

El Epistolario Onetti-Payró

Cartas sobre la educación estética de un joven escritor

Maximiliano Linares
(Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)

Abstract This article examines a set of sixty seven letters that Uruguayan narrator Juan Carlos Onetti sent to Argentinian critic and art historian Julio E. Payró between the years 1937 and 1955 from Montevideo to Buenos Aires. This analysis focuses on a series of topics and questions that assume paramount significance in terms of ‘onettian’ fiction. This approach synthesizes various relevant themes: his reflections upon plastic arts and post-impressionist European painters and his permanent allusion to the literature as a central role in his aesthetic reflections. Additionally this analysis incorporates the significant figure of the constructivist painter Joaquín Torres García to the already existing extensive cultural exchange between the two shores of the Río de la Plata.

Sumario 1 Introducción. – 2 La edición del Epistolario: sus vínculos con la literatura y la pintura. – 3 Las cartas de Onetti a Payró: un espacio estético. – 4 La carta inicial: hacia la conformación de valores artísticos. – 5 La representación y lo pictórico: *ut pictura poesis*. – 6 Las lecciones de la pintura. – 7 Torres García, Maestro entrañable. – 8 A modo de conclusión.

Keywords Aesthetic education. Letters. J.C. Onetti. Julio E. Payró. J. Torres García. Río de la Plata.

1 Introducción


El título que elegimos para este artículo encabalga el romanticismo de Schiller y el expresionismo de Rilke:¹ estas cartas (Onetti 2009a²) pueden

1 Nos referimos al libro de Friedrich Schiller: *Cartas a la educación estética del hombre* (1795) y al de Rainer María Rilke *Cartas a un joven poeta* (1929). Anotamos las fechas para corroborar que el horizonte histórico-cultural de Schiller es el Romanticismo y el correspondiente a Rilke el ámbito de las Vanguardias históricas. Cabe añadir que aún cuando hacia 1929 el Expresionismo se había ya eclipsado, las cartas rilkeanas sobre la poesía a un joven poeta no pueden pensarse sin el Expresionismo que el mismo Rilke había adoptado en su propia escritura. El espacio fiduciario de la carta permite en un siglo y en otro restaurar de algún modo el valor que se le adjudica al Humanismo. En el caso de Onetti adelantamos que, más allá de lecturas críticas relativas al excepticismo o neoneihilismo onettiano (incluso algunos críticos han hablado de pesimismo), el narrador uruguayo pergeña su propio concepto de humanismo.

2 Juan Carlos Onetti, *Cartas de un joven escritor. Correspondencia con Julio E. Payró*, Montevideo, Trilce, 2009. Edición a cargo de Hugo J. Verani. El libro contiene 67 cartas enviadas por Juan Carlos Onetti a Julio E. Payró entre 1937 y 1955. Lamentablemente no contamos con las cartas de Payró que parece que Onetti no conservó, ya que en su archivo personal, donado por su viuda a la Biblioteca Nacional de Uruguay, no figura una sola de

DOI 10.14277/2037-6588/Ri-40-108-17-7

Submitted: 2017-03-04 | Accepted: 2017-06-01

© 2017 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

323

considerarse la formación de un escritor, vale decir, el cómo se educa un gusto artístico y cómo reflexiona a partir de él para articular el mundo estético, base de su poética en ciernes; pero también pueden leerse ya no como las cartas a un joven poeta/escritor sino, por medio del género epistolar, de un sí mismo que se identifica con la figura de un escritor. Entre lo romántico de la figura del escritor y una juventud ávida de novedad, eminentemente vanguardista y dispuesto a la experimentación (los coletazos del *expresionismo* se hacen sentir en Onetti, como pueden ser reconocidos también en la narrativa de Roberto Arlt) y dispuesto también a desafiar lo novedoso para que lo nuevo se realice sin más; entre esta dos actitudes, Juan Carlos Onetti exhibe en estas cartas lo que podríamos considerar el laboratorio tanto de las ideas como de las intuiciones artísticas. El Epistolario nos ayuda a constatar lo que será la lección onettiana por excelencia: el cuidado de las formas estéticas, su configuración singular en el texto, el consabido alejamiento, cuestionamiento y apropiación *sui generis* del Realismo,³ al que aprende a criticar; como analizaremos, desde la lección pictórica, además de la enseñanza que encuentra en los grandes narradores modernos como James Joyce, William Faulkner o Marcel Proust, entre los más relevantes para la concepción de la ficción que está elaborando en esta *etapa de formación*. Quisimos referirnos a Schiller y a Rilke, concitando los títulos de las obras representativas que éstos escribieron, porque de alguna manera este epistolario de Onetti gravita, en el marco del intercambio epistolar, en una concepción si se quiere *humanista*.

La carta es un reducto discursivo privado (privado de dos, la privacidad de dos que comparten ideas y las vuelven recíprocas) que todavía preserva en esa intimidad a dúo el lugar de una verdad que no es la que la filosofía pretende encontrar desde su propio origen sino la verdad de la experiencia, pero sobre todo: la verdad de la experiencia estética. Y aquí yace potenciada la significación de la elección de un interlocutor como Julio E. Payró (Buenos Aires, 1899-1971): pintor, ensayista y crítico de arte

ellas. A pesar de que es un epistolario unilineal, cuyas cartas pares no están (es decir, no hay correspondencia), es un material invaluable para recrear lo que podemos llamar la *etapa de formación de un escritor*: las lecturas primeras, sus descubrimientos en el terreno del arte (sobre todo literatura y pintura; después, en menor medida, música y cine), las ideas estéticas que están flotando en una época, los préstamos estéticos, los modelos de escritores que circulaban en un determinado campo intelectual.

