
INTRODUCCIÓN DEL COORDINADOR

Daniel Balderston

Juan Carlos Onetti (1909-1994) inicia su carrera como periodista y escritor de cuentos. Su primer libro, *El pozo* (1939) es una novela, pero una novela bastante corta, como también lo será la última, *Cuando ya no importe* (1993), publicada poco antes de su muerte. Sabemos que Onetti es un reconocido maestro del cuento –«Un sueño realizado», «Bienvenido, Bob», «Esbjerg en la costa», «El infierno tan temido», «La casa en la arena» y «La novia robada» son insoslayables en la historia del género en América Latina–, y que lo es también de la novela; basta pensar en *La vida breve*, *Juntacadáveres* y *El astillero*. Sin embargo, una de sus principales contribuciones a la literatura en lengua española se encuentra en sus narraciones de mediana extensión, lo que los italianos, ingleses y alemanes llaman *novella*, y los franceses *nouvelle*, y que en español recibe los calificativos ambiguos de «novela corta» o «cuento largo». Como sus novelas más largas, la mayoría de las novelas cortas de Onetti están divididas en capítulos y se publicaron en forma de libro. Debido a su relativa brevedad y a su extraordinaria calidad literaria, sin embargo, con frecuencia se las ha incluido en varias ediciones de sus cuentos. Este volumen de la Colección Archivos reúne las novelas cortas de Juan Carlos Onetti y las propone como el meollo de su producción narrativa.¹

Sabido es que Onetti centra la mayor parte de su obra en una ciudad rioplatense imaginaria, Santa María, y que los personajes y las peripecias se repiten

¹ En 1968, Monte Ávila reunió en un volumen algunas novelas cortas de Juan Carlos Onetti: *Novelas cortas completas* (titulado en ediciones posteriores *Cinco novelas cortas*). No es una edición genética, e incluye menos textos que los presentados en esta edición.

con variantes a lo largo de su obra, por lo menos a partir de *La vida breve* (1950), en la que el guionista fracasado Juan María Brausen «funda» la ciudad. Sin embargo, algunos de los personajes sanmarianos incursionan en la ficción onettiana con anterioridad a *La vida breve* (Larsen, por ejemplo, ya está en *Tierra de nadie* en 1940), y la existencia de la ciudad va despuntando en varios relatos de la década del 40. En todo caso, Santa María existe desde el primer momento como un todo, y los textos que refieren su historia –ya sean cuentos, novelas cortas o novelas– nos ofrecen apenas fragmentos de ese todo hipotético. Es justamente esa tenaz fragmentación lo que confiere a las novelas cortas de Onetti su carácter de innovación formal: en ellas el lector vislumbra historias más complejas, intrincadas y ambiguas de lo que se cuenta. No son libros en miniatura como los sugeridos en varias *ficciones* de Borges, sino fragmentos de la vida de una ciudad, donde el tiempo –atormentado, denso, cargado de experiencias– pasa de fragmento en fragmento. Los personajes intrigan, se enamoran, se pelean, envejecen; episodios anteriores (contados o apenas insinuados) se recuerdan con deleite, angustia, extrañeza y reconocimiento. Hay una búsqueda incesante de la epifanía, pero ese momento se posterga indefinidamente y casi nunca se concreta. Como pocos, Onetti sabe combinar la estructura epifánica, que es una de las grandes tradiciones del cuento moderno, con el desarrollo paulatino de un mundo autónomo, paralelo al que forjara su venerado William Faulkner.

Onetti no es el único escritor rioplatense que explora la novela corta en esos años. En la misma época en que el uruguayo va concibiendo *El pozo*, *Los adioses*, *Para una tumba sin nombre* y *Jacob y el otro*, José Bianco publica *Sombras suele vestir* (1941) y *Las ratas* (1943); Felisberto Hernández, *Las hortensias* (1949); Silvina Ocampo, *El impostor* (1948); y Adolfo Bioy Casares, *El perjurio de la nieve* (1944). En este sentido, es significativo que Onetti buscara publicar *Los adioses* en la Editorial Sur (como cuenta en sus cartas a Idea Vilariño, exhumadas por Pablo Rocca e incluidas en la sección «Historia del texto» de este volumen), la misma editorial que había publicado la mayor parte de las otras magistrales novelas cortas rioplatenses que acabo de mencionar. El parecido entre estas obras, en las que emerge el sentimiento de lo *uncanny* o *unheimlich* en situaciones y atmósferas inciertas, donde las acciones de los personajes se pueden leer de múltiples formas, debe algo a ese modo enigmático de la verdad que Borges supo tan bien leer en De Quincey –«a mode of truth, not of truth coherent and central, but angular and splintered», una forma de encarar la narración que celebra en sus reseñas de Bioy Casares y José Bianco. En consonancia con esta concepción del relato, el mismo Bianco conjetura en *Las ratas*: «Acaso la verdad sea tan rica, tan ambigua, y presida de tan lejos nuestras modestas indagaciones humanas, que todas las interpretaciones puedan canjearse y que, en honor a la verdad, lo mejor que podamos hacer es desistir del inocuo propósito de alcan-

zarla». Con sólo pensar en *Los adioses* o en *Para una tumba sin nombre* podemos advertir la afinidad que estas novelas guardan con la conjetura de Bianco; es más, no sería osado proponer que estas palabras de 1943 definen con justicia la obra que Onetti está comenzando a escribir por esos mismos años.

En una carta a Mario Benedetti fechada en octubre de 1951, Onetti se muestra consciente de que está trabajando con un género intermedio: «yo ando dedicado a novelitas; hice una, Los Adioses, que Emecé no se decide a decirme que no la publica, y juego a veces con otra, me defiendo de que se alargue y se convierta en novela». En la voz de Onetti, el tono despectivo con que menta sus «novelitas» resulta irónico y tierno a la vez. Le confiesa al colega que hay una lucha para que el texto no crezca y se convierta en una «novela», y que ese combate con su ángel (recordemos la alusión bíblica en el título de *Jacob y el otro*) es por mantener la proporción de la historia. Es cierto que en la obra de Onetti no faltan transvases y conversiones. Hay casos de cuentos que se transforman en novelas: «La larga historia» es el pretexto de *La cara de la desgracia* y «Justo el treintaiuno» se publica como un cuento antes de pasar a ser un capítulo de *Dejemos hablar al viento*. Algo similar había ocurrido con el capítulo «El señor Albano», el último de *La vida breve*, que se publicó primero en *Marcha* sin indicación de que integrara una novela. A pesar de estos casos específicos, Onetti en general tiene ideas bastante nítidas sobre las fronteras entre el cuento y la novela. La experimentación con la novela corta o *nouvelle* (o «novelita», como la llama en la carta a Benedetti), por lo tanto, forma parte de una visión estética singular. De hecho, como señala Juan José Saer en el liminar de este volumen, Onetti habrá de convertirse en uno de los referentes más destacados de la novela corta en Latinoamérica.

