

JUAN CARLOS ONETTI

OBRAS COMPLETAS III

Cuentos, artículos
y miscelánea

Edición de Hortensia Campanella

Prólogo de Pablo Rocca

Wilson Reyes-Bermejo
Buenos Aires, 13/11/2014

GALAXIA GUTENBERG
CÍRCULO DE LECTORES

JUAN CARLOS ONETTI

OBRAS COMPLETAS

I
Novelas I

II
Novelas II

III
Cuentos, artículos
y miscelánea

Nota de los editores

La publicación de este volumen, tercero y último de las *Obras completas* de Juan Carlos Onetti, coincide con el primer centenario de su nacimiento, en 1909. No cabe mejor homenaje a la memoria de un escritor que el de reunir, ordenar y editar con rigor y con esmero, poniéndolos al alcance de los lectores, todos sus libros. Esto es lo que a comienzos del año 2003 se propusieron los editores de Galaxia Gutenberg y Círculo de Lectores con Onetti, y lo que, seis años después, gracias a la ayuda inestimable de Dorotea Muhr, su viuda, y de Hortensia Campanella, la directora del proyecto, llega a buen término en la más oportuna de las fechas.

Si este trabajo de reunir y ordenar las obras de Onetti no ofrecía, en los dos primeros volúmenes, dificultades importantes, ni traía tampoco grandes novedades, no puede decirse lo mismo de este volumen tercero, en el que tanto la tarea de reunir los textos como la de ordenarlos convenientemente ha supuesto esfuerzos considerables y ha dado por fruto hallazgos y recuperaciones de interés.

De entrada, esta es la primera vez que se reúnen en un solo volumen todos los textos que Onetti publicó originalmente en periódicos o revistas, ya se trate de cuentos, de artículos, de ensayos breves o de textos de naturaleza menos definible. Si, por lo que toca a los cuentos, se han venido sucediendo desde tiempo atrás las iniciativas, más o menos afortunadas, de compilarlos en su totalidad, nunca hasta ahora se había intentado hacer lo mismo con los escritos periodísticos, ni se había tratado tampoco de juntar los textos de carácter más circunstancial. Y, sin embargo, el periodismo y sus aledaños fueron para Onetti ocupaciones tempranas y constantes, en cuyo marco hubo de fraguarse su propio proyecto como narrador. He aquí la primera de las ventajitas que brinda tener reunidos en un solo volumen los cuentos y los artículos

de Onetti: la de estar en condiciones de establecer conexiones, puentes, cauces comunes entre las dos vertientes de su escritura, por otra parte tan nítidamente diferenciadas. Como articulista, Onetti no sólo traza el mapa de referencias en que se desarrolla su trabajo de creación, sino que además hace explícita la percepción que él mismo tiene de ese trabajo y de sí mismo como escritor. Esto último cobra particular relieve cuando se trata, como es el caso, de un escritor tan alérgico al yo, tan renuente a hablar de sí mismo, sobre sí mismo, en primera persona. Algunos de los textos reunidos en la parte final de este volumen —la correspondiente a la miscelánea— proporcionan, en este sentido, la más íntima perspectiva que es posible obtener de Onetti a través de su escritura pública, de sus declaraciones públicas (otra cosa son las cartas personales, excluidas, por las razones que se dan más adelante, de estas *Obras completas*).

En las Notas a la edición que figuran al final del volumen (pp. 1035 y ss.) se da noticia detallada de las tentativas que han precedido y allanado la tarea aquí realizada. Por lo que toca a los cuentos, las principales novedades, en relación a éstas, son el mayor cuidado puesto en la fijación de los textos y el añadido, al censo ya conocido, de un par piezas inéditas, las dos muy breves. A modo de anexo, se dan cuatro fragmentos narrativos —tres de ellos inéditos— de los que no se sabe con seguridad si corresponden a novelas o cuentos incompletos.

Muy otro es el saldo que arroja la sección de los artículos. Hasta treinta de las piezas aquí reunidas no habían sido hasta ahora recogidas en volumen, y otras muchas lo habían sido en libros raros o inasequibles desde hace mucho tiempo para el lector. El primero y más importante de los libros dedicados al Onetti articulista, *Réquiem por Faulkner y otros artículos*, «armado» y presentado por Jorge Ruffinelli, se publicó en Montevideo en 1975 y apenas circuló fuera de Uruguay. Algo parecido ocurrió con otras ediciones posteriores de los artículos de Onetti, hechas en la huella de aquélla.

En la actividad de Onetti como articulista hay una primera etapa —la llamada por él mismo «época heroica» de *Marcha*

(de 1939 a 1941)— en la que solía servirse, para publicar sus columnas, de dos seudónimos bien caracterizados: Periquito el Aguador y Grucho Marx (sin la o). A la hora de ordenar los artículos, y siguiendo un criterio establecido desde muy temprano por Jorge Ruffinelli, se han agrupado, en primer lugar, los correspondientes a estos dos seudónimos. El resto se ha agrupado en dos grandes apartados: «Reflexiones literarias», que recoge los artículos sueltos publicados por Onetti en la prensa uruguaya y argentina entre 1937 y 1968, y «Un uruguayo en España», que recoge los que publicó en los más variados medios de la prensa española y latinoamericana a partir de 1975, es decir tras su decisión de afincarse en España, donde murió en 1994. Tanto en un apartado como en otro menudean las piezas recobradas, más o menos perdidas en las hemerotecas, algunas de ellas muy valiosas. Por desgracia, no es posible asegurar que los aquí reunidos son *todos* los artículos publicados por Onetti, pues cabe esperar aún la exhumación más o menos azarosa de alguna pieza perdida; pero sin duda se trata de la más amplia y exhaustiva compilación que hasta ahora se ha logrado hacer de ellos, incluidos un buen puñado de textos inéditos o sin datar, que se dan en anexo, y que fueron hallados entre los papeles que el escritor dejó a su muerte.

También abundan las rarezas y los rescates en la tercera sección de este volumen, la correspondiente a la miscelánea. Los siete apartados en que se divide dan cuenta de la dificultad de organizar unos materiales muy diversos, entre los que se cuentan piezas «únicas», o casi: así, por ejemplo, el texto de la única conferencia que Onetti dio en su vida («Por culpa de Fantomas», en 1974), o el del único discurso que pronunció en su vida (el de agradecimiento al recibir el premio Cervantes 1980). Así también, los muy escasos poemas que publicó, o los prólogos asimismo escasos que consintió escribir. Particular curiosidad pueden suscitar los reportajes y las entrevistas (a Torres García, a Borges, a Victoria Ocampo) extraídos de las páginas de *Marcha* y de *Acción*, y que ilustran la faceta más netamente periodística de Onetti. O el decálogo sobre el cuento y la «autoentrevista» recogidos en

el apartado titulado «Onetti por sí mismo». En cuanto a las conversaciones reunidas en el último apartado, constituyen una selección, entre muchas otras posibles, de las innumerables que Onetti mantuvo en las últimas décadas de su vida, escogidas en atención a la personalidad de los interlocutores o a las circunstancias del encuentro.

Como ya se ha apuntado más arriba, queda fuera del horizonte de estas *Obras completas*, y por lo tanto de este volumen, la correspondencia de Onetti. Las razones son fáciles de explicar: se está muy lejos todavía de disponer de un censo siquiera aproximado de las cartas de Onetti, que será tarea lenta y muy costosa reunir y ordenar convenientemente. Hasta el momento, sólo han sido editados epistolarios breves, circunscritos a un corto periodo de tiempo y a un único corresponsal; todos sumados, apenas constituyen una pequeña parte de la copiosa correspondencia de Onetti, de la que ofrecen sólo un atisbo. La incorporación a estas *Obras completas* de una sección de epistolario únicamente podría hacerse, por el momento, a título de muestra, y siendo así se ha preferido aguardar a que se den las condiciones para un intento más ambicioso. Entretanto, las únicas cartas que se dan aquí son las que Onetti publicó como contribución a sendos homenajes a escritores amigos, como Julio Cortázar o Juan Rulfo, y que no pueden entenderse como cartas propiamente dichas, en cuanto la forma epistolar es en su caso una estrategia retórica. Distinto es el caso de las cartas abiertas enviadas por Onetti a revistas y diarios como *Marcha*, *Jaque*, *Brecha* o *El País*, textos de circunstancia, en su mayor parte, que tampoco se recogen aquí.

Especialmente trabajosa ha sido la tarea de documentar debidamente los más de doscientos textos de toda procedencia y naturaleza aquí reunidos. De casi todos ellos, se da la fecha y el lugar de su primera publicación en un medio de prensa, y se remite—cuando cabe—a la edición en que fueron recogidos por vez primera en volumen. Se dan también, siempre que ha sido posible, noticias relativas a las circunstancias de su redacción o de su presentación original, y se espigan los comentarios que el autor haya podido hacer sobre los mis-

mos. Se subrayan correspondencias raras y se aclaran pasajes o alusiones que pueden resultar oscuros para el lector. Este último propósito cobra un mayor peso en la anotación de los artículos, en los que abundan referencias a la actualidad del momento o—sobre todo en los artículos de la larga etapa rioplatense— a la realidad tanto política como cultural de Uruguay. Resulta problemático, en este punto, prever el nivel de comprensión del lector, de modo que, las más veces, se ha tratado de combinar un ajustado criterio de servicialidad con el básico principio de economía que conviene a una edición como ésta.