3 El análisis completo y exhaustivo del Epistolario Onetti- Payró, del que no podemos dar cuenta total en este artículo por obvias razones de pertinencia y espacio, forma parte de nuestra tesis doctoral: *El realismo en la construcción narrativa de J.C. Onetti: modelo para armar y desarmar. Desde sus textos tempranos a la saga de Santa María (1933-1950) a la luz del epistolario Onetti-Payró*. Director: Dr. Enrique Foffani. Como el título lo indica, nuestra investigación indaga y responde sobre los mecanismos de alejamiento, cuestionamiento y apropiación de la estética onettiana respecto del Realismo y el valor intrínseco que la lectura de las cartas aporta para la comprensión de estos dispositivos.

de vastísima trayectoria y reconocimiento en el Río de La Plata. Julio E. fue hijo del narrador, dramaturgo y periodista argentino Roberto J. Payró. Autor de unos cuarenta libros e innumerables artículos críticos, entre los que destacan *Pintura moderna*, *Qué es el fauvismo* y *Picasso y el ambiente artístico social contemporáneo*. Organizó y sistematizó la enseñanza de artes plásticas en Argentina mediante la fundación del Fondo Nacional de las Artes, y estableció por vez primera en una facultad universitaria (la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires) una titulación específica en Historia de las Artes. Desde 1972 el Instituto de Teoría e Historia del Arte de la UBA (Universidad de Buenos Aires) lleva su nombre. Fue miembro de número en la Academia Nacional de Bellas Artes. Educado en Europa y egresado de la Académie Royale des Beaux-Arts de Bélgica en 1920, Julio Payró regresa definitivamente a Buenos Aires en 1927, luego de una ausencia de veinte años. Su primer maestro fue el pintor constructivista uruguayo Joaquín Torres García, con quien estudió dibujo y pintura en Barcelona a los nueve años. A su retorno a Argentina, coincidente con el de Torres García a Montevideo, estrecha los lazos con este y con el ámbito artístico montevideano. Viaja de manera constante para dictar cursos y conferencias en el Uruguay. Por su labor docente la Universidad de la República (Montevideo) lo nombró Doctor Honoris Causa en 1949. Por las cartas conocemos, sin precisión, que conoció a J.C. Onetti desde el año 1936 (en la carta [2] Onetti se refiere a esta fecha y la carta [3] menciona «los felices tiempos de Buenos Aires», como anota Verani, por lo que puede inferirse que el primer encuentro sucedió, acaso, antes de 1934, fecha en que Onetti concluye su primera estancia porteña y retorna a Montevideo)⁴ y mantuvieron contacto, por lo menos, hasta 1955, como lo certifica la última epístola conservada. Onetti le dedica su novela *Tierra de nadie*, de 1941, y luego, en 1965, explicita la deferencia, «A Julio E. Payró, con reiterado ensañamiento», en ocasión de la segunda edición.

Como sosteníamos, si consideramos la correspondencia como un reducto de un vínculo humanista sostenido en la confianza depositada en el interlocutor, Payró, a quien va dirigida la misiva, la carta nos provee de algo importantísimo además del sincero intercambio: se construye como el espacio de formación de una poética, avalado por el afecto mutuo de la amistad; incluso no sin ironía leemos que el joven Onetti escribe al experimentado crítico de arte: «Se me ocurría escribir: 'Payró: lo quiero mucho. Bye, bye'» (2009a, [21] 95) pero también legitimado por Payró que podía autorizar al novel narrador quien, no obstante, parece a partir de cierto momento, no precisar de una figura-referente o guía para legitimarse como escritor.

4 Este período (1930-34) es considerado por los biógrafos como el primero de estancia de Onetti en la ciudad de Buenos Aires, ya que el segundo tuvo lugar entre 1943 y 1955. Cf. Domínguez 2009.

2 La edición del Epistolario: sus vínculos con la literatura y la pintura

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.

(Onetti 2009a, [3] 41)

La edición en Montevideo, en editorial Trilce, en junio de 2009, de las cartas que Juan Carlos Onetti escribió al pintor y crítico de arte Julio E. Payró, inéditas hasta esta fecha (y no sólo inéditas, sino ignoradas por la crítica), establece una relación epistolar que persistió durante casi dos décadas, esto es, desde 1937 hasta 1955. La edición de este libro, que comporta sólo las cartas de Onetti a Payró, estuvo a cargo del especialista uruguayo Hugo Verani y lleva por título *Cartas de un joven escritor. Correspondencia con Julio E. Payró* (Onetti 2009a).⁵ No encontramos otro término más preciso y justo para definir el valor de estas cartas: sindicamos con la noción de *acontecimiento* la publicación (de hacerlas públicas) de estas cartas del joven Onetti (un hallazgo, en verdad, que debemos a la capacidad rigurosa y sensible del crítico uruguayo que supo seguir las huellas de estas cartas hasta encontrarlas en los archivos de los descendientes de Payró) por dos motivos principales que hacen a nuestro objeto de estudio y que, como explicitaremos, modifican significativas consideraciones teórico-críticas.. Por un lado a): se trata de una correspondencia que abarca lo que consideramos el *período de formación* de Onetti como narrador, puesto que son los años de la publicación de *los relatos tempranos* de Onetti («Avenida de Mayo- Diagonal- Avenida de Mayo», 1933; «El obstáculo», 1935; «El posible Baldi», 1936; «Convalecencia», 1940; «Un sueño realizado», 1941; «Mascarada», 1943; «Bienvenido, Bob» y «La larga historia», 1944; «Nueve de Julio», 1945; «Regreso al Sur» y «Esbjerg, en la costa», 1946; y «La casa en la arena», 1949), el de *las primeras novelas y nouvelles* (*El pozo*, 1939; *Tierra de nadie*, 1941; y *Para esta noche*, 1943) y, además, queda comprendida en este arco temporal también la publicación de *La vida*

5 Citamos siempre por esta edición. Para aligerar la lectura sólo añadimos entre corchetes el número de carta y la página correspondiente. La publicación de este Epistolario se realizó en simultaneidad con otras tres editoriales de diferentes países latinoamericanos, aquí los datos completos: Rosario (Argentina), Beatriz Viterbo, 2009; México D.F. (México), Ediciones Era, 2009; y Santiago de Chile (Chile), Ediciones Lom, 2009. El hecho de poder contar con esta edición múltiple de las cartas de J.C. Onetti, encarada por cuidados proyectos editoriales locales conectados por la red Editores Independientes, nos resulta por demás auspicioso, si tenemos en cuenta la dificultad inherente de circulación editorial entre los países latinoamericanos. Vaya esta mención como justo reconocimiento al emprendimiento encarado.

breve en 1950 que es el verdadero punto de inflexión de la trayectoria de Onetti (y, por extensión, «El álbum», 1953, y *Los adioses*, 1954, ficciones que se vinculan con esta decisiva novela por distintas razones de índole teórica porque se trata de relatos que ponen en escena cuestiones como la figura del 'lector' y del 'intérprete' además de la ya inaugurada del 'narrador' en *La vida breve*);⁶ y, por otro lado b): los temas tratados en esa correspondencia por el propio Onetti, entonces un joven escritor, ameritan un estudio detallado y obligan a una confrontación entre las ideas estéticas que podemos extraer de las cartas y la obra escrita paralela o simultáneamente. Este cotejo entre un género que pertenece a lo que Nicolás Rosa (2004) denominó «las escrituras del yo» y su adyacente obra narrativa nos exige detenernos en el recorrido previsto para estudiar las posibles resonancias de la correspondencia respecto del cúmulo de informaciones y cuestionamientos referentes a nuestro objeto de estudio. A partir de estas cartas, nos abocaremos a estudiarlas desde las perspectivas no solamente críticas y filológicas que se abren sino también constitutivas de nuevas claves de significación cuya incidencia sobre la narrativa pueden ser consideradas como imprescindibles, ya que como afirma en el prólogo de su edición Hugo Verani: estas cartas son «textos que aportan un conocimiento más preciso de cómo llega Onetti a ser un clásico de la literatura latinoamericana» y termina proponiendo, incluso, que estas cartas, quizás, modifiquen «sustancialmente la imagen que se tenía de su narrativa, en particular del primer Onetti» (Verani 2009b, 30).