La distinción entre novela, novela corta y cuento puede investigarse también en los soportes y los formatos de publicación de cada uno de los textos: tanto las novelas como las novelas cortas se publicaron originalmente como libros autónomos; en cambio, los cuentos fueron recogidos en compilaciones. La confusión entre las novelas cortas y los cuentos (algunos de éstos relativamente largos) parece provenir de la edición de *Obras completas* que hizo Emir Rodríguez Monegal para la editorial Aguilar en 1970, donde tres obras (*El pozo*, *Los adioses* y *Para una tumba sin nombre*) fueron incluidas en la sección «novelas y novelas cortas» y otras de la misma extensión (*Tan triste como ella*, *La cara de la desgracia* y *Jacob y el otro*), que se habían publicado originalmente como libros, pasaron a la sección «cuentos».

En este volumen publicamos nueve novelas cortas de Juan Carlos Onetti (*El pozo*, *Los adioses*, *Para una tumba sin nombre*, *La cara de la desgracia*, *Jacob y el otro*, *Tan triste como ella*, *La muerte y la niña*, *Cuando entonces* y *Cuando ya no importe*) y un cuento, «La larga historia», primera versión de *La cara de la desgracia*. En el «Estudio filológico preliminar» hago precisiones sobre los materiales

con los que contamos para la edición genética de las novelas cortas y comento lo que podemos inferir sobre los procesos de composición y revisión a partir del estudio de los manuscritos y del cotejo de las ediciones publicadas. Ahora quiero detenerme en algunas coordenadas generales de la narrativa onettiana. Más allá de los deslindes genéricos que he venido comentando, ligados al criterio que hemos seguido para seleccionar los textos que componen este volumen, la escritura de Onetti presenta una unidad poética que excede consideraciones circunscritas a obras o géneros específicos. Así sucede con algunas categorías básicas de su universo narrativo, tales como tiempo, espacio, personaje, acción, narración y autoría. Como la invención de Santa María desborda los límites de los textos individuales, me referiré a continuación no sólo a las novelas cortas sino a nexos posibles con otros cuentos y otras novelas que no forman parte de este libro.

Tiempo

«En literatura tiempo se escribe con mayúscula» –escribe Onetti en *La muerte y la niña*. Como ya notara Josefina Ludmer, es sugestivo que sus textos a menudo comienzan o terminan en cambios de estación; en varios de ellos, hay una gestación de nueve meses, como ocurre, por ejemplo, en *Los adioses*. A pesar de esta disposición a trazar ciclos, el tratamiento del tiempo narrado es más fragmentario que continuo. Si bien es cierto que la mayor parte de las narraciones de Onetti se construyen a lo largo de ciclos de mediana extensión (de 3 a 9 meses), se suele hacer hincapié en unas horas o unos días cruciales dentro de esos períodos más dilatados.

A esa notoria propensión por el fragmento hay que agregar la idea recurrente en la narrativa de Onetti de que existen tiempos preparativos que funcionan como prólogos al tiempo supuestamente primordial de un relato. En «Un sueño realizado», por ejemplo, toda la acción del cuento es un preludeo a los breves minutos de la representación teatral del «sueño» de la protagonista, una representación que, como sabemos, culmina con su muerte. Esta tendencia a una prolongación morosa y laberíntica se exagera en *Para una tumba sin nombre*, donde tanto el breve prólogo, que comienza con «Todos nosotros, los notables», como el largo epílogo, que constituye la mayor parte del texto, sirven para elucidar, al menos parcialmente, lo que pasó en el cementerio. Lo que se cuenta en orden cronológico no es la acción (el viaje al cementerio) sino la investigación sobre lo que pasó o pudo haber pasado ese día. Esto hace que el tiempo de la narración parezca ocupar un primer plano y el tiempo narrado pase a un nivel secundario, aunque el lector a veces siente que los hitos temporales se impregnan de una intensidad tal que supera e interrumpe la cronología. En efecto, en la narrativa de Onetti fulguran momentos casi atemporales (pensemos

nuevamente en «Un sueño realizado») que subvierten la linealidad temporal de la narración.

En virtud de la fragmentación, la discontinuidad y el carácter digresivo de los prólogos, la temporalidad onettiana se torna sumamente compleja y opaca, ya que depende de recuerdos, reconstrucciones imaginarias, presagios, hipótesis y descubrimientos, que trastornan el sentido y el orden de los hechos. Las cartas que descansan en la gaveta del almacenero/narrador de *Los adioses*, por ejemplo, alteran radicalmente lo que él venía vaticinando del sentido de la historia cuando las abre hacia el final del relato, mucho tiempo después de que llegaran a su tienda. Sucede que el tiempo en Onetti es, en lo fundamental, un tiempo subjetivo, que se quiere análogo al tiempo de la escritura y la lectura. En *Dejemos hablar el viento* se dice: «El tiempo pasaba –y él lo sentía en sus hombros, en el sudor del pecho– sin dejar huellas, sin permitir que nadie lo captara y midiera». Hacia el final de la misma novela los personajes se burlan del tiempo real-objetivo que creen haber vivido. El doctor y el oficial de policía conversan: «–Varios libros atrás podría haberle dicho cosas interesantes sobre los alcaloides –dijo el médico, alzando una mano–. Ya no ahora». Luego pregunta el oficial: «–Doctor... ¿Usted conoce a un sujeto al que llaman el Colorado? Lo he visto merodear por aquí. Y algo me dijeron». A lo que el médico replica: «–Oh, historia vieja. Estuvimos un tiempo en una casa en la arena. Tipo raro. Hace de esto muchas páginas. Cientos». Al volver en este relato de 1979 a la acción de «La casa en la arena» (1949), el primer texto en el que aparecen Díaz Grey y Santa María, antes de la publicación de *La vida breve* en 1950, Onetti confunde el tiempo transcurrido con las páginas escritas. Esta inquietante concepción de la temporalidad, que sus personajes no ignoran, rige su universo narrativo.

Espacio

Al principio del segundo capítulo de *La vida breve* (1950), el narrador, Juan María Brausen, necesita imaginar lo que será el lugar de la acción del guión de cine que está escribiendo: «Estaba, un poco enloquecido, jugando con la ampolla, sintiendo mi necesidad creciente de imaginar y acercarme a un borroso médico de cuarenta años, habitante lacónico y desesperanzado de una pequeña ciudad colocada entre un río y una colonia de labradores suizos. Santa María, porque yo había sido feliz allí, años antes, durante veinticuatro horas y sin motivo» (*Obras completas*, p. 442). Este insólito momento de «fundación» del espacio imaginario se quiere relativo y tal vez contradictorio: en el momento de fundarla, Brausen recuerda haber visitado ese lugar antes. En un sentido análogo, Díaz Grey y Santa María ya se habían «publicado» o «publicitado» en «La casa en la arena» de 1949.