Junto al de Hortensia Campanella como directora de la edición, hay que destacar, en este volumen, el prolongado y minucioso trabajo de rastreo y de documentación realizado por Pablo Rocca, autor también del prólogo. A él se debe el «hallazgo» de numerosas piezas de las aquí recobradas, y su contribución ha sido muy importante en los trabajos de documentación de las notas (que se han nutrido también de las aportaciones del equipo editorial). Tanto Hortensia Campanella como Pablo Rocca han padecido, durante los preparativos de este volumen, penosas pérdidas familiares, que los hacen doblemente merecedores del agradecimiento de los editores por sus esfuerzos. Es éste un buen lugar para dedicar un recuerdo especial a Héctor Silva, marido de Hortensia Campanella, fallecido pocos días antes de la redacción de esta nota, y que fue testigo muy próximo de los trabajos y fatigas que han comportado estas *Obras completas*.

Ya se ha mencionado la ayuda que, para el buen desarrollo del proyecto, ha brindado en todo momento Dolly Onetti. Dicha ayuda ha resultado particularmente determinante en los preparativos de este volumen, para el que ha sido decisiva la consulta del archivo de Juan Carlos Onetti, que Dolly facilitó ya desde mucho antes de donarlo a la Biblioteca Nacional de Montevideo, en mayo de 2007. El testimonio y las observaciones de Dolly Onetti, así como su complicidad con Hortensia Campanella y el aliento que no ha dejado de brindarle, han sido fundamentales para que estas *Obras completas* lleguen a buen puerto como hacen ahora, cum-

pliendo con la elevada ambición que desde un principio las animó. Los editores quieren manifestarle, pues, un agradecimiento especial, cuya mejor expresión son los tres volúmenes ya concluidos de las *Obras completas* de Juan Carlos Onetti, por fin al alcance del lector con toda su amplitud y su riqueza.

LOS EDITORES

Prólogo

por Pablo Rocca

*Para Heber Raviolo,
temprano editor de Onetti; maestro*

El bog (1939)

I

Una noche, dos jóvenes –solitarios, pobres y escépticos– se dejan atrapar por la magia de la literatura. Uno lee un poema al otro, y éste, al escucharlo, se siente impelido a narrar cierto episodio, que el estilo indirecto libre recupera como una colección de imágenes superpuestas. Concluido el relato, el poeta –Cordes– afirma que ha escuchado algo «muy hermoso... Sí. Pero no entiendo bien si todo eso es un plan para un cuento o algo así». Irritado, el otro, que se llama Eladio Linacero, niega todo plan: «Me tiro en un rincón y me imagino todo eso». Después, no hay diálogo posible.

En este pasaje de *El pozo* (1939), Juan Carlos Onetti plantea una cuestión central en literatura: los vínculos complejos entre la realidad y la representación. Aquello que se cuenta estaría fuera de todo plan, en el sentido de que la corriente de la imaginación, liberada de controles racionales, es capaz de crear un juego propio, esquivo a cualquier determinación anterior. En otras palabras, el primer Onetti ya sabe que no basta con la voluntad de referir una historia; que el mundo material nos acucia pero no determina las leyes de la ficción, puesto que «el alma de los hechos» es inaprensible. Si los hechos «son siempre vacíos», en consecuencia el lenguaje no resulta del todo competente para entender una realidad que se desdibuja.

Este problema ontológico requería de una afanosa experimentación con el lenguaje narrativo. La insuficiencia del poder de la representación es asumida por el propio texto, que

se concibe a sí mismo como un quehacer. Si bien —hay que decirlo con énfasis— este *modus operandi* no implica la negación del mundo y su consiguiente sustitución por el universo autónomo de lo imaginario. En rigor, la literatura de Onetti nos propone complejas interrelaciones entre las palabras y las cosas. Un artículo que publicó en 1947 sobre Marcel Proust puede ayudar a aclarar el problema. Para Onetti, la escritura de *À la recherche du temps perdu* genera en su autor «el temor de no decirlo todo, sabiendo que no es posible decirlo todo y que precisamente en esta impotencia reside la eternidad del arte». El traslado parece aconsejable al circunstancial crítico: una literatura que asume la impotencia del decir, naturalmente se debe rehusar a emitir «mensajes», porque ese horizonte siempre inalcanzable no re-presenta una materia anterior sino que la compensa. Así, lo que se pone en crisis es la certeza de que el universo ficcional portaría una u otra clave «real» a partir de las cuales establecer el puente entre arte y realidad, entre referente y representación. Por eso el autor se escabulle cuando se le pregunta sobre el origen de cualquiera de sus historias.

Siempre se ha dicho que el elusivo fragmentarismo onetiano, organizado desde una experiencia subjetiva y una filosofía existencialista o nihilista o ahíta de solipsismo —según el enfoque que se ensaye—, marca la distancia con el realismo burgués que tanto denostara, por ejemplo, en su nota sobre Joyce de 1941. Pero el joven Onetti no se deja atrapar por el afán destructivo de las vanguardias ni por la creencia en la novedad indefinida ni por la legitimidad de una retórica de la ensoñación. Por otro lado, y no obstante sus posiciones cíviles de izquierda —muy explícitas en sus notas de los años treinta y cuarenta—, siempre entendió la literatura como «cosa sagrada, jamás un medio sino un fin» («Divagaciones para un secretario», 1963). Aun en las épocas juveniles de mayor acometividad, esta certeza no lo situó en el terreno del desprecio sino en la mirada comprensiva para aquellos que pusieron su arte al servicio de una causa social, «víctimas» del «sacrificio intelectual de una generación en formación». «No es éste un reproche [...] sino hasta una comprobación

que puede importar un elogio. Pero ya es tiempo de aparecer [...] de aquella posición, y darse sin exclusivismos cada uno a lo suyo» («Señal», 1939). De ahí la cruda recusación del «naturalismo árido», el respetuoso pero no menos firme apartamiento del realismo crítico y del realismo social, de los que se desmarca en el episodio de *El pozo* en que Lázaro y Linacero se distancian para siempre, luego de discutir sobre el comunismo y la imposibilidad de cualquier fe.

Onetti buscó un espacio creativo intermedio, una zona de riesgo capaz de inventar en cada ocasión sus propias reglas. El desafío consistió en pensar el relato fuera de las categorías clásicas del realismo y de su simétrico reverso, lo fantástico, que hacia 1940 defendían en el Río de la Plata Jorge Luis Borges y su grupo. Para gestar esa nueva literatura «suya», entrar en debate con estos dos términos no comporta su abolición absoluta sino su aprovechable interpolación dentro de un campo de fuerza donde el lenguaje se expanda y se trame también con otros discursos artísticos. Por un lado, el cine (y la narrativa moderna que se había aprovechado de éste, en especial Faulkner) le ofrece un repertorio técnico que se traduce en recortes, montajes, múltiples manejos del punto de vista. Por otro, el conocimiento de la nueva pintura lo incita a un proyecto más ambicioso.

En el cuento, antes que en la novela, hizo Onetti sus primeras experimentaciones narrativas. En efecto, antes de *El pozo*, Onetti había firmado tres cuentos en un par de días de amplia tirada de Buenos Aires. Salvadas las diferencias entre uno y otro, en todos ellos procede más por acumulación de imágenes que por encadenamiento causal de los hechos referidos. El juego entre la percepción de lo exterior y los fueros de lo imaginario despunta en «Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo» (1933), se modera en «El posible Baldi» (1936). Ninguna de estas breves piezas fue recogida por Onetti en sus primeras colecciones de cuentos (*Un sueño realizado y otros cuentos*, 1951 y *El infierno tan temido y otros cuentos*, 1962), como si en la madurez las hubiera relegado a la condición de prolegómenos para una poética. Lo mismo

hará con un par de historias de tipo policial firmadas con seudónimo en el semanario montevideano *Marcha*: «El fin trágico de Alfredo Plumet», de 1939, y «Crimen perfecto», de 1940. Estos dos cuentos fueron escritos a toda prisa para rellenar los huecos de aquel periódico de vida nueva y precaria, en el que Onetti se desempeñaba como secretario de redacción. Su condición de ejercicios se evidencia, precisamente, en la estrategia empleada, contraria a la de los tres cuentos ya mencionados, dado que robustece lo anecdótico en lugar de explorar el intersticio entre discurso e historia. Por eso los publicó bajo seudónimo, y por lo mismo sólo a mediados de la década del ochenta confesó a Omar Prego la autoría de dichos relatos policiales; es decir, cuando ya tenía sobrada autoridad como para facilitar la expedición arqueológica, el hallazgo de piezas raras para el museo Juan Carlos Onetti.

En sus historias de juventud hay, por momentos, una construcción por imágenes sucesivas, sin conectivos lógicos o enteramente soldados. Como en el cine, con el que la relación se tornará visible en *El pozo*. El narrador de «Avenida de Mayo...» se introduce en la corriente del pensamiento del personaje, y en un pasaje inicial salta la palabra «Alaska», que remite a Jack London y que se desencadena como un conjunto de imágenes que parecen extraídas de un filme del Far West. Del mismo modo, en un pasaje de «El posible Bal-di» la conciencia del protagonista es asaltada por un grupo de palabras-imágenes que remiten al cine industrial norteamericano: *Fuerte Coronel Rich*, *Buffalo Bill*, *Nevada*, *Caballo Blanco*... En «Mascarada» (1943) el simultaneísmo de planos multiplica visiones y espacios en un estrecho margen de tiempo: «Ya estaba entre los ruidos de la otra zona, del par que, ensordecida por la mezcla de músicas; risas, llamadas a los mozos, frases repetidas por los mozos a los mostradores». Tal concentración y síntesis es, como se sabe, recurso característico de la poesía. Por eso el fraseo onetiano persigue la articulación de la masa sonora, que a menudo antepone el *cómo* se dice y *cómo* suena lo dicho al *qué* se dice.

