

ISSN: 1048-6380  
NUEVO TEXTO CRITICO  
2010 Vol. XXIII No. 45-46

Director  
Jorge Ruffinelli  
Stanford University

Consejo Editorial  
Ana María Barrenechea, *Universidad de Buenos Aires*  
Rosalba Campa, *Università di Roma*  
Jaime Concha, *UC San Diego*  
Adriana J. Bergero, *UC Los Angeles*  
Wilfrido H. Corral, *Sacramento State University*  
Jean Franco, *Columbia University*  
Noé Jitrik, *Universidad de Buenos Aires*  
Pedro Lastra, *SUNY at Stony Brook*  
Jacques Leenhardt, *Ecole Pratique des Hautes Etudes, Paris*  
Hernán Loyola, *Università di Sassari*  
Nelson Osorio T., *Universidad de Santiago, Chile*  
Françoise Perus, *Universidad Nacional Autónoma de México*  
Mary Louise Pratt, *NYU*  
Pablo Rocca, *Universidad del Uruguay*

Administradora  
María (Charo) Robinson  
mrobins@stanford.edu

Suscripciones: Bibliotecas e Instituciones: \$ 80.00 / año / year  
Individuos: \$ 29.00 / año / year

Correspondencia:  
Nuevo Texto Crítico  
Iberian and Latin American Cultures  
Piggot Hall Building 260  
Stanford University  
Stanford, California 94305

---

## ONETTI 101

José Emilio Pacheco, Enrique Vila-Matas, Sergio Pitol, Félix Grande, Mario Benedetti,  
Juan Gelman, Cristina Peri Rossi, Alicia Migdal, Pablo de Santis, Ignacio Echevarría,  
Leonardo Valencia, Jaime Concha, Elsa Drucaroff, Wilfrido H. Corral, Reina Roffé,  
Carlos María Domínguez, Ana María Shua, Helena Corbellini, Alfonso Cueto,  
María Fasce, Eduardo Milán, Ana García Bergua, Fernando Curiel, Wilfredo Penco,  
Guillermo Samperio, Hernán Lara Zavala, Alma Bolón, Rafael Courtoisie, Pablo Brescia,  
Gustavo Alvarez Gardeazábal, Cristina Meneghetti, Hortensia Campanella,

Otros nuevos libros sobre Onetti  
ONETTI POR... 7 / 40

Noé Jitrik  
EXILIOS, DESPLAZAMIENTOS, NARRACIONES:  
PASIVA GESTA DE ONETTI 41 / 46

Ana Inés Larre Borges  
LA EDAD DE LA INOCENCIA 47 / 54

Roberto Echavarrén  
DOS ENSAYOS 55 / 67

Eduardo Becerra  
ONETTI: HISTORIAS DEL OTRO LADO 69 / 74

Roberto Ferro  
DEJEMOS HABLAR AL VIENTO:  
LA CATÁSTROFE DE UNA ESCRITURA SIN FIN 75 / 85

Roberto Brodsky  
CACHORROS, HOMBRES VIEJOS, ARTISTAS DEL HAMBRE 87 / 90

Pablo Rocca  
"EL INFIERNO TAN TEMIDO" Y LOS PROBLEMAS DE  
LA COMPOSICIÓN NARRATIVA 91 / 100

Víctor Bravo  
REPRESENTACIÓN, REPETICIÓN Y VISIÓN DE MUNDO  
EN LA NARRATIVA DE JUAN CARLOS ONETTI 101 / 106

Ana Gallego Cuiñas  
"EL ALBUM" DE ONETTI: FOTOGRAFÍA Y FICCIÓN 107 / 115

---

Fernando Aínsa  
LA METAFÍSICA DEL ABURRIMIENTO  
EN LOS SUEÑOS GASTADOS DE ONETTI 117 / 126

Juan-Manuel García Ramos  
LA ONETTIADA 127 / 134

Trinidad Barrera  
LOS PERSONAJES DE ONETTI EN "EL INFIERNO TAN TEMIDO" 135 / 140

Alma Bolón  
"JACOB Y EL OTRO", EL JUEGO DE LAS IDENTIDADES 141 / 146

Alma Bolón  
AVIS AUX PASSAGERS: EL CRIMEN FUE EN ESPAÑOL 147 / 155

Néstor Ponce  
LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE EN LOS PRIMEROS RELATOS DE  
ONETTI (1933-1939) 157 / 163