Estos dos juicios de un crítico como Hugo Verani, experto conocedor de la obra onettiana, revelan por un lado la importancia de las cartas en las cuales el narrador uruguayo analiza y comenta una serie de temas y cuestiones que adquieren una significación primordial en el plano de la ficción (al respecto compulsamos los temas a nuestro criterio más relevantes: sus reflexiones sobre las artes plásticas – donde se destaca la pintura postimpresionista europea, cuestión a la que nos referiremos más adelante –; y sobre todo la permanente alusión a la literatura como un quehacer central de sus reflexiones estéticas) y por el otro nos instan a reconfigurar nuestro propio juicio crítico a partir, precisamente, de este primer relevamiento metacrítico.

3 Las cartas de Onetti a Payró: un espacio estético

Hugo Verani como escrupuloso editor del Epistolario nos advierte que en éste no se omite ninguna carta de todas las encontradas en el Archivo-Payró e incluso que no se omite palabra alguna, lo cual nos da una idea del

6 Cf. Onetti 2005, 2005-9, 2007, 2009c.

meticuloso trabajo filológico que implicó semejante actitud en la edición.⁷ Además, entre otras informaciones sobresalientes del epistolario, Verani advierte que han sido adaptadas tanto la acentuación como la ortografía según los estándares de la época y que se conserva tanto el subrayado de palabras y frases como los neologismos y coloquialismos por parte de Onetti. En conclusión, nos encontramos frente a una impecable y muy bien cuidada edición que aproxima al lector y al especialista a una lectura franca del epistolario original. Compuesto por sesenta y siete cartas, el epistolario reunido comienza en el año 1937 y finaliza en 1955. La datación corresponde, casi en todos los casos, a la mano del destinatario, Payró, y no del remitente, Onetti; de hecho ante la recriminación de esta falta por parte del primero, el segundo contesta con simpática sorna: «porque no se me da la gana» ([56] 141). En base a las fechas anotadas por Payró se destacan dos marcados y diferenciados períodos: el primero, desde la primera carta de 1937 hasta la número sesenta y cuatro del 30 de enero de 1943; y el segundo, compuesto por las tres últimas misivas que se conservaron, enviadas en los años 1946, 1947 y 1955, respectivamente.

Resulta destacable la consciente preocupación, de parte de Julio E. Payró, por la preservación y sistematización del conjunto de cartas. De alguna manera, por ciertas anotaciones aclaratorias de puño y letra del mismo Payró, podemos inferir cierta preparación en los textos epistolares. Es el caso de la carta [35] (102-103): fechada en el margen superior derecho por Payró «1942? no! 1941?», y con una leyenda agregada al final en inglés, también manuscrita por el crítico e historiador del arte, «Moved out in March 1941», que se refiere a un cambio de domicilio por parte del remitente Onetti, lo que justifica la hesitación correspondiente a los signos de interrogación. O el caso de la carta [45] (120) – también fechada, como casi todas, a mano por Payró: Onetti escribe en la tercera oración de la epístola, «Recibí su carta y agradezco de veras la amnistía. Bien por su amigo el escritor inglés», y luego continúa emitiendo juicios sobre la escritura del mencionado escritor. En este punto nos anoticia Verani que en el original Payró agrega al margen «Se refiere a Robertson».⁸ Como referimos, esta repetida y voluntaria acción de introducir aclaraciones y anotaciones por parte de Payró nos permite atisbar cierta preparación – acaso con futuros fines editoriales o sólo para ser salvaguardada en calidad de documentación personal – en el registro y archivo de las cartas con Onetti. Y, sobre todo, demuestra la lucidez y sensibilidad artística del ya en ese momento reconocido crítico de arte

7 Las cartas originales se conservan en dos instituciones norteamericanas: en la Research Library del Getty Research Institute, Los Ángeles, California y en la Hesburgh Library de la University of Notre Dame, South Bend, Indiana. Verani reprodujo el Epistolario con la autorización de ambas instituciones.

8 Edward Robertson, escritor inglés y amigo de Payró, sin rastros de su obra según Verani. Mencionado por Onetti en cuatro de sus cartas: [39], [40], [45] y en la última, [67].

argentino, quien identifica en un joven y desconocido Onetti un interlocutor indudablemente válido. Al respecto, Verani opina al ser consultado en una entrevista luego de la publicación del volumen: «Es sorprendente el hecho de que Payró mismo tuviera la visión de guardar cartas de un Onetti antes de Onetti,⁹ porque cuando empiezan a escribirse ya se creía un gran escritor, aunque no había escrito nada» (Frieria 2010).

4 La carta inicial: hacia la conformación de valores artísticos

Desde la primera misiva, 1937, Onetti – a los 28 años de edad – hace gala tanto de su nutrida competencia cultural en el campo artístico contemporáneo como de su dilatado conocimiento sobre lo clásico. Pululan menciones de dramaturgos y piezas de teatro francesas de la década del 20 y del 30, mezcladas con alusiones a la mitología griega o la tradición europea. Sin embargo, el tono es afable y relajado como quien conversa en un café con un interlocutor muy preparado – Payró, recordemos, ya es un prestigioso crítico e historiador del arte en el ámbito del Río de la Plata – pero no siente en absoluto la obligación de rendir un examen. Entre las múltiples referencias a la alta cultura se filtran fragmentos de letras de tangos y giros coloquiales que transmiten de lleno el acento cómplice y afectuoso de los correspondientes. En esta misma primera carta relevamos – en consonancia con Verani – la liminar mención del *Realismo mágico* en lo que respecta a Hispanoamérica. Onetti comenta y deja asentado su conocimiento del libro del especialista alemán en arte Franz Roh, de 1925, sobre la pintura europea post-expresionista *Realismo mágico. Post expresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente*. Este último título corresponde a la versión española de 1927 traducida por Fernando Vela y editada en Madrid por la Revista de Occidente. Luego de expresar esta novedosa y precursora recepción – siempre en la primera misiva –, Onetti cifra en un par de líneas otra de las directrices fundamentales que atraviesan el Epistolario en