Onetti se formó en plena eclosión del proyecto artístico de Joaquín Torres García, quien, desde Europa, había regresado

a Montevideo en 1934. Enseguida emprendió una campaña a favor del constructivismo como arte nuevo americano, agitación incomprensible y aun recusada por una mayoría afecta a lo figurativo y al arte nacional asociado a la tradición criolla. En compensación, Torres García contó con el fervor de algunos jóvenes. Entre ellos Onetti, quien entre 1939 y 1941 lo frecuentó en su casa-taller y hasta lo entrevistó en dos ocasiones. La admiración por el maestro se mantuvo a través de los años y se proyectó mucho tiempo después en un artículo de 1975: «Infidencia sobre Torres García». Ya en una nota del 31 de enero de 1941, publicada en *Marcha*, Onetti dice que tanto la personalidad como la obra de Torres García «actúan ya de manera invisible, entre nosotros», porque, antes de que ningún escritor consiguiera lo mismo en el campo de la literatura, Torres García había logrado extender una partida de defunción al arte nativista, realizando «una pintura sin sentimentalismo, sin literatura, sin ranchitos de paja y de terrón, sin querubines rubios, sin madres amorosas y de robustos pechos». La relación entre el propósito modernizador de la narrativa onettiana y la pintura de Torres García fue advertida, primero que nadie, por el crítico uruguayo Ángel Rama. Una y otra asumen la necesidad de procurar a la ciudad una nueva mitología en arreglo a un orden artístico diferente: «la estricta unidad de la obra artística, su desafío a la autonomía, la rigurosa composición interna, el uso coordinado de sus elementos significativos, su instalación prioritaria en el plano estético, su voluntad de otorgar significado al entorno, el reconocimiento de la libertad que se ejerce en la creación» (Á. Rama, «El narrador ingresa al baile de máscaras de la modernidad», en *Studi di letteratura ispano-americana*, Milán, núms. 13-14, 1983, p. 47).

Hay otro aspecto que vincula a Torres García y a Onetti más estrechamente: la aspiración del primero a una pintura esencial, despojada de las excentricidades de la vanguardia y sintetizadora de lo indamericano por sus potencialidades conceptuales y nunca como un neoindigenismo, según ha notado Juan Fló. Se trata de resaltar la unidad fundamental de las cosas: «calles, personajes, objetos [que] toma[n] sentido

trascendente, por entrar en un plano geométrico construido y en lo absoluto de los valores plásticos». Esto declara el pintor en la segunda de las entrevistas que Onetti le hizo en 1939, y al decirlo arranca al entrevistador una frase nada frecuente en él: «Me parece verdaderamente extraordinario».

Menos conocidas son las ideas de Torres García sobre la necesidad de promover una literatura propia e incidir en su rumbo general. En febrero de 1943, en el mismo número de la revista *Apex*, de Montevideo, que se abre con el cuento «Mascarada», de Juan Carlos Onetti, se publica el artículo de Torres García «Con respecto a una futura creación literaria», una suerte de manifiesto que el pintor ilustra con fragmentos de su largo poema «Divertimento». Se trata de una vehemente apología de «la expresión libre, incontrolada, audaz y agresiva»; una prédica para «romper el orden lógico [...] Pues es la mala costumbre descriptiva naturalista, que debemos extirpar de nuestro espíritu»; hay que ver las cosas —dice— y trasmutarlas en la obra «no como en el mundo, sino dentro de un ritmo en el cual yo quiero que esté. Y así yo estoy en el segundo momento. En el de la construcción». Ese proyecto se resume en el dictamen de que «un poeta o un literato debe ser un constructor armónico, pues el arte es eso; construir dentro de la ley armónica». El encuadre que Onetti da a las imágenes en sus primeros relatos se acerca a esta deontología, y en algunos aspectos lo seguirá condicionando más adelante. En los primeros artículos publicados en *Marcha* (1939-1941) se reconocen proposiciones semejantes. De ahí que convenga observar desde esta perspectiva algunas características de sus cuentos y novelas subrayadas a lo largo de décadas, como el fragmentarismo, la confusión entre sueño y realidad, la disolución del sujeto, el tratamiento indirecto de los acontecimientos, los finales abiertos.

En el marco de un trabajo que comporta la exhaustiva revisión del archivo de Torres García, depositado en la fundación que en Montevideo lleva su nombre, el profesor Juan Fló descubrió una correspondencia del pintor con el crítico de arte argentino Julio Payró en la que se mencionan encuentros personales con Onetti. Durante uno de esos encuentros

se habría conversado sobre «una nueva forma literaria». Algo que, traduciendo a Torres, se podría llamar una «literatura esencial».

La filosofía del arte y la literatura, la visión de los objetos de Torres García, como quizá la composición cubista del relato, le sirvió a Onetti para trabajar el cruce entre palabra, línea y color. Sus cuentos de la primera época, hasta finales de los años cuarenta, acentúan la visualidad de la frase de manera análoga a la doctrina constructivista. Considere algunas muestras: «...venía con su traje blanco. Antes de que hicieran fisonomía los planos de la cara, entre verdientes de cabello negro, quiso parar el ataque» («Avenida de Mayo...»); «...la pitada final del agente, mancha oscura sobre la alta garita blanca» («El posible Baldi»); «...la playa se reducía a un triángulo cuyas puntas se clavaban con firmeza en el horizonte» («Convalecencia», 1940). El concentrado perspectivismo elude la descripción minuciosa que había impuesto la estética naturalista. La marca de esa visualidad se reconoce también en «Los amigos» (1979), uno de los cuentos más cuidados de la última etapa. El protagonista de esta historia evoca, transfigurado bajo el nombre de Simón, a Alfredo de Simone (Lattarico, Italia, *circa* 1896 - Montevideo, 1950), pintor bohemio y atormentado que deambula por ciertas calles y cafés de Montevideo con su pobreza, arrastrando «su cuerpo enfermo y envejecido» y su incontentible pasión creativa. El entrañable y doloroso homenaje se agiganta en la admiración por su pintura: «Yo pensaba en sus cuadros, en la geometría de tonos apagados como un recuerdo y aquellas casitas en ruina de tan enemigos colores y que sólo se mantenían en pie por la voluntad de óleos y espátulas».

Estas osadas búsquedas en tiempos de transformación radical del arte no podían sino llevar a Onetti a explorar el estatuto del cuento y la novela. Práctica y reflexión sitúan al primer Onetti en un *adentro* y un *simultáneo afuera* de las normas

del género cuento, que Poe, Henry James, Chéjov, Quiroga y otros habían articulado. El cuento como historia breve, de «efecto unitario» —según quería Poe—, «intenso» y «circular» —como agregaría Quiroga—; unidad básica en que habitan pocos personajes, donde el lector actúa como descifrador del enigma, paso a paso, hasta que en el cierre se efectúa la síntesis. La forma narrativa breve como escritura adversativa de la novela, como si tuviera que definirse y también protegerse frente a la gran jerarquía, social y estética, de que ésta goza en la edad moderna. He ahí el gran reto para los maestros que Onetti —el joven y el de toda la vida— recogió en cuanto riesgo y no como simple legado. Un pronto ajuste de lecturas, que se podría datar entre 1930 y 1940, lo ayudaría a encontrar su propia salida. Para apreciarla, es menester repasar cuáles fueron las condiciones formativas de Onetti y cómo se manejó en un campo cultural cambiante y exigente.

En las aluvionales y cosmopolitas ciudades-puerto rioplatenses por las que transitó Onetti en las décadas de los treinta y de los cuarenta —Buenos Aires y Montevideo—, una vasta red de librerías y publicaciones periódicas contribuyó a que muy distintos sectores sociales tuvieran acceso a la alta cultura. De ese modo, fue posible que se despertara la curiosidad de un joven montevideano de clase media en decadencia y escolarización básica, según se evoca a sí mismo Onetti en «Por culpa de Fantomas» (1974). Onetti se educó en un hogar con una biblioteca de libros populares, algo muy distinto a las muchas obras raras y canónicas que poblaban la casa de Borges. La lectura de esos libros —tales como las aventuras de Fantomas, devoradas en la infancia junto a los relatos de Julio Verne— despertó en Onetti el apetito de una literatura más exigente, inquietud que pudo satisfacer revisando las páginas literarias de los diarios y peregrinando por las librerías de la calle Corrientes, en la orilla occidental del Plata, o por las del centro o la ciudad vieja de Montevideo. La biblioteca del pobre —provista de malas traducciones y libros técnicos en ediciones baratas— con la que se forma Roberto Arlt, puede también reconocerse en los orígenes del lector Onetti. Pero la diferencia básica está en que a esa biblioteca pronto

se le acopla otra, la de la nueva y audaz literatura contemporánea. Para descubrirla y conquistarla, para forjarse como lector y como escritor, fueron decisivos el mundo del periodismo y el mercado editorial.

A lo largo de toda su vida, Onetti se desempeñó en el campo periodístico en todos los papeles posibles: editor de una revista de barrio (*La Tijera de Colón*); corrector de pruebas del efímero diario *Uruguay* (1933-1934) y de los volúmenes publicados por el librero-editor Claudio García; primer secretario de redacción de *Marcha*, periódico de izquierdas con hondo perfil cultural (véase «Quijano era *Marcha*», 1984); miembro activo de una revista cultural miscelánea de gran circulación (*Vea y Lea*) y de otra dedicada a la novísima disciplina de la publicidad (*Impetu. Una revista de propaganda y ventas*, en la que no hay un solo texto literario y ni siquiera se asoma la firma de Onetti); traductor algo vergonzante de literatura en lengua anglosajona (*La verdadera tierra*, de Erskine Caldwell, por ejemplo) y presumiblemente de varios relatos en *Vea y Lea*; periodista a la orden de cualquier acontecimiento en el diario montevideano *Acción* (1955-1957); colaborador *free lance* en varios medios (a partir de su exilio en Madrid, sobre todo *El País* y *ABC*); redactor disciplinado de una nota mensual para la agencia EFE desde 1978 hasta mediados de la década siguiente, nota que era divulgada a través de la inmensa red periodística que cubría esta agencia en todo el ámbito de lengua española...

