundo latinoamericano era ante todo la presencia implacable de selvas y montañas a una escala inhumana»¹⁰. El alma latinoamericana se va a formar recorriendo un río de pirañas, esperando la flecha envenenada de jíbaros dispuestos a todo o en medio de un ejército sanmartiniano congelado y hambriento. De esa descripción, Fuentes

7 El presente trabajo se inscribe dentro de un paradigma hermenéutico. Véase el artículo de José Carlos Barcellos, «Literatura y teología. Perspectivas teórico-metodológicas en el pensamiento teológico contemporáneo», *Revista Teología* 93, Vol. XLIV (2007): 253-270, consultada en enero 25, 2016. file:///C:/Users/Alberto/Downloads/Dialnet-LiteraturaYTeologia-2339860.pdf. El autor distingue tres paradigmas: el hermenéutico, el heurístico y el interdisciplinar.

8 Para una discusión sobre la diversidad de metodologías en los abordajes interdisciplinarios entre teología y literatura, véase el artículo de Alex Villas Boas y Antonio Manzatto: «Teología e literatura. Metodologias possíveis», *Revista Teoliterária* 10, Vol. 5 (2015), consultada en enero 20, 2016, <http://revistas.pucsp.br/index.php/teoliteraria/article/view/25715/18550>.

9 Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana* (México: Planeta-Agostini, 2002), 9.

10 Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, 10.

pasa a la mención de la obra de Sarmiento: *Facundo o Civilización y Barbarie*, sobre la cual hay cierto consenso que considera el libro más importante surgido en nuestra Patria Grande en el siglo XIX, difícil de catalogar como novela, historia o ensayo. Para Fuentes, el ámbito de una sociedad esclavista, cruel y sanguinaria solo puede desarrollarse en un drama como el descrito por Sarmiento.

En otra obra, Carlos Fuentes profundiza más sobre los orígenes de la novela latinoamericana. En cuanto al escenario de esa narrativa, expresando: «América es un sueño y una pesadilla, y asimismo forma parte de la cultura de la Europa renacentista. Es decir: Europa encuentra en América un espacio que da cabida al exceso de energías del Renacimiento. Pero encuentra también un espacio para limpiar la historia y regenerar al hombre»¹¹.

América, sirve entonces, como espacio de amplitud de la cultura renacentista pero también un lugar de redención humana o, por lo menos, una búsqueda de redención, aspecto que se observará, creemos, en los ejemplos de los autores y textos que analizamos en el presente ensayo.

La contemporaneidad entre el mundo del siglo XVI y el surgimiento de la novela, es compartida también por el especialista cubano Roberto González Echevarría: «la novela, que parece haber surgido en el siglo XVI, al mismo tiempo que la historia latinoamericana, es el único género moderno, la única forma literaria que es moderna no solo en el sentido cronológico, sino también porque ha perdurado por siglos sin una poética, desafiando siempre la noción misma de género»¹².

El punto de partida desde el cual González Echevarría escribe su análisis es la siguiente: «mi hipótesis es que, al no tener forma propia, la novela generalmente asume la de un documento dado, al que se le ha otorgado la capacidad de vehicular la "verdad" – es

11 Carlos Fuentes, *La gran novela latinoamericana* (Buenos Aires: Alfaguara, 2012), 15.

12 Roberto González Echevarría, *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana* (México: FCE, 1998), 29.

decir, el poder– en momentos determinados de la historia. (...) Es mediante ese simulacro de legitimidad que la novela lleva a cabo su contradictorio y velado reclamo de pertenecer a la literatura»¹³.

Por su parte Carlos Fuentes reflexiona también sobre el origen de las literaturas del continente americano afirmando que se inician «en la memoria épica, ancestral y mítica de los pueblos de origen»¹⁴. Fuentes se refleja apasionado por ahondar su comprensión del mito y su relación con el lenguaje. Basándose en Giambattista Vico, afirma que «mito» y «lenguaje» son contemporáneos porque ambos son la puerta de acceso a la imaginación de los primeros hombres. Los primeros actores del mito son los dioses. «El hombre recuerda las historias de los dioses y las comunica, antes de morir, a sus hijos y a su familia»¹⁵. En Grecia, el mito es convertido en lucha épica, de modo que el héroe épico se convierte en héroe trágico.

Este es el círculo de fuego de la antigüedad mediterránea –mito, épica y tragedia– que el cristianismo primero y la secularidad moderna, en seguida, excluyen, porque ambos creen en la redención en el futuro, en la vida eterna o en la utopía secular, en la ciudad de dios o en la ciudad del hombre¹⁶.

En su agudo análisis, sin embargo, Fuentes observa un cambio que produce la novela occidental al no regresar a la tragedia sino que, a partir de *El Quijote*, se apoya en la épica precedente, parodiándola pero, a su vez, viviendo en una «intensa nostalgia del mito que es el origen de la materia con la cual se hace literatura: *el lenguaje*»¹⁷. Para el escritor mexicano, la novela *Pedro Páramo* de su compatriota Juan Rulfo, es el ejemplo más claro de esa situación:

Negar el mito sería negar el lenguaje y para mí este es el drama de la novela de Rulfo. En el origen del mito está el lenguaje y en el origen del lenguaje está el mito: ambos son una respuesta al silencio aterrador del

13 Roberto González Echevarría, *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, 29.

14 Carlos Fuentes, *La gran novela latinoamericana*, 10.

15 Carlos Fuentes, *La gran novela latinoamericana*, 133. Para un análisis filosófico de la obra de Vico, véase la tesis de Alberto M. Damiani, *Domesticar a los gigantes. Sentido y praxis en Vico* (Rosario: Universidad Nacional de Rosario, 2005).

16 Carlos Fuentes, *La gran novela latinoamericana*, 133.

17 Carlos Fuentes, *La gran novela latinoamericana*, Cursivas originales.

mundo anterior al hombre: el universo mudo al cual viaja el narrador de *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier, deteniéndose al borde del abismo¹⁸.

En síntesis: los ensayos de Carlos Fuentes y Roberto González Echevarría nos permiten señalar la importancia de América como escenario geográfico y cultural donde los mitos de los orígenes son fundamentales en las diferentes narrativas. América como sueño y forma de la cultura renacentista y, también, un espacio de redención. La novela occidental incluyendo, claro, la novela latinoamericana, toma distancia de la tragedia griega a la cual parodia, pero tiene nostalgia del mito. Por eso lo mitológico ha de adquirir en esas narrativas un espacio singular que, como veremos, se ilustra claramente en la simbología del maestro William Faulkner y luego en Rulfo, García Márquez y Onetti, entre muchos más. A continuación, exponemos los rasgos faulknerianos que se pueden detectar en algunos de esos autores.

En una entrevista realizada en la Universidad de California, en los Ángeles, se le pregunta a Fuentes sobre la influencia del novelista americano William Faulkner cuya narrativa, en obras como *Palmeras salvajes*, *Mientras agonizo*, *Desciende Moisés*, *¡Absalón, Absalón!* y *El ruido y la furia* dejaron una impronta indeleble en la producción del denominado *boom* latinoamericano, del cual fue miembro el propio Fuentes junto a Gabriel García Márquez, José Donoso, Julio Cortázar y Juan Carlos Onetti, entre otros¹⁹. A esa pregunta sobre la influencia

-
- 18 Carlos Fuentes, *La gran novela latinoamericana*, Cursivas originales. La relación entre mito y narración es señalada también por Enrique Lynch: «La narración es esa dimensión de lo mítico que opera como *koyné*, una especie de lengua común que todos entendemos aunque hablemos idiomas diferentes, idea propuesta por Northrop Frye». Enrique Lynch, *Filosofía y/o literatura. Identidad y/o diferencia* (Buenos Aires: FCE, 2007), 104. El autor cita la obra de Northrop Frye, *Myth and Metaphor: Select Essays 1974-1988* (Charlottesville: University of Virginia Press, 1990), 3-16. La importancia del mito es resaltada por Barthes en una referencia a *El extranjero* de Albert Camus: «Como toda obra auténtica, el elemento mítico no cesa de desarrollar sus figuras», Ronald Barthes, *Variaciones sobre la literatura* (Buenos Aires: Paidós, 2003), 78. Barthes se refiere a la presencia de «el sol» en la novela de Camus, por lo cual titula su ensayo «*El extranjero*, novela solar».
- 19 María Eugenia Díaz Sánchez escribe al respecto: «Con los años, la influencia de Faulkner se deja ver claramente en escritores como Juan Rulfo, García Márquez, Jorge L. Borges y Vargas Llosa». «Introducción», en William Faulkner, *El ruido y la furia* (Madrid: Cátedra, 1999), 54. Díaz Sánchez añade que la traducción que firma Jorge L. Borges de *Palmeras salvajes* en 1940 tuvo gran repercusión en el ámbito de habla hispana en general cuando todavía no se habían traducido las obras maestras del escritor de Mississippi. A propósito de la obra de *Palmeras salvajes* que,

de Faulkner, Fuentes da una respuesta muy clara y específica. Primero, porque Faulkner escribe desde una derrota, es decir, la derrota del Sur a manos del Norte en la guerra de Secesión americana. Una frase recurrente en la narrativa de Faulkner es enigmática e irónica: «Nos han matado, pero todavía no estamos derrotados». Fuentes encuentra que el *locus* desde el cual escribe Faulkner, es el mismo que la situación latinoamericana: la derrota. Pero aclara: «el sentido de la derrota en Faulkner no es maniqueo ni moralista. Faulkner no está señalando culpables, como se haría en el tono de un melodrama. Él es un autor trágico, un autor profundamente trágico que nos está diciendo que estamos derrotados porque nos hemos dividido al igual que hemos dividido nuestras tierras»²⁰.