9 Cf. artículo de Verani (2009c) «Onetti antes de Onetti» en la revista española *Turia*, edición especial en ocasión del centenario del nacimiento de J.C. Onetti. Con esta fórmula Verani analiza precisamente el impacto que el epistolario desata sobre el conocimiento del joven Onetti antes del Onetti consagrado. Curiosamente, y en consonancia con nuestras hipótesis, existe otro artículo crítico del año 1974 también denominado «Onetti antes de Onetti» donde Jorge Ruffinelli introduce los cuentos de 1933 a 1950 y el fragmento recuperado de *Tiempo de abrazar* (1934), y a su vez analiza, en este caso, la relación de un Onetti narrador en formación con un Onetti con la mayor parte de su obra realizada y pocos años antes de recibir el Premio Cervantes de 1980 durante su definitivo exilio en Madrid. Anotamos que Verani, por supuesto, conoce el prólogo de Ruffinelli, de hecho lo compiló para el volumen colectivo sobre el escritor uruguayo de Taurus (1987). En la duplicación de la fórmula *Onetti antes de Onetti* – por dos expertos conocedores de la obra onettiana, nada menos –, una a partir del registro de sus «textos tempranos» y otra basada en sus cartas con Payró, posicionamos nuestra búsqueda, y, en esa estela, intentamos profundizarla.

su totalidad, nos referimos a una pulsión que reverbera a través de las cartas: la búsqueda continua, intransigente, de una ‘nueva belleza’, de una escritura que dé en la tecla de una estética visceral, alejada del ‘escribir bien’, de la *literatosis*. En esa busca, el narrador uruguayo considera un probable doble camino, el de nutrirse no sólo de las lecciones literarias de la temática y la estilística que realmente le interesa – Joyce, Proust, Twain, Huxley, Wilde, Poe, Dostoiewsky, Faulkner, Dos Passos, Hemingway, Sartre, entre otros – sino también respecto a las artes plásticas: «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*» ([1] 37). *Literatosis* es una nominación del joven escritor que postula como enfermedad el ‘escribir bien’, de lo que rehúye, tanto como quiere rehuir de la literatura: el anti-intelectualismo onettiano lo lleva también a la anti-literatura. Son posiciones que están también en un adentro de la literatura, en una particular institucionalización de la literatura y esto, más allá de la figura chúcara y solipsista que Onetti habrá de defender. Onetti no está afuera de la institución-literatura; sus actitudes de ponerse afuera y recluírse en un adentro no lo libera de la posición que toma, porque siempre el escritor toma una, y esa que toma, la sostiene o no en el tiempo: que Onetti haya sostenido en el tiempo la actitud de retirado de la literatura no significa que haya estado en un afuera absoluto. *Literatosis*, entonces, es la primera manifestación de la actitud que mantendrá siempre: tomar posición tomando posesión de la autonomía del arte.

Lo que esta carta nos hace ver es algo verdaderamente sorprendente: el constatar cómo, en esos años tempranos de formación como escritor, Onetti parece tener ya una concepción definida acerca de la escritura y el valor que se puede extraer del estilo; porque no está negando el estilo como noción (de hecho él mismo, en el transcurso de su obra, alcanzará a tenerlo) sino suponiendo que, por medio de él, escribir bien signifique *escribir mal* o tan sólo escribir. Recuérdense al respecto la leyenda tejida sobre Roberto Arlt, aquella que afirma que escribía mal, y puede compararse con estas ideas onettianas:¹⁰ sufrir de ‘literatosis’ implica que el escritor ha sido

10 Por lo general, en el período de formación de un escritor aflora primero una postura clara *contra* la cual esgrimir los propios argumentos que una actitud propositiva, esto es, reiteramos, parte inevitable de la búsqueda inicial. En el caso de Onetti esta mención de ‘no hacer literatura’ data de su primera carta, del año 1937, y puede relacionarse con el encuentro que tuvo lugar unos pocos años antes con Roberto Arlt. Onetti cuenta (en el prólogo a la edición italiana de *Los siete locos* de 1971) que entre los años 1930 y 1934 leyó, en Buenos Aires, la mayoría de la obra de Arlt; alojado en la casa de Italo Constantini (Kostia), «un viejo amigo de Arlt», entrega al dueño de casa el manuscrito de *Tiempo de abrazar* y recibe, al tercer día, el veredicto final:

- Esa novela es buena. Hay que publicarla. Mañana vamos a ver a Arlt. [...]
- Pero lo que yo escribo no tiene nada que ver con lo que hace Arlt. ¿Y si no le gusta? ¿Con qué derecho vas a imponerle que lea el libro?

cooptado por la institución literaria, por la academia, y por algo de lo que siempre Onetti habrá de renegar: del intelectualismo. Basta pensar que sus creaturas poco tienen que ver con el mundo intelectual, salvo algunas excepciones: Risso, que es periodista, Jorge Malabia que comienza por serlo pero después desvanece sus deseos escriturarios, Eladio Linacero, que intenta escribir sus memorias o el viejo Lanza, que es periodista, corrector y pretende, sin nunca lograrlo del todo, convertirse en historiador de Santa María. Consideramos, entonces, la primera carta del epistolario como acápite del mismo, en tanto y en cuanto ésta representa a modo de sinécdoque las principales líneas que identificamos en el corpus entero compuesto por las sesenta y siete epístolas. De las variables de análisis posibles nos centraremos, en este caso, en la relación que el conjunto de cartas establece estrictamente con la pintura, la crítica de arte y la figura del pintor Joaquín Torres García, por representar estos tópicos la interrelación directa entre Onetti y Payró.

5 La representación y lo pictórico: *ut pictura poesis*

En el aspecto relativo a la representación descuella el tópico *ut pictura poesis*,¹¹ mediante el cual muchas de las manifestaciones de Onetti demarcan, expresamente, su entendimiento de algunas técnicas de pintura como las más acertadas para aplicar a sus construcciones literarias:

Siempre he sacado poca o ninguna utilidad de mis lecturas sobre técnica y problemas literarios; casi todo lo que he aprendido de la divina

– Claro que no tiene nada que ver – sonreía Kostia con dulzura -. Arlt es un gran novelista. Pero odia lo que podemos llamar *literatura entre comillas*. Y tu librito, por lo menos, *está limpio de eso*. No te preocupes – otros vasos de vino y la solapa aceptando paciente su misión de cenicero –; lo más probable es que te mande a la mierda» (Onetti 2009c, 848; destacados del Autor)

La anécdota continúa narrando que Arlt concluyó a la siguiente jornada que *Tiempo de abrazar* era «la mejor novela que se escribió en Buenos Aires este año. Tenemos que publicarla», luego el manuscrito se extravía y reaparece, en 1974, publicado de manera incompleta y definitiva a instancias de la pulsión crítica de Jorge Ruffinelli.