Aunque ha quedado relegado a un segundo plano, el periodismo es un espacio clave en Onetti, como medio de aprendizaje tanto como práctica de escritura. También en este campo, del que hasta ahora sólo se ha alcanzado a tener una visión fragmentaria, hay que saber distinguir estilos, elecciones y etapas. El trabajo en *Marcha* y el de los comienzos en Buenos Aires, se parece mucho al de la época en que Onetti se abría paso en España, cuando tuvo que rehacer su vida, próximo a los setenta años de edad, escribiendo para *Mundo Hispánico* y *Cuadernos Hispanoamericanos* (1975-1978). Onetti nunca fue un periodista versátil, capaz de escribir aceleradamente, con la probable excepción de los primeros números

de *Marcha* y su paso por *Acción*. Esto lleva a considerar el tipo de revistas en las que publicó—no en las que *debió* ganarse la vida—a la vez como matrices de su escritura y como recipientes apropiados para ésta. Porque, en cierto sentido, buena parte de sus artículos y sus ficciones se movieron en el sistema de publicaciones periódicas para públicos selectos. Sus notas podían identificarse fácilmente como las de un escritor antes que las de un periodista exigido por el quehacer cotidiano. Con todo, en algunos artículos sin firma que hemos hallado en el diario *Acción* pueden observarse las ignoradas facetas del cronista cultural (como el que da cuenta de una conferencia de prensa ofrecida por Borges) y la del *book reviewer*. En sus reseñas—prolijas, informadas y contundentes—, Onetti se escudó en el anonimato quizá para no tener que competir en el campo de la crítica, que a mediados del siglo xx era extraordinariamente rico y aguerrido en Montevideo.

A lo largo de toda su trayectoria periodística, deben distinguirse los artículos de ocasión—entre los que hay que incluir los homenajes—de los artículos de programa. A veces unos y otros se solapan, como cuando escribe con motivo de la muerte de Ernesto «Che» Guevara, por ejemplo, interesado en pautar una línea de identificación civil, o cuando escribe sobre Faulkner—dos notas simultáneas en ocasión de su muerte—reafirmando una posición estética. Otros, a veces meras viñetas, son más programáticos, como los de *Marcha*, cuando ostensiblemente trata de intervenir en la vida cultural con propuestas tajantes. Como sea, Onetti nunca abandona cierta actitud beligerante, que sigue por otros medios con apuntes, marginalias y observaciones punzantes sobre literatura, arte y sociedad. En este sentido, aunque desde otro ángulo, la etapa de EFE se acerca al tono de la juventud.

Las traducciones, pocas veces acompañadas con su firma, son un camino complementario al del prudente lector crítico. Desde el ejercicio de esta tarea procura Onetti educarse en las lenguas que impulsan la renovación estética de la primera mitad del siglo xx, difunde textos útiles a ese propósito, y se gana el sustento. Esto último sucede en *Vea y Lea*, revista que

se publicó en Buenos Aires entre 1946 y 1964, y que, como la anterior, se distribuía en Uruguay y Chile. La mayor parte de la vida de esta publicación transcurrió bajo el peronismo fundacional, al que la revista nunca se enfrentó abiertamente, a pesar de que, una vez el régimen fue derrocado, se manifestó violentamente en su contra. El editorrial del número 1 de *Vea y Lea* resulta ilustrativo de un eclecticismo que Onetti difícilmente podía compartir: «Queremos abrir [estas] páginas para que se llenen con la colaboración de todos los sectores intelectuales y científicos, políticos, sociales, económicos, artísticos, académicos; que en ella se debatan, se presenten y se discutan todos los problemas que interesan a la comunidad». No hubo tal cosa, y tampoco en la revista apareció nunca la firma de Onetti como colaborador, ni siquiera en calidad de secretario de redacción. De frecuencia quincenal y formato tabloide, en *Vea y Lea* aparecían fotos en blanco y negro y portadas a varias tintas. La revista difundía notas de actualidad, que podían tratar desde cómo se vivía en Alemania después de la guerra a cómo cuidar del recién nacido. En su momento tuvo gran relevancia para la difusión de la literatura policial, género que no sólo alcanzó a divulgar en traducciones sino que contribuyó a consolidar en la propia Argentina, organizando periódicamente concursos, en uno de los cuales se dio a conocer nada menos que Rodolfo J. Walsh. Sobre todo abundaron las traducciones de relatos de este género: «Marihuana» y «Cuento policial», de William Irish; «Asunto de negocio», de Sinclair Lewis; varios relatos de Ernest Dudley y Hubert Phillips, entre tantos otros escritores policiales anglosajones. En ninguno de estos casos figura el nombre del traductor, que no es improbable que fuera Onetti.

III

Un inalterado principio de su poética: todo empieza y sigue por la lectura, que debe hacerse por exclusivo mandato del placer. Así se cimienta una obra literaria, y también una ética de la lectura, que en el caso de Juan Carlos Onetti es

lo mismo que decir una ética sin más: «Algún numerado mandamiento ordena no mentir. En este caso, más concretamente, no trabajar como vendedores de ilusiones, de adormideras, de *best sellers*, de homenajes, conferencias, mesas redondas, largos elogios amicales» («Divagaciones para un secretario», 1963). Hay libros que se consumen para pasar el rato, como las novelas policiales que Onetti devoró hasta el final, porque su estrategia compositiva privilegia el enigma o las *zonas erógenas* de la historia —para usar el célebre sintagma de Roland Barthes—; otros apuestan por un ritmo que se demora en la función poética y en lo reflexivo, y éstos requieren una recepción morosa. Cuando estos últimos nacen con ese propósito, y sin embargo se los «lee de un tirón», como una historia «que interesa y divierte», entonces fracasan («Otra vez *Lolita*», 1959).

La defensa del lector hedónico no excluye la posibilidad de cuestionar obras prestigiosas, siempre que la operación se esquite conveniente para promover modelos más recomendables. A esa tarea demolidora se dedica el joven Onetti cuando se ocupa de la literatura de Carlos Reyles y todos los naturalistas de raíz gauchesca, o de románticos hispanizantes como Enrique Larreta; más tarde se despacha contra los que cree falsos escritores «altos» (Nabokov y Charles Bukowski) o contra los practicantes de una literatura desde y para el mercado (François Sagan, Minou Drouet). Al otro lado, están los maestros innovadores (Arit, Faulkner una y otra vez, Proust, Céline, Joyce, Thomas Mann, Quiroga, la poesía de Herrera y Reissig y de Neruda) y los contemporáneos afines (la poesía de Beltrán Martínez y la de Benedetti; la narrativa de Francisco Espínola, Juan José Morosoli, Julio Cortázar, Juan Rulfo, Antonio Muñoz Molina, Julio Llamazares y un limitado etcétera).

Para negar o para adoptar, hay que leer; siempre en un movimiento que pendula entre el pudor y la reafirmación de que lo dicho responde a *su* lectura. Por eso Onetti insiste en que no hace crítica literaria: «Todo lo que este comentario tenga de agresivo debe ser atribuido a la indignación y al temor. Nosotros, los simples lectores de novelas, defendemos

la satisfacción de ese vicio», dice en una nota sobre Graham Greene (1953). Diez años después, abunda: «No somos críticos literarios, no hemos asimilado la necesaria cultura, descubrimos las astucias del juego. Hemos leído lo que nos gustó leer» («Divagaciones para un secretario»). Son las «confesiones de un lector», las del autodidacta que se siente inseguro por su formación asistemática y que, simultáneamente, se reafirma en sus primeras devociones a medida que el tiempo fluye. Por eso, en la edad madura no vacila en negar el avance del arte durante la segunda mitad del siglo xx, según afirma sin atenuantes en diciembre de 1980: «A excepción de dos o tres viejos, toda la literatura actual se me figura que no es literatura, sino algo así como una industria artesana sin otro fin que el de que la estimulen, pero sin que nadie muestre gran afición hacia los artículos que produce» («Reflexiones de un decadente», 1980).

Si el viejo Onetti lee y continúa revalidando su escepticismo ante lo nuevo que corroe el paradigma en el que se educó, el joven Onetti leyó desde el entusiasmo por ese mismo paradigma. Titánico debió ser el esfuerzo para aprender francés y sobre todo inglés, las lenguas que le permitieron asomarse a ese mundo nuevo que ansiaba conocer. Hay pocos datos que acrediten su formación en estos idiomas y algunos indicios que muestran los pasos para alcanzar su control. Sea como fuere, la revista porteña *Sur* (1931) trasladó por esos años al castellano buena parte de la nueva literatura europea y norteamericana. Con esa herramienta, como tantos otros coetáneos, Onetti pudo conocer de primera mano la novedad metropolitana. Beatriz Sarlo ha señalado que «el concepto mismo de literatura europea sería imposible sin la traducción o quedaría limitado al círculo estrecho de una elite poliglota» (*La máquina cultural. Maestros, traductores y vanguardistas*, Buenos Aires, Ariel, 1998, p. 186). Es decir, la traducción redundó en democratización de la cultura, y Onetti sería un ejemplo de lector que pudo sofisticarse y desdoblarse en cuanto escritor luego de conocer, procesar y discutir las traducciones que le facilitaron el acceso a partes significativas del gran conjunto nuevo.