Importa la nitidez con que Santa María existe para Brausen –y para Onetti– a partir de 1950. Desde *La vida breve* hasta *Cuando ya no importe*, publicada 43 años después, en 1993, esa pequeña ciudad, con su plaza, sus hoteles, su iglesia y sus negocios, «colocada entre un río y una colonia de labradores suizos», será el centro del universo onettiano. La rara fidelidad a un espacio imaginario depende, en gran medida, del modo en que las vivencias de los personajes, sus pasos, sus conversaciones, sus recuerdos, sus planes y sus desasosiegos van ocupándolo y recreándolo. El espacio se va perfilando y definiendo así por una carga emocional, por una densidad afectiva. A la vez es preciso señalar que Santa María sufre modificaciones a lo largo del corpus: el centro de la ciudad en *Cuando ya no importe* está casi deshabitado y ha sido desplazado por Santamaría Este, que antes fue un suburbio; los *barmen* de los hoteles van siendo reemplazados; Villa Petrus se construye y casi enseguida entra en una decadencia precoz, lo que también ocurre con el astillero.

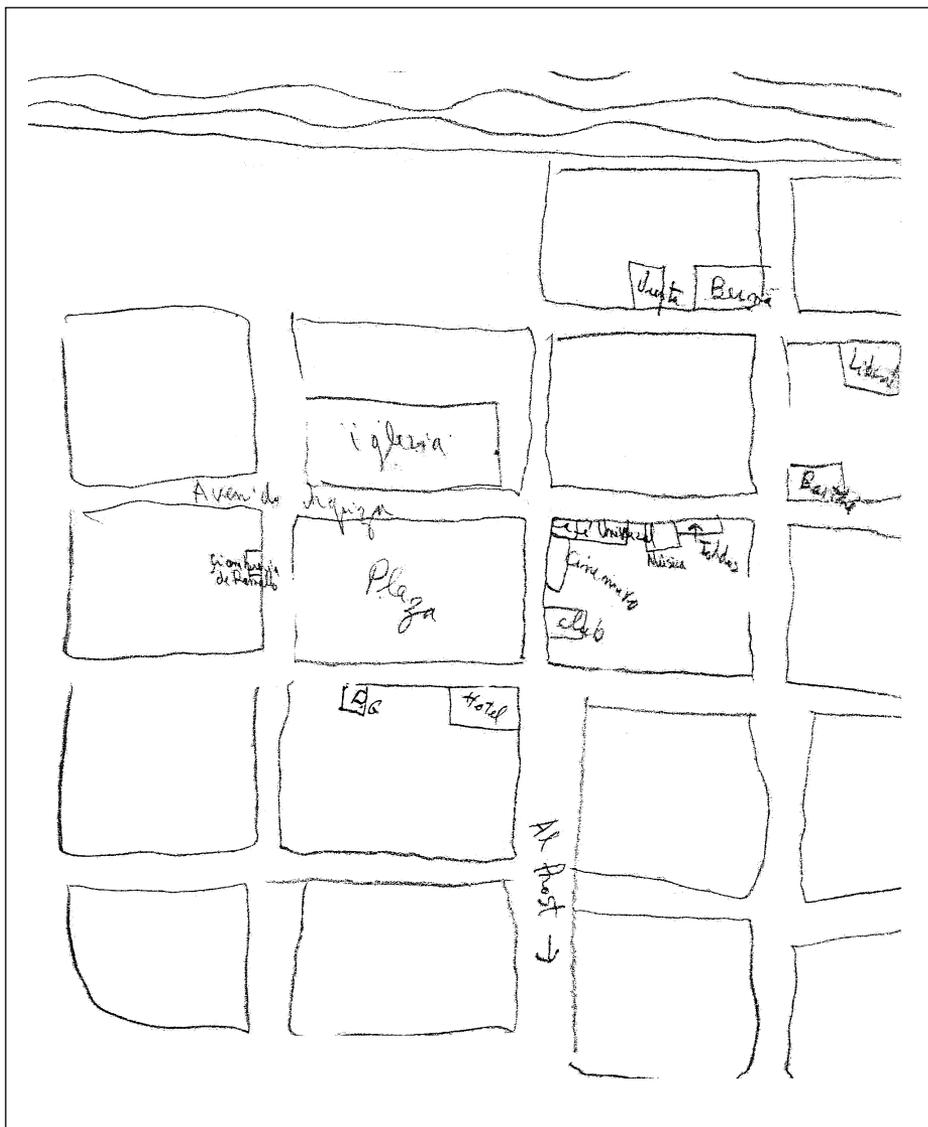
En *Juntacadáveres* escribe Onetti:

Yo inventé la plaza y su estatua, hice la iglesia, distribuí manzanas de edificación hacia la costa, puse el paseo junto al muelle, determiné el sitio que iba a ocupar la Colonia.

Es fácil dibujar un mapa del lugar y un plano de Santa María, además de darle nombre; pero hay que poner una luz especial en cada casa de negocio, en cada zaguán y en cada esquina. Hay que dar una forma a las nubes bajas que derivan sobre el campanario de la iglesia y las azoteas con balastradas cremas y rosas; hay que repartir mobiliarios disgustantes, hay que aceptar lo que se odia, hay que acarrear gente, de no se sabe dónde, para que habiten, ensucien, conmuevan, sean felices y malgasten. Y, en el juego, tengo que darles cuerpos, necesidades de amor y dinero, ambiciones disímiles y coincidentes, una fe nunca examinada en la inmortalidad y en el merecimiento de la inmortalidad; tengo que darles capacidad de olvido, entrañas y rostros inconfundibles (*Obras completas*, p. 911).

