

## Hacia una teoría de la escritura epistolar

las cartas de Onetti

Ana Gallego Cuiñas

---



### Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/4568>

DOI: 10.4000/bulletinhispanique.4568

ISSN: 1775-3821

### Editor

Presses universitaires de Bordeaux

### Edición impresa

Fecha de publicación: 15 diciembre 2016

Paginación: 573-590

ISBN: 979-10-300-0125-9

ISSN: 0007-4640

### Referencia electrónica

Ana Gallego Cuiñas, « Hacia una teoría de la escritura epistolar », *Bulletin hispanique* [En línea], 118-2 | 2016, Publicado el 15 diciembre 2019, consultado el 27 diciembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/4568> ; DOI : 10.4000/bulletinhispanique.4568

---

# Hacia una teoría de la escritura epistolar: las cartas de Onetti

---

ANA GALLEGO CUIÑAS  
*Universidad de Granada*

Cet article examine les théories du siècle dernier concernant l'étude de « l'épistolarité » pour définir la spécificité du lieu qu'occupe aujourd'hui l'analyse des correspondances d'écrivains dans le domaine de l'hispanisme. La correspondance de Onetti avec Payró est une preuve de la revalorisation de ce genre et de la nécessité de l'aborder.

*Mots-clés:* épistolarité, correspondance, Juan Carlos Onetti, auto-représentation, marché éditorial.

En este artículo se repasan las teorías que se han ocupado durante el último siglo del estudio de la «epistolaridad» para definir la especificidad del lugar que ocupa hoy día el análisis de las correspondencias de escritores en el campo del hispanismo. Las cartas de Onetti con Payró son una prueba de la revalorización de este género y de la necesidad de abordarlo.

*Palabras claves:* epistolaridad, correspondencia, Juan Carlos Onetti, autorrepresentación, mercado editorial.

This article identifies the last theories about the study of «epistolarity» to define the specific place that the analysis of writers' correspondences occupies today in the field of Hispanicism. Onetti's correspondence with Payró is a proof of the revaluation of this genre, and we need a new approach putting it in relation with the work of fiction and the figure of the author.

*Keywords:* epistolarity, correspondence, Juan Carlos Onetti, self-representation, publishing industry.

«Se diría que espera usted encontrar la respuesta al enigma del universo»  
Henry James. *Los papeles de Aspern*

### SOY VIVIDO

La cita que abre este trabajo tiene como destinatario al afamado crítico literario que inventó Henry James, obsesionado por hallar documentos personales del escritor norteamericano Jeffrey Aspern. Recordemos: la señora Prest pone al narrador sobre la pista de la existencia de unas cartas de amor que Aspern envió a una ex amante, Juliana Bordereau, que vive con su sobrina en un antiguo palacio decadente de Venecia. El crítico en su afán por conseguir esa correspondencia secreta que habría de iluminarle en sus investigaciones se aloja en el palacio a cambio de una buena suma de dinero. Mientras vive allí, juega a seducir a Tita Bordereau, la sobrina soltera que le permitiría llegar al codiciado y misterioso epistolario de amor de Aspern, que siempre se había negado a vender su longeva tía, guardado con recelo en un cajón bajo llave. El final de esta magnífica *nouvelle* es harto conocido: la sobrina decide destruir las cartas -para desconsuelo del «universo» literario- cuando se da cuenta de las verdaderas intenciones del crítico. *Mutatis mutandis*, un siglo después, esta historia se ha convertido en grotesca realidad que se prodiga y repite de manera voraz a un lado y otro del Atlántico. El campo literario se ha visto trufado de investigadores que desean desesperadamente tener en sus manos los papeles de escritores que hoy día se venden y se compran a cualquier precio: una «suma de dinero» que en la actualidad, lejos de ese romanticismo tardío de la amante Bordereau, sí da acceso impúdico a la llave que abre buena parte de los cajones visibles y ocultos de la vida -la forma en que se construye el «yo»- de cualquier «Aspern». Pero ahora el crítico no busca resolver un enigma universal a través de esos papeles como antaño, sino el secreto que encierran en nuestra época la construcción de una obra y la persona de un autor que cristalizan la profunda problemática epistemológica que padece la escritura del «yo» en la posmodernidad literaria a la que se avienen las últimas décadas del siglo XX y las primeras del siglo XXI.

Y es que el siglo XIX contrariamente, y como evidencia James en *Los papeles de Aspern*, propició una literatura y una crítica que puso el énfasis en la figura de autor, y en un sujeto mitificado cuya vida se diseñaba al albur del modelo heroico de la novela de aventura, organizada sobre la base de momentos épicos que arrojaban luz a la obra y que el investigador habría de develar. Pero tras las vanguardias históricas y ya en ecuador del siglo XX -sobre todo a partir de los años sesenta, y con Roland Barthes a la cabeza- se pone en el centro de escena la obra y se declara el certificado de defunción del sujeto-autor, toda vez que se ilumina el papel del lector como fuente de (re)creación. Esto habría de suponer, como sabemos, la posibilidad de resurrección de dicho sujeto, cumplida a cabalidad en los años noventa del siglo XX cuando se reconfigura la subjetividad y reaparece la problemática de la «vida» en nuestra cultura, que

habría de devenir en una sociedad del espectáculo cuyo centro de irradiación es un «yo» hipertrofiado. Porque el sujeto vuelve pero no lo hace como en el siglo XIX, –origen, causa o garantía–, sino como personaje antiheroico, común, y vulgar. Así, se precipita el retorno de la primera persona, al mismo tiempo que se ensalzan las ideas de testimonio y de documento –de todo aquello que tenga estructura de «verdad»–, lo que hace que los géneros autobiográficos se constituyan como los más significativos para la crítica literaria, el público, y, por supuesto, la industria editorial. La vida del escritor se convierte en el artículo de consumo máspreciado –y casi desplaza la obra–, razón por la cual se propicia el codicioso interés por sus «papeles», es decir, por sus cartas y sus diarios que al cabo son lo más parecido a «la vida en directo» de los autores. E incluso se incorpora el esquema genérico de la subjetividad del autor en la obra, con el consabido uso de la autoficción y todas sus apropiaciones y bemoles teóricos. Porque lo que atrae a los lectores es la ilusión de «verdad», de «crudeza» y de inmediatez que ofrecen estas escrituras a través de un lenguaje que suele estar desprovisto de ornamentación –emparentado con la oralidad– y que hace olvidar su impostura, la factura literaria del texto. Esto es: en el siglo XXI el lector, más que nunca, espera encontrar en los «papeles» que interpreta el «otro» la respuesta al enigma personal de un «yo» banalizado.