Antes de la primera traducción castellana del *Ulysses*, publicada en 1945, Onetti le dijo a Emir Rodríguez Monegal que había leído esa novela «en inglés, con ayuda. Y también había leído la traducción francesa, que es bellísima»; antes aun, pudo haber ubicado, en la revista *Proa* de Buenos Aires, «la última página» del monólogo final de Molly Bloom, presentada y traducida por Borges, con foto de Joyce incluida (núm. 6, enero de 1925, pp. 3-8); o la escena de *Desterrados* que, en el número 35 de *Sur*, trasladó al español Alberto Jiménez Fraud. Onetti conoció la primera novela de Faulkner, según recordaba en 1980, en la edición argentina de *Sartoris*, que «me decepcionó, porque yo había leído primero que todo, en francés, un cuento, “Todos los aviadores muertos”, y después pedí en el Palacio del Libro, de Montevideo, que me trajeran desde Francia *Sanitario*, que me pareció admirable» (conversación con Jorge Ruffinelli). Otra versión de este encuentro aflora en el artículo «Confesiones de un lector de 2.00 a 2.15 p.m.» (1976):

Una tarde, al salir de la oficina donde trabajaba pasé por una librería y compré el último número de *Sur* [revista], que se convirtió –afortunadamente– en un instrumento que nos permitió conocer lo mejor de la literatura europea y la de USA. [Allí] encontré por primera vez en mi vida el nombre de William Faulkner. Había una presentación del escritor desconocido y un cuento mal traducido al castellano. Comencé a leerlo y seguí caminando [...] Volví a leerlo y el embrijo aumentó. Aumentó, y todos los críticos coinciden en que aún dura.

El cuento al que alude pudo ser «Septiembre ardido» (*Sur*, núm. 59, agosto de 1939), o tal vez «Sería espléndido» (núm. 75, diciembre de 1940), los dos sin indicación de traductor. Como se ve, más allá de las trampas de la memoria, Onetti, lejos de ignorar a sus predecesores, parece haberse empeñado durante muchos años en asimilarlos, disimulando sus marcas o haciéndolas subir a la superficie como algo reelaborado.

IV

Hacia 1950, dueño ya de un plan narrativo que ha comenzado a ejecutarse, el escritor valida el inicio de su cuentística a partir de «Un sueño realizado» (1941), si bien más adelante aún tomaría distancia respecto de algunos relatos posteriores. En una carta a Idea Vilariño escrita desde Buenos Aires, seguramente de comienzos de 1951, Onetti comenta así la devolución de las pruebas de un volumen de cuentos que va a publicarse pronto en Montevideo:

Devuelvo los cuentos, corregidos lo indispensable. De «Sueño realizado» falta una página y estoy seguro de que la culpa no es mía. Del otro, «Esbjerg», falta una línea, que agregué. «Regreso al sur» me parece muy flojo, sin relación conmigo, impublicable. Incluyo «La casa en la arena», por si usted quiere sustituir; hasta sugiero «Mascarada», el de *Aperx*. No lo tengo, pero en el recuerdo –aun aceptando su opinión sobre calidad– lo encuentro más mío que este «Regreso al sur». No sé cómo puede ser tan bruto. Esto de releer cosas propias envejecidas, ¿no le da un poco de asco? Resuelva usted, editora y responsable... (Original en poder de Idea Vilariño, a cuya generosidad debo la consulta y autorización para su transcripción).

Olvidados durante décadas, en 1974 Onetti autorizó a su crítico y editor Jorge Ruffinelli la recuperación de sus primeros escauceos en el género cuentístico, cuando contaba ya con una *obra* a sus espaldas, es decir un conjunto orgánico y justificado, tanto ante su proyecto personal cuanto por la discusión crítica que empezaba a provocar, y a la que siempre estuvo muy atento. La poética primera viene a ser el origen que se borrona dejando una huella que, por momentos, regresa. Por lo menos cuatro huellas pueden detectarse en sus cuentos: la elección de un marco urbano que se aparta de la línea rural preponderante en la literatura latinoamericana; la creación de atmósferas vagas, cuando se guardan con tornos más precisos; la enunciación algo rígida de algunas nociones fundamentales para su obra –como su visión des-

encantada de la vida— que, más tarde, desenvolverá *in extenso*; la edificación de personajes como en claroscuro, sin líneas demarcatorias, sin límites exactos.

En 1954, esta característica de los personajes onnettianos disgustó al crítico y escritor argentino David Viñas, que los vio «echados unos encima de otros, de tal manera que constituyen una masa densa y sin intersticios» (en *Centro*, Buenos Aires, núm. 8, julio de 1954). Hoy podemos leer productivamente lo que para el joven Viñas era un defecto insalvable. Eso que le pareció una pura e inútil demostración técnica, se podría entender en sentido contrario, porque para Onetti difuminar las siluetas de sus personajes e intercalar sus rasgos auspició el *intersticio* estético, la chispa que enciende la paradójica semejanza por analogía, el dispositivo que obstaculiza el control de una historia «cuyo rasgo más evidente es la resistencia que esos relatos oponen a ser convertidos en resúmenes», como señaló Roberto Ferro (*Onetti: La fundación imaginada*, Buenos Aires, Alción, 2003, p. 12). Si ésta resulta una propiedad básica en sus novelas a partir de *Tierra de nadie* (1941), con escasas salvedades podría decirse que también se cumple en los cuentos, algo inusual en el género hasta Onetti. Algo muy difícil de crear y en cierto modo fallido en sus primeras piezas breves, cuando aún el método se hallaba en estado larvario. Porque en los cuentos juveniles se reconocen conceptos-imágenes que ponen de manifiesto que Onetti tenía desde muy pronto una meta tercera y unas cuantas obsesiones. En «El posible Baldi» el impiadoso narrador informa sobre una «Academia de la Dicha» que fundarían Baldi y Nené, «un proyecto que adivinaba magnífico, con un audaz edificio de cristal saltando de una ciudad enjardinada, llena de bares, columnas de níquel, orquestas junto a playas de oro, y miles de afiches color rosa, desde donde sonreían mujeres de ojos borrachos». En «Los niños en el bosque», primitivo manuscrito de 1936 que Jorge Ruffinelli encontró y editó en 1974, se informa que «la única manera de ser leal y decente es no transigir. No alegrarse, estar siempre asqueado y contra todo». Bajo estas dos premisas constituirá al joven protagonista de «Bienvenido, Bob» (1944), el

intransigente por antonomasia, el poseído por la furia de la sinceridad, el idealista que proyectaba construir «una ciudad de engeñecedora belleza, para cinco millones de habitantes, a lo largo de la costa del río». Por lo demás, las tres historias primeras van tras la ciudad, que por ahora es Buenos Aires. O van tras el rito de pasaje hacia ella, puesto que, en «El obstáculo», el Negro, condenado a vivir y a morir en una colonia para jóvenes situada en el medio rural, se fuga hacia la selva urbana moderna, que se retrata de manera no precisamente esperanzadora: «la calle enjoyada de luces, con el reguero de detonaciones del salón de tiro al blanco, las grandes risas de las mujeres, el marinero rubio y tambaleante».

Alrededor de 1940 Onetti se encuentra con un doble obstáculo: el de una literatura campera que es necesario abandonar, y el de una literatura urbana que hay que construir, como él mismo reclama en relación a Montevideo en sus primeras notas de *Marcha*. Pero esa construcción debe hacerse con una estética diferente a la que llevó a la parálisis de aquella. El primer Onetti busca una literatura de la ciudad sin tropezar en una nueva forma de costumbrismo con otros caracteres, que, de hecho, tenía ya muchos antecedentes en las orillas del Plata, desde José S. Álvarez a Manuel de Castro. Por cierto, en los cuentos de Onetti hay inmigrantes europeos, automóviles, avenidas, ciudades —identificadas o no— que dan al mar o a un caudaloso río; pero lo importante no era describir una o dos ciudades del Río de la Plata, sino inventarlas con una retórica nueva, adecuada a la realidad multiforme y dinámica del avasallante fenómeno —material y simbólico— en que se ha convertido la ciudad cuando se apaga la década del treinta.

En los dos escasos pero febriles años en que se hizo conocer en Montevideo, Onetti apenas fue admirado por un puñado de lectores. A mediados de 1941 volvió a la capital argentina, justo en el momento en que se dispara la gran expansión de su industria cultural. Pronto se puso a colaborar con los diarios de mayor tirada (*La Nación*, *Crítica* y *La Prensa*, hasta que este último fue intervenido por el gobierno

peronista) y con algunas de las más prestigiosas revistas de arte (*Sur*, *Letra y Línea*). Aunque no participó activamente en los grupos que se disputaban el poder literario, conviene librarse de una vez por todas del mito de un Onetti incommunicado, ajeno u hostil a todo contacto, imagen que él mismo se encargó de difundir cuando empezó a ser reconocido entre sus más jóvenes pares montevideanos. A uno de ellos, el excepcional periodista Carlos María Gutiérrez, pertenecen estas palabras, correspondientes a un reportaje olvidado:

Es revelador apuntar que, pese a haber pasado [en Buenos Aires] más de una década como escritor conocido, periodista exitoso (en Reuter y como secretario de redacción de *Vea y Lea*) y ejecutivo publicitario, no aparezca mezclado a ninguna de las facciones en que se divide el mundo intelectual de Buenos Aires. Sus únicos amigos escritores (íntimos, es cierto) son Oliverio Girondo y su mujer Norah Lange. Pero a los grandes bonzos —Mallea, Borges, Martínez Estrada, Ocampo y a sus epígonos— los trató más bien de lejos («Onetti, el escritor», *Reporter*, Montevideo, núm. 25, 11 de octubre de 1961, p. 29).