Lo que interesa, en esta oportunidad, es el diálogo restituido por un Onetti ya reconocido como escritor, en 1971, cuando se le solicita prologar la edición de un clásico rioplatense como la novela de Arlt por una prestigiosa editorial italiana, Bompiani. Y en la restitución, la elección premeditada de una referencia en común entre su estética y la arltiana ceñida a su primera etapa como narrador: la negación de «lo que podemos llamar *literatura entre comillas*».

11 En su *Ars poética* o *Epístola a los Pisones*, el autor latino Horacio configura esta categoría de *ut pictura poesis*, la poesía como la pintura, donde se propone una concepción mimética del arte que establece expresas líneas comparativas entre la pintura y la poesía así como entre el pintor y el poeta. La *Poética* de Aristóteles, otro de los pilares de la poética clásica, funda el concepto de *mimesis*, el arte imita un concepto de la realidad externa y lo reproduce en la obra. Ambas nociones son básicas para la estética del Realismo.

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. Acaso porque la pintura es mucho más oficio que su otra hermana; al tratar de ella la gente se refiere, trabaja con elementos concretos y demostrables (en un aspecto, al menos). El color en pintura es color; en literatura es imagen, manera de decir, de aproximarse a la sensación que – a Dios gracias – termina siempre de escapar. ([3] 41)¹²

Esta larga cita concierne, en su esencia, a dos órdenes: el primero, tenemos que prestar atención a que Onetti no descalifica las lecturas literarias sino las lecturas críticas sobre literatura. Admiradas lecturas literarias – ya mencionadas – pueblan las páginas de las cartas, pero casi en ningún caso – Anatole France se configura como la excepción – se reivindican lecturas críticas por parte de escritores o especialistas en literatura; el segundo, la definición final sobre lo intrínseco a la literatura como un «aproximarse a la sensación que – a Dios gracias – termina siempre de escapar» ([3] 41), escrita en una carta del año 1937, coincide con la percepción de Jorge Luis Borges sobre «el hecho estético» en el final de su ensayo «La muralla y los libros», del año 1950, donde lo concibe como la «inminencia de una revelación, que no se produce».¹³

En la conmoción que le provoca el arte post-impresionista europeo Onetti localiza análisis críticos de pintura que le aportan datos explicativos sobre el impacto estético que, por fortuna, siempre termina por escapar. Es así que consulta ávidamente las constantes publicaciones sobre arte del mismo Payró – tanto los numerosos artículos en periódicos rioplatenses como los libros editados que generalmente le envía el mismo historiador y crítico de arte – y de otros críticos europeos como Elie Faure, André Lhote, Camille Mauclair, Joshua Reynolds y el ya mencionado Franz Roh. Y, por otra parte, Onetti visita de manera asidua en su taller montevideano a Joaquín Torres García, el consagrado pintor constructivista.

6 Las lecciones de la pintura

Varios son los pintores mencionados por Onetti en sus misivas a Payró, el uruguayo gusta consultar al especialista porteño por sus impresiones de múltiples artistas y movimientos pictóricos, pero el énfasis se encuentra

¹² Repetimos esta cita – en su primera parte específicamente – por el carácter fundamental que posee una afirmación de este tenor.

¹³ Transcribimos la cita de Borges completa: «La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético» ([1950] 2011, 12).

en el período post-impresionista y puntualmente en los nombres de Paul Cézanne, Paul Gauguin y Henri 'El aduanero' Rousseau. También menciona a Henri Matisse y Georges Rouault, entre los que más llaman su atención.

El análisis de las técnicas de Matisse permite a Onetti sopesar el vaivén del creador con los objetos referenciales, la creación ahora quiebra el flujo de interpretación a la manera de los impresionistas, donde la primacía correspondía a la visión subjetiva:

Hay una zona, en el espíritu, pongamos, que *se llama arte y que no es la realidad* [...] M. Matisse pinta botella y dama. *En la realidad* M. Matisse empuña y alza la botella, pernocta con la dama. Si se trata de alcanzar el alma real de ambas, M. Matisse beberá el whisky, con soda y sin hielo, yo supongo, y observará los deseos, reacciones, gestos, vacilaciones, olvidos, risas y llantos y etc. de la dama que fuma. [...] ¿Se le ocurre a Ud. pedirle al pintor *su experiencia personal* de aquella dama y de aquella botella encuadrada? No, y con escándalo. No se trata de una mujer, no es una botella, mi amigo. Vea Ud. un poco: son colores y formas. Mujer y botella, desde luego; lo indispensable para que el tema sea reconocido, pues no va el artista a *cometer la torpeza de 'renunciar' a la realidad*, ya que ésta es el sostén, el alimento de aquella sensación artística que se quiere transmitir. ([20] 75-6, destacados del Autor)

La elocuencia de Onetti nos permite entender cuáles son las cuestiones que le interesan de modo directo; no demora en abordar el problema de la representación pero la cuestión es cómo aprehender esa zona esquivada «que se llama arte y que no es la realidad» mientras se establece el vínculo con lo referencial. Unas líneas más adelante, Onetti concluye: «Proceder con la realidad como con una hermosa mujer, a la que se ama y no se respeta» ([20] 77). Especie de fórmula del proceder del artista, esta aseveración acaso responda a la gran pregunta del realismo en el arte, como si se sostuviera que las reglas deben asimilarse antes de ser superadas, quebradas; sólo puede trascenderse lo que se conoce a fondo, o en la concepción de Onetti, arribar a que «la obra literaria suceda en la zona del arte, afuera y arriba de la realidad» (76) sin «'renunciar' a la realidad». Onetti remarca con énfasis distintivo que la representación del referente no se sustenta en el componente de lo verdadero – «su [la de Matisse] experiencia personal» – sino en la reproducción de algunos rasgos – colores y formas –, apenas lo «indispensable para que el tema sea reconocido». Parece haber hallado en la pintura un procedimiento formal que trasladará a su escritura, la capacidad de convocar las estrategias realistas en tanto que vehiculizadoras de la composición estética para socavarlas desde dentro, para exponer, como en la pintura de Matisse, trazos que respondan de alguna manera a los modelos originales pero que den por resultado no una traslación mimética sino «el alma artística

de la mujer y de la botella» (76). Convertirá luego estas lecciones en los procedimientos de armado y desarmado, de montaje y desmontaje del realismo en su literatura.