«Es fácil dibujar un mapa del lugar y un plano de Santa María, además de darle nombre...» Sin embargo, no es tan obvio que el lector pueda imaginar con claridad la geografía específica del lugar. Por eso es significativo el plano de Santa María que encontramos en el manuscrito de *Juntacadáveres*, que está en poder de Dolly Onetti. En él, los puntos fundamentales del pueblo –la plaza, la iglesia, el consultorio de Díaz Grey, el club, el hotel, el periódico, la farmacia, el cine– han sido dibujados y nombrados con puño y letra de Onetti:

**Plano de Santa María en letra de Onetti, manuscrito
de *Juntacadáveres***



Más allá de algún detalle curioso (por ejemplo, la «Avenida Urquiza» que corre paralela al río, toponimia que parecería sugerir una ubicación argentina más que uruguaya, para recordar una de las polémicas recurrentes –aunque tal

vez carente de excesiva importancia— que ha ocupado a una parte de la crítica onettiana) y más allá de algunas notables ausencias (se trata de un plano esquemático en el que faltan por lo menos dos hoteles, un club, Villa Petrus, el puerto), el bosquejo nos da una idea de cómo Onetti había imaginado con plenitud su ciudad. Si bien él emerge como el demiurgo de Santa María, no deja de reconocer sus limitaciones, como manifiesta en la misma sección de *Juntacadáveres*:

En el terreno de Santa María no tiene ninguna elevación de importancia; la ciudad, la Colonia, el paisaje total que puede descubrirse desde un avión, baja sin violencia, llenando un semicírculo hasta tocar el río; hacia el interior, la tierra es llana y pareja, sin otra altura notable que la de los montes. Y sin embargo, ahora, al contar la historia de la ciudad y la Colonia en los meses de la invasión [del prostíbulo], aunque la cuento para mí mismo, sin compromiso con la exactitud o la literatura, escribiéndola para distraerme, ahora, en este momento, imagino que hay un cerro junto a la ciudad y desde allí puedo mirar casas y personas, reír y acongojarme; puedo hacer cualquier cosa, sentir cualquier cosa; pero es imposible que intervenga y altere (*Obras completas*, p. 910).

En este pasaje, Onetti expresa una relación esquivada con su creación: al inventarla, en el preciso momento que le da vida, deja de controlarla. Son los personajes, con su «inquietud de insectos» (p. 910), los que van definiendo la ciudad a través de sus paseos.

Conviene mencionar los hitos de la ciudad, tal como aparecen en los textos. A continuación enumeraré algunos de ellos:

1) La plaza ya existe en *La vida breve* («frente a mí se extendía un sector de la plaza que había contemplado Díaz Grey desde alguna de las ventanas que nos rodeaban», p. 685). En los textos posteriores se denominará claramente la Plaza Brausen. Por ejemplo, en «Historia del Caballero de la Rosa y de la Virgen encinta que vino de Lilliput», se la describe como «la plaza vieja, circular, o plaza Brausen, o plaza del Fundador» (p. 1254). En su centro está la estatua de Brausen, que ya en *La vida breve* (p. 442) se menciona simplemente como «estatua». En textos futuros esa estatua será, a veces, ecuestre. En *La muerte y la niña* hay una extensa discusión de la montura de Brausen; en *Cuando ya no importe Brausen* se ha bajado del caballo.

2) Los hoteles (Plaza, Berna, Belgrano), los bares y los cafés (el bar del Plaza, el bar del Berna, el Universal), los clubes (Club Progreso, Club Comercial): en el plano del manuscrito de *Juntacadáveres* se registra un solo ejemplar de cada tipo de negocio, pero en el conjunto de las narraciones queda claro que estos lugares son múltiples y se caracterizan por su diversidad étnica (los hay italianos, suizos alemanes y criollos), de clase y de tendencias políticas y religiosas.

3) El *consultorio* de Díaz Grey y el *hospital* donde trabajan él y también el doctor Ríos o Rius. Se nos da una descripción detallada del consultorio en *La vida breve*:

Un consultorio que tenía un rincón cubierto de un biombo; detrás de este biombo, un espejo de calidad asombrosamente buena y una percha niquelada que daba a los pacientes la impresión de no haber sido usada nunca. Yo veía, definitivamente, las dos grandes ventanas sobre la plaza: coches, iglesia, club, cooperativa, farmacia, confitería, estatua, árboles, niños oscuros y descalzos, hombres rubios apresurados; sobre repentinas soledades, siestas y algunas noches de cielo lechoso en las que se extendía la música del piano del conservatorio. En el rincón opuesto al que ocupaba el biombo había un ancho escritorio en desorden, y allí comenzaba una estantería con un millar de libros sobre medicina, psicología, marxismo y filatelia. Pero no me interesaba el pasado del médico, su vida anterior a su llegada, el año anterior, a la ciudad de provincias, Santa María (pp. 442-443).

El hospital (tan importante en *Jacob y el otro*) nunca se representa en tanto detalle; sí parece que está más alejado de la plaza. El consultorio sirve como punto de observación privilegiado y como lugar de convergencia de los personajes. Al salir de su consultorio, Díaz Grey tiene que caminar menos de una cuadra para llegar al hotel. Una cuadra más y, según el plano, se llega al Café Universal.

Otro lugar destacado, dada la profesión de Díaz Grey y el rol que juegan las drogas para la vida cotidiana de la ciudad, es la *farmacia* de Barthé. El farmacéutico –gordo, bajo, homosexual– es concejal de la ciudad e influye en la política local. El cine *Apolo* es el centro de la acción de *Jacob y el otro*, ya que lo alquilan para la lucha libre entre el alemán y el turco. Está sobre la vereda de la plaza, entre el Café Universal y el Club. La sede del periódico *El Liberal*, fundado por Agustín Malabia, abuelo de Jorge Malabia, está a una cuadra y media de la plaza, cerca de la *casa de los Bergner*, cuya hija Julia se casará con uno de los Malabia.

En el plano del manuscrito de *Juntacadáveres* no hay una referencia explícita a la ubicación de la *Colonia suiza*, pero la flecha que dice «Al Prost» indica el camino hacia ella. La descripción inicial en *La vida breve* deja en claro que la ciudad está ubicada *entre* la colonia y el río. Este último se localizaría en lo que es, presumiblemente, el norte de la ciudad, aunque no hay ninguna brújula que nos permita confirmar la orientación de los puntos cardinales. Tampoco es evidente la ubicación del *cementerio*, un espacio que será central en *Para una tumba sin nombre*. En esa novela los dueños de las funerarias son Grimm y Miramonte, aludiendo de nuevo a la diversidad étnica del pueblo, pero nada nos dice el plano de la ubicación de sus lúgubres negocios. Finalmente, aunque sabemos

dónde está el río, ignoramos la ubicación del *astillero*, del *puerto*, de las casas de los pescadores, de *Villa Petrus*. Esta villa es un área en expansión del pueblo. Inicialmente, en *La vida breve*, es allí donde viven los pescadores pobres, pero luego se convertirá en una zona de urbanización (Villa Petrus) e industrias, antes de entrar en la decadencia de la que da cuenta *El astillero*. Es en esta zona periférica donde también ocurre la acción de *Tan triste como ella*, uno de los textos más desesperados del ciclo.