De hecho, entre 1941 y 1955 —año en que regresó a Montevideo—, Onetti se aproximó al eje compuesto por el diario *La Nación* y la revista *Sur*, voceros liberales y cosmopolitas, ad-juntos a una generación ya bien instalada que encabezaban Victoria Ocampo y Eduardo Mallea. A este último, a quien Onetti recordó en alguna entrevista como alguien próximo, está dedicada la novela *Para esta noche* (1943). De *Sur* dijo, en una entrevista a Victoria Ocampo recogida en este volumen, que era el «reflejo de una selección personal avalada por el buen gusto» de su directora, y aprovechó la ocasión para transcribir sin lentivos las duras palabras que Ocampo dirigió en aquella ocasión contra los jóvenes escritores argentinos, responsables de una «prosa comprometida, politizada, preferentemente agresiva y crítica»; los mismos que a él lo habían ignorado o atacado. El mercado editorial argentino no le fue tan propicio cuando perdió esos contactos porque, desde su regreso a Montevideo (y aun antes), Onetti tuvo que

buscar el amparo de artesanales editores uruguayos, quizá por la complejidad de su literatura, que le enajenaba un público numeroso. A eso hay que añadir la tibieza con que lo trató la crítica argentina, que hasta los años setenta no produjo ningún estudio extenso sobre su obra.

V

En 1950, con la publicación de *La vida breve*, Onetti demuestró su dominio absoluto de la forma novela. Al año siguiente, un grupo de jóvenes admiradores que en Montevideo impulsaban la renovadora revista *Número*, y que sacrificadamente se aventuraban con una editorial, le ofrecieron publicar un delgado volumen en el que juntaron cuatro de sus relatos breves. El volumen podría haber sido más grueso si el equipo editorial no se hubiera resistido a incluir en él «Mascarada». En cualquier caso, por primera vez se reúnen piezas que hasta aquel momento permanecían dispersas en publicaciones periódicas. Onetti consolidó frente a su público la doble faceta de novelista y de cuentista —un relato extenso, tres novelas, un libro de cuentos, hasta esa fecha—, y su potencial lector puede reconocer, al fin, personajes y espacios que deambulan de uno a otro texto bajo similares e inconfundibles rasgos. Con todo, y a diferencia de tantos otros narradores, en Onetti las fronteras entre el cuento y la novela no son advertidas aún con nitidez. Entonces, y después, son muy pocas las observaciones del propio Onetti sobre sus novelas, y más escasas aun las que hace sobre el cuento. Nunca explicitó la distinción entre un género y otro; nunca justificó o presentó las sucesivas colecciones de sus narraciones breves. Hacía el final de su vida esbozó, con espíritu más bien lúdico, un «Decálogo» que sólo vio la luz póstumamente (recogido en el presente volumen). Su último punto reza: «Mentir siempre». Es decir, la literatura es *otra cosa*, y cualquier corpus normativo, como ese mismo catálogo, poco valor tiene.

Una primera hipótesis podría sostenerse. Sin desmedro de la su autonomía, el cuento sirve como banco de pruebas de la

posterior experimentación novelística. «La total liberación» se publica como historia independiente en 1935 y luego se recicla en *Tiempo de abrazar*; «La larga historia» (1944) anticipa *La cara de la desgracia* (1960); «La casa en la arena» (1949) se desprende de *La vida breve* y prefigura el escenario de Santa María, que continuará desarrollándose a lo largo de media docena de novelas y numerosos cuentos. Nunca cesa el trasiego de personajes de un cuento a otro, entre novelas y cuentos, y a la inversa: el inglés Owen de «Avenida de Mayo...» reaparece en *La vida breve*; el nombre de María Eugenia, del mismo cuento, vuelve en «Justo el treintauno» (1964); Nené, de «El posible Baldi», renace con otros atributos en *Tierra de nadie*, etcétera.

Para rastrear adecuadamente este continuo fluir de su escritura, hay que leer en los márgenes o en las entrelíneas. Sobre todo en la época de madurez, cuando Onetti se va abriendo paso hacia la consagración, digamos entre 1950 y 1962. O, mejor, hay que recurrir al archivo, en su doble raíz etimológica, griega y latina: en cuanto *arkhé* ('originario'), en el sentido de capas que componen un texto de ficción que, al examinarlas, desnudan sus trazas; y en tanto *archivium* ('deósito de documentos'), segmentos de textos ficcionales o metaliterarios que se ordenan de determinada manera y que, explorados, pueden aportar escolios para el proceso de creación o para su historia.

Para la primera acepción del archivo, el duelo entre Cordes y Linacero, en *El pozo*, significa el origen manifiesto de una reflexión sobre los mecanismos de construcción del relato que surge como al descuido, y que sin embargo se desarrolla en los textos sucesivos. Las pistas comparacen cuando se recorre la diacronía. Por ejemplo, al concluir «La larga historia», el narrador omnisciente detalla las reacciones del protagonista, Capurro, quien es advertido por uno de sus compañeros sobre la presencia del cadáver de una procurada mujer. Entonces, y sin saber bien cómo ni por qué, Capurro empieza a contar algo: «una historia larga, entrecortada, llena de momentos brillantes y misteriosos que nada tenía que ver con aquello que interesaba a los hombres de pie

en el galpón, mirándole la boca, que acaso tampoco tuviera relación con nada concreto que él pudiera imaginar». Esa narración epifánica, entrecortada y «brillante», brota de la imaginación del personaje, aunque sus receptores esperen otra cosa y, además, no la comprendan. La multiplicación de voces narrativas en un mismo relato abre otra posibilidad a la habitual interpretación de que los narradores de Onetti tienen la paradójica convicción de que es posible contar lo que no admite una explicación contundente. Porque, también aquí, como en «Esbjerg, en la costa» (1946), cuando el narrador declara que conoció «la historia, sin entenderla bien», Onetti sugiere que no es necesario saber a fondo una historia para pronunciarla. Que, al fin y al cabo, todo consiste en contar. Que el mundo, los seres y las cosas adquieren algún sentido provisorio si se someten al arte de narrar. Esta estrategia, con su paralela construcción dramática, se ahonda en uno de los cuentos más profusamente enumerativos, «La casa en la arena», en el que los elementos del relato se manejan a la manera de un guión cinematográfico o una acción escénica. Ciertamente el rasgo se reconoce en narraciones anteriores —como en el primer párrafo de «La larga historia»—, pero nunca como en «La casa en la arena» los indicadores temporales y espaciales habían limitado tanto el poder del narrador: «es necesario aceptar que la escena»...; «Aquí termina, en el recuerdo»... Tal visión recortada se disemina aun más en «El álbum» (1953).

Desde luego que el archivo de Onetti se nutre de otras literaturas. En sus ficciones se manifiestan tres capas del gran archivo textual: (1) la cita como homenaje, en la que se explora un espesor diferente del sentido; (2) la cita en uso de liberadamente paródico; y (3) la fuente oculta como contra-punto productivo.

Del primer caso hay ejemplos más bien circunstanciales, como en el tardío cuento «Montaigne» (1986), en el que se dice: «Se olvidan de mi amigo, de la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos», siendo estas últimas palabras la transcripción casi exacta de un verso de «Lo fatal» (1905) de Rubén Darío, que le sirve a Onetti para poner en evidencia el brutal

contraste entre la juventud tronchada por la muerte (el poema de Darío dice: «Y la carne que tienta con sus frescos racimos / y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos»).

La cita como parodia entra de forma circunstancial y cruel en «La novia robada» (1968): «el largo insecto blanquecino recorria los habituales grandes círculos y pequeños horizontes para volver a inmovilizarse». Hay, en este pasaje, una alusión nada encomiosa, dado la trayectoria del desprestigiado ser al que describe, del libro de poemas *Canción de los pequeños círculos y los grandes horizontes* (Montevideo, 1927), de Vicente Basso Maglio (1887-1961), practicante de una poesía hermética de la que Onetti siempre estuvo lejos. Esto último, dígame de paso, importa tenerlo en cuenta para los escasos poemas –aquí recogidos– que él mismo Onetti publicó hacia el final de su vida, de dicción coloquial o conversacional, próxima al lenguaje del tango, al que era tan aficionado. Y, en efecto, de un tango de Enrique Santos Discépolo proviene el título de «[Justo el treintaino]».

El más notable caso de la fuente oculta como contrapunto productivo es «El infierno tan temido» (1957), en el que se establece un diálogo secreto con un episodio de «Emma Zunz», de Jorge Luis Borges, relato recogido en *El Aleph* (1949) y antes difundido en *Sur*. En «El infierno tan temido», una de las pocas firmes hipótesis del narrador falsamente omnisciente –que a veces, como en este punto, se confunde con el pensamiento de Risso, el protagonista– aventura que para mantener relaciones sexuales pasajeras, perpetuadas luego en una fotografía con destinatario seguro, la muchacha elige «hombres urgentes [...] en la calle, en el restaurante o en el café». Y que para cumplir con el cometido de ser un hombre-objeto de esta venganza o ritual terrible, escoge «al más cretulo o inexperto, al que podría prestarse sin sospecha». Por su lado, la protagonista del cuento borgesiano está decidida y de algún modo predestinada por su padre a matar al dueño de la fábrica en que trabaja; pero como no puede ser juzgada porque el crimen que vendrá –piensa– está sujeto a una justicia superior, arma una coartada en la que la violación será el móvil clave para disparar contra ese hombre. Para eso, se ha

conservado virgen –a diferencia de Gracia César, claro–, y dado que ignora la práctica sexual, imita los «manejos» de las prostitutas y poco antes del crimen se entrega a un grosero marinerio nórdico. Onetti conocía muy bien este cuento. En una de las últimas entrevistas que concedió a María Esther Gilio, se permitió una ironía acerca de él, proponiendo que «Emma Zunz» es un relato fantástico, dado que la coartada que urde la protagonista no resistiría una investigación policial: «Porque cuando un individuo es asesinado de un tiro lo llevan derecho a la morgue a que le hagan la autopsia y así se descubre de inmediato que no hubo eyaculación previa al balazo». El comentario, en apariencia trivial, lleva consigo el dictamen de que todo dispositivo realista comporta una determinada fidelidad a los hechos, que deben corroborarse, un ahondamiento previo en la experiencia humana. Apartarse de aquéllos sugiere el desvío de lo fantástico como *facilidad* o, en su lugar, la creación del espacio intersticial que, como ya se ha visto, integra su *plan* como narrador. De ahí que la singular venganza de Gracia César en «El infierno tan temido» emmiende, en cierto modo, el «error» que comete Borges con la venganza de Emma. Estamos ante un home-*naïe* que se traduce en reescritura desde el seguimiento del pormenor, su especificación progresiva y el registro de sus alteraciones en el tiempo, los tres rasgos de la *otra* modalidad de realismo que habría inaugurado Proust, según el fino análisis de Antonio Candido (*Recortes*, Río de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2003, pp. 135-142).

