

Onetti y el palimpsesto de la memoria

Hugo J. Verani

University of California, Davis

Dejemos hablar al viento (1979) es la consecuencia lógica del mundo onettiano, el libro destinado a cerrar la saga de Santa María, reelaboración autoconsciente y paródica de las convenciones de su propia narrativa.¹ La novela es una vuelta a un marco común de referencias, a la veta madre. *La vida breve* (1950) es, como se sabe, el libro fundante, generador de nuevas ficciones. Desde entonces, la autorreferencia textual es una constante muy acusada de la narrativa de Onetti; hacer literatura de la literatura, exponer deliberadamente el artificio de la ficción es un procedimiento que se agudiza a partir de *Juntacadáveres* (1964) y es llevado a sus últimos extremos en *Dejemos hablar al viento*, la novela de Onetti más consciente de sus propios mecanismos narrativos, un texto que no deja de aludir a su condición de texto. De hecho, la novela absorbe y reescribe historias ya contadas y presupone un lector familiarizado con los relatos escritos por el autor desde la publicación de *El pozo* en 1939.

En *Dejemos hablar al viento* los modos de autorreferencia se dan tanto a nivel léxico, sintáctico, semántico como estructural; van desde la cita literal a la alusión, de la reescritura de tramas anteriores al uso de procedimientos imaginativos usuales o sintagmas familiares que desencadenan una asimilación metafórica entre distintas historias o personajes, un parentesco que responde a una intención lúdica y paródica. La intertextualidad principal consiste, como veremos, en la reformulación del modelo ejemplar de la narrativa de Onetti, el de *La vida breve*.

La cita literal o paréntesis reflexivo es el procedimiento más explícito de la producción del relato como reminiscencia de otros textos. En *Dejemos* reaparecen párrafos de *El pozo*, de *La vida breve*, de *Juntacadáveres* y el cuento "Justo el 31", íntegro, que recupera en la novela su contexto previamente escamoteado.² *El pozo* constituye el foco originario del mundo novelístico de Onetti y la transcripción del primer párrafo (con una modificación significativa, el cuarto de Eladio Linacero es ahora el taller de Medina en el Mercado Viejo), sugiere que las pautas que gobiernan la clausura del mundo onettiano fueron instauradas ya en la apertura, cuarenta años antes: la marginalidad y sordidez en un ámbito en desmoronamiento, sólo corregible mediante proyecciones imaginarias. El fragmento de *La vida breve*, en manos del resucitado Larsen, es el acta de fundación de Santa María, una incitación de Larsen a Medina a que invente su propia realidad, si cuenta con "la gracia de Brausen" (p. 79). El párrafo de *Juntacadáveres* que transcribe, la reflexión sobre la creación de Santa María, recuerda, precisamente, que Brausen ha inventado un territorio de su propiedad y que escribir es un posible camino de salvación.

La intercalación de fragmentos de su obra anterior, extemporáneos al relato, es, naturalmente, deliberada; privilegia el artificio de un discurso diegéticamente autoconsciente y converge en un solo fin: subvertir la idea de la obra como un todo autosuficiente y abrir nuevas dimensiones fictivas en el relato, en un espacio donde todo es literatura, como si Onetti buscara la autorreferencialidad total.

Las inserciones autorreflexivas contribuyen, asimismo, a revelar una práctica narrativa donde se soslaya la lógica representativa y se expone la propia condición de invento de un mundo sujeto a la voluntad de Brausen. La reiterada mención de Brausen nos alerta a la presencia del intertexto, invoca un contrato con el lector. La estatua de Brausen, el "Fundador" de Santa María, que adorna la plaza central de la ciudad, rivaliza ahora con un gran letrado, mustio y pálido, a la entrada de la ciudad: "ESCRITO POR BRAUSEN" (p. 147). Al mencionarse el cartel en el momento en que Medina "entra" en Santa María vislumbramos, de inmediato, que se postula la naturaleza de palimpsesto del texto que estamos leyendo. El ubicuo Díaz Grey propone, explícitamente, al tener conciencia de su condición de personaje, que la única realidad es la textual:

"- Doctor - preguntó Medina, al despedirse -. ¿Usted conoce a un sujeto al que llaman el Colorado? Lo he visto merodear por aquí. Y algo me dijeron.

- Oh, historia vieja. Estuvimos un tiempo en una casa en la arena. Tipo raro. Hace de esto muchas páginas. Cientos" (p. 200).