A la vista de lo expuesto, la tarea crítica que tenemos por delante es clara: revisar las teorías que se han ocupado en el último siglo de estas escrituras del yo para definir y calibrar su interés hoy día puesto que no siempre han ostentado un lugar central en el ejercicio de la investigación literaria<sup>1</sup>. De hecho, tradicionalmente se han localizado en la «periferia» de la literatura y se han entendido como una suerte de adenda de la «obra principal» de los escritores, una práctica discursiva menor, o una prosa efímera. Sin embargo, estos géneros establecen un pacto comunicacional diferente que insta un vínculo enjundioso con los textos «capitales» del autor, que permite trabajarlos en relación a estos y a otras producciones en una interesantísima zona de cruce que funciona como una suerte de laboratorio de la escritura, que además aporta datos decisivos para completar la figura e imagen de un escritor. También es cierto que en el caso del género epistolar, objeto de este artículo, se presentan grandes dificultades para su caracterización<sup>2</sup>: la multiplicidad de usos discursivos que lo animan, la diversidad estilística, la pluralidad temática, ideológica y cultural de la que participan distintamente remitentes y destinatarios, o el despliegue diacrónico que ha comportado variaciones capitales en el tiempo: telegrama, cartas manuscritas o mecanografiadas, correo electrónico, etc. No obstante, todo ello no ha hecho sino intensificar y estimular la reflexión acerca de este tipo de escritura en la contemporaneidad, superado ya el análisis desde la teoría

---

1. Algunas de las ideas expresadas en los dos primeros apartados de este artículo aparecen pergeñadas en la introducción del volumen editado por Ana Gallego Cuiñas y Erika Martínez, *Queridos todos. El intercambio epistolar entre escritores hispanoamericanos y españoles*, Bruselas, Peter Lang, 2013.

2. Estas dificultades coinciden en su mayoría con las del género «diarístico».

retórica que ha lastrado el género durante siglos, y se ha convertido en un reto crítico y teórico que felizmente se ha superado en los últimos decenios desde enfoques como la semiología, la narratología, la sociología literaria o la crítica genética. Son ineludibles las publicaciones de Derrida, Simmel, Tóдоров, Roger Chartier o Janet G. Altman que con su *Epistolarity* se alza como paradigma de este renovado acercamiento. O los trabajos más recientes de Anderson, Cook, How, Giltroy, Siegert, Woomer, David Barton y Nigel Hall entre otros.

Al abrigo de estos datos podemos afirmar que Francia, Inglaterra y Estados Unidos son los países de la cultura y del estudio epistolar por excelencia. El mundo hispano efectivamente no ha sido tan prolífico en esta práctica, aunque la hayan pensado escritores de la talla de Pedro Salinas, Alfonso Reyes, Claudio Guillén o Carlos Monsiviáis. Es decir, su análisis no ha generado la misma atención que en otros campos culturales, exceptuando los casos de Barcelona –Nora Catelli y Anna Caballé a la cabeza– y la Argentina, donde sobresalen Nora Esperanza Bouvet, Paula Croci y el equipo de Ana María Barrenechea, que impulsó su avance en el marco de los estudios genéticos. Este interés reciente de la crítica literaria en español, sin duda, contribuye a una mayor comprensión del papel desempeñado por la escritura epistolar, aunque aún no esté lo suficientemente asentado. Parte del problema se debe a que las investigaciones anteriores se habían hecho desde la sociología de la comunicación escrita o desde una perspectiva histórica, filosófica o psicoanalista, sin ahondar en los entresijos de su delimitación como género «anfíbio» que se imbrica con la ficción literaria. Y justamente en este punto es donde habría que poner el énfasis en la actualidad: en la mirada del lector y en el cruce con la ficción en esta escritura del yo.

Entonces mi primera propuesta es abordar el trabajo que hace el género epistolar con lo ficcional, aunque para ello habría que contextualizar antes las circunstancias de su gestación y las mediaciones socio-culturales que han ido redefiniendo su recepción. En rigor, el universo epistolar es ancho, plural e infinito y sus características son difíciles de concretar. Contamos con una miríada de variedades de tipos, usos y funciones. Hay cartas privadas, públicas, de amor, de amistad, de despedida, informativas, comerciales, literarias, destinadas a una persona o una multitud, etc. A pesar de su heterogeneidad la escritura de misivas deviene en una práctica discursiva específica, y en ella hay cierta codificación que perdura en el tiempo, en contextos y realidades culturales distintas. Por otro lado, como sostiene Nora Esperanza Bouvet, «en toda carta operan ciertas relaciones dinámicas fundamentales que conforman la matriz epistolar: presencia-ausencia, oralidad-escritura, privado-público, fidelidad-traición y realidad-ficción» (p. 13). Estos binomios definen toda correspondencia, así como la construcción de un espacio social, un punto de encuentro diferente entre remitente y destinatario: la carta, señala Bouvet, «es menos un estado de lo escrito que un movimiento de escritura» (p. 12). La epístola, más que ninguna otra práctica, está orientada hacia un destinatario que está lejos: lugar y tiempo de emisión y lugar y tiempo de recepción no son los mismos. La ausencia –el vacío– es consustancial al discurso epistolar porque

es la que motiva la narración. De esta manera, el escritor de cartas —«Narciso involuntario»— proyecta una imagen concreta en el texto e imagina una situación de recepción, un modo de ser leído por el destinatario. Las circunstancias en que dicho destinatario se enfrenta a la carta marcan ineluctablemente la lectura: ¿cómo la entiende? Ese miedo acompaña siempre al escribiente, por eso las cartas se valen de estrategias lingüísticas —como las repeticiones y los vocativos— para captar y mantener la atención del destinatario; así como el emisor se construye una «máscara» determinada para el receptor. En realidad, todo en este género es «fabricado», cifrado, fragmentario, plagado de vacíos, de huellas de misivas anteriores, conversaciones y datos que sólo pueden ser comprendidos en su totalidad por el productor y el receptor, y que implican un claro manejo de la ficción. Y es que en ese diálogo «falso» —en esa dialéctica de escritura y lectura— lo que se producen son textos crípticos, imágenes apócrifas, y un espacio y un tiempo otro, ficticio. Es difícil pues dirimir la frontera entre la ficción y la no ficción en el terreno autobiográfico de la «epistolaridad», pero lo importante es no perder de vista las «estrategias de autorrepresentación» que contiene todo relato de uno mismo (también el diario íntimo), en aras de desarticularlas. No se trataría tanto de constatar la «verdad de los hechos» sino su construcción narrativa, como diría Arfuch (p. 60), en la que también influye lo silenciado, lo borrado del texto.

#### SOY PUBLICADO

En segundo lugar, y en virtud de este panorama, habríamos de interrogarnos acerca de la posición de la carta en el campo literario hispánico actual. Una vez planteadas algunas definiciones del género epistolar; deberíamos pensar el modo en que esos rasgos, sus trazos y su función, contribuyen a delinear un lugar específico en el entramado de géneros y discursos autobiográficos que circulan en nuestras letras. Hay que tener en cuenta que la literatura en español no ha sido muy prolífica en diarios íntimos, pero sí en correspondencias lo que ya nos dice algo sobre nuestra cultura y su especificidad transatlántica. Tenemos una nutrida nómina de personalidades latinoamericanas y españolas que han escrito cartas y cuyos epistolarios se han editado o pueden ser consultados públicamente: hombres de armas como San Martín, Bolívar, Sarmiento o Martí o de letras como Isaac, Silva, Darío, Macedonio Fernández, Ribeyro, Cortázar, Onetti, Borges, Lezama Lima, Zambrano, García Márquez, Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Puig, Perlonguer y un largo etcétera, que son un registro exacto del diálogo intelectual que se forjó en el transcurso del XX y que da el tono de una etapa áurea para la cultura hispana.