Milton Fornaro  
ONETTI Y LOS NUEVOS NARRADORES URUGUAYOS 165 / 167

José de la Colina  
ONETTI Y LA MESA QUE ESPERA 169 / 171

Bárbara Jacobs  
RECUENTO MÍNIMO DE UN CUENTO DE ONETTI 173 / 179

Ana Inés Lare Borges  
PACO Y ONETTI: UNA AMISTAD EN LA FRONTERA 181 / 207

Jorge Ruffinelli  
EL LADO ILUMINADO DE LA LUNA 209 / 213

Jorge Ruffinelli  
ONETTI VA AL CINE 215 / 245

MARÍA ISABEL "LITTY" ONETTI: DOS SEMBLANZAS 247 / 253

Daniel Balderston  
JULIO JAIMES, FOTÓGRAFO 255 / 256

Jorge Ruffinelli  
JULIO JAIMES EL FOTÓGRAFO, EL SIBARITA,  
EL INTÉRPRETE DE SUEÑOS 257 / 259

---

Julio Jaimes & Jorge Ruffinelli  
JUAN CARLOS ONETTI, UN ESCRITOR 261 / 272

\*\*\*

De los cuadernos de Jorge Ruffinelli

HUGO ALFARO: ONETTI EN LAS DOS PUNTAS DE MARCHA 273 / 275

TÉ-CENA CON LOS ONETTI EN MADRID 277 / 284

HOMERO ALSINA THEVENET Y ONETTI,  
LA LEYENDA Y LA VERDAD 285 / 288

JUAN E IDEA POR IDEA:  
LAS VERDADES DEL MITO 289 / 292

CARLOS MAGGI: ONETTI DETRÁS DE  
LA PUREZA INALCANZABLE 293 / 296

MERCEDES REIN: CONTEMPLAR  
EL MUNDO CON DISTANCIA 297 / 309

ROBERTO CATALDO: VENDER LIBROS  
DE DEBAJO DE LA MESA 311 / 312

EL CASO ONETTI, por Jorge Ruffinelli y Nelson Marra 313 / 335

\*\*\*

OTROS TEMAS:

Ximena Briceño  
LA MEMORIA EN EXHIBICIÓN: EL PASADO Y MUSEO DE LA REVOLUCIÓN  
DESDE EL BOOM DEL MUSEO 337 / 347

Francisca González Flores  
RULFO Y GOETHE: LA IMPOSIBILIDAD DE UNA  
VUELTA A CASA 349 / 359

Fernando Gómez Herrero  
SOBRE LA CRISIS OFICIAL DE LA POLÍTICA EXTERIOR ESTADOUNIDENSE  
EN LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL NUEVO SIGLO 361 / 386

Pablo Brescia  
INTERSECTING TANGO 387 / 389

absoluto; la repetición del envío de las fotografías en *El infierno tan temido* hacen de este texto, podríamos decir, la expresión de la crueldad absoluta: la crueldad íntimamente ligada a lo amoroso.

El relato se pliega, en Onetti, para representar la condición humana de trascendencia y anhelo, a la par que su lado oscuro: la condición inhumana de la crueldad, ese lado oscuro del ser que pareciendo inhumano se expresa como humano, demasiado humano. En ese pliegue, la verdad se mueve en un juego de equívocos, como ocurre de manera dominante, por ejemplo, en *Los adioses* o en *Historia del Caballero de la Rosa y de la Virgen encinta que vino de Lilibut*. Relatos de la “espantosa conciencia” que desprende “la significación del velo”, los protectores antiperceptivos, para llevarnos, en vértigo de repeticiones, en viaje hacia lo insoportable: hacia la puesta en crisis de los fundamentos, quizás el último avatar de la historia humana, después de la muerte de los dioses.

Decía Lukács de los escritores que se parecen más a su época que a sus padres. Los grandes escritores tienden a convertirse en centro de resonancias del pensamiento y la sensibilidad de la época. La obra narrativa de Juan Carlos Onetti, resignificando el deterioro, la derrota y el indeclinable anhelo, pareciera hacer visible la conciencia de época sobre la marcha del hombre y el mundo, que traza en un mismo arco la inutilidad y el fervor.

\*\*\*

Víctor Bravo. Venezuela. Doctorado en Letras por la Universidad Simón Bolívar, con cursos de postdoc en la Universidad de La Sorbona, París III. Ensayista y crítico literario.

Entre sus libros: *Cuatro momentos de la literatura fantástica en Venezuela*; *Los poderes de la ficción*; *Ensayos desde la pasión*; *Terrores de fin de milenio*; *El orden y la paradoja*. *Borges y el pensamiento de la modernidad*.