Y agrega: "Varios libros atrás podría haberle dicho cosas interesantes sobre los alcaoides - dijo el médico, alzando una mano -. Ya no ahora" (p. 200). Díaz Grey alude, respectivamente, a sucesos de "La casa en la arena" (1949) y *La vida breve*.

Toda narración entretiene dos discursos, la historia narrada y otra subyacente. El discurso de *Dejemos* es engañosamente denotativo y despojado, pero el subtexto importa más que el desarrollo de una historia concreta. Onetti practica un arte de reticencias, de sobreentendidos, de alusiones y de verdades no dichas, suspende la denotación para liberar lo que no admite representación. Es que, advierte Díaz Grey, muchos libros antes, en *Para una tumba sin nombre* (1959), "la verdad que importa no está en lo que llaman hechos" (p. 1012), palabras que hacen eco con otras muy conocidas y tempranas de Eladio en *El pozo*, "los hechos son siempre vacíos, son recipientes que tomarán la forma del sentimiento que los llene" (p. 64), y aún con otro enunciado, más reciente, de "Matías, el telegrafista" (1971): "Para mí, ya lo saben, los hechos desnudos no significan nada. Lo que importa es lo que contienen o lo que cargan" (p. 369). La novela privilegia una lectura paradigmática, requiere que el lector entre en el juego de reconocer los procesos ya elaborados, las referencias a escenas y comportamientos que reaparecen parodiados, e integrar la historia de Medina, el último soñador, en el sistema literario del autor.

Al reescribir tramas anteriores, Onetti parece querer inventariar fragmentos dispersos de una historia total. Onetti nos tiene acostumbrados a la repetición de sucesos y enunciados y a las reapariciones de personajes, a que su discurso narrativo continúe o

modifique discursos anteriores, refractándose en ellos. Uno de los motivos recurrentes de su narrativa, el enfrentamiento del mundo de los adultos y de los jóvenes, tópico esencial de "Bienvenido, Bob" (1944) y de "Jacob y el otro" (1961), adquiere en *Dejemos* una nueva y degradada variante, impregnada de cruel perversidad: ni los jóvenes mantienen ya ilusiones o ideales. La protección del supuesto hijo de Medina, Julián Seoane, unido y separado de él por una mujer, Frieda, la prostituta amante de ambos, es el aparente móvil del relato, conflicto matizado de odio y violencia, que concluye en Santa María en falsa amistad, en la mutua degeneración. Onetti prefigura, con una alusión críptica, un guiño irónico al lector, el previsible fin de Julián. La madre, María Seoane, comenta, la primera vez que menciona al hijo: "Por desgracia lo bauticé Julián y años después me dijeron que era nombre yeta" (p. 30). Una primera lectura ingenua no permite entrever la ironía de Onetti; no se le asigna importancia a un comentario aparentemente superfluo. El nombre trae mala suerte, en efecto, porque Julián era el cajero prófugo, hermano del narrador de *La cara de la desgracia* (1960), ladrón y suicida, doble destino del nuevo Julián; ladrón, por haber robado la pistola de reglamento del padre; y suicida, por ser el principal sospechoso del asesinato de Frieda.