En la acepción segunda de archivo –entendido como depósito de documentos–, hemos identificado ciertos materiales privados y públicos que, por supuesto, no *explican* de manera conclusiva la perspectiva onetiana sobre el cuento, pero ayudan a enriquecerla. Estos materiales se podrían disponer en tres niveles: 1) la cohesión estética de la forma; 2) la génesis del proceso creativo; y 3) la conexas reivindicación de una anécdota concreta (soñada o real) que se transfiere, metonímica y metafóricamente, al *espacio* de la ficción.

El primer documento que conocemos en que emerge la distinción entre cuento y novela, y una paralela aserción sobre

cada cual, es una preciosa y aún inédita carta de 1953, que Onetti dirigió a Idea Vilariño:

Querida Idea:

Bueno, a los negocios. Me gustaría mucho publicar algo en *Número*. Pero ¿qué? Los cuentos aparecen cuando a Dios se le antoja. A veces vivo algunos días convencido de que tengo una maravillosa idea —quién sabe si no, en un cierto e insatisfactorio sentido— maravillosa idea para un cuento; pero es imposible evitar que se vaya transformando en tema de novela o novelita [...] Volviendo a *Número*; ¿otro fragmento? Estoy harto de eso —ya me fragmenté para dos revistas de aquí y una de esos pagos; no conozco a la gente de la uruguayana, pero me escriben diciéndome que tal pedazo «es imprescindible para que aparezca el primer número, y el espacio está reservado y si quiero más espacio no tengo más que decir», y uno se lo cree—; quisiera mandar a *Número* algo escrito especialmente con tal destino, aunque termine en *Marcha*. Confitemos en que la inspiración me ataque de golpe un día de éstos y pueda acompañarla el [número] 23.

Con mayor parquedad, hay una expresión pública del mismo tenor en la carta, brevísima como de costumbre, que Onetti envió a *Marcha*, donde salió al número siguiente de haberse publicado en ese medio «La glorieta», avance de una novela que entonces no tenía título pero que, a la postre, sería *El as-tillero* (1961):

En su último número, *Marcha* me hizo el honor de publicarme [*sic*] un escrito titulado «La glorieta». Fue presentado, de manera implícita, como cuento, error que no tiene ninguna importancia para la historia universal de las letras. Pero como algunos estimados colegas no han podido disimular su alegría frente a tan lamentable prueba de mi concepción del cuento, me permito rogarle que se publiquen dos líneas en *Marcha* explicando que «La glorieta» no pasa de capítulo de novela» (*Marcha*, Montevideo, 11 de enero de 1957).

Onetti distingue en el cuento una propiedad diferencial de la novela: la brevedad, y, sobre todo, la concentración y coherencia del primero en oposición a la deriva mucho más im-

precisa de la segunda forma, a pesar de que esa misma concentración admita la deriva de las imágenes y el impulso reflexivo, más allá de la anécdota de la que parte. En suma, hacia 1960, a la par que el proyecto narrativo de Onetti lograba un amplio consenso crítico, el narrador acertaba a deslindar mejor las diferencias entre sus distintas vertientes. Seguía siendo un escritor para minorías, y su fama continuaba más o menos reducida al Río de la Plata, pero esos pocos atendían su obra con devoción.

Por esa época, el periodismo cultural rioplatense incorporó a sus prácticas habituales la entrevista y la encuesta al escritor, que hasta entonces sólo se habían ejercido de manera muy ocasional. Onetti fue blanco predilecto de este tipo de piezas que privilegian la dimensión de la subjetividad. Poco dice sobre el cuento en las cada vez más frecuentes declaraciones que le reclaman, y a las que siempre se presta con fingida indiferencia. Habrá que esperar a la única conferencia que dio en su vida («Por culpa de Fantomas»), que funcionó como una tardía carta de presentación del autor ante el campo literario español —que, por cierto, lo ignoraba casi por completo—, para conocer algún tipo de explicación sobre su forma de escribir. Pero hasta en ese aplicado autorretrato sólo se detiene en «Jacob y el otro» (1961) y «El infierno tan temido», sobre los que aporta un mínimo resumen, ciertas fuentes ya conocidas, y hesita sobre su catalogación como cuentos o novelas cortas. Lo preocupa eso que llama la «aparente diferencia o casi diría contradicción entre lo objetivo y lo subjetivo»; si bien de inmediato amortigua —como de costumbre— su propio juicio, y añade: «En realidad me estoy limitando a transmitir opiniones críticas».

Hasta entonces, a pesar de la insistencia con que se le pregunta a Onetti sobre el origen de sus historias y los engarces posibles con algún «hecho real», tal vez para incrementar el enigma o para adoptar una coraza que lo protegiera contra los rigores de la interpretación, el escritor mantuvo su firme resistencia a ofrecer una clave. Apenas en una ocasión optó por revelar por escrito el grano de la experiencia de uno de sus cuentos, en un breve escrito titulado «A propósito de “Las

mellizas» (1973; véase la nota correspondiente a este cuento). En sus declaraciones sobre otros textos, simplemente atribuye la génesis de sus historias a sueños propios o anécdotas que recibió de boca de otros. Esas dos vertientes, en un punto comunes, inspiran el hecho estético que, como tal, pasa a ser diferente del origen y en consecuencia de naturaleza no mimética.

A la luz de esta escenografía pública de la ficción como acto suplementario —y nunca complementario— del texto realmente producido, otra vez podría postularse su consecuencia con el dictamen de *El pozo*, acerca de que los hechos son meros puntos de partida para la ficción, porque «son siempre vacíos, son recipientes que tomarán la forma del sentimiento que los llene». Pero esto no resuelve el enigma de la composición, ya que hay una indeterminación que lo lleva a la operación narrativa de *reescritura* y *ensamblaje*, de manera que un cuento puede ser el preoriginal de una novela corta («La larga historia» transformada en *La cara de la desgracia*) o puede integrarse como capítulo de una novela apenas con algunas variantes («Justo el treintainuno», capítulo VIII de *Dejemos hablar al viento*). Con estos elementos a la vista, pueden extraerse algunas conclusiones. Si la novela, como dice Mijail Bajtin, es una «combinación de estilos [...] en el sistema de la lengua», la multiplicación de las historias que contiene no la estarían condicionando. Al menos eso podríamos pensar ante muchos ejemplos de novelas del siglo XX, entre los cuales se pueden acomodar perfectamente las de Onetti. El cuento le sirve como laboratorio estético en el que ensaya, con una unidad de menor extensión, figuras que se someterán a otra prueba en el campo de la novela. Otra experiencia, no una mejor experiencia. Algo así como una red de conexiones en la que la imagen puede tanto o más que el episodio preciso, en que el lenguaje se ejercita como goce y, si acaso, se vuelve herramienta comunicativa eficaz. Que los hechos se encadenen y provoquen la ilusión de una historia, corre paralelo a la decisión —la pulsión, se diría— de volver sobre las propiedades mismas del lenguaje, su espesor, su fruición arreferencial, su poder especulativo.

Un cuento, para Onetti, sería el recorte de esa *forma mayor*, el ejercicio sintético de la «palabra bivocal [...] la apropiación-cita del discurso del otro», según notara Josefina Ludmer al examinar «La novia robada» como acto de saqueo y reescritura de «Una rosa para Emily», de William Faulkner (*Los procesos de construcción del relato en Juan Carlos Onetti*, Buenos Aires, Sudamericana, 1977, p. 190). Esta lectura, y la de que esa historia se rige por la *inversión* y el *desplazamiento*, podría generalizarse a la propia red textual onettiana, no sólo por la mentada recuperación de personajes, que mueren y aun renacen, sino por el uso de la autocita, entre oculta y explícita. Claro que habría que agregar a esas dos constantes observadas por Ludmer otra siempre presente, de principio a fin de la obra: la *ambigüedad*. Todo es de un modo pero, de pronto, podría ser de otro; a veces del contrario.

VI

El primer estudio sobre los cuentos de Onetti fue el prólogo a *Un sueño realizado y otros cuentos*, escrito por Mario Benedetti, uno de los editores del volumen. Por esa misma época, el prologuista prepara el que quizá sea el único artículo teórico de toda su vida: «Tres géneros narrativos: cuento, *novelle* y novela» (*Número*, Montevideo, núm. 22, enero-marzo de 1953). Cabría sospechar que el desasosiego que le causa la lectura demorada de los cuentos de Onetti lo lleva a revisar las proposiciones usuales sobre el género. De hecho, en la introducción a *Un sueño realizado y otros cuentos* sólo llega a la conclusión de que, técnicamente, el cuento onettiano, comparado con sus novelas, supone una «obligada restricción del planteo, que simplifica, afirmándolo, su dramatismo», y de que hay una «tensión» que se resuelve en «dilatado testimonio». Toda otra apreciación se limita a consideraciones de tipo temático.