La literatura en español —y su mercado—, efectivamente, no ha sido ajena a las renovadas «tecnologías del yo» y al consiguiente desarrollo que desde el siglo XX están experimentando las escrituras autobiográficas y ciertas formas aparentemente anacrónicas como los epistolarios. La inserción masiva de las correspondencias de escritores en los circuitos de la industria editorial y su

movilización predominante es consecuencia de este interés creciente tanto del público lector como de la crítica literaria y esa nueva realidad no se puede soslayar<sup>3</sup>. De esta manera, el destinatario y el autor representados en el texto epistolar al exhibirse se convierten en artículo de consumo, en mercancía que circula, cuyo valor está signado por el «nombre propio» y el «original». Tal vez por ese motivo hoy los escritores conservan con más recelo que nunca sus archivos literarios y papeles conscientes de que su valor se acrecienta no sólo como documento social y literario sino como «firma», como objeto –fetiche– sinónimo de «autenticidad» que atraen al lector y a las instituciones que recaban manuscritos. Porque en la actualidad, como he anunciado, se leen más cartas que nunca y las correspondencias ocupan un valor «en alza» en el mercado: los epistolarios circulan como bienes simbólicos avalados ya no por el «aura», sino por las editoriales, grandes conglomerados e independientes, y por las redes transnacionales y transatlánticas que tejen los medios de comunicación y la academia. La edición de misivas de personajes famosos ha alcanzado un éxito inusitado, las grandes universidades norteamericanas han comprado –a altos precios– una pléyade de correspondencias de intelectuales latinoamericanos y españoles; y los epistolarios se han terminado imponiendo en el mercado editorial. El soporte material de la carta se aviene además al fetiche del autor destinado a conservarse, a archivar, a *museificarse*. Este rasgo corpóreo, de objeto físico, junto con su doble bascular entre lo privado y lo público, ha propiciado la circulación y la demanda global de las cartas.

Y aunque paradójicamente la práctica de enviar cartas manuscritas esté en crisis por el desarrollo de las nuevas tecnologías que cambian lo material por lo virtual, la matriz epistolar está más presente que nunca. Porque los nuevos medios tecnológicos que facilitan la comunicación también forman parte de la epistolaridad, de «otra» epistolaridad que ha hecho que la carta, como modelo narrativo, esté vigente; verbigracia el email, una suerte de textualidad a medio camino entre las misivas mecanografiadas y la conversión telefónica. Hay que reconocer que Internet, como ha argumentado Leonor Arfuch, ha revalorizado la escritura del «yo» –y ha contribuido al retorno del sujeto– y sin duda ha estimulado nuevas formas canónicas como las cartas y los diarios (p. 115).

Decía Derrida que el final de una época postal habría de representar el fin de la literatura, o el advenimiento de una «literatura sin literatura». Pero el siglo XXI, el del email que ha reemplazado al correo, es la época de la potencialidad de la carta como forma artística, como modelo de «otra» literatura que reproduce los mecanismos principales del género epistolar: el relato contingente del «yo», la fragmentación, el desfase en los manejos del tiempo y del espacio, el uso de la oralidad y la repetición, el vacío, y las alusiones cifradas. En rigor la narrativa actual se vale de las mencionadas técnicas epistolares llevándolas al extremo, aunque estas ya tuvieron en el siglo pasado algunos destacados precursores, entre ellos uno de los grandes maestros de la epistolaridad contemporánea:

---

3. He de aclarar que los diarios, aunque menos comunes en español, tienen un lugar más destacado en el mercado editorial que los epistolarios.

Juan Carlos Onetti. La narrativa de este uruguayo reproduce la estructura de la carta y se articula en ella, amén de predicar una «literatura sin literatura» que practica en su ficción y sobre la que teoriza en su correspondencia. Así, las cartas de Onetti, que hasta la fecha no han sido analizadas en su conjunto por la crítica, son una prueba de la revalorización del género epistolar y de la necesidad de abordarlo –como ilustraré a continuación– desde ópticas que lo pongan en relación con la obra de ficción y con la figura del autor. Pero además este epistolario revela la preocupación poética de un escritor que desde temprano piensa la problemática de la subjetividad, del punto de vista y de la recreación de «lo real» para apostar por una nueva literatura destinada a un lector activo diestro en el arte de leer las cartas del «otro».

### SOY ONETTI

La correspondencia de Juan Carlos Onetti fue muy abundante, aunque hasta la fecha la única serie que se ha publicado completa es la que intercambié con Julio E. Payró durante la primera mitad del siglo XX. Han salido igualmente a la luz cinco misivas que envié a Mario Benedetti (junto con las respuestas de este), y otras sueltas a Carlos Quijano, Octavio Paz, Juan Rulfo y Mario Vargas Llosa, todas enviadas en la segunda mitad del siglo pasado. En lo que sigue me centraré en el epistolario íntegro con Payró y trazaré un recorrido por su motivos nucleares que *grosso modo* son los siguientes: estrategias de autorepresentación, poética de la ficción, y tácticas de inserción en el mercado editorial.

Setenta y siete son las cartas que Onetti envié al crítico de arte e historiador Julio E. Payró entre 1937 y 1957, recopiladas bajo el título *Juan Carlos Onetti. Cartas de un joven escritor* por Hugo J. Verani, que funge en esta publicación de editor y se convierte a su vez en autor que selecciona, compila y antologa<sup>4</sup>. Esta operación hace que las cartas dejen de ser un objeto privado (único y sin copia) y se conviertan en un producto de consumo público, impresas en un volumen que reproduce la editorial uruguaya Trilce, conjuntamente con Ediciones Era de México, LOM Ediciones de Chile y la argentina Beatriz Viterbo. Se trata de cuatro editoriales latinoamericanas independientes que gozan de gran prestigio académico y de un catálogo riguroso y plural, que se unen para publicar un conjunto de cartas inéditas justamente en 2009, el año del centenario del nacimiento de Onetti. Así, como explica Bouvet: «La publicación transgrede la privacidad, rompe el secreto de la correspondencia, hace del objeto individual –que es cada una de las cartas– objetos serializados, reproducidos y normalizados por la impresión (incluso hasta en la ortografía) que las introduce en otro circuito comunicativo (literario, artístico, didáctico)» (p. 112). En este caso, no es baladí que la edición de la correspondencia aparezca en el campo literario

4. Las cartas se encuentran en dos instituciones de Estados Unidos: en la Hesburgh Library de la Universidad de Notre Dame (donde trabaja el mismo Verani) y en la Research Library del Getty Research Institute de Los Ángeles, California.