Onetti reescribe otro episodio muy conocido de su narrativa, el motivo central de "El infierno tan temido" (1957), la venganza de una mujer que le envía a su marido, a quien había abandonado, fotos obscenas de ella, desnuda y con un hombre siempre distinto. En *Dejemos*, la venganza es más refinada: Medina pinta un desnudo al óleo de Olga para enviárselo a la novia de su ex amante en el día de bodas. Otras secuencias revelan la permanencia de motivos y la importancia que les adjudica el autor. Juanina inventa y le "vende" a Medina el cuento del embarazo y la tía malvada que la había abandonado, como Rita inventa y "vende" la farsa diaria, el cuento de la viajera desamparada, sin dinero para regresar a casa de su tía en *Para una tumba sin nombre*. Medina se impone el compromiso de proteger a Juanina, como Jorge Malabia había hecho con Rita; ambos aceptan, sin convicción verdadera, la fatalidad de representar el papel que se habían impuesto, la deliberada mentira, fundamento del hombre onetiano. En *Juntacadáveres* Marcos Bergner va a "matar" a Larsen, por regentar un prostíbulo, pero se queda a vivir con él; en *Dejemos* Medina va a "arrestar" a un poderoso contrabandista, el Pibe Manfredo, pero se fuga con él de Santa María, actos desconcertantes y aparentemente arbitrarios, que responden, sin embargo, a una misma motivación, cara a Onetti: la admiración de fracasados (Marcos había fracasado con el falansterio y Medina como comisario), por el mundo "perfecto" que Larsen y el Pibe Manfredo han creado. Se persiste en un lenguaje relacionado con la impostura (mentir, fingir, imaginar, inventar, juego, farsa), en consonancia con la construcción de mundos ilusorios. Se reiteran sintagmas significantes de otras novelas; la sonrisa torcida de Brausen en *La vida breve* (pp. 476, 624) y de Larsen en *Juntacadáveres* (pp. 871, 868), ha sido heredada por Julián Seoane: "Seoane estaba en el centro de la habitación, defendiéndose con una sonrisa torcida" (p. 179). Larsen, humillado siempre, le agradece a Medina por no haberlo tuteado en el pasado sanmariano, por tratarlo de igual a igual (p. 140), sin saber que repite palabras de Jorge Malabia, adolescente inseguro y humillado en *Para una tumba sin nombre*, cuando se

dirige a Díaz Grey: "Además, tengo que darle las gracias por no tutearme" (p. 997). Medina se acomoda de perfil (p. 196), postura típica de Brausen en *La vida breve* y de Larsen en textos anteriores, y aún en la novela que leemos, cuando Medina y Larsen se encuentran por única vez: "Fue a sentarse en la silla que yo había usado para escribir mi carta; la hizo girar para darme el perfil" (p. 140), comenta Medina. La introducción de ambos, al sesgo, anteponiendo la apódosis a la prótasis, usualmente en grupos binarios de atributos, suele ser semejante.³

El trabajado juego de involuciones es, hacia el final de la novela, más tendenciosamente paródico, al ponerse en contacto al lector con una imagen leída del autor, como el Juez de Santa María llamado a investigar el crimen de Frieda y el suicidio de Julián. Onetti se ficcionaliza y se describe a sí mismo en la versión que Brausen da en el instante preciso en que se inicia el itinerario sanmariano. En *La vida breve*, Brausen había retratado, de paso, al hombre con quien compartía la oficina en la agencia de publicidad donde trabajaba: "Se llamaba Onetti, no sonreía, usaba anteojos, dejaba adivinar que sólo podía ser simpático a mujeres fantasiosas o amigos íntimos [...] el hombre de la cara aburrida [...] No hubo preguntas, ningún síntoma del deseo de intimar; Onetti me saludaba con monosílabos a los que infundía una imprecisa vibración de cariño, una burla impersonal" (p. 607). En *Dejemos* la alusión oblicua a esa escena es un modo más de afirmar que todo es invento, simulacro, mentira: "Ahora estaban frente a frente y Medina recordó la imagen huidiza de alguien visto o leído, un hombre tal vez compañero de oficina que no sonreía; un hombre de cara aburrida que saludaba con monosílabos, a los que infundía una imprecisa vibración de cariño, una burla impersonal" (p. 248). La construcción en abismo transgrede las fronteras del mundo novelesco para saltar al de la realidad, demostrando, nuevamente, que todo ha sido manipulado, que todo es, a fin de cuentas, ficción.

En *Dejemos* se reitera, una vez más, el diseño dominante de la narrativa de Onetti: la toma de conciencia del envilecimiento de la existencia humana, la futilidad de toda tentativa de comunicación y el enajenamiento radical conducen al individuo a proyectarse en ámbitos anhelados, a compensar su marginalidad con el desplazamiento de la "realidad" a la "ficción" (Verani 1981: 62). Medina es el último de una larga serie de soñadores desamparados, digno epígono de la estirpe de Eladio Linacero, de Brausen, de Petrus, de Larsen y de tantos otros condenados a reconstruir el pasado mediante el acto de escritura, a fundar un espacio mental que sustituya y corrija el mundo.