El escritor de Mississippi creó un lugar geográfico inexistente para situar su narrativa: «Yoknapatwpha». Fuentes explica que el vocablo procede de la combinación del término *chikasaw* que significa precisamente «la tierra dividida». Y explica: «el Sur fue derrotado por el propio Sur antes de que lo invadiera el Norte»²¹. La copia que novelistas hacen de este recurso de un lugar geográfico imaginario donde sitúan sus novelas se puede ilustrar fácilmente con el «Macondo» de García Márquez y «Santa María» de Juan Carlos Onetti. Antes de mostrar algunos ejemplos de esa influencia faulkeriana es oportuno indicar el segundo rasgo señalado por Fuentes «lo mítico». Dice:

según se indica firmó Jorge L. Borges (acaso porque según algunos testimonios su madre habría sido la traductora de la obra) el gran escritor argentino sentenció: «Es verosímil la afirmación de que William Faulkner es el primer novelista de nuestro tiempo». Contratapa de William Faulkner, *Palmeras salvajes* (Barcelona: Altaya, 1999).

20 Jorge F. Hernández, *Carlos Fuentes: territorios del tiempo. Antología de entrevistas*, 98-99. Sobre la influencia de Faulkner en los autores latinoamericanos, Lois Parkinson Zamora afirma que «Faulkner es universalmente reconocido como antecedente importante de la literatura latinoamericana contemporánea de ficción», *Narrar el apocalipsis*, 15.

21 Jorge F. Hernández, *Carlos Fuentes: territorios del tiempo. Antología de entrevistas*, 99. Hay otra explicación que aporta María Eugenia Díaz Sánchez quien señala: «Es en realidad el nombre indio que recibía el actual río Yokona que en los mapas antiguos, en la época de la colonización, aparecía como Yokonapatapha. Faulkner denomina de este modo no solo al río sino toda la zona correspondiente al condado de Lafayette, Estado de Mississippi. Faulkner, necesitado de un territorio cerrado en el que dejar correr tantas historias, lo adopta como el nombre de su espacio literario e incluye dibuja el mapa, sitúa en él las casuchas, tiendas y mansiones de los protagonistas de sus novelas y lo denomina Yoknapatawpha». «Introducción», 9.

Además, Faulkner utilizó un procedimiento mítico, no solo una realidad trágica, sino un procedimiento mítico, y esto también tiene una profunda coincidencia con nuestras culturas, que tienen elementos míticos muy sólidos, especialmente aquellos que están enraizados en culturas indígenas, como en el caso de México²².

Fuentes observa una confluencia de mitos, misterios y muerte en la novela *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, quien era, afirma, un buen lector de Faulkner. El modo en que Rulfo describe el horizonte lejano parece comprobarlo: «En la reverberación del sol, la llanura parecía una laguna transparente, deshecha en vapores por donde se traslucía un horizonte gris. Y más allá, una línea de montañas. Y todavía más allá, la más remota lejanía»²³.

Un tercer rasgo de la narrativa de Faulkner que influye en los escritores latinoamericanos es señalada por Fuentes en su libro testimonial: *Esto creo*. Es el tema de la historia y el tiempo. Se trata de la confluencia de la historia americana y la inabarcable dimensión del tiempo. En cuanto lo primero, interpreta:

Faulkner disiente del optimismo fundador de «el Sueño Americano» para decirles a sus compatriotas: también nosotros podemos fracasar. También nosotros podemos portar la luz de la tragedia. Esa cruz lleva el nombre del racismo. El Norte no derrotó al Sur. El Sur ya se había derrotado a sí mismo esclavizando, humillando, persiguiendo y asesinando al Otro²⁴.

En cuanto al tiempo vivido, Fuentes compara la narrativa de Faulkner con la tragedia de Sófocles en la cual el Cronos adquiere una forma circular. Explica:

22 María Eugenia Díaz Sánchez, «Introducción», 9.

23 Juan Rulfo, *Pedro Páramo, El llano en llamas y otros textos* (Buenos Aires: Planeta, 2005), 11.

24 Carlos Fuentes, *En esto creo* (Buenos Aires: Planeta, 2002), 94. Leopoldo Cervantes-Ortiz destaca a Fuentes como un continuador de la obra de Faulkner y Dos Passos. Dice: «La región más transparente lo coloca como continuador de las propuestas narrativas de Agustín Yáñez y Juan Rulfo, aunque con un cosmopolitismo muy amplio en donde la influencia de William Faulkner y John Dos Passos es notoria», «En los 80 años de Carlos Fuentes», consultada en octubre 12, 2013. www.lupaprotestante.com/redsocia/index.php/opinion/1432-en-los-80-anos-de-carlos-fuentes--leopoldo-cervantes-ortiz. También Juan José Saer destaca el tema del fracaso en las novelas de Juan Carlos Onetti. Dice: «La derrota es lo que siempre cuentan o presuponen los narradores de Onetti, aunque ciertos relatos, como *Jacob y el otro* por ejemplo, finjan terminar bien». «Prólogo a Juan Carlos Onetti», en *Novelas breves* (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012), 12.

Entre todos –protagonistas y escena, coros y corifeo–, la tragedia faulkneriana se integra, más allá de la historia del Sur, como la gran tragedia sofocleana se integra, más allá de la historia de Grecia, en el tiempo vivido como oportunidad de convertir la experiencia en destino. Acaso sea el tiempo, al cabo, el centro de la tragedia faulkeriana. Su prodigiosa amplitud, su incomparable receptividad, se encuentra en las palabras de Quentin cuando advierte que el presente empezó hace diez mil años y el futuro está ocurriendo hoy. Su trágica fatalidad, su prisión en la tierra, la define Joe Christmas cuando dice: «He ido más lejos en estos siete días que en los pasados siete años. Pero nunca he logrado salir del círculo. Nunca me he escapado del círculo de lo que ya hice y nunca podré deshacer»²⁵.

No se trata de un tiempo lineal, como propone la tradición judeocristiana, sino de un tiempo circular donde todo se repite como una forma del «mito del eterno retorno». La pregunta que surge es la siguiente: ¿cómo superar la división? ¿De qué modo la comunidad que ha dividido sus tierras y sus almas podrá volver a reintegrarse en una sola? Fuentes interpreta:

Faulkner reúne todos los tiempos de sus personajes en el presente narrativo. Porque para el autor de *iAbsalón, Absalón!*, la unidad de todos los tiempos es la única respuesta posible a la división. Lo que propone Faulkner es la afirmación del Yo Soy colectivo contra las fuerzas de la Separación. Sus novelas adquieren la forma de «la oda, la elegía, el epitafio nacidos de una reserva amarga e implacable que se niega a la derrota»²⁶.

Ese carácter inasible del tiempo²⁷ se percibe en las palabras del Padre que, al entregarle el reloj del Abuelo le dice: «Te lo entrego no

25 Carlos Fuentes, *En esto creo*, 95. El propio Faulkner menciona a la tragedia griega en su novela *iAbsalón, Absalón!* He aquí un ejemplo: «Cuando regresó, el año 66, Rosa no lo había visto ni un centenar de veces en su vida entera. Y en aquel momento no vio sino el rostro del ogro de su infancia, divisado una vez y luego repetido a intervalos y en ocasiones que no podía recordar ni contar; como la máscara de una tragedia griega, que no solo cambia de una escena a otra, sino de un actor a otro, y detrás de la cual se desarrollan los acontecimientos sin ilación ni sucesión cronológica» William Faulkner, *iAbsalón, Absalón!* (Madrid: Debate, 1991), 54.

26 Carlos Fuentes, *En esto creo*, 96.

27 Sylvia Iparraguirre analiza con mayor profundidad el tiempo narrativo en Faulkner. Afirma: «La gran lección de Faulkner es cómo contar el tiempo en la novela. No hay datos, ni guiños, ni dispositivos. Simplemente hay que leerlo como si uno se metiera de a poco en el río Mississippi y dejara que la corriente lo arrastre. (...) No es un tiempo equivalente ni homologable a otro, al nuestro, por ejemplo; es un tiempo específico, el del Viejo Sur de los Estados Unidos. Un tiempo lento, preindustrial, el de los cantos de los negros, el de los pueblos polvorientos, el de las pasadas grandezas, el de las viejas señoritas locas encerradas en los attillos, el del daguerrotipo del general confederado, el del gótico sureño que se muestra magistralmente en "Una rosa para Emily"». Sylvia Iparraguirre, «Los tiempos perdidos», *Revista Ñ* 457 (2012), 8.

para que recuerdes el tiempo, sino para que de vez en cuando lo olvides durante un instante y no agotes tus fuerzas intentando someterlo»²⁸.