## EL ALBUM DE ONETTI: FOTOGRAFÍA Y FICCIÓN

---

ANA GALLEGO CUIÑAS

---

Universidad de Granada

Lo que siento, eso hago.  
Eso es para mí lo más importante.  
Todos pueden mirar, pero no siempre ven.  
André Kertész

Escribo para mí. Para mi placer. Para mi vicio.  
Para mi dulce condenación.  
J. C. Onetti

La Fotografía es contingencia pura y no puede ser otra cosa  
(siempre hay *algo* representado) – contrariamente al texto,  
el cual, mediante la acción súbita de una sola palabra,  
puede hacer pasar una frase de la descripción a la reflexión.  
Roland Barthes

Una sola palabra, “álbum”, puede hacer pasar la frase que contiene el título de este ensayo de la descripción a la reflexión. Un libro albo –el vocablo procede del latín, *album*, ‘encerado blanco’— repleto de fotografías puede hacer pasar a un hombre de la ficción a la “realidad”. La relación entre fotografía y ficción en un cuento de Onetti, “El álbum”, ha hecho pasar a una lectora interesada, yo, de la reflexión sobre una colección de palabras —un texto de ficción— a la meditación sobre una colección de imágenes, un álbum de fotos. Y yo también escribo para mí, para mi placer y para mi vicio, y dos de ellos —de mis vicios confesables, quiero decir— son Juan Carlos Onetti y André Kerstész: uno sabe narrar, el otro sabe ver. Kertész es un fotógrafo norteamericano nacido en Hungría que tiene un libro que humedece la mirada *On Reading*, en el que se exponen una serie de instantáneas que recogen escenas de lectura, libros, gente leyendo, etc. Como Onetti, el húngaro definió su arte desde la autobiografía, siempre movido por el sentimiento; por su propia satisfacción. Y lo que le satisfacía a André Kertész era ver leer y fijar esas imágenes en papel albo. Cuando llegó a EE.UU desde París en 1937, las galerías rechazaron sus fotos porque “hablaban demasiado”: los norteamericanos, en aquel tiempo, no supieron “leer” los textos tremendamente sugestivos que suscitaban sus fotografías. No es de extrañar: su propuesta artística era casi un oxímoron, ya

que ponía en cuestión la omnipotencia de la imagen (que se bastaba a sí misma), apelando a la narración: ver, para Kertész, es narrar. Hasta el punto de que su arte podría ser equiparado al singular concepto de imagen que (re)producen las antiguas polaroids, una suerte de “cámaras seniles”, creadoras de fotos que dejan un margen a la escritura en aras de reforzar la memoria visual<sup>1</sup>. Estas fotografías reservan un espacio para las palabras dentro del mismo albo marco que las contiene, bordeando la imagen, como si ésta fuera insuficiente para aquilatar la memoria<sup>2</sup>. Fotografías con principio de alzheimer. Imágenes que revelan su futura amnesia. Porque recordar es siempre repetir una imagen, pero también un pensamiento: una narración. Y la memoria — facultad de recordar — no sólo funciona con imágenes sino con nuestra narración, por eso su dispositivo se asemeja al de las polaroids: espejos con un vasto recuadro alrededor para escribir una narración personal. Cada cual priorizará siempre un campo (imagen o narración) en su mecanismo del recuerdo<sup>3</sup>. Porque en fotografía, como en literatura — en cualquier arte —, el sujeto (la mirada) es el que construye (narra) el objeto (fotografiado, narrado): un cuento, un álbum.

El caso de Onetti, aunque en otro orden, es bastante similar al de Kertész: sus textos parten de una imagen que “habla demasiado”. El uruguayo afirmó: “La mayoría de las cosas que he escrito han comenzado por una imagen que en principio no tenía sentido” (2005: LXI). Pero esta vez la imagen es imaginada en movimiento, no es fija ni estática. Imagen viene del latín ‘imago’, ‘figura, representación’, que proviene a su vez de ‘imitare’, que alude a la imitación de una figura real en un espejo, a la creación. No es azaroso que comparta raíz etimológica con “imaginar”, que procede del latín ‘imaginari’, ‘representar idealmente algo, crearlo con la imaginación’, verlo. Entonces, una imagen es una representación, y la imaginación una operación mental que consiste en crear y re—crear imágenes; esto es, inventar y recordar. Se inventa a partir de la memoria; de tal modo que podemos afirmar que la imagen puede ser sinónimo de recuerdo, narración. Y uno de los relatos que mejor cristaliza este aserto, rasgo cardinal de la poética onettiana, es precisamente “El álbum”, publicado en *Sur* en 1953. Repasemos el argumento: Jorge Malabia relata el recuerdo de la primera vez que vio a una mujer: “La vi desde la puerta del diario, apoyado en la pared, bajo la chapa del nombre de mi abuelo, Agustín Malabia, fundador” (175)<sup>4</sup>, y a partir de ahí empieza a narrarla; esa imagen deviene locuacidad narrativa que se ofrece al lector: “Yo sabía que no era por mí— y tal vez por nadie, ni siquiera por ella misma— que la mujer se había sosegado en la vereda, inmóvil y ocre en el centro de la tarde de domingo” (176). Jorge inicia una historia que acaba con la partida de esa mujer (ella se va y deja un baúl con fotografías y una carta): cuando deja de verla, cesa la narración. Es más: cuando Malabia ve las fotos — la realidad de las historias que ella le había contado — finaliza la ficción. Esto es: Onetti despliega en “El álbum” un entramado ficcional que pone en “juego” dos movimientos simultáneamente. El primero es de carácter retrospectivo y atañe a la escritura: por un lado al narrador, que parece disponerse a descubrir la historia de la mujer en todo momento, y por