Un estudio más preciso de la geografía de la ciudad –tal vez en la línea que ha abierto Franco Moretti en *Atlas of the European Novel 1800-1900*– seguramente permitiría sacar ricas conclusiones sobre la incidencia de la configuración del espacio en la obra de Onetti. Bástenos señalar, por lo pronto, que en ella son fundamentales las relaciones de contigüidad; que Santa María es un espacio escindido por diferencias de etnias, clases e ideas políticas y religiosas; que es un lugar en continua construcción y decadencia; y que se configura como una zona cuyos hitos son cruciales para narrar las historias que viven y cuentan sus personajes.

Personajes

En los relatos que incluimos en este volumen hay personajes que no viajan de un texto a otro: el almacenero, el ex jugador de baloncesto y sus mujeres en *Los adioses*; Eladio Linacero en *El pozo*; Rita en *Para una tumba sin nombre*; Jacob van Oppen, el Comendador Orsini, el turco y su mujer en *Jacob y el otro*; Augusto Goerdel en *La muerte y la niña*; Magda y los demás personajes de *Cuando entonces*; Carr y los tres norteamericanos en *Cuando ya no importe*. Sin embargo, es un rasgo primordial del universo onettiano la reiteración de ciertos personajes que desaparecen y resurgen a lo largo de los textos. Anotaré aquí algunos de los principales, hecha la salvedad de que unos pocos de ellos no aparecen en ninguno de los textos recogidos en esta edición.

1) Juan María *Brausen*. Como personaje sólo aparece en *La vida breve*, en la que es un guionista de cine que decide ubicar su argumento (sobre Díaz Grey y Elena Sala) en Santa María, una ciudad que ha visitado una vez en el pasado. Hacia el fin de la novela huye de Buenos Aires a Santa María. Se exhibe como el pequeño dios del ciclo de Santa María en numerosos textos, notablemente en *La muerte y la niña*, donde también hay una descripción detallada de la estatua de Brausen Fundador en la plaza. En varios relatos se dice «Brausen mediante», y otras expresiones afines, que enfatizan su condición de pequeño dios de Santa María. Es curiosa la mención de «dos brausens» en *Dejemos hablar al viento* (p. 230), donde en vez de pequeño dios, Brausen parece haber devenido héroe nacional convertido en moneda (como quien dice un «bolívar» o un «sucre»).

2) El doctor *Díaz Grey*. Sale por primera vez en «La casa en la arena» (1949) y será el personaje principal de *La vida breve* (donde es protagonista del guión de cine de Brausen) y narrador del final de esa novela (cuando Brausen huye a Santa María y Díaz Grey se escapa a Buenos Aires). Narrador de *Para una tumba sin nombre*, parte de *Jacob y el otro* y varios cuentos, personaje central en *Juntacadáveres*, *El astillero* y *Dejemos hablar al viento*, personaje secundario en *Cuando ya no importe*, donde se narra su muerte, Díaz Grey es el personaje que aparece con más frecuencia en la obra de Onetti.

3) La *familia Malabia*. Una de las familias ricas de la ciudad, dueños del periódico *El Liberal*, fundado por el abuelo Agustín Malabia. Los más importantes en el ciclo son los hermanos Federico y Jorge Malabia. Federico es el playboy del pueblo y el esposo de Julia Bergner. Muere antes de la acción de *Juntacadáveres* y *Para una tumba sin nombre*. Jorge Malabia narra *Juntacadáveres*, novela en la que tiene amores con Julia Bergner, la viuda de su hermano Federico. Protagonista de *Para una tumba sin nombre* y *La muerte y la niña*, Jorge no logra deshacerse del fantasma de su hermano Federico, un motivo que pesa también en *La cara de la desgracia*, en la que un hermano vive en función del hermano muerto.

4) La *familia Bergner*. La otra familia tradicional del pueblo, aunque tiene más prestigio social por su origen suizo-alemán que por su dinero. De ella quedan vástagos bastante decadentes. Julia Bergner (Julita), esposa y luego viuda de Federico Malabia, tiene amores con Jorge Malabia en *Juntacadáveres* y muere hacia el final de esa novela. Marcos Bergner, hermano de Julia, líder del movimiento contra el prostíbulo en *Juntacadáveres*, figura en los delirios de Moncha Isaurralde en «La novia robada». Antón Bergner oficia de cura y luego de obispo; aparentemente es tío de Julia y Marcos. Como a veces se dice que Marcos es cura, él y Antón parecen fusionarse en una sola persona.

5) *Medina*. Oficial de policía en *Juntacadáveres*, *El astillero* y *Dejemos hablar al viento*. No aparece en las novelas cortas incluidas en este volumen.

6) *Tito Perotti*. Hijo del dueño de la ferretería, amigo de Jorge Malabia. Aparece en *Juntacadáveres* y *Para una tumba sin nombre*.

7) *Jeremías Petrus* y *Angélica Inés Petrus*. Figuras centrales de *El astillero*. Petrus es el dueño del astillero y el creador de la villa que lleva su nombre. Su hija, Angélica Inés, cuya turbia historia de adolescente se cuenta en *El astillero*, se convertirá en la mujer de Díaz Grey en *Cuando ya no importe*.

8) *Larsen*. Apareció por primera vez en *Tierra de nadie* (1940), una novela de Buenos Aires que antecede el ciclo de Santa María. Reaparece como protagonista en *Juntacadáveres* (como «Junta» o «Juntacadáveres») donde será expulsado de la ciudad, a la que volverá cinco años después en *El astillero*. Muere al final de *El astillero*. No aparece en las novelas cortas.

9) *Lanza*. Periodista de *El Liberal*, es una figura importante en *Juntacadáveres* pero apenas aparece en las novelas cortas.

10) *Euclides Barthé*. El farmacéutico homosexual del pueblo, concejal. Es una figura importante en *Juntacadáveres* y se alude a él a menudo en varios otros textos.

Acción

Como ya señalé con respecto a la presentación del tiempo y del espacio, Onetti fragmenta la acción narrativa. El enfoque está más en lo que dicen y piensan los personajes sobre sus acciones que en las acciones mismas. Este rasgo distintivo se hace patente ya en *El pozo*; Eladio Linacero tilda sus fantasías de aventuras, haciendo evidente que no hay una jerarquía ni una demarcación firme entre las vivencias y la imaginación del personaje. En todas las novelas cortas, las cavilaciones del relato son tan o más importantes que las acciones: en *Los adioses*, las actividades del almacenero y de sus informantes pesan tanto o más que las acciones del ex jugador de baloncesto; las distintas hipótesis sobre lo que pasó con Rita y el chivo importan tanto como los hechos en sí en *Para una tumba sin nombre*; el cuestionamiento de la paternidad del chico adquiere tanta relevancia como los hechos en *La muerte y la niña*. En casi todos los textos de Onetti la acción cede a la narración.