En tramos de la narrativa del propio Fuentes se puede detectar la influencia de Faulkner. He aquí un ejemplo tomado de *La región más transparente*:

Se dio cuenta de que él había sentido siempre, con Norma, la necesidad de precisar su amor, de rellenarlo de palabras y ecos de palabras ajenas, de fijarlo, de insistir en el hecho abstracto de su amor en cada conversación, en cada beso –que nunca lo había sido plenamente sino como un adjetivo más a sus palabras–; y que ella, en cambio, solo había querido el fenómeno escueto y redondo de ser amada, sin esas palabras, sin esa insistencia verbal en lo que le importaba experimentar de la manera que ella quisiera, transformándolo a su vida de amor sin necesidad de que Rodrigo le preparara, en las palabras, la receta inflexible de lo que ambos vivían²⁹.

En *Palmeras salvajes* encontramos una descripción que típicamente pone de manifiesto esa tendencia a rodear a sustantivos de adjetivos con los que se procura presentar el hecho. Hablando de un hombre y una mujer, escribe Faulkner:

Wilbourne volvió a pensar en esa instintiva aptitud para la mecánica de la cohabitación que tienen todas las mujeres, hasta las más bisoñas e inocentes –esa serena confianza en sus destinos amorosos como la de los pájaros en sus alas–, esa tranquila fe implacable en una merecida e inmediata ventura personal que las impele aladas e instantáneas desde el puerto de la respetabilidad, al desconocido e insostenible espacio sin rivera visible (...) solo una total y completa fe en áreas y frágiles y no probadas alas, los frágiles y aéreos símbolos del amor que les habían fallado una vez, desde que por asentimiento y aceptación universal se habían abierto sobre la misma ceremonia, que ahora al azar el vuelo rechazaban³⁰.

2. La fe, Dios y la carne en Onetti y Faulkner

Observemos ahora algunos ejemplos de la influencia de Faulkner en el uruguayo Juan Carlos Onetti tomando como foco

28 William Faulkner, *El ruido y la furia*, 127.

29 Carlos Fuentes, *La región más transparente* (México: Alfaguara, 1998), 278.

30 William Faulkner, *Palmeras salvajes*, 56.

de análisis los tres temas: la fe, Dios y la carne. Onetti nació en Montevideo en 1909 y falleció en Madrid en 1994. Publicó sus primeros cuentos en los suplementos literarios de *La Nación* y *La Prensa*, de Buenos Aires, donde vivió dos años (1932-1934). Regresó a Montevideo y fue director de *Marcha*. Tuvo un segundo período en Buenos Aires (1943-1955). Dos años después fue nombrado director de las bibliotecas públicas de Montevideo. La persecución militar hizo que emigrara a España donde obtuvo el Premio Cervantes. Uno de los estudios más agudos de su obra fue elaborado por Josefina Ludmer y es titulado: *Onetti. Los procesos de construcción del relato*. La novela que analiza la crítica argentina es *La vida breve*. Dice Ludmer:

El «universo» Onetti se constituye en *La vida breve*. Las razones de esto son múltiples y requieren largas cadenas reflexivas: una, sin embargo, parece privilegiada: en *La vida breve* un narrador cuenta cómo es posible que él cuente y erige, por este mero hecho, una compleja dialéctica que simula desplegarse entre «la realidad» y «la ficción» y el sujeto que las articula. En las primeras lecturas separan con nitidez los dos planos: un relato situado ficticiamente en «la realidad», en Buenos Aires y en el personaje Brausen, quien segrega o contiene, «imagina» o escribe el otro relato, «la ficción», cuyo teatro es Santa María y el personaje Díaz Grey. El texto explora el sentido de esa «ficción»; explora, sobre todo, la posibilidad de existencia de la ficción en la realidad, la posibilidad de enunciarla y su proceso: sus condiciones, desarrollo y transformación³¹.

Sobre la influencia de William Faulker en su estilo narrativo, no hay dudas, desde que él mismo fue traductor de algunas de sus novelas y que la propia Ludmer pone en evidencia al comparar dos relatos de ambos escritores: *Una carta para Emily* de Faulkner y *La*

.....

31 Josefina Ludmer, *Onetti. Los procesos de construcción del relato* (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009), 17. Ese juego entre la realidad y la ficción se puede detectar en el siguiente segmento: «La apreté, seguro de que nada estaba sucediendo, de que todo era nada más que una de esas historias que yo me contaba cada noche para ayudarme a dormir; seguro de que no era yo, sino Díaz Grey, el que apretaba el cuerpo de una mujer, sus brazos, la espalda y los pechos de Elena Sala, en el consultorio y en un mediodía, por fin». Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, (Buenos Aires: Sudamericana, 1981), 84. Esta novela se incluye en Juan Carlos Onetti, *Obras completas*, vol. 1 (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006).

novia robada, de Onetti. Al punto que en ensayo de Ludmer se titula: «La novia (carta) robada (a Faulkner)»³².

Esas influencias faulknerianas se pueden detectar en el mismo comienzo de la novela *La vida breve*. Obsérvese:

–Mundo loco– dijo una vez más la mujer, como remedando, como si lo tradujese. Yo la oía a través de la pared. Imaginé su boca en movimiento frente al hálito de hielo y fermentación de la heladera o la cortina de varillas tostadas que debía estar rígida entre la tarde y el dormitorio, ensombreciendo el desorden de los muebles recién llegados. Escuché, distraído, las frases intermitentes de la mujer, sin creer en lo que decía. Cuando su voz, sus pasos, la bata de entrecasa y los brazos gruesos que yo le suponía pasaban de la cocina al dormitorio, un hombre repetía monosílabos, asintiendo, sin abandonarse por entero a la burla. El calor de la mujer iba hundiendo se reagrupaba entonces, eliminaba las fisuras y se apoyaba con pesadez en todas las habitaciones, en los huecos de las escaleras, en los rincones del edificio³³.

Más adelante en la narración, aparece el recurso tan propio de Faulkner, consistente en rodear el sustantivo de adjetivos: «Mi palma tendrá miedo de ahuecarse exageradamente, mis yemas tendrán que rozar la superficie áspera o resbaladiza, desconocida y sin promesa de intimidad de la cicatriz redonda»³⁴. O cuando dice que «Díaz Grey debería tener los ojos cansados, con una pequeña llama inmóvil, fría, que rememoraba la desaparición de la fe en la sorpresa»³⁵. Vuelve al tema de la fe, cuando el personaje piensa que «hubiera buscado un lugar en un barco de carga, cuando todavía era tiempo, cuando conservaba la diminuta fe indispensable para hacerlo»³⁶.

Analicemos ahora su otra novela: *El astillero* donde Larsen parece ser un hombre que ha perdido la fe. Larsen –el mismo Juntacadá-

32 Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, 201-227. Allí, la autora señala puntos de coincidencias y contrastes entre ambos relatos. Entre los primeros, se destacan: ambos se abren y cierran con la muerte de los personajes; ambos narran un «nosotros», ambas mujeres pertenecen a familias tradicionales. Entre los contrastes, indica que mientras Emily viste de negro y es acompañada y servida por un negro, en *La novia*, el personaje aparece siempre vestido de blanco y que mientras en Faulkner el asesinato del novio es por envenenamiento, mientras que la novia se suicida en el relato de Onetti.

33 Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, 11.

34 Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, 14.

35 Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, 22.

36 Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, 70.

veres³⁷ de la novela homónima– que, ya con cuarenta años de edad, vuelve a Santa María con el deseo de radicarse en un Astillero, propiedad de Jeremías Petrus. La narrativa presenta a un personaje que está en plena decadencia y marcha hacia su ocaso. En las primeras escenas, la voz narradora describe al personaje situándolo en una iglesia. Dice:

Estuvo, como se ha dicho, dos semanas después en el atrio, al final de la misa, ofreciendo con un gesto tímido el ramo de primeras violetas que sostenía contra el pecho; estuvo allí, en el mediodía de un domingo, segregando, sin defenderse, el ridículo, rígido y tranquilo, engordando sin prisa en el interior del abrigo oscuro y entallado, indiferente, solo abandonándose como un estatua a las miradas, a la intemperie, a los pájaros, a las palabras despectivas que nunca le repetirían en la cara. Esto fue en junio, por San Juan, cuando la hija de Petrus, Angélica Inés, estuvo viviendo unos días en Santa María, en casa de unos parientes, cerca de la Colonia³⁸.

Pese a esta vinculación con la religión y la iglesia, Larsen parece estar destinado a perder la fe. La descripción de las primeras escenas dice: «Larsen sacudió la cabeza con liviano desencanto; escuchaba el silencio de la mujer a su lado, el “bueno vamos es tarde se vino la lluvia” de la sirvienta en segundo plano, en un fondo remoto y presente. Nombró sin éxito marcas extranjeras, monótono, también él sin fe, como si diera una lección»³⁹.