Cézanne y Gauguin son los dos pintores europeos que más se repiten en las referencias del epistolario, al menos cinco veces cada uno, ambos reúnen características comunes y disímiles muy valoradas por Onetti. «La pintura apreciada por Onetti» informa Verani (2009a, 9-22) en su inteligente ensayo «Hacia una teoría de la ficción: literatura y pintura» «revalida una noción no mimética del arte, un ideal constructivista, de realización artística [...] esta dimensión arquitectónica del arte abre nuevas perspectivas artísticas que atraen a escritores, como Onetti, en busca de formas creativas menos realistas y más alusivas, poéticas» (11-12). En el mismo tenor que en el análisis previo, respecto de las aseveraciones sobre la pintura de Henri Matisse, Verani liga el interés de Onetti hacia estéticas que componen una mirada propia, una apreciación más distanciada de los preceptos realistas de composición artística, en donde lo alusivo, lo sugestivo y lo poético predominan sobre lo dicho o lo literal.

Sobre *Mujer con fruto* de Gauguin, expresa Onetti: «Yo, miope de mí, siento que ese cuadro es perfecto. Matemáticamente perfecto, si se exige el término, en dibujo y color. Y aventaja a las obras maestras de Cézanne porque, dentro de un orden severo, hay allí *toda la poesía* que hasta la fecha es posible poner en un cuadro» ([3] 42; destacado del Autor). La afinidad para con Gauguin se remite a un nodo fundamental de la temática onettiana, el escape al paraíso, a la isla de la salvación, al aislamiento como reservorio de la pureza humana. En *Tierra de nadie* su protagonista Aránzuru deambula por un atestado y monocromático Buenos Aires motivándose a emprender la retirada hacia Faruru, aquella isla perdida de la Polinesia representada en los coloridos cuadros de Gauguin como el afrodisíaco «lugar donde se hace el amor». En Gauguin «no solamente es extraño y exótico el tema de sus cuadros. Gauguin trató de penetrar en el espíritu de los nativos y observar las cosas tal como son. Se esforzó en retratar a los nativos de acuerdo con este arte primitivo, simplificando los contornos de las formas y no eludiendo el empleo de grandes manchas, de fuertes colores. De buen grado ignoró los seculares problemas del arte occidental cuando creyó que proceder así le ayudaba a expresar la intensidad ingenua de las criaturas de la naturaleza» (Gombrich [1950] 1997, 585).¹⁴

Cézanne apuesta a la renovación de las técnicas pictóricas, descrea de la transposición lineal de la realidad y manifiesta su elección por la fuerza expresiva. El arte post-impresionista es considerado el primero en renunciar a toda ilusión de realidad y en expresar una visión propia

14 Citado por Roberto Fucci en «Los post-impresionistas y la narrativa de Onetti», mimeo. Véase sobre el concepto de *Primitivismo* las reflexiones de Jorge Schwartz en *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos* ([1991] 2002).

mediante la deliberada deformación de los objetos naturales (esta noción fundamental es retomada por Verani 2009a, 277 a través de las ideas de Arnold Hauser). El artista francés, quien es señalado por la doxa crítica como uno de los más influyentes en el arte del siglo XX, «procede con independencia de un criterio verista, incluso en los cuadros más cotidianos, retratos, paisajes o naturalezas muertas, aparentemente realistas, pero investidos de un profundo poder de evocación. Desdeñoso de la verosimilitud imitativa, transforma lo que ve a su alrededor en una imagen mental,¹⁵ deformando y mutilando cuerpos humanos (véase, *Las bañistas*), que inspiran los experimentos con formas abstractas de Matisse y del cubismo» (Verani 2009a, 13). Así es que para el crítico uruguayo Cézanne exhibe los mecanismos de creación en vez de esconderlos cuando elige, por ejemplo, dejar algunos blancos en sus cuadros, los cuales ya terminados brindan una sensación de inacabados. De esta manera, la interrelación es directa con los procedimientos de escritura de Onetti cristalizados a partir de *La vida Breve*, donde la hechura de la escritura es expuesta adrede para dar cuenta de la *construcción del relato*, de manera vanguardista se expone la costura del procedimiento, se evidencia la factura en tanto que trabajo artesanal con el lenguaje.

Sobre 'El aduanero' Rousseau, Onetti confiesa conocer sólo *La gitana dormida* (1897), óleo que antecede en la portada interna al completo estudio de Roh, y los apuntes de Payró sobre su obra. En estos últimos se transmite «no la *transcripción* fiel y menuda de una realidad para él [Rousseau] muy conocida, sino la *transposición* de esa realidad en un mundo nuevo, creado por su plástico poder de reconstruir imágenes».¹⁶ Estas percepciones son las que estructuran la pionera recepción de un concepto como el de *realismo mágico* por parte de Onetti, en el cual decodifica, como advierte Roh, lo *mágico* en oposición a *místico*, en tanto que el misterio no desciende al mundo representado, sino que se esconde y palpita tras él.¹⁷ De allí la distancia con la posterior lectura ontológica de Carpentier sobre «lo real maravilloso» o la diferencia radical con la noción del fantástico.

La mención al parisino Georges Rouault es emitida por Onetti como al pasar - «¿Conoce usted algún buen estudio a fondo sobre Rouault? Este tipo se tiene que parecer a lo que yo escribo. Reciba todas las felicitaciones...» ([62] 152) -, pero acaso comporte una más profunda relación con la obra onettiana.

15 Remitimos al concepto de realismo de la 'imagen mental' de José Pedro Díaz en la narrativa de Onetti, explicitado en *Juan Carlos Onetti: el espectáculo imaginario*, vol. 2, 1989.

16 J. Payró publica el artículo «Henri Rousseau, el Aduanero» en *La Nación*, el 18 de julio de 1937 y el libro *El Aduanero Rousseau* (Buenos Aires, Poseidón, 1944).