En la primera parte, en Lavanda, Medina vive acosado por el fracaso y comparte con los demás exiliados de Santa María la nostalgia y la obsesión del regreso a un pasado irrecuperable. Son visiones arraigadas en Onetti: la pérdida de vínculos y la evocación del pasado. Hostigado por la pobreza, el alcohol, la decrepitud y la sordidez, se entrega al juego de simularse preocupaciones, de fingir amor y amistad, al simulacro de fe en la vida, se empeña, en fin, en creer en la importancia de lo que está haciendo. Pero sus actividades son una serie de actos o peregrinaciones carentes de sentido que sólo sirven para matar el tiempo. La vocación de Medina, como Larsen, su hermano mayor, era creer en "la necesidad de luchar por un propósito sin tener verdadera fe en él y sin considerarlo un fin". (*Juntacadáveres*: 821). Sin convicción alguna, como simple rito o costumbre, mezclando un confuso rencor con in-

diferencia por las vicisitudes de la vida, Medina se fragua una misión: salvar a su posible hijo Julián del alcoholismo, las drogas y la vida abyecta con Frieda.

Todo protagonista de Onetti acaba humillado, cae en una progresiva corrupción moral. Como en tantos otros relatos anteriores, *Dejemos* es una crónica de humillaciones, de desamor, de fracasos y de incomunicación. Medina es humillado por tres mujeres, tres figuras que unen pasado, presente y futuro; María Seoane, su amante de 20 años atrás, quien pone en duda si él es el padre de Julián; Frieda, quien lo mantiene, amante suya y a la vez de Julián; y Juanina, la adolescente de la playa, su última oportunidad de amar, quien basa la relación en una mentira, el embarazo inexistente, y termina también ella convirtiéndose en amante de Frieda, la "puta ambidextra" (p. 180); es, además, despreciado por su supuesto hijo, quien destruye sus ilusiones paternas, y fracasa en los diferentes oficios que contrae: comisario, dibujante, médico, enfermero, pintor. Medina vive destinos intercambiables; su identidad es incierta y ambigua, encubierta por fluctuantes y elusivas máscaras: "Con las insinuaciones de desnudos volví a sentir una reiterada mentira: que era otro, que pintaba de manera distinta y mejor" (p. 97). El empeño de ser otro, de asumir otra personalidad, es clave en Onetti. Incapaz de establecer un vínculo afectivo duradero, Medina se desdobra en una serie de identidades en las que predomina el simulacro. Su caracterización, tal como la practica Onetti en *Dejemos*, no difiere en lo esencial – aunque sí en logro estético – de la presentación fragmentada y escindida de Larsen en *El astillero*. Cada máscara que Larsen y Medina asumen representa una posibilidad vital, proyecta una imagen renovada, un comportamiento modelado en torno de relaciones de participación, de deseo y de comunicación (Verani 1981: 196-203). Reducido a pintar cuadros por encargo, Medina aspira a captar lo imposible, "la ola perfecta e irrepetible. Una visión así puede compensar el resto de una vida" (p. 70). Toda empresa humana debe ser presidida por el afán de perfección. Larsen, obstinado en fundar el prostíbulo modelo y sus "precursores", Ambrosio en *Para una tumba sin nombre*, el inventor del detalle del chivo, la mentira que "perfecciona" el cuento de la prostituta Rita, y Marcos Bergner, obsesionado por instalar el falansterio ideal en *Juntacadáveres*, son, en la terminología de Onetti, artistas fracasados. Medina pertenece a esta genealogía.

En el último capítulo de la primera parte, en Lavanda, Medina se refugia con Olga ("Gurisa"), su amante circunstancial, en una casa de citas, cuyo dueño es nada menos que Larsen, llamado ahora Carreño (¿carroña?), resucitado y agusanado: "lo vi manotear los gusanos que le resbalaban de nariz a boca, distraído y resignado" (p. 148). La presencia de Larsen destruye la verosimilitud representativa, socava certidumbres y toda noción de límites. Con este encuentro la realidad se vuelve inestable y se entra en el terreno de los sueños irrealizados. Es otra constante de Onetti: el sueño que se sabe mentira se impone como realidad textual. Larsen le da a leer a Medina un papel maltrecho, un fragmento de "uno de esos que los muertos de frío de por allá llaman los libros sagrados" (p. 141), un párrafo de *La vida breve*. El consejo de Larsen es imitar a Brausen, es decir, inventar su propia versión de Santa María, única posibilidad de controlar el mundo, de ser otro, de que todo se cumpla:

- Brausen. Se estiró como para dormir la siesta y estuvo inventando Santa María y todas las historias. Está claro.
- Pero yo estuve allí. También usted.
- Está escrito, nada más. Pruebas no hay. Así que le repito: haga lo mismo. Tírese en la cama, invente usted también. Fabríquese la Santa María que más le guste, mienta, sueñe personas y cosas, sucedidos" (p. 142).