En otro momento, Larsen es descrito como un hombre crédulo, pero no creyente. Obsérvense dos sentencias ilustrativas: «Me alegro –dijo Larsen, crédulo, sin énfasis–»⁴⁰, «Escaso de fe, Larsen organizó el gran gesto de la cara que cae y se acerca con una demorada expresión de confidencias»⁴¹.

Se puede percibir, también, que la vida de Larsen se desenvuelve entre los triunfos y los fracasos. Señala la voz narradora:

.....

37 Sobre la novela de Onetti *Juntacadáveres*, véase el análisis de Pedro Trigo, «Teología narrativa en la nueva novela latinoamericana», en *Raíces de la teología latinoamericana*, 300-304.

38 Juan Carlos Onetti, *El astillero*, 21.

39 Juan Carlos Onetti, *El astillero*, 17.

40 Juan Carlos Onetti, *El astillero*, 109.

41 Juan Carlos Onetti, *El astillero*, 111.

Porque podían distraerse con las alternativas del combate entre Larsen y la miseria, con sus triunfos y fracasos en la interminable, indecisa lucha por cuellos duros y limpios, pantalones sin brillo, pañuelos blancos y planchados, por caras, sonrisas y muecas que traslucieran la confianza, la paz de espíritu, aquella grosera complacencia que solo puede procrear la riqueza⁴².

Se observa el estilo Faulkeriano de rodear a los sustantivos de dos o tres adjetivos, como si el lenguaje no le fuera suficiente para describir un personaje o un hecho. Por eso lo de «interminable, indecisa lucha» y «grosera complacencia». Ya en los tramos finales de la narrativa, la descripción de Onetti no podría dejar de reflejar una vez más la influencia de Faulkner. Describe: «La mañana estaba limpia, gris y azul, y su luz aplacada miraba inmóvil, libre de impaciencia»⁴³. Y un poco más adelante:

Larsen, estaba dispuesto a esperar un siglo, o, por lo menos, a no pensar que estaba esperando. Gordo pero ágil y servicial, destinado a enternecer; gastando sin avaricia, porque ya nunca volvería a necesitarla, toda la falsa, nauseabunda bondad de que se había ido impregnando sin dificultades, sin resistencia, a través de años de explotar y sufrir mujeres⁴⁴.

En otro momento, Larsen es descrito del siguiente modo, en una referencia a Dios y al infierno tan temido:

Estuvo examinando a las mujeres con una especie de aterrorizada fascinación y acaso pensó que un Dios probable tendría que sustituir el imaginado infierno general llameante por pequeños infiernos individuales. A cada uno el suyo, según una divina justicia y los méritos hechos⁴⁵.

Se trata de un Dios probable pero también y, a pesar de ello, un Dios indispensable. En *La vida breve*, se observa esa dimensión de Dios, donde la voz narradora afirma:

Algunos antecipos de Arce y de la verdad iban cayendo sobre mi pereza: supe que no es el resto, sino todo, lo que se da por añadidura; que lo que lograra obtener por mi esfuerzo nacería muerto y hediendo; que una forma cualquiera de Dios es indispensable a los hombres de buena

42 Juan Carlos Onetti, *El astillero*, 56.

43 Juan Carlos Onetti, *El astillero*, 135.

44 Juan Carlos Onetti, *El astillero*, 146.

45 Juan Carlos Onetti, *El astillero*, 156.

voluntad, que basta ser despiadadamente leal con uno mismo para que la vida vaya encajando, en momento oportuno, los hechos oportunos⁴⁶.

Los hombres de buena voluntad necesitan creer en una forma cualquiera de Dios, porque es indispensable para unificar los hechos azarosos de la vida de modo que armonicen entre sí. Es una forma de aludir a la providencia de Dios que hace que todas las cosas cooperen para el bien de los que le aman⁴⁷.

Ya casi al final, la pérdida de la fe y la llegada del fracaso son las experiencias postreras de Larsen. Onetti escribe: «Por las tardes la soledad y el fracaso se hacían sólidos en el aire helado y Larsen se abandonaba al estupor. Había tenido una esperanza de interés, de salvación y ya la había perdido»⁴⁸. Pero no solo Larsen ha perdido la fe. También le ha ocurrido lo mismo a Kunz que ha sido presa del escepticismo universal. La voz narradora dice:

Pero aquellas últimas pruebas de que el astillero existía para el mundo, para alguien más que los fantasmas de gerentes que aún albergaba, cesaron a los pocos meses. Y así, arrastrado por el escepticismo universal, Kunz fue perdiendo la fe primera, y el gran edificio carcomido se transformó en el templo desertado de una religión extinta. Y las espaciadas profecías de resurrección recitadas por el viejo Petrus y las que distribuía regularmente Larsen, no lograron devolverle la gracia. Ahora ahí estaba, después de tantos años, indudable y en su mano, una carta que el mundo exterior enviaba al astillero, como una prueba irrefutable

46 Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, 186-187.

47 Esta idea está en Romanos 8, 28, aunque las versiones de la Biblia varíen en el modo de expresarlo. «Sabemos, además, que a los que aman a Dios, todas las cosas los ayudan a bien», *Santa Biblia. Reina-Valera, Edición de Estudio* (Sociedades Bíblicas Unidas: 1995); «Ahora bien, sabemos que Dios dispone todas las cosas para el bien de quienes lo aman», *Santa Biblia. Nueva Versión Internacional* (Miami: Sociedad Bíblica Internacional, 1999). «Por lo demás, sabemos que en todas las cosas interviene Dios para el bien de los que le aman», *Biblia de Jerusalén* (Bilbao: Desclée de Brouwer, 1967); «Sabemos también que, con los que aman a Dios, con los que él ha llamado siguiendo su propósito, él coopera en todo para su bien», *Nueva Biblia Española* (Madrid: Ediciones Cristiandad, 1976). Tal vez esta última versión sea la que mejor expresa la idea del término griego *sunergei*, = cooperar, obrar juntamente. Esta es la opción que prefiere Karl Barth en su famoso comentario cuando dice: «Dios hace que todo coopere para el bien de los que le aman». El bien es el contemplar al Redentor y la redención. (...) Todo debe cooperar para hacer partícipe de este bien a aquel que ama a Dios y, por tanto, debe cooperar a edificarlo. (...)». Karl Barth, *Carta a los Romanos*, trad., Abelardo Martínez de la Pera (Madrid: BAC, 1998), 388.

48 Juan Carlos Onetti, *El astillero*, 172.

que pusiera fin a una disputa teológica. Un milagro que anunciaba la presencia y la verdad de un Dios del que él, Kunz, había blasfemado⁴⁹.

La descripción no podría ser más pormenorizada: Kunz es arrastrado por el escepticismo cósmico, ha perdido su fe primera, el gran edificio de su templo ha sido carcomido por el tiempo y ahora es el ámbito de una religión muerta. Ni las profecías y vaticinios de la resurrección lograron recuperar la gracia. Ya no puede discutir más la teología. Él había blasfemado a Dios. Su frialdad espiritual es descripta de modo elocuente: «Deseoso de encender la fe ajena y calentar junto a ella la propia, entró en la Gerencia General sin golpear la puerta»⁵⁰.

La voz narradora describe lo que denomina «el último descenso de Larsen a la ciudad maldita». Dice: «Los que lo vimos entonces y pudimos reconocerlo, lo encontramos más viejo, derrotado, depresivo»⁵¹. Pese a ello, y a modo de contraste, agrega: «Pero había en él algo distinto, no por nuevo sino por antiguo y olvidado; algo, una dureza, un coraje, un humor que pertenecían al Larsen anterior, al que había llegado cinco o seis años antes a Santa María con su esperanza y su obsesión»⁵².

El último capítulo de la historia, muestra a un Larsen encarando su último viaje, río arriba. En un genial contraste, dice la voz narradora: «Estaba entonces no simplemente solo sino también despavorido y con ese inquietante principio de lucidez de los que empiezan a desconfiar, a regañadientes, sin vanidad ni conciencia de astucia, de su propia incredulidad»⁵³. ¡Desconfiar de su propia

49 Juan Carlos Onetti, *El astillero*, 174.

50 Juan Carlos Onetti, *El astillero*, 174.

51 Juan Carlos Onetti, *El astillero*, 181.

52 Juan Carlos Onetti, *El astillero*, 181.

53 Juan Carlos Onetti, *El astillero*, 203. Desde una perspectiva nietzscheana, resulta interesante el artículo de Prado Bernat Castany que hace una lectura aguda del libro de Onetti, destacando que Larsen es un nihilista conscientemente activo que busca un sentido a la vida. En su enfoque, el personaje Kunz sería la contracara de Dios. Prado Bernat Castany, «Nihilismo y voluntad de engaño en "El Astillero", de Juan Carlos Onetti», *Monteagudo: Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura* 14 (2009): 79-91, consultada en enero 24, 2016. <http://revistas.um.es/monteagudo/article/view/105901/100741>.

incredulidad! La fe y la no fe en lucha constante⁵⁴. Quizás como el padre de un muchacho endemoniado que le dice a Jesús: «Creo, ayuda mi incredulidad»⁵⁵. Aunque en este caso es algo así como: «Tengo incredulidad de mi propia incredulidad». El final sitúa a Larsen en una lancha desde la cual percibe «la ruina veloz del astillero». Y sentencia como broche final a modo de epitafio: «Murió de pulmonía en El Rosario antes de que terminara la semana y en los libros del hospital figura completo su nombre verdadero»⁵⁶.