otro a la significación — sentido — que éste otorga a dicha historia (historias): ¿por qué se apropia de la materia narrativa?, ¿por qué la mujer es un sujeto interesante? El segundo movimiento alude a la lectura y a la problemática de la ficción en relación a lo real, a la entrada en el mundo de la literatura, sus límites y fronteras: la contadora de historias — Sherezade — que conduce a la salvación por su carácter ficcional (la de ella y la del narrador), frente a la incontestable contingencia de la representación — testimonio — de la realidad de esas historias, cristalizada en un álbum fotográfico. La experiencia narrativa tiene más “valor” (es el único refugio seguro) que la experiencia vital en el universo onettiano, que en esta ocasión habría de cristalizarse en el contraste entre la pobreza de experiencias de la vida que lleva el narrador y la riqueza de los relatos de las vidas que podría llevar, *id est*, contar. Y es que siempre hay fotos que dejan marcas en los ojos, — saltones y con las lentes de un uruguayo soñador — y ojos, narradores como los de Kertész, que ponen marcos en las fotos.

### El pozo de los deseos: mujer y ficción

De todos es conocido que la mujer en éste y muchos otros relatos de Onetti — desde *El pozo* — es quien activa la imaginación, el sueño, la ficción: se torna objeto de deseo y dispara la narración. La mujer es el revulsivo que propicia que Jorge pueda escapar de las limitaciones de su vida en Santa María, es la que rompe, como sostiene Aínsa, su “estado existencial básico” (93). Primero, a través del deseo sexual, y luego a través del deseo — la dependencia — de escuchar sus historias — que va modificando cada vez (“nunca iguales, alterados, perfeccionándose”) — de lugares exóticos (Escocia, Venecia, El Cairo, etc.), que le permiten a Jorge “viajar”, tener experiencias nuevas. La mujer se equipara a la ficción, “cada cuento era ella misma”: “nada podía sustituir los regresos anhelantes que me bastaba pedir susurrando para tenerlos” (178). Sólo a través del deseo, de la mujer, de esas narraciones, Malabia logra evadirse, conquistar su libertad y proyectarse a sí mismo “lejos”, en otro “mundo” — el de la ficción —<sup>6</sup>, como hacen los niños<sup>7</sup> cuando una “madre” cuenta un relato de hadas<sup>8</sup>. Cuentos de aventuras de tristes princesas — encerradas en torres de castillos poblados de fantasmas, como lo está Carmen en Santa María — que esperan ser liberadas por un príncipe azul — quizás “ese hombre” que llega y se la lleva —, protegidas siempre por un dragón, acaso el elemento más misterioso de un cuento, el animal sobrenatural, fantástico por antonomasia, que protege a la princesa de los malvados — los *otros* de Santa María — para “ver” al final cómo se va con un príncipe encantador — vulgar y aburrido, como todos los príncipes — para nunca volver. Las fábulas que ella va narrando operan de manera parecida a las de *Las mil y una noches*: lo importante es el efecto, no el contenido, hasta tal punto que para Malabia llega a ser incluso más satisfactoria la experiencia ficcional que la sexual<sup>9</sup>. Porque la relación del narrador con la mujer es de oyente / amante, que viene a ser ponderada por encima de la del lector / escritor: “ya no me interesaba leer ni soñar”. Porque ahora sus sueños

son las narraciones de la mujer, y la oralidad termina reemplazando la escritura: “escucharla era el vicio”.