Todos los personajes de Onetti se rebelan contra el mundo hostil construyendo espacios ilusorios, refugios contra la humillación diaria. Eladio Linacero, Aránzuru en *Tierra de nadie*, Jorge Malabia y Díaz Grey (en *Para una tumba sin nombre*), el almacenero de *Los adioses*, Larsen y ahora Medina inventan aventuras compensatorias, recogen los fragmentos de su vida y prosiguen por los territorios de la imaginación.

Tendidos en la cama, Eladio sueña la aventura de la cabaña de troncos, Aránzuru fantasea con Faruru, la isla de la felicidad, y Brausen inventa Santa María, historias y vínculos escamoteados por la vida, transforma el mundo en imagen de su deseo. Medina también adopta la postura usual de los hombres onettianos, echarse en la cama para abandonarse a sus propios sueños, a "los miles de sueños simultáneos" (p. 56) que pululan el mundo de Onetti, para proponer lo imaginario como compensación a la incesante suciedad de la vida. Si Brausen admira a la Queca por "su capacidad de ser dios para cada intrascendente, sucio momento de su vida" (p. 556) y él mismo es el demiurgo fundador, si Díaz Grey siente "el placer, la embriaguez de ser dios de lo que evocaba" (*Tumba*, p. 1008), Medina será "el comisario que quiso ser Dios" (p. 177).

La segunda parte de la novela pone de manifiesto lo que relatos previos de Onetti formularon reiteradamente: que el acto de escribir enriquece la posibilidad de redimirse, de ejercitar el poder de modificar, impugnar y abolir la realidad degradante, proyectarse más allá de sí mismo. El sueño de Medina se inserta en el relato como una historia "imaginaria" que modifica la "real". Un detalle clave, la repetición casi literal, en la segunda parte, de un breve capítulo de la primera ("El camino" y "El camino II", cuyas únicas variantes son sinónimos), subraya que el movimiento progresivo es sólo aparente e invita a reordenar la trama en dos historias superpuestas.

En Santa María Medina descubre que su búsqueda del "paraíso perdido" no ha hecho más que conducirlo a una sociedad tanto o más envilecida que la Lavanda montevideana.⁴ La Santa María que Medina imagina es una ciudad hecha de recuerdos desvaídos, donde ya casi no quedan vestigios de la ciudad de Brausen (el Hotel Plaza es ahora una casa de pensión, el hospital un asilo para ancianos, etc.) y pocos habitantes conocidos, como atestigua Díaz Grey, último sobreviviente de un mundo deshabitado: "Ya no queda nadie de mi tiempo. Cada día nos sentimos más solos, como en exilio" (p. 196). El desmoronamiento de un mundo que progresivamente viene gestándose desde *Juntacadáveres* llega a la irreversible destrucción final: "No eran los restos de una ciudad arrasada por la tropa de un invasor. Era la carcoma, la

pobreza, la irónica herencia de una generación perdida en noches sin recuerdo, en la nada" (p. 195).

Medina regresa a Santa María a invertir las leyes que rigen su vida en Lavanda, la relación de dependencia, a reconciliarse con su hijo, salvarle de la influencia de Frieda y vengarse de ella. Se cumple su deseo de dominio y el placer de modificar los destinos de sus adversarios: Medina es el todopoderoso comisario de Santa María. Pero en Onetti todo sueño de amor y de amistad está congénitamente condenado al fracaso. En Santa María Frieda se vuelve más poderosa que Medina (se enriquece y tiene éxito como cantante de cabaret) y Julián sigue siendo amante de ella. El fracaso de Medina en Santa María es previsible: "Todo transplante a Santa María se marchita y degenera" (p. 882), vaticina Lanza en *Juntacadáveres*, y los que regresen "mascarán con placer el fracaso y las embellecidas memorias, falsificadas por necesidad" (Novia", p. 1406). Como Moncha en "La novia robada" y Rita en *Para una tumba sin nombre*, Medina regresa a cumplir su destino sanmariano, con clara conciencia de que una fatalidad implacable controla su vida: la ciudad tiene la última palabra. No hay salida posible sin "la gracia de Brausen".