También el tema de la carne y sus apetitos está presente en *La vida breve*. Veamos algunos ejemplos. La voz narradora reflexiona y anticipa su encuentro con Gertrudis:

Ella sonreirá, hará preguntas, mejorará, volverá a casa. Y va a llegar el momento de mi mano derecha, del labio, de todo el cuerpo; el momento del deber, de la piedad, del terror de humillar. Porque la única prueba convincente, la única fuente de dicha y confianza que puedo proporcionarle será levantar y abatir a plena luz, sobre el pecho mutilado, una cara rejuvenecida por la lujuria, besar y enloquecerme allí⁵⁷.

La imaginación del personaje suscita el apetito mediante el recuerdo de la mano, el labio y el rostro, el cual puede rejuvenecer por la lujuria y provocar, simultáneamente, el beso enloquecedor. También piensa en su propio cuerpo yacente en la cama y dice: «lo único importante en la quincena fue mi cuerpo echado en la cama, mi cara levantada contra la pared, con la boca abierta para que no me molestara el ruido de la respiración, el dolor en la espalda y la cintura, mi oreja recogiendo las voces y los ruidos del otro lado de la pared»⁵⁸.

54 La referencia a la fe es casi una constante en la narrativa de Onetti. En *La vida breve*, el personaje central reflexiona: «el hombre con fe supone haber descubierto el sentido de la vida, haberlo obedecido. Pero para esta pequeña vida que empieza o para todas las anteriores si tuviera que empezar de nuevo, no conozco nada que me sirva, no veo posibilidades de fe. Puedo, sí, entrar en muchos juegos, casi convencerme, jugar para todos los demás la farsa de Brausen con fe. Cualquier pasión o fe sirven a la felicidad en la medida en que son capaces de distraernos, en la medida de la inconsciencia que puedan darnos». Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, 174.

55 Marcos 9. 24, *Santa Biblia. Reina-Valera, Edición de Estudio*, «¡Fe tengo, ayúdame tú en lo que me falte!», *Nueva Biblia Española*.

56 Juan Carlos Onetti, *El astillero*, 215.

57 Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, 15.

58 Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, 72.

Más adelante, el médico Díaz Grey se toma la libertad de imaginar el grosor de las piernas de una mujer y «la intensidad del calor que tienen al cruzarse»⁵⁹. En los tramos citados se destaca la importancia del cuerpo, sus deseos, sus apetitos y sus dolores. El cuerpo registra recuerdos que la imaginación actualiza. En lo que se refiere a los deseos de la carne, se puede percibir la influencia de la lectura del *Cantar de los Cantares*. Onetti pone en labios del personaje el texto que dice: «Su izquierda debajo de mi cabeza y su derecha me abrace»⁶⁰. Otro rasgo de la carne como finitud, está reflejado en la siguiente reflexión: «no tener despierta en cada célula de los huesos la conciencia de nuestra muerte. Podría hablar el resto de la noche; todo es dócil, todo está separado de mí»⁶¹.

La lectura de *La vida breve* y *El astillero*, nos permite afirmar que la prosa de Onetti es densa, difícil y, al mismo tiempo, atrapante. Como explica Omar Delgado:

La prosa de Onetti remite al lector a una atmósfera oscura, decadente, tan corroída como los restos del astillero de Petrus. Sus trucos narrativos no hacen sino acentuar esta pesadez, la desesperanza de un lugar extinto, muerto, y de unos personajes que caminan pesadamente hacia su debacle. Sus personajes son pesados (en el sentido de falta de ligereza, como muestra de vida), sin esperanza⁶².

Dueño de un estilo en el que abunda en pleonasmos con el fin de exprimir a la palabra de todos sus recursos para describir las características de sus personajes que, en general, son solitarios, sin fe y sin esperanza. Toda su narrativa, como hemos podido comprobar, sobre todo en *El astillero*, muestra la influencia de Faulkner en hechos como la designación de la imaginaria «Santa María», a imitación de la Yoknapatawpha y el permanente rodeo de adjetivos a los sustantivos usados. Pese a ello, hemos de coincidir con Fuentes cuando observa

59 Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, 85.

60 Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, 238. La cita de Onetti corresponde a *Cantar de los Cantares* 2. 6 y es tomada de la versión Reina Valera que reza: «Su izquierda esté debajo de mi cabeza; con su derecha me abrace», *Santa Biblia. Reina-Valera, Edición de Estudio*.

61 Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, 239.

62 Omar Delgado, «El Astillero de Juan Carlos Onetti: análisis literario», consultada en septiembre 26, 2011. www.onetti.net/es/descripciones/delgado-o.

que, aun admitiendo las influencias que Onetti refleja en sus narrativas: «Crea. Y al hacerlo continúa y lleva más allá a una tradición»⁶³. De *La vida breve*, hemos extraído las referencias a la carne y el cuerpo en sus necesidades y sus apetitos sexuales pero también en su finitud, expresada en la debilidad, la enfermedad y la muerte.

Veamos ahora los temas de la fe, Dios y la carne en la narrativa de Faulkner. Toda la obra Faulkner está atravesada por palabras e imágenes tomadas de la Biblia. Gran lector de la Escritura, Faulkner indaga sobre la naturaleza humana, su deterioro, el enigma de su contradicción, el destino, la fe y la lucha. En el recordado espacio de este ensayo no nos es posible hacer un estudio analítico de toda la obra de Faulkner en la cual se detectan las referencias teológicas. Optamos, entonces, por referirnos especialmente a la novela *iAbsalón, Absalón!*⁶⁴ para abordar dos temas antagónicos: Dios y «la carne». Como bien señala Antonio Muñoz Molina:

El mismo título de la novela ya establece sin ambigüedad una alusión a las mitologías bíblicas de la predestinación y el castigo, pues procede del lamento del rey David al conocer la muerte de su hijo Absalón, que se alzó contra su padre. Nacido, como David, en la extrema miseria, Sutpen ha abrasado su vida en la ambición victoriosa de reinar sobre una parte del mundo y ha creído merecer las promesas que hizo Jehová al rey de Israel: «Y cuando tus días fueren cumplidos y durmieres con tus padres, yo afirmaré tu simiente tras de ti, la cual saldrá de tu vientre y yo afirmaré tu reino». Como Absalón, Henry Sutpen da muerte a su hermano para evitar que se consume el incesto. La Biblia y la tragedia griega sirven a Faulkner para otorgar a las vidas de sus héroes y a la historia de su país, el Sur, la acuñación universal e indeleble del mito»⁶⁵.

La obra se estructura en tres conversaciones que se concretan en septiembre de 1909: la primera transcurre en el calor de una habitación en la que una joven, Quetin Campson, escucha durante

63 Carlos Fuentes, *La gran novela latinoamericana*, 198. Cursivas originales.

64 En opinión de Lois Parkinson Zamora "Es en *iAbsalón, Absalón!* (1936) y en *Cien años de soledad* donde Faulkner y García Márquez se encuentran más cerca el uno del otro», *Narrar el apocalipsis*, 50. La autora detecta el tono apocalíptico en temas como la nostalgia y la violencia. Sobre los contenidos de temas bíblicos desde el Génesis al Apocalipsis en *Cien años de soledad*, véase la exposición de Roberto González Echevarría, 45-49.

65 Antonio Muñoz Molina, «Prólogo», en William Faulkner, *iAbsalón, Absalón!*, XI-XII. Cursivas originales.

horas el desordenado monólogo de una anciana que relata hechos acaecidos medio siglo antes; la segunda ocurre en el porche de la casa de los Campson bajo el calor del mes de septiembre; la tercera, se realiza en el fuerte invierno del norte. Los personajes que hablan son: Quetin Compson, su padre, la señorita Rosa Coldfield y McCannon. De ellos, solo Quentin es contemporánea de los hechos narrados.

Los otros cuentan lo que les fue contado, pero inventan o suponen o imaginan que recuerdan lo que no saben, inducidos y a veces secundados por un narrador invisible que está lejos como ellos de la omnisciencia, si bien se atreve a inventar, él también, partes fundamentales de la historia y pensamientos ocultos, o más exactamente, palabras no pronunciadas⁶⁶.

Si la teología es un «logos sobre Dios» nada mejor que comenzar con las referencias que hace el novelista sobre Dios. Son abundantes y reiteradas. La reflexión de unos de los personajes refleja la voluntad de Dios en estos términos:

Lo que ella quiere, pensó, es que se sepa, para que gentes que ella no verá jamás, cuyos nombres nunca llegarán a sus oídos, gentes que ni han oído su nombre ni han visto su rostro, lo lean y sepan por fin por qué permitió Dios que perdiésemos la guerra; porque solo mediante la sangre de nuestros hombres y las lágrimas de nuestras mujeres, pudo Él contener a ese demonio y borrar su recuerdo y su estirpe de la faz de la tierra⁶⁷.