17 Esta advertencia prologa el libro de Roh, *Realismo Mágico* (1927).

Rouault fue el pintor esencial del lado oscuro del hombre, del mal, la desesperación y la decadencia, pero también de la piedad y la esperanza en la redención, arraigadas en su profunda fe cristiana.¹⁸ Sus cuadros de ácidos y fríos tonos verdes azulados con el contrapunto de un lívido rojo grisáceo y sobrecargado con una frágil trama de gris negruzco, retratan seres vencidos: prostitutas, payasos y maliciosos filisteos y jueces corruptos. La náusea y la ira bañan estas significantes primeras telas de Rouault, pero éste no juzga a sus personajes ni se burla de su penosa situación. El pintor se compadece, en el sentido literal del término, de estos seres maltratados, personajes de la calle. (Ruhrberg 2005, 48)

La impresión de Onetti sobre la cercanía o proximidad del trabajo artístico de Rouault con su propia estética evidencia cierta búsqueda e interés en modelos pictóricos que confluyan con sus técnicas de escritura. La confirmación llega unas líneas más adelante cuando, disconforme con el objeto de estudio seleccionado por Payró, le solicita que encare un profundo análisis sobre los pintores que él considera trascendentes: «¿Por qué Tintoretto? ¿Por qué no algo extenso sobre cualquiera de esta gente, de *los impresionistas en adelante*? Debe pensar en todo el bien y en toda la utilidad que puede sacarse de un completo estudio *sobre Cézanne o cualquiera de esas bestias*» ([62] 152; destacado del Autor).

7 Torres García, Maestro entrañable

Joaquín Torres García (Montevideo, 1874-1949), el pintor uruguayo de mayor trascendencia internacional, regresa definitivamente a Montevideo en 1934, luego de una muy prolongada estadía - cuarenta y dos años - en Europa, la mayor parte en Barcelona, donde poseía un reconocimiento indiscutido del círculo de sus propios pares. Retorna a la capital uruguaya en el mismo año en que Onetti finaliza su primera excursión a Buenos Aires, que había comenzado en 1930. Antes de su vuelta, Torres García tuvo contacto directo con las vanguardias europeas y viajó por Nueva York, París y Madrid, a finales de los años veinte promovía el arte concreto y exponía en las galerías más importantes de Europa. Cuando regresó a Montevideo ya tenía clara cuál era su misión y cuál sería su mensaje:

¹⁸ En el epistolario abundan las referencias a Dios - «Dios le dé salud y larga vida» (43), «Válame [*sic*] Dios» o «Dios me lo perdonará» (100) -, no estrictamente cristianas. Por otra parte, en los manuscritos que se conservan en el Archivo Onetti en la Biblioteca Nacional de la República Oriental del Uruguay, en Montevideo, pudimos corroborar la existencia reiterada de algunas siglas incrustadas en varios de sus relatos, luego depuradas para su publicación: estas siglas se conformaban, por ejemplo, por las letras DTSMLLEDGBTEETLMYBEEFDTVJ, o sea, que corresponden a las iniciales de la primera parte de la oración o rezo cristiano *Ave María*.

crear una escuela de arte en el sur de América. A partir de entonces, fundó la Asociación de Arte Constructivo (1935), publicó la revista *Círculo y Cuadrado* (1936-43), dio numerosas charlas y conferencias, dictó clases en la universidad y en el SODRE (Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica de la República Oriental del Uruguay) y finalmente, en 1944, creó el Taller Torres García. Trabajador incansable, no dejó nunca de pintar y realizó numerosas exposiciones, al tiempo que expresaba sus ideas en varios libros sobre arte y estética, como *Estructura* (1935), *Universalismo constructivo, contribución a la unificación del arte y la cultura en América* (1944) y *Mística de la pintura* (1947).

Juan Carlos Onetti menciona a Torres García repetidas veces en el Epistolario (de hecho son quince menciones en las sesenta y siete cartas, muchas más que a cualquier otro artista o autor) no sólo para contarle a Payró, también amigo y colega del pintor, novedades sobre Torres - así lo llama usualmente - ya que lo visita con asiduidad, sino para expresar la profunda admiración y novedad que le produce su trabajo y su persona. Daniel Balderston (2004) anota, en «Ciudades imaginarias: Torres García y Onetti», que «el ejemplo de Torres García era vital para Onetti en su búsqueda de una cultura nacional moderna que no se limitara al pasado rural». Ávido de conocer una doctrina que lo aleje de la condena nativista-ruralista que impera en el Uruguay, como dijimos, Onetti frecuenta a Torres García y se interesa por su doctrina del constructivismo. Entre los meses de junio y octubre de 1939 se publican en *Marcha* tres entrevistas que le realiza el periodista y narrador al teórico y pintor con elocuentes títulos: (I) «Lector: he aquí a Joaquín Torres García en la soledad luminosa y fecunda de su vida», (II) «Torres García habla de la exposición que no visitó», y (III) «Conversando de pintura». Además, en 1941 escribe también para las páginas de *Marcha* el artículo «La Asociación de Arte constructivo».¹⁹

Ángel Rama menciona, antes que nadie, los elementos que posiblemente Onetti compartió, a su criterio, en la configuración de su estética con las máximas de Torres García y destaca «la estricta unidad de la obra artística, la rigurosa composición interna, su voluntad de otorgar significado al entorno y el reconocimiento de la libertad que se reconoce en la creación» (1983, 47). Volviendo sobre este artículo, Pablo Rocca, en el excelente prólogo que realiza para el tomo que recoge, entre otros valiosos materiales, las entrevistas con Torres, profundiza y hace hincapié en lo que entiende como un entramado filosófico del arte y la literatura, en cuanto considera que «la visión de los objetos de Torres García, como quizá la composición cubista del retrato, le sirvió a Onetti para trabajar el cruce entre palabra, línea y color» y, unas líneas más adelante, concluye que «estas osadas búsquedas en tiempos de transformación radical del arte no podían sino

19 Todos estos textos se encuentran recogidos en Onetti 2009c.

llevar a Onetti a explorar el cuento y la novela. Práctica y reflexión sitúan al primer Onetti en un *adentro* y un simultáneo *afuera* de las normas del género» (2009c, XXI-XXII; destacado original). En la apreciación de Rocca se encuentra el sentido del acercamiento de Onetti a artistas como Torres García, más atraído por su concepción filosófica de lo estético y su postura irreductible a sacrificar todo por su obra, que a partir de la influencia directa que puede observarse entre los cruces de ambas poéticas. Onetti confidencia a Payró algunos de sus cambiantes juicios sobre las decisiones teóricas de Torres respecto a la pintura: «un americanismo... abstracto, constructivista y cósmico» ([14] 62); «Parece que el constructivismo es aún más flexible que la famosa línea general moscovita» ([24] 84); o bien «[Torres] ahora condena la abstracción y proclama un arte realista» y enseguida aclara «lo que lamento es no tener tiempo para seguirlo de cerca. Todo esto va sin decir, dejando a un lado la admiración y el cariño que le tengo» ([29] 92). Muchos años después, en 1975, apenas llegado a Madrid, Onetti escribirá su última entrañable opinión sobre el pintor en un artículo recordatorio que titulará «Infidencias sobre Torres García». Allí agradece al Maestro – así se dirigía a él durante las entrevistas, según las transcripciones del mismo Onetti – por el aporte cultural que significó para el Uruguay de la época y repasa el vitalismo y el dogma de la estética constructivista de Torres.