latinoamericano en el momento que se suceden las efemérides del centenario onettiano, lo que le garantiza la circulación y la acogida del producto (en una clara estrategia de marketing), no sólo por parte de la crítica –vuelve el interés en Onetti– sino de las instituciones y del público lector. Pero estas cartas ya antes habían transgredido el ámbito de lo privado, puesto que habían sido vendidas por la familia de Payró<sup>5</sup> a universidades norteamericanas, las cuales cedieron los derechos de intervención y reproducción del material epistolar para la publicación centenaria<sup>6</sup>. El encargado de realizar esta empresa, ya lo he dicho, fue Hugo J. Verani quien ha tenido en cuenta para esta labor acertados criterios textuales, paratextuales y contextuales, propios de la edición epistolográfica y que sólo puede resolver con acierto un especialista como él en la época y la obra de Onetti. Así su tarea como editor ha consistido por un lado en reconstruir –y organizar– el soporte epistolar (corrige la grafía, normaliza los manuscritos), tomando la decisión de sacar a la luz toda la correspondencia sin filtro alguno. Y por otro ha (re)armado el contexto de lo vivido a través de distintos paratextos que ayudan al lector a descifrar alusiones y referencias mediante una documentada y extensa introducción, y una rica inserción de notas a pie de página que funcionan como aclaraciones y advertencias. En definitiva, Verani ha ordenado y restaurado la fragmentariedad de los textos en aras de llenar las lagunas propias del intercambio epistolar (identifica nombres, explica sobreentendidos, etc.), códigos y comentarios que se le pueden escapar al lector por cuestiones ora espaciales y temporales, ora personales. El editor de esta manera nos guía en la lectura para establecer el valor del texto como documento. Y esta correspondencia tiene una valía incontestable para aquellos investigadores interesados en la biografía de Onetti (que sigue en parte ensombrecida<sup>7</sup>), y para los que deseen indagar en su poética, y en el modo en que se va gestando su concepción artística durante los primeros años de experiencia literaria.

### Autodiseño epistolar

Juan Carlos Onetti despliega en estas cartas distintas estrategias de autorepresentación en las que vislumbramos cómo el sujeto onettiano se crea mediante la experiencia cotidiana y en su diálogo con el «otro» Payró. La imagen que construye Onetti de sí mismo oscila entre el discurso propio y

---

5. Es difícil dirimir si Onetti escribió las cartas con conciencia de una publicación ulterior: a veces lo parece (cuando bromea con hacer negocio con las interesantes cartas de Payró, (p. 141), otras no. Sin embargo, lo más probable es que Onetti no tuviera conciencia del posible «valor» de las cartas y de su futura publicación, ya que ni siquiera especificaba la fecha de escritura. Aunque a la vista de los hechos, parece que Payró sí tenía presente la importancia del epistolario, ya que éste fechaba (con bastante acierto) las cartas de Onetti.

6. Verani también constata que la viuda de Onetti da su consentimiento para la edición de la correspondencia.

7. La anécdota autobiográfica no está presente en su obra y aún hay lagunas a este respecto.

el del «otro» en una búsqueda de autoafirmación, como demuestra el empleo de fórmulas del tipo: «Vd. me conoce» «Vd. me comprende». El intelectual Payró —reconocido, respetado y bien situado— toma el papel de doble, de espejo antagónico, y de maestro admirado en el que se fija Onetti, escritor autodidacta y antiintelectual, desconocido en aquella época y orillado de la exposición pública que necesita el reconocimiento de su amigo y su apoyo en la batalla literaria de cada día. Y es que Payró parece ser uno de sus pocos vínculos con el mundo cultural rioplatense, puesto que la actitud de Onetti hacia el universo de las bellas letras y su maquinaria de reproducción mercantil (la academia, la prensa y las editoriales) era y fue durante toda su vida bastante marginal:

en los buenos y en los malos momentos, cuando estoy seguro de que tengo el mundo entre las manos —el mundo que me interesa, que no puede ser tocado y que acaso no exista— y cuando me convenzo de que no soy más que una pobre rata de redacción de pasquín de pueblo, en todo momento, ya sea para consolarme o para estar junto a mí en la alegría lo tengo presente a usted (p. 95)<sup>8</sup>.

Payró se convierte así en su brújula, en una forma de no perder la identidad literaria, de no rendirse y seguir luchando si su amigo lo lee, lo «aprecia» y lo ayuda a publicar (y con eso, como veremos, poder sobrevivir). Pero también su amistad con Payró es una de las más largas de Onetti, al que no por casualidad dedica su novela *Tierra de nadie* (1941). Los lazos entre ambos no son sólo culturales sino afectivos<sup>9</sup>: se admiran y se sienten comprendidos, comparten los mismos gustos e intereses en la literatura, el arte y el cine; y cuando discrepan lo hacen desde el respeto y siempre con el anhelo de saber la opinión del otro.

La estética de Onetti es inseparable de su ética y de ello da cuenta su nítida conciencia literaria que incluso en un discurso como el epistolar, que en principio puede ser pretendidamente no-literario, abunda en marcas retóricas y temáticas del estilo «Onetti» que pueden ser leídas como pistas de su constitución como sujeto escritor. Así el perfil literario y humano que dibujan estas cartas no es muy diferente del que pergeña su obra de ficción. La soledad y la incomunicación son dos grandes constantes en la narrativa epistolar de su subjetividad: «Yo soy un tipo sin relación con el mundo. El cerebro no me da para entender de verdad lo que estoy viviendo, las gentes ni las cosas ni un corno. Todo me resulta como entre sueños y no hay forma de despertar» (p. 134). En estas misivas alude con frecuencia a la necesidad del encierro, al aislamiento y manifiesta su deseo de refugiarse en una isla («Faruru»), o en una «casa en la playa», en una suerte de «robinsonismo», como él mismo lo llama, que le permita dedicarse en cuerpo y alma a la escritura (a la manera de Kafka), sin trabajar en nada que no le interese. Como algunos personajes de sus textos, habla de la necesidad de «ser uno mismo», al margen de las

8. A partir de este momento citamos directamente de la mencionada correspondencia de Onetti, editada por Verani, por lo que se indicará sólo el número de página.

9. Incluso llega a declarar: «aparte de las gentes con las que me he criado y aquellas con quienes vivo, no habrá más de tres o cuatro personas a las cuales esté realmente unido por amistad y formas de ser. Una de ellas es, va sin decir, don Julio Payró» (p. 45).

modas, no traicionarse, entregarse, «alcanzar el alma real» de las cosas. Leemos: «aconsejo escribir como y que salga del forro del estómago. Pero es difícil; difícil el estado de pureza y desnudez, el total abandono. Y sin embargo uno lo hace sin esfuerzo cada vez que se enamora y para siempre» (p. 78). Aunque son muchos los escollos –en forma de fracasos– que encuentra en el camino de la «autenticidad», la pasión por la escritura no merma y se muestra consciente del valor de su obra: «la novela que estoy escribiendo es una de esas cosas pertenecientes a esa clase de cosas que cuando uno las hace no tiene necesidad de consultar al vecino para saber si están bien. No hay voz ni voto para la oposición. Alguna vez la leerá usted y si no le parece tan definitiva como el *Eclesiastés* es que se ha vuelto un asno gris» (p. 134). En realidad, Onetti es poco dado al exhibicionismo, y suele redundar en la humildad del «perfil bajo», pero en ocasiones esta máscara deja ver un costado un tanto narcisista al considerar su obra «*the best of the world*».