La expresión «Dios permitió» refleja esa teología de corte calvinista para la cual Dios ha preordenado todas las cosas que suceden. En este caso particular, la pérdida de la guerra. Las palabras de la señorita Coldfield todavía son más explícitas pues, en una pregunta retórica formulada a Quentin, nieto del primer amigo que tuvo Sutpen dice: «¿Hay de qué extrañarse porque el cielo dispusiera nuestra perdición? Así es –asintió Quentin–»⁶⁸. Pero a veces no es fácil determinar si lo que acontece debe atribuirse a Dios. La voz narradora dice en un momento: «parecía que Dios o el mismo diablo hubiera

66 Antonio Muñoz Molina, «Prólogo», v y vi. *Cursivas originales*

67 William Faulkner, *iAbsalón, Absalón!*, 6 y 7. *Cursivas originales*.

68 William Faulkner, *iAbsalón, Absalón!*, 15.

sacado partido de los vicios de ese hombre para reunir una nube de testigos que presenciaran cómo se cumplía nuestra maldición»⁶⁹.

La herencia puritana aparece reflejada muchas veces en la narración como cuando se describe:

Me lo imagino, con toda su herencia puritana, tan característicamente anglosajona, de altivo y feroz misticismo (...) Me imagino a ese palurdo grave y sin humorismo, salido de una granítica estirpe puritana donde hasta las casas, para no decir nada de los vestidos y la conducta, se hacen a imagen y semejanza de una divinidad celosa y sádica, colocada repentinamente en un paraje cuyos ciudadanos habían creado a su propio Dios y toda su jerarquía de bellas santas y ángeles hermosos a imagen y semejanza de sus mansiones, sus decorados y sus propias vidas voluptuosas⁷⁰.

Obsérvese cómo el narrador vincula la herencia puritana, grave, sin humorismo y «una divinidad celosa y sádica» que deja sus huellas no solo en los modos de conducta sino también en los vestidos y el modo de actuar en el mundo. A veces, se concibe a Dios como un anciano. La narrativa incluye una reflexión sobre la posibilidad de que Dios «conozca cada gorrion que ha creado, pero nosotros no pretendemos asemejarnos a Él. Ni siquiera deseáramos ser como Él, puesto que nadie quiere poseer más de uno de esos gorriones»⁷¹. Dios ahora es anciano, continúa la reflexión. Pero alguna vez fue joven. Ahora es anciano y, es posible «no se interesa ya por la forma en que nosotros satisfacemos nuestra sensualidad, ni siquiera nos exija salvar este gorrion, puesto que no lo salvamos para merecer sus alabanzas»⁷².

Puesto que el escenario de la narración es el sur derrotado y esclavista, es dable esperar una visión despreciativa hacia los negros. Dice la narración:

Dice mi padre que en aquel momento el corazón de Wash se sentía a la vez tranquilo y orgulloso, y tal vez pensaba que este mundo donde los negros, que según la Biblia fueron creados y maldecidos por Dios

69 William Faulkner, *iAbsalón, Absalón!*, 23.

70 William Faulkner, *iAbsalón, Absalón!*, 96.

71 William Faulkner, *iAbsalón, Absalón!*, 102-103.

72 William Faulkner, *iAbsalón, Absalón!*, 103.

y destinados a ser brutalizados y esclavizados por el hombre blanco, se vestían y alojaban mejor que él y su nietecita, este mundo donde él caminaba entre befas y escarnio⁷³.

Casi al final de la novela, Henry reflexiona sobre Dios, su abandono y la fragilidad de la carne a la cual ya no le interesa ni la victoria ni la derrota sino que deambula entre los bosques y los campos:

Y ahora ya no falta mucho, pronto no nos quedará nada: ni honra, ni orgullo, ni Dios; pues Dios nos abandonó hace cuatro años, solo que no creyó necesario advertirnoslo; sin calzado ni ropa ni necesidad de ello; sin tierras que nos proporcionen esos alimentos que ya no necesitamos, y cuando no tienes Dios, ni honor, ni orgullo, nada importa ya, salvo la vieja carne estúpida a quien no le importa la victoria ni la derrota, que ni siquiera quiere morir, que sale por los bosques y a los campos en busca de raíces y hierbas. Sí, lo he decidido. Hermano o no, lo he decidido. Lo hará; lo hará⁷⁴.

Esto nos conduce, a modo de yuxtaposición, al otro tema teológico: la carne. Si Dios es espíritu, la carne es la oposición de modo tal que, como dice la Biblia, el hombre «es carne»⁷⁵. El término describe la condición corporal de una mujer ya entrada en años. Dice Quentin:

«Hace mucho, cuando ella era una niña, joven e indómita en su carencia de remordimientos, una rebelión contra la ciega circunstancia y la salvaje realidad; pero ahora, no: ahora solo quedaba la vieja carne femenina, solitaria y frustrada, endurecida a través de los cuarenta y tres años de idéntica injuria, la anciana que no perdonaba, ultrajada por aquella afrenta definitiva y postrera que fue la muerte de Sutpen»⁷⁶.

La narración vuelve al tema de la carne femenina. El relato describe cómo, en el caso de Ellen, el paso de los años parece no dejar huellas:

Ellen se acercaba a los cuarenta años, rolliza y con el cutis terso todavía. Parecía que las huellas que dejó en su rostro el paso de los años, hasta el

73 William Faulkner, *iAbsalón, Absalón!*, 257.

74 William Faulkner, *iAbsalón, Absalón!*, 323. Cursivas originales.

75 «Entonces Jehová dijo: No contendrá mi espíritu con el hombre para siempre, porque ciertamente él es carne». Génesis 6. 3. *Santa Biblia. Reina-Valera, Edición de Estudio*. Para un estudio del concepto «carne» en la Biblia véanse: Hans Walter Wolff, *Antropología del Antiguo Testamento* (Salamanca: Sígueme, 1975) y John A. T. Robinson, *El cuerpo. Estudio de teología paulina* (Barcelona: Ediciones Ariel, 1968).

76 William Faulkner, *iAbsalón, Absalón!*, 10. Cursivas y comillas originales.

momento de la desaparición definitiva de la tía, hubiesen sido borradas de su carne, del tejido que media entre el esqueleto y la epidermis, entre el caudal de experiencia y la piel que la envuelve, a medida que los años se acumulaban en su carne serena⁷⁷.

Otra referencia a la carne, pero ya no como mera dimensión corporal sino quizás como el impulso hacia el mal, se percibe en la expresión: «ella no habría tenido que ir a vivir a esa casa donde la traicionó la carne»⁷⁸. La última cita de la carne como fragilidad humana se encuentra casi al final del relato en el cual Henry Stupen muestra una carta en la que se ofrecen detalles sobre su origen y revela:

Que no solo carecía de padre visible, sino que se había encontrado desde la infancia rodeado por una insomne conjuración empeñada en persuadirle de que jamás había tenido padre, que su madre surgió de una *estancia en el limbo, de aquel estado de bienaventurada amnesia en el cual se refugian nuestros débiles sentidos para resguardarse de las oscuras fuerzas sin dios que la débil carne humana es incapaz de resistir, para hallarse encinta, clamando, chillando y forcejeando no contra la implacable angustia del parto, sino como protesta contra el ultraje de sus abultadas entrañas*⁷⁹.

Como hemos visto, el tema de la carne como expresión de la fragilidad de la naturaleza humana es recurrente en la narrativa faulkneriana. Pero quizás ninguna cita supere la referencia que hace el escritor sobre el vínculo entre carne y memoria. Esto se detecta en los tramos finales de otra novela: *Las palmeras salvajes*. Obsérvese: «Sin duda la memoria existe independiente de la carne. Pero eso era equivocado también. Porque no sabría qué es memoria, pensó. No sabría qué recordar. Tiene que ser la vieja carne, la vieja frágil carne arrancable para que la memoria le haga cosquillas»⁸⁰. Y todavía de

77 William Faulkner, *iAbsalón, Absalón!*, 59-60.

78 William Faulkner, *iAbsalón, Absalón!*, 163.

79 William Faulkner, *iAbsalón, Absalón!*, 286. Cursivas originales. La carne como tema de reflexión ha sido redimensionado en la fenomenología y la teología actuales. Se pueden citar los trabajos de Jean-Luc Marión, *El fenómeno erótico*, trad., Silvio Mattoni (Buenos Aires: El cuenco de plata, 2005), Michel Henry, *Encarnación: una filosofía de la carne*, trad., Javier Teira, Gorka Fernández y Roberto Ranz (Salamanca: Sígueme, 2001) y José Granados, *Teología de la carne, El cuerpo en la historia de su salvación* (Burgos: Monte Carmelo y Didaskalos), 2012.

80 William Faulkner, *Las palmeras salvajes*, 297-298. Cursivas originales.

modo más rotundo, la voz narradora vuelve al mismo tema para dar cierre a la reflexión:

No es que pueda vivir, es que quiero. Es que yo quiero. La vieja carne al fin, por vieja que sea. Porque si la memoria existiera fuera de la carne no sería memoria porque no sabría de qué se acuerda y así cuando ella dejó de ser, la mitad de la memoria dejó de ser y si yo dejara de ser todo el recuerdo dejaría de ser. Sí, pensó. Entre la pena y la nada elijo la pena⁸¹.