Pero, ¿por qué siente atracción, deseo, fascinación el narrador por esta mujer? Jorge Malabia ve un día a una mujer “extraña” que lleva siempre consigo una maleta y que se hospeda en un hotel. Por un lado, esta mujer es ajena a Santa María, y eso le fascina, así como su misterio y aire de locura. No hemos de olvidar que la locura también es una forma de evasión: el lenguaje de los locos es como el lenguaje de los sueños: difícil de descifrar. Además, la locura, como señaló Ludmer en su afamado ensayo sobre Onetti, es el corte más radical con la realidad (20). Ella está fuera de Santa María —ha viajado—, en contraposición al narrador, que está dentro pero se siente “fuera”: desea viajar, inventar, mentir. Jorge se siente solo y diferente<sup>10</sup>, asfixiado y aprisionado en Santa María<sup>11</sup> y su modo de huir, de escapar, de viajar (salir fuera) es la incursión en el orbe narrativo, es contar “mentiras”. Así logra combatir ese modo de no ser nada e insufla un soplo de aire fresco a su vida. El narrador, entonces, se alimenta, —tiene hambre—, de la ficción<sup>12</sup>, de las invenciones e historias de los demás amén de narrar, es decir, de narrarse a sí mismo. En este cuento es una mujer (extraña, extranjera) la que motiva el deseo (sexual y ficcional) del narrador: ella, después de mantener relaciones sexuales, le cuenta en la cama viajes que son entendidos por Jorge como pura invención. De este manera, asistimos en el texto a una suerte de polarización entre la mujer y Santa María —al igual que en “El infierno tan temido”—, puesto que Santa María es presentada como el lugar de lo envolvente, de lo estático y la rutina. La mujer, en cambio, es entendida como “un puente, una salida, un principio”<sup>13</sup>:

“Yo estaba hambriento y mi hambre se renovaba y me era imposible imaginarme sin ella. Sin embargo, la satisfacción de esta hambre, con todas sus pensadas e inevitables complicaciones, se convirtió muy pronto, para la mujer y para mí, en un precio que necesitábamos pagar” (181).

Jorge tiene que pagar un precio: necesita dinero<sup>14</sup> para narrar, para paliar la necesidad feroz —la dependencia— de oír esas encantadas y encantadoras ficciones<sup>15</sup>. Sucede lo mismo que en la fábula de “El pozo de los deseos”: se piensa en un deseo, y los guardas o habitantes del pozo, lo conceden si se paga un precio: una moneda arrojada al abismo. La ficción “se paga” (en los dos sentidos del término) en los cuentos de Onetti: la imaginación siempre tiene un precio que, como la vida, no se puede pagar continuamente. Se necesita dinero —monedas— tanto para viajar (a la ficción, a lugares exóticos), como para crear (literatura). Por eso en Onetti siempre está presente el dinero, quizás, y porque, como sostiene Josefina Ludmer, “La ideología burguesa considera trabajo productivo sólo al que rinde plusvalía; la literatura, en el interior de este postulado, aparece como un trabajo improductivo y debe relegarse a una zona específica: la de los ancianos, niños, locos, marginales. Ellos detentan cierto rasgo “inefable”, cierto misterio “espiritual”, cierta “verdad” que la ideología les atribuye para justificar su existencia” (126). La locura es el lugar de la ambigüedad, el de un modo de pensamiento que niega a otro,

al igual que la literatura, que Carmen Méndez, que tantas “locas”<sup>16</sup> de Onetti.

### Una imagen no vale más que mil palabras: fotografía y ficción

Mil palabras valen más que una imagen. La representación verbal produce una mirada de representaciones visuales. Pero en fotografía, la representación visual de lo real es contraria a la ecfrosis, es decir, anula las posibilidades de expansión retórica. ¿Por qué? Porque depende íntimamente de lo real visible (su materia prima es la realidad), la búsqueda de la verosimilitud. Se define por su “perfección analógica”, como habría de sugerir Barthes, porque su mensaje se constituye en el nivel de la denotación: reproduce la presencia del objeto, da testimonio de él<sup>17</sup>. Ésa es la tragedia con la que se encuentra Jorge Malabia al final de este cuento cuando descubre el “contenido” de la maleta<sup>18</sup>: un álbum de fotografías que representa lo “real”. Ese hallazgo lo enfrenta a la cruda aceptación de que esa balcanización de historias era cierta; de que la mujer no era pura ficción, sino vana realidad<sup>19</sup>. Cada una de esas fotos “hacia reales, infamaba cada una de las historias que me había contado, cada tarde en que la estuve queriendo y la escuché” (187). Además, las fotografías —que juegan un rol crucial en buena parte de sus cuentos, verbigracia “El infierno tan temido”<sup>20</sup>— son “textos” que representan y vienen de mujeres con las que se ha mantenido relaciones sexuales<sup>21</sup>. Esas fotos se convierten en el espejo de lo que *realmente* son los narradores masculinos y de la frustración de su deseo, que es el espacio de la ficción onettiana: el infierno tan temido es estar equivocados, es “verse” a uno mismo en su desnudez, en su ponzoñosa realidad.