Un buen ejemplo de este predominio de lo especulativo es *La cara de la desgracia*. El clímax del relato es la larga confesión que el narrador le hace a la muchacha en los bosques de la playa sobre la culpa que siente por el suicidio del hermano:

Mi historia era grave y definitiva. Yo la contaba con una seria voz masculina, resuelto con furia a decir la verdad, despreocupado de que ella creyera o no.

Todos los hechos acaban de perder su sentido y sólo podrían tener, en adelante, el sentido que ella quisiera darles. Hablé, claro, de mi hermano muerto; pero ahora, desde aquella noche, la muchacha se había convertido –retrocediendo para clavarse como una larga aguja en los días pasados– en el tema principal de mi cuento [...]. También era forzoso aludir a los años que nos separaban, apenarse con exceso, fingir una desolada creencia en el poder de la palabra *imposible* [...]. Era indudable que la muchacha me había liberado de Julián y de muchas otras ruinas y escorias que la muerte de Julián representaba y había traído a la superficie; era indudable que yo, desde una media hora atrás, la necesitaba y continuaría necesiéndola (pp. 1347-1348).

El gran dilema de esta confesión –y, en consecuencia, del sentimiento de salvación que experimenta el hombre al ser escuchado y comprendido por la muchacha– es que no ha sido oída. La revelación final en boca del policía, con

la que concluye el texto, le revela al narrador que el «tema principal de mi cuento» nunca dejó de ser él mismo, que jamás ha podido salir de su ensimismamiento solipsista.

Narración

Onetti suele narrar en relación muy estrecha con el punto de vista de un personaje, ya sea mediante una narración en primera persona o en tercera pero focalizada desde un personaje particular. El narrador o focalizador más frecuente en su obra es Díaz Grey, pero también hay varios textos en el corpus que son focalizados o narrados por Jorge Malabia. Excepcionalmente ocurren cambios de punto de vista o de focalización (por ejemplo, en el final de *La vida breve*, *Jacob y el otro* y *Para una tumba sin nombre*), pero la mayor parte de los textos tienen un único narrador.

Díaz Grey a veces narra en nombre de la comunidad. *Para una tumba sin nombre* comienza:

Todos nosotros, los notables, los que tenemos derecho a jugar al póker en el Club Progreso y a dibujar con entumecida vanidad al pie de las cuentas por copas o comidas en el Plaza. Todos nosotros sabemos cómo es un entierro en Santa María (p. 987).

Y continúa varios párrafos después:

Todo eso sabemos. Todos nosotros sabemos cómo es un entierro en Santa María, podemos describirlo a un forastero, contarlo epistolariamente a un pariente lejano. Pero esto no lo sabíamos; este entierro, esta manera de enterrar (p. 988).

De ese modo el narrador individual se desprende de la voz colectiva: «esto» que no sabíamos, el enigma, lo lleva a funcionar como detective, a entrevistar a los involucrados, a plantear hipótesis, a pesar evidencias.

Si la acción en estos textos a veces consiste en lo que Josefina Ludmer ha definido como «contar cuentos», los titubeos y la incertidumbre del narrador se vuelven cruciales. El «no saber» forma parte de la aventura de narrar: el lector no sabe qué pasa al principio de *Jacob y el otro* o *Los adioses* porque en el fondo el narrador también lo ignora, aunque su hombría a veces hace que pugne por dar muestras de clarividencia y autoridad. En este último sentido, no sorprende que la crítica feminista y gay/lésbica haya mostrado tanto interés en Onetti. Lo que fascina de los narradores machos de Onetti es cuán inseguros son en el fondo; su escritura, tal vez mejor que ninguna otra, pone al descubierto las grietas en el discurso masculino.

Autor

Aún para los que no lo conocimos personalmente, toda la obra de Onetti suena a Onetti. Hay momentos en los que su voz parece romper con la ilusión de un narrador para hablar directamente como autor. La irrupción en *Juntacadáveres*, que cité antes, es un buen ejemplo: «Yo inventé la plaza y su estatua, distribuí manzanas de edificación hacia la costa, puse el paseo junto al muelle, determiné el sitio que iba a ocupar la Colonia». Las apariciones explícitas de la figura del autor, sin embargo, son escasas. Memorable es el episodio, en *La vida breve*, en el que Brausen alquila la mitad de una oficina para su agencia «Brausen Publicidad»:

Sobre el escritorio, la fotografía estaba entre el tintero y el calendario; las cabezas de los tres repugnantes sobrinos de la Queca esforzaban sus sonrisas a la espera del momento en que el hombre que me había alquilado la mitad de la oficina –se llamaba Onetti, no sonreía, usaba anteojos, dejaba adivinar que sólo podía ser simpático a mujeres fantasiosas o amigos íntimos– se abandonara alguna vez, en el hambre del mediodía o de la tarde, a la estupidez que yo le imaginaba y aceptara el deber de interesarse por ellos. Pero el hombre de cara aburrida no llegó a preguntar por el origen ni por el futuro de los niños fotografiados. «Lindos, ¿eh? –hubiera dicho yo–; la hembra es deliciosa»; y miraría sin pestañear a la muchachita de gran cinta en el pelo y ojos sin inocencia que alzaba el labio superior para toda la eternidad. No hubo preguntas, ningún síntoma del deseo de intimar; Onetti me saludaba con monosílabos a los que infundía una imprecisa vibración de cariño, una burla impersonal. Me saludaba a las diez, pedía un café a las once, atendía visitas y el teléfono, revisaba papeles, fumaba sin ansiedad, conversaba con una voz grave, invariable y perezosa (*Obras completas*, pp. 607-608).

Al principio de *Tan triste como ella* se registra otra aparición fugaz del autor:

Querida Tantriste:

Comprendo, a pesar de ligaduras indecibles e innumerables, que llegó el momento de agradecerlos la intimidad de los últimos meses y decirnos adiós. Todas las ventajas eran tuyas. Creo que nunca nos entendimos de veras; acepto mi culpa, la responsabilidad y el fracaso. Intento excusarme –sólo para nosotros, claro– invocando la dificultad que impone navegar entre dos aguas durante X páginas. Acepto también, como merecidos, los momentos dichosos. En todo caso, perdón. Nunca miré de frente tu cara, nunca te mostré la mía.

J. C. O. (p. 227)

Esa voz autorial irrumpe, también, en una parodia de contrato de edición –hasta ahora inédita– que se encuentra entre los manuscritos de *Dejemos hablar al viento*. Reza así:

El AUTOR declara no ser genio literario, y en consecuencia no incurrirá en ningún tipo de ingenio que pretenda confundir a la EDITORIAL y a los lectores respecto a la declaración jurada que antecede.

El AUTOR se compromete a dar fiel cumplimiento a la promesa de escribir una novela tan explosivamente revolucionaria que pueda ser leída sin deslomamiento intelectual por cualquier incauto comprador, sea macho, hembra o andrógino.