Por vieja que sea, la carne es instrumento imprescindible de la memoria. Si ella desaparece con ella también la memoria y el recuerdo dejan de ser. Al final, hay una opción casi desesperada: entre la pena y la nada, el personaje opta por la primera.

Conclusión

La recorrida que hemos hecho desde los orígenes de la novela latinoamericana hasta la actualidad, nos permite afirmar que ella hunde sus raíces en el renacimiento en el sentido de ser una resultante de la cultura occidental que, en el nuevo escenario americano encuentra no solo una mayor expansión sino también una esperanza de redención. Una de las características de la novela latinoamericana es la presencia de lo mitológico que ha de adquirir en esas narrativas un espacio singular, aspecto que se ilustra en la simbología del maestro William Faulkner y luego en Rulfo, García Márquez, Onetti y Carlos Fuentes, entre muchos más.

81 William Faulkner, *Las palmeras salvajes*, 306. Cursivas originales. También en Juan José Saer se puede percibir esta influencia de Faulkner en relación al vínculo entre cuerpo y memoria. En *El entenado*, dice el personaje central, en los tramos finales de la narrativa: «esos otros recuerdos que el cuerpo solo recuerda y se actualizan en él sin llegar, sin embargo, a presentarse a la memoria para que, reteniéndolos con atención, la razón los examine. (...) Entrando en el aire traslúcido de la mañana, el cuerpo se acuerda, sin que la memoria lo sepa, de un aire hecho de la misma sustancia que lo envolviera, idéntico, en años enterrados. Puedo decir que de algún modo, mi cuerpo entero recuerda, a su manera, esos años de vida espesa y carnal, y que esa vida pareciera haberlo impregnado tanto que lo hubiese vuelto insensible a cualquier otra experiencia». Juan José Saer, *El entenado* (La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2006), 159. En el prólogo de esta edición, Daniel Balderton señala: «Como William Faulkner, como Juan Carlos Onetti, Saer inventa un elenco de personajes, se encariña con ellos, y va registrando a lo largo de una obra de años sus fiestas, sus peleas, sus tragedias y alegrías», Juan José Saer, *El entenado*, 8. Para un análisis antropológico de *El entenado*, como crítica velada al conocimiento del cogito cartesiano, véase: Carlos Barriuso, «Escritura y percepción en la narrativa de Juan José Saer: *El entenado* como sistema de representación especular», *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey* 15 (2003), consultada en octubre 12, 2013. www.redalyc.org/articulo.oa?id=38401501.

En cuanto a la principal influencia estilística de la novela latinoamericana la principal es la de William Faulkner. En su indagación sobre esa influencia, Fuentes detecta por lo menos tres aspectos: uno es la permanente apelación al mito, que se ilustra cabalmente en la invención de un territorio ficticio como escenario narrativo: Yoknapatawpha para Faulkner, Macondo para García Márquez, Santa María para el uruguayo Onetti. Un segundo aspecto es que tanto Faulkner como los narradores latinoamericanos escriben desde una derrota. En el caso del maestro Faulkner, ese recurso se transforma en un mensaje subliminal para los americanos: «nosotros también podemos ser derrotados». Y el tercer aspecto que muestra la influencia faulkneriana es el tema del tiempo que, en general, es no lineal sino circular, a modo de «mito del eterno retorno».

Sometidos a esos criterios hermenéuticos las novelas de Juan Carlos Onetti: *La vida breve* y *El astillero*, donde de manera inocultable se percibe la influencia de Faulkner en aspectos como los siguientes: la invención de un lugar ficticio, Santa María, la recurrencia de adjetivación pleonástica que rodea al sustantivo como un intento de descripción minuciosa del hecho, el biotipo de personajes como Larsen o Juntacadáveres, solitario, sin fe, derrotado, que ve pasar su vida en medio de un vacío existencial y afectivo.

Finalmente, en nuestro ejercicio hermenéutico de la novela *¡Absalón, Absalón!* –y algunas referencias a *Palmeras salvajes*– hemos podido constatar el lenguaje teológico de Faulkner, limitado, en nuestro análisis a dos realidades yuxtapuestas: Dios y «la carne» y que la fe aparece solo implícita en los personajes. Dios es visto como una deidad «celosa y sádica» que, cuando era joven, se deleitaba en el goce sexual de sus criaturas pero que después, ya viejo, parece no interesarle más la forma en que la humanidad satisface su sensualidad. La influencia puritana en los personajes de Faulkner se evidencia en insinuar que la voluntad de Dios, a modo de decreto soberano es la que ya había determinado la derrota del Sur. Es una divinidad que los propios ciudadanos sureños han creado a su propia imagen y

semejanza y que puede coexistir en sus mansiones, sus decorados y sus propias vidas voluptuosas. En cuanto a su oposición, «la carne» como descripción bíblica de la fragilidad humana, está presente en la vida de los personajes faulknerianos en términos de «tejido que media entre el esqueleto y la epidermis» pero que deja sus huellas en la experiencia y en la piel que lo envuelve «a medida que los años se acumulaban en su carne serena»⁸². También la carne es la tendencia al mal, a la tentación carnal, a la sexualidad con toda su fuerza instintiva que puede llegar hasta el incesto. Cuando ya no se tiene a Dios, porque nos ha abandonado, el personaje Henry siente que solo queda «la vieja carne estúpida a quien no le importa la victoria ni la derrota». Pero es en *Las palmeras salvajes* donde el tema de la carne alcanza una dimensión filosófica más profunda toda vez que sin cuerpo, sin carne, no hay memoria. Porque «la carne, la vieja carne al fin» es el vehículo insustituible de la memoria. Sin ella no habría recuerdo alguno. Por eso, el personaje termina diciendo que entre la nada y la pena, se queda con la pena. La novela latinoamericana es un recurso del lenguaje que, con fuerte influencia de Faulkner, indaga en los orígenes míticos de nuestra América y, desde la derrota, reescribe su historia mediante el recurso a lo ficcional. Es «lo real maravilloso», expresión acuñada por Alejo Carpentier que, desde su inmortal texto nos sigue interrogando: «¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real-maravilloso?»⁸³.

.....

82 Para un análisis de los varios sentidos del término carne (sarx) en la teología del Nuevo Testamento véase Alberto F. Roldán, «El carácter ambivalente de los conceptos carne y carnalidad en la teología cristiana», *Enfoques* 1, año XXII (2010): 53-69.

83 Alejo Carpentier, *Concierto barroco y El reino de este mundo* (Santiago de Chile: Andrés Bello, 1997), 97. La cita corresponde a la segunda obra. Analizando la expresión de Carpentier, Leonardo Acosta sostiene que Carpentier solía referirse a menudo a su percepción de lo real maravilloso más que a un método o a una doctrina. Plantea dos principios: primero, que en nuestra América todo es maravilloso y real, no imaginado ni inventado y, segundo, «que el novelista para expresar con autenticidad el mundo americano, no tiene más que seguir, describir, narrar, reflejar las cosas de este Continente de lo real maravilloso». Leonardo Acosta, *Alejo en tierra firme. Intertextualidad y encuentros fortuitos* (La Habana: Ediciones Unión, 2012), 21. Agrega: «Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe. Los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos, ni los que no son Quijotes pueden meterse, en cuerpo, alma y bienes, en el mundo de *Amadís de Gaula* o *Tirante el blanco*», Leonardo Acosta, *Alejo en tierra firme*, 22. Para un estudio de la presencia de lo real maravilloso, véase José Antonio Bravo, *Lo real maravilloso en la narrativa latinoamericana actual*, edición corregida y aumentada (Lima: Universidad Garcilaso de la Vega, 2011).