Por otro lado, la fotografía repite mecánicamente lo que no podrá repetirse existencialmente: “la foto no dice lo que ya no es sino solamente lo que ha sido. Por tanto, la foto ratifica lo que representa” (Zunzunegui 135). En cambio, el recuerdo es moldeado por la imaginación y puede repetir infinitivamente la experiencia existencial. Lo vivido no puede modificarse<sup>22</sup>, pero lo fantaseado, las aventuras imaginadas pueden transformarse in perpetuum. Y para Onetti lo más importante es la literatura<sup>23</sup>, crear un mundo paralelo, en el que quizás se pueda alcanzar la ansiada felicidad. Porque para el uruguayo siempre es preferible seguir inventando, imaginando y deseando. Sin embargo, la fotografía conduce a la supresión del deseo, que no puede ser eliminado por ningún recuerdo, pensamiento o comportamiento. Desear es imaginar, crear ficción<sup>24</sup>, y ésta no se puede encriptar en una foto, porque la ficción no es “verdad” sino mentira<sup>25</sup>. Ya lo escribió en *El pozo*: “Hay varias maneras de mentir; pero la más repugnante de todas es decir la verdad, toda la verdad, ocultando el alma de los hechos. Porque los hechos son siempre vacíos, recipientes que tomarán la forma del sentimiento que los llena”. La escritura de Onetti es la práctica del vicio de mentir, por ese motivo cuando Jorge ve las fotos (o Risso), se decepciona: las historias de la mujer dejan de ser un signo y se convierten en la cosa misma. La foto no miente —quizás el sentido sí—; es la constatación de que algo ha sido: “Si no se puede profundizar en la Fotografía, es a causa de su fuerza de evidencia. En la imagen el objeto se entrega en bloque, y la vista tiene

la certeza de ello, al contrario del texto o de otras percepciones que me dan el objeto de manera borrosa, discutible, y me incitan de este modo a desconfiar de lo que creo ver” (Barthes 161). El lenguaje, en cambio, es ficción, y una foto jamás puede contener la experiencia de una narración. Es entonces cuando la verdad — la realidad — deviene frustración. Y por este catálogo de razones podemos sostener que la técnica de Onetti, su poética y construcción narrativa, apuesta por un “contenido descriptivo más representativo de lo que quieren las cosas ser, que descriptivos de lo que son realmente” (Aínsa 147). Las fotografías revelan que las historias no son “mentira”, sino todo lo contrario “verdad”.<sup>26</sup> El final del cuento es la materialización de la imposibilidad del narrador de sostener su fantasía, de seguir inventando — creando ficción, mintiendo — y proyectando su deseo. El narrador ha fracasado, o mejor dicho, ha perdido. Malabia delante del álbum de la mujer *comprende* que las cosas nunca son lo que parecen: “la comprensión en profundidad comienza justo en el momento en que nos negamos a aceptar el que las cosas sean simplemente lo que parecen” (Zunzunegui 137). Y cuando los personajes de Onetti *comprenden* sobreviene la muerte, puesto que la ficción, la ambigüedad y la incertidumbre se extinguen. Esto aparece nítidamente retratado en “El infierno tan temido”, donde la ignorancia de lo real también se convierte en la única forma de burlar a la muerte: “Sólo podía salvarse de la muerte y de la idea de la muerte forzándose a la quietud y a la ignorancia... sólo podía esperar el agotamiento de la furia ajena. Sin permitirse palabras ni pensamientos, se vio forzado a empezar a entender; a confundir a la Gracia que buscaba y elegía hombres y actitudes para las fotos, con la muchacha que había planeado, muchos meses atrás, vestidos, conversaciones, maquillajes, caricias a su hija para conquistar a un viudo aplicado al desconsuelo...” (222). Sin embargo, en “El álbum” la articulación entre fotografía y muerte se da de una forma diferente: las fotos no sólo demuestran que algo ha sucedido, sino que son el cadáver de una experiencia, el rastro de lo que pasa a la historia, y en ellas mismas habita la muerte. El valor pleno de una fotografía se alcanza con el paso del tiempo, con la desaparición o muerte del sujeto fotografiado, ya que ese fragmento de papel albo conserva “eternamente” lo que fue la presencia de ese sujeto. El fotografiado se convierte en una suerte de fantasma, de espectro<sup>27</sup>, como Carmen Méndez, que deja de ser sujeto para Jorge y se convierte en objeto: algo inerte, algo muerto. Quizás de ella sólo quede el “aura”,<sup>28</sup> ese aire fantasmal que respiramos en las atmósferas que Juan Carlos Onetti construye en sus relatos.