En 1987, Ricardo Piglia, acucioso lector de Onetti desde su juventud, publica unas «Tesis sobre el cuento» (aparecidas originalmente en el libro colectivo *Técnicas narrativas et*

representation du monde dans le conte latino-américain, París, La Sorbonne, CRICCAL, 1987, pp. 127-130; recogidas en *Formas breves*, Buenos Aires, Temas, 1999, pp. 81-100). Las tesis son esencialmente dos. La primera remite a lo que Piglia llama «el cuento clásico»; conforme a ella, «un cuento siempre cuenta dos historias», el «relato visible» que esconde otro, y el «secreto», que emerge al final. Cada uno responde a sus propias leyes, hasta que se unen en un punto. La segunda tesis reza: «La historia secreta es la clave de la forma del cuento y de sus variantes».

La versión moderna del cuento que viene de Chéjov, Katherine Mansfield, Sherwood Anderson, y del Joyce de *Dublinenses*, abandona el final sorpresivo y la estructura cerrada; trabaja la tensión entre las dos historias sin resolverla nunca. La historia secreta se cuenta de un modo cada vez más elusivo. El cuento clásico a la Poe contaba una historia anunciando que había otra; el cuento moderno cuenta dos historias como si fueran una sola.

Los cuentos de Onetti se acomodan, en apariencia, a esta segunda seductora tesis. Se podría decir que Onetti va más allá en sus piezas narrativas breves, que se manifiestan como un fognazo, como la revelación de un episodio que pretexto una historia. Un poco a la manera de Joyce, aun más que la de Faulkner.

En un claro movimiento circular, uno de los últimos relatos breves de Onetti, «Maldita primavera», publicado posteriormente, retoma el asunto de la relación amorosa —o su posibilidad— entre un hombre maduro y una adolescente, como antes en «Bienvenido, Bob», en «La casa en la arena», en «El infierno tan temido», en *La cara de la desgracia*. A pesar de todos estos ejemplos, Rama ya había observado que Onetti invierte los términos de la situación en «Historia del Caballero de la Rosa y de la Virgen encinta que vino de Liplut» (1956). Una reseña de *Estos trece*, de Faulkner, publicada en el diario *Acción*, clarifica sus ideas:

Estos trece demuestran la asombrosa capacidad del autor para enfocar el mundo y los hombres desde ángulos variables y contradictorios y evidencian un total dominio de la composición, a través de técnicas distintas, por medio de sutiles detalles que cobran repentinamente importancia decisiva, y aclaran o lo complican todo (*Acción*, Montevideo, 19 de agosto de 1956).

A la luz de este elogio de la multivocidad, Onetti propone que la unidad y el valor de una obra no radica en la amalgama temática sino en el virtuosismo con que se trabaja la permanente metamorfosis compositiva. Quizá, por eso mismo, podría encontrarse un camino intermedio entre las dos tesis de Piglia, que vendría a complicar el caso de Quiroga y la lectura última que Onetti hace de su obra. Es muy llamativo que, al borde de los ochenta años, Onetti sintiera la necesidad de homenajear a Quiroga, escribiendo uno de los ensayos más extensos de toda su vida, en el que manifiesta su familiaridad con la obra de este escritor y lo que sobre él ha dicho la crítica. Se trata de un leve recuerdo personal, una defensa apasionada ante los jóvenes que lo negaron en la etapa final —Borges entre ellos— y un rescate del «cuentista genial», creador de relatos «de ciudad o selva, que son para mí grabados en metal, exentos de adornos [...] contruidos de manera impecable». No se está sugiriendo aquí, a través de este testimonio de últimas horas, que los cuentos de Onetti deban verse en continuidad con la poética quiroguiana. Eso sí: evocando sus años de formación, resulta en extremo relevante la forma en que Onetti destaca algunos factores que quizá no encontró en otros cuentistas de su lengua o que vio ejemplificados en Quiroga (escrupulosidad verbal, perfección constructiva). Adicionalmente, cabe subrayar la referencia que Onetti hace a «un par de mediocres novelas» de Quiroga, «que confirman su insincero aserto de que una novela es sólo un cuento alargado». Se refiere con ello al octavo ítem del célebre «Decálogo del perfecto cuentista» publicado por Quiroga en 1927, en el que se afirma que «Un cuento es una novela depurada de ripios». A esta idea, opone Onetti la del

cuento concebido como historia concentrada, si bien debe re- pararse aquí en la ambigüedad con que Quiroga cierra su propio decálogo: «Ten esto por una verdad absoluta, aunque no lo sea», palabras que recuerdan las que emplea Onetti para cerrar el suyo propio («Mentir siempre»).

Renuente a la poética posgauchasca, convencido de la necesidad de recobrar las huellas de la ciudad avasallante, en la narrativa de Onetti el lenguaje ocupó desde un principio y siguió ocupando siempre el eje central. Los cuentos permien- distinguir las mutaciones de una obra que, a pesar de su co- herencia, estuvo sujeta a cambios vigorosos, uno de los cua- les, hasta ahora no subrayado, fue el traslado de Onetti a Ma- drid en 1975. Podrían establecerse al menos tres épocas para la tensión entre oralidad y escritura en la obra de Onetti. En una primera época se propuso apartarse de todo costum- brismo pretendiendo una «literatura esencial», que lo llevó a vigilar con extremo celo su lengua, creando una especie de línea intermedia entre el castellano estándar y el habla rio- platense. Sigamos la cronología. En «Avenida de Mayo...» hay un esfuerzo absoluto por emplear una lengua neutra, sin infiltración de giros o vocablos localizados, a pesar de que la historia está radicada en el punto más céntrico de Buenos Aires; en «El obráculo», que se ubica en la zona semirural próxima a la gran ciudad, hay apenas un término arquetípi- co del habla pampeana («tranquera») y dos nítidos rioplate- nismos («salú» y «nomás»). La elección puede entenderse en sentido irónico, en paralelo a su porfiado intento demoldor de la lengua nacional, como dijo con más claridad que nunca en una entrevista apócrifa de 1965: «No basta emplear con exactitud taquigráfica o de grabador [...] el lenguaje de los hombres de campo o el destenido lunfardo del montevidea- no para lograr una obra que apuntele o demuestre la vigen- cia de una cultura artística inconfundiblemente uruguayaya» Dos acentuaciones verbales agudas y un vocablo coloquial notorios del habla urbana rioplatense entran en «El posible Baldi» («tomá», «querés» «chau»), y otros escasos registros fonéticos de este tipo pueden hallarse en «La larga historia» y en «Regreso al sur» (1946).

En un segundo movimiento, a partir de «Justo el treintau- no», Onetti prueba suerte con el entrecruzamiento de lengua literaria refinada y oralidad popular. Dos palabras en este cuento («pucho» y «atorranta») pertenecen a los registros orales urbanos del Plata y aparecen en innumerables letras de tango; del mismo tipo son las que utiliza en «El perro tendrá su día» (1976), escrito poco tiempo después de llegar a Es- paña («cajetillas», «milico»). Este limitado repertorio mues- tra el habla rioplatense y, en un gesto simultáneo, se aparta de ella.

A partir de «Presencia», sin embargo, cuento publicado en 1978, los niveles de habla que rigen en España empiezan a filtrarse en sus ficciones: «me aislaba días en mi piso» (en lugar de «mi apartamento»); «tasca», «aquello era una cha- bola». Es verdad que Madrid es un dato escenográfico fun- damental para esta historia. En cambio no lo es en «Luna lle- na» (1983), donde una vez más hay «un piso pequeño», y se suman giros como «la portezuela de un automóvil» o una «muchacha *liada* con un muchacho de veinte», imposibles antes de 1975 (subrayados míos).

También en el tratamiento de lo sexual se percibe una transformación en sus textos últimos. Hasta «Justo el trein- tauno» se mantiene el control estricto de un lenguaje que alude a los órganos y al acto sexual sin traspasar el límite del pudor, a pesar de que muchas situaciones se hundan en la ab- yección. En los breves cuentos últimos, la mayor parte de ellos publicados póstumamente, las imágenes incrementan su violencia, como en uno de los más logrados, «Ella». En otro, «Tu me dai la cosa me, io te do la cosa te», el acto sexual es designado, por primera vez en toda la literatura de Onetti, al modo vulgar de las ciudades rioplatenses, cuando uno de los personajes se lamenta de tener que «volver sin haber *cogido*» (subrayado mío). La acelerada liberalización de las costum- bres en la España posterior a 1975 trajo consigo una desin- hibición de la lengua que permeó el habla literaria onetiana. A razones semejantes cabe atribuir, en una historia como «Ja- bón» (1979), una de las más perfectas de la última época, el papel ostensible que en ella tiene el homoeroticismo, que antes

se escondía tras otros pliegues, como en «Bienvenido, Bob» o en «Jacob y el otro».

Encerrado en su apartamento de Madrid, tumbado en su cama, pero siempre atento a lo que sucedía en el vasto mundo, Onetti siguió escribiendo hasta el final sin pausas y sin concesiones, a medida que su prestigio aumentaba y su imagen y su literatura se convertían en leyenda. Las novelas, cada vez más fragmentarias; los cuentos y los artículos, cada vez más enjutos. Intacta permaneció la fidelidad a las leyes de continuidad, permutación y ajuste, tramas de una obra que siempre resulta asombrosa cuando nos ponemos a pensar».

Montevideo, febrero de 2009

Cuentos