Otra maniobra narrativa que pone en marcha Onetti en su construcción como sujeto epistolar es la elipsis de algunos acontecimientos cardinales de su vida, como la separación de su segunda mujer, María Julia (p. 122), que le abandona por otro hombre. Le cuenta a Payró el hecho y pasa de puntillas por los pormenores del desencadenante, y a modo de letanía y autoconvencimiento le dice que no sufre, que se siente tranquilo y seguro: «Es posible que mi vanidad sea excesiva, pero no tengo absolutamente ninguna clase de celos» (p. 122); aunque más tarde confesará que sigue enamorado pero sin necesidad de ella ni de nadie. A partir de esa carta y de la ruptura, las mujeres irrumpen en la trama epistolar y Onetti –dedicado al «casanovismo», como él mismo describe– refiere varias relaciones con féminas<sup>10</sup> que aparecen descritas como los personajes femeninos de su ficción: la adolescencia ligada a la pureza de alma y a la virginidad de sensaciones (p. 119 y 126). Estamos entonces ante el corazón muerto de un hombre que busca el amor inocente, refugiado en el alcohol y en el fracaso de la consumación de cuerpos indiferentes, la tristeza vacua y el alejamiento de su verdadera pasión: la literatura: «En los últimos días me he puesto a escribir con regularidad haciendo amables *good byes* a dulces damiselas porque quiero terminar antes de primavera un novelón del que creo haberle hablado» (p. 128).

De otra parte, Onetti manifiesta una hiperconciencia reflexiva de la escritura epistolar, que habría de estar ligada con el proceso de autodiseño subjetivo y con una extrema percepción literaria de la escritura. En este sentido, destacan en primer lugar los comentarios metaepistolares en la mayoría de los *incipit* que se repiten casi anafóricamente en un amplio número de cartas, donde se disculpa por su «indecoroso silencio», por su «pereza epistolar», y por haber estado dedicado en pleno al trabajo: «Confieso haber estado casi más de lo

10. «Entre tanto nada; escribo y escribo; con tantas ganas, tan alegre y rabiosamente, que proclamo mi renacida fe en Sigmund Freud, renuncio a un alma divina e inmortal, abjuro de mis heréticas desviaciones hacia [Carl] Jung, y [Alfred] Adler, y vuelvo a esperar el paso de esos diez años, el advenimiento de la Kyra, Rebeca o Marysa que venga a detenerme la pluma» (p. 102).

decente sin escribirle; pero trabajé mucho en estos tiempos» (p. 38). Estas conocidas fórmulas de disculpa y *captatio benevolentiae* propias del género epistolar se conjugan con otros enunciados también típicos en los que interpela a su destinatario, mostrándole su deseo de respuesta y pidiendo que le escriba «pronto y largo»: «por el placer, descontado, de recibir unas líneas tuyas y comprobar que no he sido olvidado aún» (p. 85). Se preocupa por el silencio de Payró y disculpa el suyo: «Mi silencio alcanza ya la etapa de la grosería. Siempre pensando en hacerle una larga carta, pero no encuentro el tiempo. (Se trata de un tiempo-tipo, un tiempo-clima, únicamente en el cual es posible escribirle a gusto a usted)» (p. 85). De esta última descripción podemos inferir la vocación de intimidad y sinceridad del Onetti epistolar, que valora y respeta sobremanera el ejercicio –estilístico– de la carta (y la dedicación y entrega al «otro»), pero consciente de que supone un paréntesis, una interrupción o ruptura dramática de la cotidianeidad que en el uruguayo es especialmente significativa. ¿Por qué? Porque a causa de los trabajos obligados que debe realizar para sobrevivir no dispone de tiempo suficiente para escribir literatura; y ahí es cuando entra en liza la narrativa epistolar, que aunque estimada no está al mismo nivel que la ficción narrativa para Onetti. Y no sólo por el tiempo dedicado, sino por la estructura misma del género: breve, en requerimiento de respuesta, y esclavo de la contingencia y del servicio postal, lo que hace que se desanime. Veamos un ejemplo:

voy a escribir hoy, me digo: no, es mejor esperar a mañana porque si hoy llegara carta, la mía, al cruzarse con la otra, perdería todo sentido, ya que mi corresponsal, por el hecho de haberme escrito, queda de inmediato a la espera de una carta-respuesta; y al recibir, contrariamente, una carta-pregunta, el *impasse*, en realidad, se habría mantenido sin variantes. Y así, repitiéndose la reflexión todos los días, pasan semanas y meses., hasta que valerosamente se acepta correr el riesgo del cruce epistolar (p. 86).

No obstante, el uruguayo logra vencer estos imponderables y a pesar de las deficiencias de algunas cartas (que se pierden o que nacen directamente «tartamudas»), se reitera en la práctica epistolar (confiesa incluso que pasa las cartas «a limpio») como vehículo de comunicación artístico y como tal llama la atención sobre la obligación de cuidar la expresión en este género:

Todos sabemos que una carta puede releerse y corregirse antes de enviarla. Y hasta por cortesía se quiere ser claro (por lo menos en esto). Y como aquí ya no es posible ayudarse con los gestos y las miradas y las previstas asociaciones de ideas que el otro sigue y etc., hay que recurrir a la sintaxis e ir aprobando los términos hasta poner el que tiene que ir (p. 56).

## Poética de la ficción

La gran potencialidad de estas cartas radica en el modo en que se funden la fuerza de la personalidad estremecedora del autor de *El astillero* con la visión política e ideológica de la época y la reflexión literaria: se enuncian lugares

y momentos de su historia personal y de la cultura rioplatense que dibujan un mapa muy particular de la intelectualidad del momento. Y es que esta correspondencia es un palimpsesto de fuentes y alusiones literarias e históricas que nos ayudan a entender mejor la etapa formativa de Juan Carlos Onetti: por ellas transitan Proust, Faulkner, Joyce, Arlt, y hay ecos y resonancias de *El pozo* y *Tierra de nadie*. Este epistolario nunca pierde de vista el objetivo literario de su autor; es decir, el proyecto de una escritura artesanal, personal (hecha por y para él), y la concepción del escritor como un nadador de fondo cuyo éxito viene dado por la resistencia y la ejercitación diaria. Esto es: su vida está supeditada a su vocación literaria; hasta el punto que los procesos de corrección y reescritura en estos años son continuos, como demuestra por ejemplo una carta en la que dice que *El pozo* está «escrita a las patadas», es un «mamarracho» que puede mejorarse y que seguro no le servirá para ganar «ningún premio académico» (p. 91). De hecho, cuando la *nouvelle* se publica, no duda en mencionarle a Payró las críticas negativas que ha recibido el texto —lo acusan de «amoral y degenerado»— y aunque reconoce las imperfecciones, también defiende que la obra destila una «belleza invisible; una cosa de comunicación, brutal, sucia, espesa, lo que se quiera, pero que me parece mil veces más verdadera, más mía, más caliente, que todas las bellas cosas que pudiera escribir y que he escrito» (p. 93). Lo que pone de manifiesto en primer término esta aseveración es la búsqueda onettiana de una nueva forma de narrar. Como sucede con *Tierra de nadie*, ambas obras están bien hechas «*aunque no es eso*, todavía». Verani con atino sostiene que «eso» a lo que se refiere el uruguayo, esa «MANERA» de escribir literatura la encontrará en Faulkner, en su narraciones en primera persona de testigos que no entienden lo que ocurre a su alrededor. Confiesa Onetti en una misiva: «Claro que hay 465784935 tipos que escriben mejor que yo; pero en la clase de cosa que yo quiero hacer mis rivales están en U.S.A. ¡Siempre el imperialismo!» (p. 106). Y en esa línea se manifiesta en un artículo en *Marcha* publicado en el volumen *Requiem por Faulkner y otros artículos*:

Luego de una generación de escritores profesionales —en el buen sentido de la palabra. De hombres que vivan para su oficio, lo amen y lo dominen, sería tal vez posible producir un tipo de artista que nadie ha querido imitar entre nosotros, que Europa ya tiene y en el cual, felizmente para ella, abunda Norteamérica. El escritor no hombre de letras, el anti-intelectual. Céline en Francia; Hemingway y tantos otros en U.S.A (p. 19).