8 A modo de conclusión

El *Epistolario* nos informa básicamente de una torsión particular en la mirada de un joven Juan Carlos Onetti, en la perspectiva de ese *escritor en formación*. Nos permite asomarnos al momento en el que, a través de su interés por la pintura, comienza a fraguarse lo que Ludmer ([1977] 2009) denominó los procesos de *construcción del relato*. Lo que el escritor, el esteta, admira de manera inusitada en los pintores postimpresionistas está ligado directamente al tratamiento volumétrico de las formas pictóricas. Onetti describe aplicando la mirada estereoscópica sobre/en sus personajes; otorga volumen, como si una pincelada sobre otra – por eso la estructura de la triadjetivación, en un solo pantallazo, dota de múltiples y a veces diferentes atributos a sus creaciones – pudiera alcanzar y restituir el *espesor de lo real*.²⁰ Esta lección básica de la pintura que el joven Onetti dice haber aprendido, «la única que me interesa y si no entiendo, siento» ([62] 152), se

²⁰ Estas categorías (mirada estereoscópica, espesor de lo real, triadjetivación, entre otras) se encuentran explicitadas y fundamentadas en nuestra tesis ya referenciada. Cf. «Barroco y vitalismo en la construcción de un espacio imaginario: *La vida breve* (1950) de Juan Carlos Onetti», otro de nuestros trabajos disponible en <http://www.henciclopedia.org.uy/ autores/Linares%20Maximiliano/Barrocovitalismo.htm> (2017-11-06).

traduce en la búsqueda de ese espesor de lo real, en el ensanchamiento del entramado de sus ficciones. Es decir, si para el Realismo la reproducción mimética representa un primer plano chato y cuasi superficial donde se vislumbren los objetos a primera mano/vista, para Onetti, en respuesta, se torna esencial engrosar el espacio de representación para primero rellenarlo con las categorías canónicas - fase del montaje o armado -, y luego socavarlo con las técnicas vanguardistas -fase del desmontaje o desarmado. El resultado, después de años de práctica, arroja resultados sorprendentes: la superficie ha cobrado verdadero espesor, entran ahora, como la crítica lo ha indicado, al menos tres niveles de ficción en una realidad literaria, tal es el caso de Brausen, Arce y Díaz Grey, tres series con su cronotopo incorporado y un sujeto, el hombre, siempre presente para decir que todo lo que se narra está situado en este mundo. A partir de las tres series ficcionales, inauguradas en *La vida breve*, por expansión y despliegue, se construirá la saga como un extenso y dilatado territorio imaginario. La particularidad reside entonces en la decisión estética, la de abordar una mirada diferente - aprehendida también de un modo distinto, o sea, *no sólo de la literatura sino de la pintura* - a la imperante en la narrativa latinoamericana de la época y, por sobre todas las cosas, ensanchar su propio espacio ficcional sin cruzar, en ningún momento, el umbral/la frontera de lo fantástico ni de lo mágicorealista.

Bibliografía

- Balderston, Daniel (2004). «Ciudades imaginarias: Torres García y Onetti». *Brecha*, 11 de junio, 4-5.
- Borges, Jorge Luis [1950] (2011). «La muralla y los libros». *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Sudamericana, 12.
- Díaz, José Pedro (1989). *Juan Carlos Onetti: el espectáculo imaginario*, vol. 2. Montevideo: Arca.
- Domínguez, Carlos María (2009). *Construcción de la noche: La vida de Juan Carlos Onetti*. Montevideo: Cal y Canto.
- Friera, Silvina (2010). «Escribir, para Onetti, era un deseo irrefrenable» [online]. *Página 12*, 4 de enero. URL <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-16540-2010-01-04.html> (2016-12-09).
- Gombrich, Ernst [1950] (1997). *La historia del arte*. London: Phaidon Press Limited.
- Ludmer, Josefina [1977] (2009). *Onetti. Los procesos de construcción del relato*. 2a ed. (incluye nuevo prólogo). Buenos Aires: Sudamericana. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Onetti, Juan Carlos (2005). *Novelas I (1939-1954)*. Preámbulo de Dolly Onetti. Prólogo de Juan Villoro. Onetti 2005-9, vol. 1.

- Onetti, Juan Carlos (2005-9). *Obras completas*. 3 vols. Ed. de Hortensia Campanella. Barcelona: Galaxia Guitenberg/Círculo de Lectores.
- Onetti, Juan Carlos (2007). *Novelas II (1959-1993)*. Prólogo de José Manuel Caballero Bonald. Postfacio de Liliana Díaz Mindurry. Onetti 2005-9, vol. 2.
- Onetti, Juan Carlos (2009a). *Cartas de un joven escritor. Correspondencia con Julio E. Payró*. Ed. crítica, estudio preliminar y notas de Hugo J. Verani. Montevideo; México; Santiago; Rosario: Trilce; Era; Lom; Beatriz Viterbo.
- Onetti, Juan Carlos (2009b). *Novelas cortas: Edición crítica*. Ed. de Daniel Balderston. Liminar de Juan José Saer. Córdoba (Argentina): Alción Editorial; CRIA; Biblioteca Nacional de Uruguay. Colección Archivos 59.
- Onetti, Juan Carlos (2009c). *Cuentos, artículos y misceláneas*. Prólogo de Pablo Rocca. Onetti 2005-9, vol. 3.
- Rama, Ángel (1983). «El narrador ingresa al baile de las máscaras de la modernidad». *Studi di letteratura ispano-americana*, 13-14, 45-61.
- Roh, Franz (1927). *Realismo mágico. Post expresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente*. Trad. de Fernando Vela. Madrid: Revista de Occidente. Trad. de: *Nach- Expressionismus, magischer Realismus. Probleme der neuesten europaischen Malerei*. Leipzig: Klinkhardt y Biermann, 1925.
- Rosa, Nicolás (2004). *El arte del olvido y tres ensayos sobre mujeres*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Ruhrberg, Karl (2005). *Arte del siglo XX*. Texas: Taschen America.
- Schwartz, Jorge [1991] (2002). *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Trad. de de Estela Dos Santos. México: FCE.
- Verani, Hugo (2009a). *Onetti: El ritual de la impostura. Segunda edición, corregida, actualizada y ampliada*. Montevideo: Trilce.
- Verani, Hugo (2009b). «Cartas de un joven escritor». Onetti 2009a, 11-30.
- Verani, Hugo (2009c). «Onetti antes de Onetti». *Turia: Revista Cultural*, 91, 253-9.