Medina encuentra en Santa María la oportunidad de resolver el envejecido rencor y la necesidad de vengarse que arrastran los personajes onettianos. Como si cumpliera con desinterés un rito preestablecido, golpea a Julián, mata a Frieda, es responsable del suicidio de su hijo y se insinúa el asesinato de Olga, pero la novela termina antes. Santa María arde, devorada por el fuego purificador, la irónica "operación limpieza" fraguada por Medina. Reaparece el Colorado, personaje de "La casa en la arena", un idiota pelirrojo con manías incendiarias, y en complicidad con Medina, Díaz Grey y los vientos del temporal de Santa Rosa (recuérdese que Santa María fue fundada por Brausen en *La vida breve* durante la tormenta de Santa Rosa), incendia la ciudad. "Esto lo quise durante años, para esto volví" (p. 254), dice Medina cuando se vislumbra el fin. Viento, fuego y noche se confabulan para suscitar por medio de la palabra la profecía apocalíptica.

Dejemos hablar al viento es, en suma, una novela en la cual la confluencia de textos y la reescritura de situaciones específicamente onettianas (las oposiciones adolescencia/madurez y el amor/odio, la mentira y el malentendido, la pérdida de ideales y la evocación del pasado) y la construcción del relato mediante procedimientos usuales (la perspectiva doble, la ambigüedad, el sueño, el libre ejercicio de la imaginación), imponen una lectura que reconozca la deliberada estrategia intertextual, de síntesis totalizadora, la ambición de Onetti de recapitular lo andado.

NOTAS

- 1 La importancia de la reescritura en *Dejemos hablar al viento* ya ha sido señalada por Kadir (1980) y, especialmente, por Deredita (1980). Sobre la parodia en esta novela, véase Martínez (1980). Otros estudios importantes son los de Prego y Petit (1981) y Millington (1985), éste último posterior a la redacción del presente trabajo.
- 2 Los párrafos de *El pozo*, *La vida breve* y *Juntacadáveres* se encuentran, respectivamente, en las pp. 58, 142 y 55 de *Dejemos hablar al viento* y proceden de las pp. 49, 444 y 911 de la edición incluida en la Bibliografía. El párrafo de *La vida breve* resume, en realidad, dos párrafos de la página citada. "Justo el 31" se publicó en *Marcha*, núm. 1220, 28 agosto 1964, 2ª sección, pp. 23-24; es ahora el capítulo VIII de *Dejemos*.
- 3 Por ejemplo, Larsen, en *Juntacadáveres*: "Resoplando y lustroso, perniabierto sobre los saltos del vagón en el ramal de Enduro, Junta caminó ..." (p. 777); "Humillado y protector voy anunciando mi llegada con los suaves estallidos de los escalones ..." (p. 914). Medina, en *Dejemos*: "Frenético y disimulado, entreverado con el cuerpo decepcionantemente pulcro por deformación profesional, ..." (p. 55); "Aflojándose la corbata, enérgico e irritado, Medina contempló ..." (p. 206).
- 4 Lavanda está descrita para que se reconozca a Montevideo. Nombres de lugares (El Cementerio Central, la playa Ramírez, el Parque Hotel) y de calles (Isla de Flores, Carlos Gardel) de los alrededores del Barrio Sur, donde vivía Onetti, u otros lugares típicos de la ciudad (el Buceo, el restorán Morini, la Plazoleta del Gaucho, la óptica Ferrando, la Avenida Agraciada, el Teatro Solís), están impregnados de la nostalgia de la patria perdida.

BIBLIOGRAFIA

Deredita, John

1980 "El viento habla con repeticiones". En *Texto Crítico*, 18/19: 64-69.

Kadir, Djelal

1980 "Susurros de Ezra Pound en *Dejemos ...*". En *Texto Crítico*, 18/19: 81-86.

Martínez, Carlos D.

1980 "Onetti: decadencia y destrucción de Santa María". *Punto de Vista*, 8: 29-33.

Millington, Mark

1985 *Reading Onetti*. Liverpool: Francis Cairns.

Onetti, Juan Carlos

1970 *Obras completas*. Madrid: Aguilar.

1979 *Dejemos hablar al viento*. Barcelona: Bruguera.

Prego, Omar, y María Angélica Petit

1981 *Juan Carlos Onetti o la salvación por la escritura*. Madrid: Sociedad General Española de Librería.

Verani, Hugo J.

1981 *Onetti: el ritual de la impostura*. Caracas: Monte Avila.