Se trata entonces de narrar desde la conjetura, desde la adivinación, como un lector de cartas del «otro», de textos ajenos. Sabemos de la obsesión de Onetti por no contarle todo —«SIEMPRE HAY ALGO que no se dice», escribe en una carta—, por hacer del silencio el motor del relato<sup>11</sup>. Y asimismo el vacío es el dispositivo formal inherente al género epistolar, que está muy presente en su

11. Pero hay que aclarar que Onetti no apuesta por una literatura críptica, fruto de una «segregación intelectual», esto es, que requiera «una clave para su comprensión, clave que amenaza ser secreta y la empresa se reserva el derecho de admisión» (p. 78).

obra de ficción. En verdad las cartas han sido muy utilizadas en la literatura, puesto que con su incursión se aprovecha el «efecto de realidad» propio del género. Pero no es el caso de Onetti; a él lo que le interesa es el «afuera» de la epistolaridad, su construcción y la lectura «ajena». De ahí que tanto en *Los adioses* como en *La novia robada* o en «El infierno tan temido», por ejemplo, la carta —como habría de sostener Josefina Ludmer— «exhibe ciertos elementos que fundan la escritura» (p. 203), formada sobre la base de la «desaparición del otro», pero incluyendo su palabra (su rastro, su huella) que vendría a reparar la pérdida, la ausencia, el silencio; de tal manera que la ficción «se produce en un diálogo intertextual, en un tejido de la palabra «propia» y de la palabra «del otro», según el modelo de la carta» (p. 205). La poética de la ficción onettiana se articula pues en los mecanismos de la epistolaridad. Por eso tampoco extrañan los vasos comunicativos que establecen estas cartas (que funcionan a la par como laboratorio de escritura) con sus primeras obras: hay diálogos que se incorporan en *Tierra de nadie*, situaciones y personajes que se repiten y frases que reformulará luego en su obra magna *La vida breve*: «pienso que acaso todo en la vida sea un colosal malentendido, un fabuloso conjunto de pequeños y personales malentendidos» (p. 77).

Debido a esta clase de cavilaciones literarias este epistolario deviene en un documento de incalculable valor, puesto que como sabemos, Onetti siempre se mostró reacio a reflexionar acerca de temas y teorías de la escritura, excepto en sus primeros artículos periodísticos: «Siempre he sacado poca o ninguna utilidad de mis lecturas sobre técnicas y problemas literarios; casi todo lo que he aprendido de la divina habilidad de combinar frases y palabras ha sido en críticas de pintura. Y un poco en las de música. El por qué de esto no lo veo muy claro» (p. 41). No me parece baladí que las pocas declaraciones de Onetti a este respecto pertenezcan —en líneas generales— a la misma época y justamente se circunscriban a su etapa de formación literaria. Por eso creo que habríamos de hacer el ejercicio de leer en paralelo estas cartas y las crónicas periodísticas que escribe en ese momento en *Marcha* entre 1939 y 1941, en concreto su columna «La piedra en el charco», firmada con el pseudónimo «Periquillo el aguador». Entonces, si leemos la plétora de pensamientos que irradian este epistolario al abrigo de los textos periodísticos, concluimos que ambos coinciden en poner de relieve cuestiones centrales para el campo cultural rioplatense de la primera mitad del siglo XX. Las proposiciones teóricas de esta correspondencia apuntan a una idea de «escribir sin hacer literatura» en contra de una narrativa estetizante, el «escribir bien» que se aviene a los buenos modales de la burguesía, que detesta Onetti: «Tomar los elementos, las sensaciones de belleza de una obra de arte y hacer con ellas una nueva belleza; pero exclusivamente con ellas, no haciendo literatura» (p. 37). Esto es: se sitúa en la tradición rioplatense de las «malas escrituras» muy tempranamente, que además él interpreta como signo de independencia cultural de América —la material es imposible— con respecto al centro europeo. Piensa en una manera de escribir «más despreocupada, más directa, semilunfarda, si me apuran» (p. 60). Explica con más detalle Onetti en una carta:

estoy esperando terminarlo –falta poco– para hacerlo de nuevo. No se burle: está demasiado «bien escrito». Nunca académico, claro. Pero una cosa excesivamente de «palabras», de historia bien llevada. Algo –para orientarlo– Huxleyano. De éste han dicho que su gran defecto es ser demasiado inteligente. Y bien mirado, es cierto. Se trata, pues, de embrutecerse un poquito. De manera que parezca que los problemas de los pobres hombres que hacen de personajes son un poco los del Dios que los crea» (p. 66).

Y escribe en paralelo «Periquillo el aguador»: «se trata de buscar hacia adentro y no hacia fuera, humildemente, con inocencia y cinismo, seguros de que la verdad tiene que estar en una literatura sin literatura y sobre todo, que no puede gustar a los que tienen hoy misión de repartir elogios, consagraciones y premios»<sup>12</sup>. Porque la apuesta poética de nuestro autor se distancia de un «arte figurativo», mimético o representativo, que se enmarca en los gustos de la pequeña burguesía capitalista que consume productos «totales», acabados: «no me dedico a la literatura descriptiva», sentencia Onetti. Su literatura en cambio parte de una deformación de lo real, de una suerte de ocultamiento, a la manera de Cézanne, al que cita en varias ocasiones en las cartas. Se trata de un uso particular del punto de vista, una «manera de ver», como precisaba Rancière: «Escribir es ver, convertirse en ojo, poner las cosas en el puro medio de su visión, *es decir*, en el puro medio de su idea» (p. 139). Y Onetti dilata la vista cuando enfoca desde cerca, pero distorsiona de lejos para construir «otra» realidad. Estoy de acuerdo con Verani cuando afirma: «Es evidente que para Onetti el arte sucede fuera de la realidad concreta, sin renunciar a ella por el sostén de toda creación artística. Es decir, pone la mirada en un plano imaginario donde se funden su visión interior y el mundo exterior» (p. 28). La apuesta estética onettiana se asienta, como ya he advertido, en una concepción del arte no ligada a la representación de lo real, una suerte de «metafísica de la antirrepresentación»<sup>13</sup>; aunque no renuncia a la realidad sino que la «obra literaria sucede en la zona del arte, afuera y arriba de la realidad» (p. 76). Pero ante todo, el escritor –y esto lo explicita más claramente en los ensayos periodísticos– debe ir al encuentro de la esencia exacta de cada uno, sin «imitar a nadie», solo en su estilo: «Que el creador de verdad tenga la fuerza de vivir solitario y mire dentro suyo. Que comprenda que no tenemos huellas para seguir, que el camino habrá de hacérselo cada uno, tenaz y alegremente, cortando la sombra del monte y los arbustos enanos»<sup>14</sup>.