En conclusión: en la poética que practica este genio uruguayo la ficción es la que tiene que sustituir lo real, como en Tlön. Y ésa es la fuerza motriz de este cuento, y de muchos otros; es lo que le imprime sentido. Exactamente como en Kertész; aunque la “forma” sea otra: la realidad que el húngaro fija en sus fotos sólo cobra sentido cuando se narran, cuando se “valora” su carácter ficcional. Sus fotografías sobre lectores y escenas de lectura son difíciles de “ver”, al igual que la literatura de Onetti que remite a su propia condición: ver cómo se ve, aprender los intrincados mecanismos de construcción del arte, revelándolos. Como el funcionamiento de las extinguidas polaroids (la marca anunció en 2008 el fin de la

fabricación de la película para sus cámaras), que siempre fueron un objeto de lujo al alcance de unos pocos: los marginados, los fracasados, los osados que quieren aprender a escribir y ver (a leer) por su propio vicio y placer, como los anacrónicos Kertész y Onetti, nuestra “dulce condenación”.

## NOTAS

<sup>1</sup> “Una fotografía es como un “espejo con memoria”, sentenció O.W. Holmes.

<sup>2</sup> En los últimos años de su vida, Kertész mostró una especial inclinación por las fotografías de las polaroids. *Casualmente*, comenzó a utilizar estas cámaras cuando su mujer murió. La depresión y el desánimo le llevaron a fotografiar todo aquello que le recordaba a ella con una polaroid. El recuerdo fijado en este tipo fotos es “otro”, más ígneo, más verdadero, más puro.

<sup>3</sup> “La cámara se empequeñece cada vez más, cada vez está más dispuesta a fijar imágenes fugaces y secretas cuyo shock deja en suspenso el mecanismo asociativo del espectador. En este momento tiene que intervenir el pie que acompaña a la imagen, leyenda que incorpora la fotografía a la literaturización de todas las condiciones vitales y sin las que cualquier construcción fotográfica quedaría necesariamente en una mera aproximación” (Benjamin 52).

<sup>4</sup> Cito de la edición indicada en la bibliografía. Señalaré en el texto tan sólo el número de página.

<sup>5</sup> Lo mismo encontramos en “Esberg en la costa”.

<sup>6</sup> Aínsa señala que los proyectos y deseos de los protagonistas de Onetti, “tienden a centrarse en los lugares donde el protagonista cree que pasan cosas y que supone que está el centro del cual el ámbito rioplatense no es más que su orilla sucia de desecho” (77).

<sup>7</sup> Jorge Malabia es una adolescente.

<sup>8</sup> Véase los ensayos de Yann Tholoniart y Mark Millington citados en la bibliografía.

<sup>9</sup> Se encuentran en un hotel, que es la localización temporal por antonomasia: la del viajero.

<sup>10</sup> No hay que olvidar que Jorge Malabia se presenta en el texto en contraposición a los otros: Vásquez, Tito, el padre opresor, la gente del pueblo.

<sup>11</sup> Dice Aínsa: que en los personajes hay una vocación de soledad y una huída en el tiempo: “se sumergen en recuerdos, en deformaciones fantasiosas del pasado o se proyectan hacia delante en vagos e irrealizables planes, pero siempre trascendiendo su tiempo presente, huyendo de los compromisos a lo que lo inmediato los obliga” (73).

<sup>12</sup> Sucede algo similar en *Los adioses*: en ese “juego de la piedad y la protección”, el único objetivo del almacenero es “adivinar”, narrar. Es decir, eso que no sabe, que se omite, lo que dejaron y vienen a buscar es lo que se convierte en elemento de narración, lo que prende la llama de su imaginación, lo que se desea conocer. El lector no puede precisar la pertinencia o validez de estos juicios, pero en el transcurso de la narración va teniendo constancia de que el almacenero también está “solo”.

<sup>13</sup> Véase el artículo de Millington, quien afirma que la mujer es “a feeling of need and love in the male carácter coupled with a profound fear and insecurity about the consequences of an independent woman character’s power and sexuality” (47).

<sup>14</sup> Jorge Malabia abandona su trabajo para hacer esos informes a Maynard, un “viajante de un laboratorio”: “No quise inventar otra mentira para mis pares; repetí el cuento de los informes a máquina que me había encargado el viajante, despreocupándome del dinero que tendría que cobrar y mostrar” (181).

<sup>15</sup> Onetti dijo que escribir era un acto de amor.

<sup>16</sup> Las locas de Onetti no están locas, son locas.

<sup>17</sup> Barthes: “Contrariamente a estas imitaciones, nunca puedo negar en la Fotografía que la cosa haya estado allí. Hay una doble posición conjunta: de realidad y de pasado. Y puesto que tal imperativo sólo existe por sí mismo, debemos considerarlo por reducción como la esencia misma, el noema de la Fotografía” (Barthes 121). La referencia es el “orden fundador” de la fotografía. La foto es el testimonio de que lo que ha sido.

<sup>18</sup> Igual que Risso en “El infierno tan temido”, la verdad, lo real, está puesto a parte — como los secretos — escondido, encerrado en una maleta (o en cartas) que en principio no se “ven”. Lo mismo

ocurre con el almacenero, el narrador de *Los adioses*, que esconde en un cajón las cartas que envían las dos mujeres al jugador de baloncesto.