El AUTOR se compromete a no emplear subproductos de técnicas literarias construidas en el infinito pasado por escritores europeos o yanquis.

El AUTOR se compromete a escribir una novela carente de trucos, grandilocuencia y engañosos. [Ms. inédito]

El tono irónico con el que Onetti se refiere al mercado literario seguramente expresa su diferencia con algunos de los escritores de la generación del así llamado «boom». El contrato es una manifestación de independencia de la moda, pero también una declaración de principios con respecto a la coherencia estética del universo narrado.

En otro cuaderno, Onetti hace una reflexión análoga sobre el narcisismo de algunos autores:

Hace unos meses reflexioné con dulce burla sobre el yoísmo, la manía o [sic] ofensiva vanidad que mucha y variada gente tiene de hablar o escribir sobre ella misma, sus periplos, sus encuentros, sus pesares y hasta sobre sus recuerdos, que creen transferibles. Sospecho que en aquel artículo omití referirme al me-mi-conmigo que me obligaron a recitar sin pausas en mis tiempo [sic] de escolar. [Ms. inédito]

Es digno de resaltar cómo este supremo artífice de un mundo autónomo es a la vez un crítico acerbo de aquellos literatos que creen que su literatura depende de ellos. En las antípodas de esta posición, Onetti busca la independencia de la creación, que Santa María siga sin él. Por eso Brausen, como figura de autor, deviene una estatua habitada por las palomas y es lacónicamente olvidado por los habitantes de Santa María, quienes sólo lo recuerdan en sus momentos de rabia o desesperación cuando invocan su nombre en vano.

La coherencia del mundo de Onetti se ve en muchos detalles que invitan al lector a indagar las conexiones entre los relatos fragmentados. El momento de no reconocimiento de Díaz Grey por parte de Brausen en el penúltimo capítulo de *La vida breve*, por ejemplo, se retoma en el penúltimo capítulo de

Juntacadáveres, cuando nos damos cuenta de que Brausen no supo reconocer a sus propias creaciones. La coherencia de ese mundo depende de la enorme fe que el autor tiene en sus personajes, pero esa fe se revela –por ejemplo, en la carta a «Tantriste» que cité antes– como una imposibilidad, como una incomunicación profunda que va más allá de la voluntad de crear nexos fuertes.

Evidentemente hay una serie de novelas cortas que, en sentido estricto, no forman parte del ciclo de Santa María. *El pozo* es anterior a la «fundación» de la ciudad; *Los adioses* se sitúa en las Sierras de Córdoba, en la Argentina, con un elenco de personajes que no aparecen en otras narraciones; *Cuando entonces* tiene lugar en Buenos Aires. Sin embargo, estos textos se construyen a través de procesos análogos al ciclo de Santa María: la acción es fragmentada, las historias no se cuentan en su totalidad y giran en torno a un secreto, las esquivas relaciones entre los personajes no terminan por aclararse del todo. En este sentido, como epítome de la incertidumbre, *Los adioses* es un buen punto de condensación del corpus onettiano. Como cuando entra en Santa María, el lector de Onetti tiene que ser activo: recordar y cotejar detalles, adivinar posibles sentidos solapados, barajar hipótesis. Y tiene que aprender y regirse también por la suprema ley de este universo: la negación de las certezas, el valor de arriesgarse sin saber nada a ciencia cierta.

Historia crítica

El «Dossier de la obra», incluido en este volumen, permite seguir la historia de la recepción de las novelas cortas de Onetti. En su mayoría, las primeras críticas son reseñas de algunas de estudiosos y escritores renombrados como Francisco Espínola, Emir Rodríguez Monegal y José Pedro Díaz. El ensayo de Ángel Rama «Origen de un novelista y de una generación literaria», que se publicó en 1965 junto con la primera reedición de la novela, marcó durante años un hito en la crítica onettiana. A él siguieron los estudios de Jaime Concha (1969) y Wolfgang Luchting (1970). A este último Onetti replicó de modo irónico en un artículo que también incorporamos al dossier. En la década del setenta fueron muy valiosos los aportes de Josefina Ludmer (1975) y Sylvia Molloy (1979). A rasgos generales podríamos decir que, en esta primera época de recepción académica, el enfoque estuvo puesto en la narración, caracterizado por el uso muchas veces lúcido de las categorías analíticas que había introducido el estructuralismo francés. Lo que por esos años también estaba fuertemente en juego eran los debates en torno a la modernidad literaria de la narrativa latinoamericana y no sorprende que se buscaran en Onetti las cualidades celebradas enfáticamente en la «nueva novela latinoamericana», entonces en plena efervescencia.

Algunos de los que hoy consideramos críticos fundamentales de la literatura de Onetti no escribieron específicamente sobre las novelas cortas. Salvo por una breve reseña de *Los adioses* (incluida en el «Dossier»), tal es el caso de Emir Rodríguez Monegal, cuya importancia en la difusión de Onetti es imposible de soslayar. Recordemos que fue Monegal quien preparó la edición de sus obras para Aguilar en 1970. Tampoco Hugo Verani se centró en las novelas cortas, aunque, entre otros aportes a los estudios onettianos, fue quien hizo una famosa recopilación de ensayos críticos sobre Onetti para Taurus y publicó un célebre estudio monográfico sobre el escritor uruguayo, *Onetti: el ritual de la impostura* (1981). También cabe mencionar en este grupo a Jorge Ruffinelli, quien recopiló varias colecciones de los materiales dispersos de Onetti, sobre todo de la primera época. En el «Dossier» reeditamos una nota sobre *La muerte y la niña*, publicada en 1974, al año de la aparición de esa novela.

Desde los ochenta hasta la actualidad han surgido nuevas aproximaciones en la crítica onettiana. Roberto Echavarren, Elena Martínez y Judy Maloof (ver su ensayo en el «Dossier») han trabajado los conceptos de construcción de género y sexualidad. Se ha ahondado en la función del relato como mercancía o producto de intercambio (una idea desarrollada en el ensayo de Molloy sobre *Los adioses*) y en la función de la imaginación, abordada en muchos casos desde perspectivas psicoanalíticas (por ejemplo, en el ensayo de Aden Hayes en este volumen). Se han estudiado las fisuras en la subjetividad onettiana (ver por ejemplo el ensayo de Richard Young). La literatura de Onetti ha fomentado también consideraciones críticas en torno a conceptos de géneros literarios; en este volumen, Norma Klahn y Juan José Saer («Liminar») han reflexionado específicamente sobre las posibilidades de la novela corta o la *nouvelle* y el crucial aporte de Onetti para el desarrollo de este género. Michelle Clayton y Ana Inés Larre Borges, en los ensayos incluidos en «Lecturas del texto», se interesan, por su parte, en cómo Onetti juega con las reglas del género policial.