### Literatura y negocios

Son continuas las alusiones de Onetti a las condiciones de producción de su escritura, a los problemas económicos a los que se enfrenta y a los precarios

12. Juan Carlos Onetti, *Requiem por Faulkner y otros artículos*, Montevideo, Editorial Cal y Canto, 1975, p. 44.

13. Jacques Rancière, *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009, p. 147.

14. Juan Carlos Onetti, *Requiem por Faulkner y otros artículos*, *op. cit.*, p. 31.

trabajos que ostenta, «sostenido por la prostituida esperanza de dólares, premios y fama» (p. 155). La tensión entre literatura y vida recorre entonces todo el conjunto epistolar<sup>15</sup> y se hace patente el «sentido» que tiene la escritura en la primera etapa creativa del uruguayo: «todo lo que escribo es bueno aunque no puesto a punto por falta de tiempo para dedicarle» (p. 155). Gracias entonces a estas cartas podemos comprender la preocupación de Onetti por publicar y las dificultades que tuvo para hacerse un hueco y afianzarse en el campo literario rioplatense. Así, como dice en reiteradas ocasiones, se ve obligado a escribir para presentarse a concursos literarios, no tanto para darse a conocer –aunque sí quiere que lo lean– sino para ganar la dotación económica de los premios:

estaba escribiendo una novela para mandar al concurso de Losada y que tuve que escribirla de una manera casi desesperada, porque se me iba el tiempo, aprovechando cada momento libre, encerrándome toda la semana santa para poder llegar a tiempo: Consecuencia: que la novela quedó estropeada, con lagunas absurdas, contrahecha (p. 96).

Tanto *Tierra de nadie* como *El pozo* fueron redactadas para «epatar al amigo editor y agregándole además páginas para que diera las galeras necesarias» (p. 96). O en la misma carta menciona otro concurso de «novelas americanas» y dice que ha escrito un texto «de un tirón» con un plan de trabajo que sigue el «Método de *Hollywood*. 15 días para escribir el argumento de cada una de las escenas, momentos o capítulos o lo que sea. Quedan 90. Escribir luego a razón de dos mil palabras podía, con una tolerancia de diez páginas. Quedan 30 días para corregir y pasar en limpio» (p. 97). Su *modus vivendi* y *faciendi* consiste en estos años en «hacer periodismo y fabricar apresuradamente novelas que puedan conmovir la cuenta bancaria de algún editor yanqui» (p. 98).

Con este horizonte están concebidas todas las obras mencionadas en esta correspondencia (las de su primera época), bajo la urgencia monetaria y el propósito editorial<sup>16</sup>, por lo cual podemos comprender cómo funcionaba el mercado literario rioplatense –y los movimientos de geopolítica editorial– de la época, que como evidencia Onetti sigue teniendo como centro modular Buenos Aires<sup>17</sup> y las editoriales circunscritas al espacio nacional<sup>18</sup>. El epistolario revela la gran dificultad de publicar en Argentina (le pide constantemente a Payró que le haga una recomendación, que le publique textos en alguna revista o editorial), y la importancia de los concursos bonaerenses, como el de Losada,

---

15. «El trabajo diario tan estúpido y el tiempo que se pierde y el esfuerzo que es necesario hacer para «casi ningún día sin escribir» producen crisis de desaliento. Pero se escribe y se está bastante descontento» (p. 70).

16. Le preocupa la suerte que puede correr su novela *Tiempo de abrazar* a la que alude como la novela N°1, que no logra publicar (p. 61).

17. Advierte Onetti a Payró, instalado en la capital de Argentina: «Pienso ir pronto por allí a recorrer editoriales como en los buenos tiempos pasados, con tres inmortales manuscritos bajo el brazo» (p. 162).

18. En una carta demuestra el radio de actuación localista de la mayoría de editoriales del momento y dice que quiere publicar un cuento en *Alfar* aunque no paguen para conseguir «visibilidad», pues se vende en toda Sudamérica.



en los que participaba Onetti para ganar algo de dinero y poder vivir más holgadamente, toda vez que poner a circular el manuscrito. Y es que, como se lamentó en el artículo periodístico titulado «Los premios literarios» publicado en *Marcha* en 1941, en ese tiempo la cultura uruguaya no había alcanzado aún «el nivel necesario» para permitir que los escritores pudieran vivir de la venta de sus libros. Ahí expresa que los premios literarios pueden ser un buen aliciente para los autores principalmente jóvenes, pero no pasa por alto uno de sus defectos mayúsculos:

basta informarse en cualquier imprenta para saber que la mayoría de los libros se imprimen exclusivamente para intervenir en los concursos; y no es dudoso de que hayan sido escritos con el mismo objeto. Piénsese en lo que puede ser una obra literaria producto de una verdadera fecundación artificial y durante cuyo fatigoso parto el autor se haya asignado como aspiración máxima un premio de mil pesos, un banquete de homenaje y dos o tres adjetivadas crónicas que deberán ser devueltas en oportunidad<sup>19</sup>.

Onetti no se opone a los premios, sino al jurado (a la institucionalización de los mismos) porque piensa que deben ser juzgados por «gentes de letras», que aseguren que la política –la vanidad y la gloria nacional– quede fuera. No obstante, hay que subrayar que el uruguayo no siempre ganaba los premios ni le alcanzaba el dinero que obtenía de estos para vivir: «Ya empiezo a vislumbrar que los mencionados pesos se irán como se me ha ido siempre el dinero: sin que yo me diera cuenta y sin dejarme rastros» (p. 105). Por esta razón, se ve obligado a pluriemplearse y a pedirle ayuda a Payró para que le consiga un puesto de trabajo en Buenos Aires, en periódicos, la agencia Reuter, o editoriales porteñas: «Si puede hacerse algo sin mayor violencia y preocupación de parte suya, en buena hora. Y si no, no» (p. 61). Le transmite a su amigo abiertamente el deseo de «trabajar en un diario grande y en Buenos Aires» (p. 87), porque es una de las pocas tareas en que no se siente separado de lo que hace. Y gracias a Payró y su «poder omnímodo» comenzará a trabajar en Reuter, aunque tenga que alternar esa labor con otras:

Pero ahora Dios ha querido castigar mi vanidad y me ha llegado el turno de decir que el trabajo me impide legar a las generaciones futuras algunos Quijotes y dos o tres Hamlets. Porque –se ruega no insultar– a mi trabajo en la revista [se refiere a *Marcha*], a mis correcciones nocturnas de idioteces, he agregado otra tarea. Se trata también de correcciones y también de idioteces; pero ya no nocturnas, porque hasta la fecha no he podido averiguar a qué horas las hago. Son pruebas de libros de *Discursos parlamentarios...* (p. 104).