A partir de nuestra lectura teológica de Onetti hemos constatado la recurrencia de los tres temas escogidos para nuestro análisis: la fe, Dios y la carne. En cuanto a la fe, es Onetti quien le otorga un mayor espacio en sus narraciones, auscultando en la interioridad de sus personajes. Mientras para Faulkner, la fe es algo implícito en la conformación de sus personajes protestantes del sur estadounidense, para Onetti, personajes como Juntacadáveres o Larsen se debaten entre la fe y la incredulidad, reflejando, a veces, una fe convincente pero en la mayoría de los casos, una fe débil como cuando describe a Larsen como «flaco de fe». Su enfoque sobre la necesidad de la fe se inscribe dentro de una perspectiva kierkegaardiana⁸⁴, ya que no es fe-convicción, sino más bien una fe como pasión. En cuanto a Dios, tanto Faulkner como Onetti está presente en los personajes de sus novelas pero la perspectiva de ambos se diferencian con cierta nitidez: para el escritor del sur americano, Dios es una deidad cruel y sanguinaria que ha dispuesto todas las cosas en su decisión irrefutable, lo cual pareciera reflejar una teología de corte calvinista. En el caso de Onetti, es el Dios «probable» e «imprescindible» para los hombres de buena voluntad, que necesitan que una deidad armonice sus acciones para que la vida vaya encajando en hechos oportunos. No obstante, ambos parecen reflejar una tímida fe en la providencia divina, ya que –como narra Onetti– Dios es imprescindible para que los hechos humanos, dispersos entre sí, puedan encajar en un todo armonioso. Mientras Faulkner se sitúa en un ámbito dominado por la teología protestante, particularmente la calvinista, Onetti más bien refleja una teología católica. En *La vida breve*, se afirma que la culpa no es solo del cura sino de todos los habitantes la mítica Santa María y un personaje, con un vaso en la mano, comienza a recitar: «Ave María, Gracia plena, Dominus tecum, Benedicta tu...»⁸⁵ oración impensable en un culto protestante. En *El astillero*, Faulkner ubica a Larsen (o

84 Acaso el capítulo que mejor refleja esa perspectiva kierkegaardiana en la novela *La vida breve*, es el que se titula: «Los desesperados». El desesperado, dice la voz narrativa: «No cree en poder creer, pero tiene la esperanza, él, el desesperado, de que en algún momento imprevisible podrá enfrentar su desesperación, aislarla, verle la cara». Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, 196.

85 Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, 273.

Juntacadáveres) en el atrio de la Iglesia católica, al final de la misa. El «Dios probable» que la voz narradora cita más adelante, también refleja esa teología, toda vez que se intuye la posibilidad de que esa deidad sustituya el infierno tan temido⁸⁶ de fuegos llameantes, por pequeños infiernos individuales y agrega: «A cada uno el suyo, una divina justicia y los méritos hechos»⁸⁷. Se trata de una teología que otorga carácter meritorio a las obras humanas y no la clásica teología protestante, tanto luterana como calvinista o reformada, que afirma la justificación por la *sola fide*.

Finalmente, ambos escritores dan relevancia al tema de la carne. Para Faulkner, la carne, «la vieja carne al fin», no solo se refleja en las pasiones de sus personajes, sino que ella se torna el receptáculo de la memoria, de ahí su carácter imprescindible. Para Onetti, ella es tanto la fuerza instintiva y la pasión sexual, pero también la fragilidad humana y su irremediable finitud. Tanto para Onetti como para Faulkner, la carne no es un mero apéndice a la naturaleza humana, sino el modo de ser en el mundo. En síntesis: la fe, Dios y la carne constituyen tres temas centrales en las creaciones literarias tanto de Faulkner como de Onetti y que siguen siendo relevantes para una lectura teológica de las narraciones.

Bibliografía

Acosta, Leonardo. *Alejo en tierra firme. Intertextualidad y encuentros fortuitos*. La Habana: Unión, 2012.

Barcellos, José Carlos. «Literatura y teología. Perspectivas teórico-metodológicas en el pensamiento teológico contemporáneo». *Revista Teología* 93, Vol. XLIV (2007), 253-270. Consultada en enero 25, 2016. file:///C:/Users/Alberto/Downloads/Dialnet-LiteraturaYTeologia-2339860.pdf.

86 Justamente la expresión «el infierno tan temido» es un cuento de Onetti. Véase el texto completo en *El infierno tan temido*.

87 Juan Carlos Onetti, *El astillero*, 156.

Barriuso, Carlos. «Escritura y percepción en la narrativa de Juan José Saer: *El entendado* como sistema de representación especular». *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey* 15 (2003). Consultada en octubre 12, 2013. www.redalyc.org/articulo.oa?id=38401501 > .

Barth, Karl. *Carta a los Romanos*. Traducido por Abelardo Martínez de la Pera. Madrid: BAC, 1998.

Barthes, Ronald. *Variaciones sobre la literatura*. Buenos Aires: Paidós, 2003.

Bravo, José Antonio. *Lo real maravilloso en la narrativa latinoamericana actual*. Lima: Universidad Garcilaso de la Vega, 2011.

Carpentier, Alejo. *Concierto barroco y El reino de este mundo*. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1997.

Castany Bernat, Prado. «Nihilismo y voluntad de engaño en "El Astillero", de Juan Carlos Onetti». *Monteagudo: Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura* 14 (2009): 79-91. Consultada en enero 24, 2016. <http://revistas.um.es/monteagudo/article/view/105901/100741>.

Cervantes-Ortiz, Leopoldo. «En los 80 años de Carlos Fuentes». Consultada en octubre 12, 2013. www.lupaprotestante.com/redsocial/index.php/opinion/1432-en-los-80-anos-de-carlos-fuentes--leopoldo-cervantes-ortiz.

Damiani, Alberto M. *Domesticar a los gigantes. Sentido y praxis en Vico*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario, 2005.

Delgado, Omar. «El Astillero de Juan Carlos Onetti: análisis literario». Consultada en septiembre 26, 2011. www.onetti.net/es/descripciones/delgado-o.

Faulkner, William. *¡Absalón, Absalón!* Madrid: Debate, 1991.

_____. *El ruido y la furia*. Madrid: Cátedra, 1999.

- _____. *Palmeras salvajes*. Barcelona: Altaya, 1999.
- Fuentes, Carlos. *En esto creo*. Buenos Aires: Planeta, 2002.
- _____. *La gran novela latinoamericana*. Buenos Aires: Alfaguara, 2012.
- _____. *La nueva novela hispanoamericana*. México: Planeta-Agostini, 2002.
- _____. *La región más transparente*. México: Alfaguara, 1998.
- Frye, Northrop. *Myth and Metaphor: Select Essays 1974-1988*. Charlottesville: University of Virginia Press, 1990.
- González Echevarría, Roberto. *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: FCE, 1998.
- Granados, José. *Teología de la carne, El cuerpo en la historia de su salvación*. Burgos: Monte Carmelo y Didaskalos, 2012.
- Henry, Michel. *Encarnación: una filosofía de la carne*. Traducido por Javier Teira, Gorka Fernández y Roberto Ranz. Salamanca: Sígueme, 2001.
- Hernández, Jorge F. *Carlos Fuentes: territorios del tiempo. Antología de entrevistas*. México: FCE, 1999.
- Iparraquirre, Sylvia. «Los tiempos perdidos». *Revista* N° 457 (2012).
- Ludmer, Josefina. *Onetti. Los procesos de construcción del relato*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.
- Lynch, Enrique. *Filosofía y/o literatura. Identidad y/o diferencia*. Buenos Aires: FCE, 2007.
- Magalhães, Antonio. *Deus no espelho das palavras*. San Pablo: Paulinas, 2000.
- Marión, Jean-Luc. *El fenómeno erótico*. Traducido por Silvio Mattoni. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2005.
- Onetti, Juan Carlos. *El astillero*. Buenos Aires: Punto de lectura, 2007.

- _____. *El infierno tan temido*. Consultada en enero 26, 2016. www.ciudadseva.com/textos/cuentos/esp/onetti/el_infierno_tan_temido.htm.
- _____. *La vida breve*. Buenos Aires: Sudamericana, 1981.
- _____. *Novelas breves*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.
- _____. *Obras completas, vol. I*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006.
- Parkinson Zamora, Lois. *Narrar el apocalipsis. La visión histórica en la literatura estadounidense y latinoamericana contemporánea*. México: FCE, 1994.
- Richard, Pablo, ed. *Raíces de la teología latinoamericana*. San José: DEI, 1987.
- Ríos, Roberto. *La novela y el hombre hispanoamericano*. Buenos Aires: La Aurora, 1969.
- Rivera Pagán, Luis. *Mito, exilios y demonios. Teología y literatura en América Latina y el Caribe*. Río Piedras: Publicaciones Puertorriqueñas, 1996.
- Robinson, John A. T. *El cuerpo. Estudio de teología paulina*. Barcelona: Ariel, 1968.
- Roldán, Alberto F. «El carácter ambivalente de los conceptos carne y carnalidad en la teología cristiana». *Enfoques* 1, año XXII (2010): 53-69.
- _____. *Te busca y te nombra: Dios en la narrativa argentina*. Mar del Plata: Pronombre, 2011.
- Rulfo, Juan. *Pedro Páramo, El llano en llamas y otros textos*. Buenos Aires: Planeta, 2005.
- Saer, Juan José. *El entenado*. La Habana: Casa de las Américas, 2006.
- _____. «Prólogo a Juan Carlos Onetti». En *Novelas breves*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.

Scannone, Juan Carlos. «Poesía popular y teología: una contribución del "Martín Fierro" a una teología de la liberación». En *Teología de la liberación y doctrina social de la Iglesia*. 133-144. Buenos Aires: Docencia, 2011.

Villas Boas, Alex y Manzatto, Antonio. «Teología e literatura. Metodologías possíveis». *Revista Teoliterária* 10, Vol. 5 (2015). Consultada en enero 20, 2016, <http://revistas.pucsp.br/index.php/teoliteraria/article/view/25715/18550>.

Wolff, Hans Walter. *Antropología del Antiguo Testamento*. Salamanca: Sígueme, 1975.

Enviado: 16 de diciembre de 2015

Aceptado: 19 de enero de 2016