<sup>19</sup> Nótese que justo cuando se va la mujer, cuando no la “ve”, se entera de su nombre real, Carmen Méndez.

<sup>20</sup> También en “La cara de la desgracia”, “Presencia”, etc.

<sup>21</sup> Estas fotos vienen de múltiples lugares, como en “El álbum”, y también como en este cuento, el lector sólo sabe fragmentos de su contenido. La función es la misma: la foto apunta al efecto, no a la causa. En ambas hay una relación intrínseca de la fotografía con lo cotidiano y los viajes, dada su condición esencialmente temporal y documental.

<sup>22</sup> “La técnica reproductiva, al hacer que el recuerdo voluntario y discursivo se encuentre constantemente alerta, reduce las posibilidades del juego de la fantasía” (Benjamín 146).

<sup>23</sup> Afirma Onetti en “La literatura ida y vuelta” que no le interesan los narradores que “trabajan la literatura como una disciplina de laboratorio y en un sentido totalmente intelectual tratando de hacer una novela objetiva, casi fotográfica. Lo curioso está en que por esa vía de un supuesto objetivismo tan sólo han llegado a un casi completo subjetivismo. Han hecho de la técnica lo más importante y es necesario tener claro que la técnica es tan sólo un instrumento del cual debe hacerse el mejor uso, sin llegar a convertirlo en el asunto central de la creación” (200). Aquí parece coincidir con Benjamin en *Sobre la fotografía* en que “En el fondo los métodos de reproducción mecánica constituyen una técnica reductora. Ayudan al hombre a alcanzar ese grado de dominio sin el que no pueden llegar a ser disfrutadas” (18).

<sup>24</sup> El espectador para imaginar, tiene que hacerlo “fuera del marco” de la fotografía. Hay fotos que arrastran al espectador fuera del marco, pero éste no es el caso de Onetti: no lanzan el deseo, el deseo es la ficción.

<sup>25</sup> La verdad en Onetti siempre es subjetiva. Cada uno otorga su sentido. Dijo Onetti: “decir la verdad es imposible. Y no por el deseo de ocultar algo, sino porque los recuerdos se sumergen en la misma atmósfera de los sueños. Más profundamente, mientras pasa el tiempo” (Teresita Mauro 72).

<sup>26</sup> Y lo único verdadero para nuestro autor centenario es la actividad artística —no la historia o las historias—, el posicionamiento estético.

<sup>27</sup> Espectro viene de *spectrum*, que comparte raíz etimológica con ‘espectáculo’.

<sup>28</sup> Aura: “Una trama muy especial de espacio y tiempo: la irrepitible aparición de una lejanía, por muy cerca que pueda encontrarse” (Benjamin 40), es la unicidad, lo irrepitible.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aínsa, Fernando. *Las trampas de Onetti*. Montevideo: Alfa, 1970.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1989.
- Campanella, Hortensia. “La poblada soledad el escritor”. *Obras completas. Novelas I*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005, pp. XXV-LXV.
- Benjamin, Walter. *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-textos, 2008.
- Kerécs, André. *On Reading*. New York: Penguin Books, 1982.
- Borhan, Pierre. *André Kerécs. His Life and Work*. New York: Bulfinch Press Book, 2000.
- Ludmer, Josefina. *Onetti: los procesos de construcción del relato*. Buenos Aires: Sudamericana, 1977.
- Mauro, Teresita. “Conversaciones de Onetti”. *Juan Carlos Onetti*. Barcelona: Anthrosop, pp. 41-82, 1990.
- Millington, Mark. “Snapshots from beyond masculina desire: “El Album” and “El infierno tan temido”. *An analysis of the sort stories of Juan Carlos Onetti*. New York: The Edwin Mellen Press, 1993, pp. 43-65.
- Onetti, Juan Carlos. “La literatura ida y vuelta”. *Requiem por Faulkner y otros artículos*. Buenos Aires: Calicanto, 1976, pp. 193-204.
- Onetti, Juan Carlos. “El álbum”. *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara, 2005, pp. 175-188.
- Onetti, Juan Carlos. “El infierno tan temido”. *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara, 2005, pp. 213-226.

Tholoniát, Yann. “El álbum de Juan Carlos Onetti: castillos en España o en Escocia”. <http://www.onetti.net/es/descripciones/tholoniát>  
Zunzunegui, Santos. *Pensar la imagen*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2007.

\*\*\*

Ana Gallego Cuiñas. España. Doctorada en Filología Hispánica, Universidad de Granada. Autora de: *Trujillo: el fantasma y sus escritores* (2006), *Gabo y Mario: la estirpe del Boom* (2008).