En otra ocasión le pide dinero a Payró para poner en marcha un proyecto editorial bastante original, que terminará truncándose: «Consiste en que la propaganda y la presentación del libro, de cada libro, se hace antes de imprimirlo. Y también se vende antes, por un sistema de bonos. De manera que hasta no estar salvados los gastos no se hace la impresión» (p. 80). Pero por encima de todo, las peticiones y ruegos de Onetti a Payró se encaminan a

19. Juan Carlos Onetti, *Requiem por Faulkner y otros artículos*, op. cit., p. 61.

ayudarle a publicar textos en periódicos porteños, o que le «eche una mano» en algún premio literario. Verbigracia, le envía cuentos para que se los haga llegar a Mallea –como «Un sueño realizado»– y salgan en *La Nación*<sup>20</sup>. También lo usa como mediador editorial o para que interceda en algún proyecto de publicación. Y es que, tal y como expone en el artículo «Literatura y política» que publica en «La piedra en el charco», su única obsesión –su verdadero sueño– es vivir para escribir y ser leído, aunque para eso deba plegarse a los designios económicos y editoriales:

Cuando un escritor es algo más que un aficionado, cuando pide a la literatura algo más que los elogios de honrados ciudadanos que son sus amigos, o de burgueses con mentalidad burguesa que lo son del Arte, con mayúsculas, podrá verse obligado por la vida a hacer cualquier clase de cosa, pero seguirá escribiendo. No porque tenga un deber a cumplir consigo mismo, ni una urgente defensa cultural que hacer, ni un premio ministerial para cobrar. Escribirá porque sí, porque no tendrá más remedio que hacerlo, porque es su vicio, su pasión y su desgracia<sup>21</sup>.

En conclusión, nada impide leer esta correspondencia real desbordante de pasión y fe literarias como una novela epistolar, puesto que Onetti crea a través de ella una particular versión de sí mismo que no deja indiferente al lector. Y a la vez ofrece un entreverado dibujo de las formas de expresión del uruguayo y de la peculiaridad de su poética. Pero como en *La figura en el tapiz* de Henry James siempre falta algún fragmento para armar la imagen completa de Juan Carlos Onetti, así como para encontrar todas las respuestas al enigma de su universo narrativo.

### Bibliografía

- Altman Janet G., *Epistolarity. Approaches to a Form*, Ohio, Ohio State University Press, 1982.
- Anderson Martina S., *Addressing Epistolary Subjects*, Minnesota, University of Minnesota, 2000. [Tesis Doctoral]
- Arfuch Leonor, *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Bannon Mara L. y Eduardo Muslip, *Cartas marcadas. Antología del género epistolar*, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 1998.
- Barton David y Nigel Hall, *Letter Writing as Social Practice*, Philadelphia, John Benjamins Pub., 2001.

---

20. Onetti, siempre pesimista, piensa que el cuento no le va a gustar a Payro: «Es absurdo y ¿para qué emplear un personaje anormal? Bueno, pero se hizo así y qué le voy a hacer.» (p. 114). En la carta siguiente, cuando se publica el relato, confiesa su emoción, no por la publicación en sí, sino porque «no tengo –desgraciadamente– espejos que puedan reflejarme la gloria o popularidad o distinción inherente» (p. 116). Le emociona que le haya gustado a Mallea. Y es que «Ya estoy aburrido de jorobar por teléfono a todos los conocidos y tengo un dedo gastado a fuerza de oprimir innecesariamente los timbres» (p. 117).

21. Juan Carlos Onetti, *Requiem por Faulkner y otros artículos*, op. cit., p. 36.

- Bouvet Nora Esperanza, *La escritura epistolar*, Buenos Aires, Eudeba, 2006.
- Croci Paula, «Correspondencias literarias», Claudia Kozak (comp.), *Deslindes. Ensayos sobre la literatura y sus límites en el siglo XX*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2006, p. 91-104.
- Derrida Jacques, *La tarjeta postal*, México D. F., Siglo XXI, 2001.
- Gallego Cuiñas Ana, «Dos propuestas para el hispanismo transatlántico del siglo XXI», *Entre la Argentina y España. El espacio transatlántico de la narrativa actual*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2012, p. 421-431.
- Gallego Cuiñas Ana y Erika Martínez, *Queridos todos. El intercambio epistolar entre escritores hispanoamericanos y españoles*, Bruselas, Peter Lang, 2013.
- Giltroy Amanda y Verhoeven W. M., *Epistolary Histories: Letters, Fiction, Culture*, Charlottesville, University Press of Virginia, 2000.
- Gracia Jordi, «Género anfibio», *Litoral*, n° 248, 2009, p. 3-6.
- Guillén Claudio, «Al borde de la literariedad: literatura y epistolaridad», *Tropelias*, n° 2, 1991, p. 71-92.
- Heckendorn Cook Elizabeth, *Epistolary Bodies: Gender and Genre in the Eighteenth Century Republic of Letters*, Stanford, Stanford University Press, 1996.
- How James, *Epistolary Spaces: English Letter Writing from the Foundation of the Post Office to Richardson's Clarissa*, Aldershot, Ashgate, 2003.
- Ludmer Josefina, *Onetti. Los procesos de construcción del relato*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009.
- Monsiváis Carlos, *El género epistolar. Un homenaje a manera de carta abierta*, México, Servicio Postal Mexicano, 1991.
- Onetti Juan Carlos, *Requiem por Faulkner y otros artículos*, Montevideo, Editorial Calicanto, 1975.
- Onetti Juan Carlos, *Cartas de un joven escritor*, Montevideo, Ediciones Trilce, 2009.
- Poe Edgar A., *Cuentos completos*, Buenos Aires, Losada, 2010.
- Rancière Jacques, *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009.
- Reyes Alfonso, *Literatura epistolar*, Buenos Aires, Editorial Jackson, 1949.
- Sáez Carlos y Castillo Gómez Antonio, *La correspondencia en la historia. Modelos y prácticas de la escritura epistolar. Actas del VI Congreso Internacional de Historia de la cultura escrita*, Madrid, Calambur, 2002.
- Salinas Pedro, «Defensa de la carta misiva y de la correspondencia epistolar», *Ensayos completos II*, Madrid, Taurus, 1981, p. 220-293.
- Siebert Bernhard, *Relays: Literature as an Epoch of the Postal System*, Stanford, Stanford University Press, 1999.
- Simmel George, «Digresión acerca de la comunicación escrita», *Revista de Occidente*, 1926, p. 400-403.
- Todorov Tzvetan, «El sentido de las cartas», *Literatura y significación*, Barcelona, Planeta, 1974, p. 19-64.
- VV.AA, *Confesiones desde Santa María en el centenario de Juan Carlos Onetti*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 2009.
- Woomer Emily Rebecca, *The Republic of Letters: Epistolarity, The Public Sphere, and the Rise of the Novel*, Santa Cruz, University of California Santa Cruz, 2010. [Tesis Doctoral].