En la sección «Lecturas del texto» se incluyen ensayos críticos que fueron especialmente escritos para este volumen: un artículo sobre cada novela corta y un ensayo general de Fernando Aínsa sobre las estrategias de narración en los textos.

Maarten Steenmeijer es el traductor al holandés de Onetti y un valioso crítico de literaturas hispánicas. En «La otra cara de la derrota: rebeldía romántica en *El pozo*», Steenmeijer estudia el primer libro de Onetti y señala no sólo el enlace con lo que habría de ser después la «nueva novela latinoamericana» sino con el romanticismo. El crítico advierte la importancia de los sentimientos, los ensueños y el tiempo subjetivo en la rebelión fracasada de Eladio Linacero, y contextualiza la modernidad del texto en relación con las tentativas de indagación de la subjetividad.

Ronald Méndez-Clark es autor de *Onetti y la (in)fidelidad a las reglas del juego* (1993), el estudio más extenso sobre *Los adioses* (1954). En «¿Un “epílogo”

para la “discutible historia”?), cuyo título alude a la respuesta de Onetti a Luchting, Méndez-Clark aborda las maneras en que Onetti frustra los deseos del lector de saber qué pasó en la novela. Méndez-Clark subraya el carácter crucial de lo no dicho, lo sugerido, y relaciona esa estrategia con el diálogo de Onetti con sus críticos (vgr. con Luchting), cuando éstos se proponen establecer el sentido esquivo de sus textos.

Julio Premat ha escrito recientemente *La dicha de Saturno* (2002), sobre la obra de Juan José Saer, y es coordinador para esta colección de la edición de *El entenado* y *Glosa* de Saer. En «Relato y deseo en las novelas cortas de Onetti. Una lectura de *Para una tumba sin nombre*», Premat estudia las maneras en que la narración múltiple en esta *nouvelle* de 1959 sirve para «desdibujar» el desenlace. Premat analiza los paradójicos deseos de los personajes y sus sentimientos encontrados y discute, en detalle, las contradicciones entre sufrimiento y felicidad en el personaje de Jorge Malabia.

Ana Inés Larre Borges se ha ocupado del manuscrito de *Jacob y el otro* (incluimos ese ensayo en la sección «Historia del texto»). En la nota sobre la génesis de *La cara de la desgracia* (incluido, también, en «Historia del texto») y «*La larga historia* y *La cara de la desgracia*: ¿Quién tiene la pureza para leer estas historias?», Larre Borges indaga el concepto de «secreto» en la narrativa de Onetti, específicamente en las sucesivas versiones de *La cara de la desgracia*, *nouvelle* donde el secreto se convierte en la médula misma de la historia. Larre Borges demuestra la vasta relación que esta novela guarda con el género policial, uno de los géneros dilectos de Onetti.

Juan Carlos Mondragón es novelista y especialista en literatura uruguaya. En «*Jacob y el otro*: cuenta el tiempo», Mondragón examina el tiempo concentrado y tenso de *Jacob*, y las maneras en que el «tríptico de narradores» constituye una reflexión sobre el tiempo, en la medida que las sucesivas versiones vuelven, parcialmente, sobre los mismos hechos. Mondragón descompone el tiempo de la novela, reordenando los hechos (o, en rigor, las cavilaciones sobre los hechos) de un modo fascinante y sutil.

Gwen Kirkpatrick es autora de *The Dissonant Legacy of Modernismo* y una reconocida especialista en literatura rioplatense. En «Qué ruido tan triste», Kirkpatrick explora la representación de la subjetividad femenina en *Tan triste como ella*, partiendo de una interesante conexión intertextual con el poema de Cernuda que cita como epígrafe. Kirkpatrick rastrea la forma en que el suicidio de la protagonista se va preparando desde el inicio de la novela y analiza con agudeza el manejo que hace Onetti de los papeles sexuales, mostrando una serie de extrañas inversiones a lo largo del texto.

Michelle Clayton estudió la obra de Onetti con Ricardo Piglia en Princeton y es autora de un ensayo sobre la poesía de César Vallejo. En «Paciencia y barajar», Clayton analiza cómo *La muerte y la niña*, una novela que ha sido tildada

de «ilegible», adquiere una legibilidad peculiar a partir de su diálogo múltiple con los protocolos del policial. En específico, nota la obsesiva «ausencia femenina» que caracteriza esta historia de machos, el modo en que la mujer muerta es el «punto vacío» que motiva toda la intriga.

María Angélica Petit es autora con Omar Prego de *Juan Carlos Onetti o la salvación por la escritura* (1981). En «*Cuando entonces*: El lenguaje y el tango son protagonistas de una *nouvelle* rioplatense», Petit se detiene en el uso del lenguaje y la intertextualidad con diversas letras de tango en *Cuando entonces* (1987), sobre todo en relación a lo masculino y lo femenino.

Mark Millington ha escrito dos libros importantes sobre Onetti, uno sobre las novelas, *Reading Onetti* (1985), y otro sobre los cuentos, *An Analysis of the Short Stories of Juan Carlos Onetti* (1993). En este volumen Millington se ocupa de la última novela de Onetti, *Cuando ya no importe* (1993). La relación entre los manuscritos de *Cuando ya no importe* y el texto publicado es sumamente compleja. Millington, en «*Cuando ya no importe* o el insoportable peso del ser», sondea lo que llama la «fragilidad» en el relato, la erosión de la subjetividad y la incertidumbre que caracteriza al texto.

Fernando Aínsa es un reconocido crítico de literatura uruguaya y latinoamericana, que ha abordado, entre otros, el tema de la utopía y de la identidad. En «Del yo al nosotros: El desdoblamiento de la identidad en las novelas cortas de Juan Carlos Onetti», Aínsa examina el uso de la primera persona (singular y plural) en las novelas cortas de Onetti, mostrando cómo los límites de la primera persona determinan lo que llama la «discreción», un rasgo distintivo del relato onettiano.

Un agradecimiento

Sin Dolly este trabajo habría sido no sólo imposible –ella fue quien conservó los manuscritos de Onetti– sino mucho menos encantador.

La tarea de revisar manuscritos depara algunos descubrimientos que adoptan la forma de una iluminación. Uno de los «hallazgos» más bellos y conmovedores para mí es el palimpsesto de la dedicatoria de *Cuando ya no importe*. En la edición publicada se lee: «Para Carmen Balcells, simplemente para darle las gracias». Otra dedicatoria que aparece en los manuscritos de esta última novela de Juan Carlos Onetti, sin embargo, no es ésta, sino esta maravillosa declaración de amor: «Para Dorothea Muhr que me ha estado queriendo más tiempo que ninguna otra y me ha mentido un poco menos que las demás y mejor».