

*THE CONSTRUCTION OF A LANGUAGE-WITHOUT-WORDS
IN “LOS NIÑOS EN EL BOSQUE”*

DANAÉ TORRES DE LA ROSA*

Research professor

Instituto Tecnológico Autónomo de México

Abstract: *This article analyzes the construction of the communicative process in Onetti's world in the story “Los niños en el bosque,” that is, the limits of language before the astonishment and hopelessness coming from the outside. Due to the impossibility of explicit verbal expression, one of the most important aspects are gestures, configured as an alternative expression system which gradually replaces the verbalization of ideas and feelings. Thus, the story shows a wide range of sensations that embody desires and break the barrier of reality.*

KEYWORDS: ONETTI; GESTURES; LANGUAGE; PESSIMISM; REPRESSION.

RECEPTION: OCTOBER, 2015

ACCEPTANCE: NOVEMBER, 2015

*jaen.torres@itam.mx

LA CONSTRUCCIÓN DE UN LENGUAJE SIN PALABRAS EN “LOS NIÑOS EN EL BOSQUE”

DANAÉ TORRES DE LA ROSA*

Profesora-investigadora
Instituto Tecnológico Autónomo de México

Resumen: En este artículo analizo la función de la palabra en el proceso comunicativo del mundo onettiano en el cuento “Los niños en el bosque”, es decir, los límites del lenguaje ante el asombro y la desesperanza del exterior. Debido a la imposibilidad de la expresión verbal explícita, uno de los aspectos más relevantes es la gestualidad, configurada como un sistema alternativo de expresión que, poco a poco, sustituye la verbalización de las ideas y los sentimientos. Así, el cuento muestra una amplia gama de sensaciones que materializan los deseos y rompen la barrera de la realidad.

PALABRAS CLAVE: ONETTI; GESTUALIDAD; LENGUAJE; PESIMISMO; REPRESIÓN.

RECEPCIÓN: OCTUBRE, 2015

ACEPTACIÓN: NOVIEMBRE, 2015

* jaen.torres@itam.mx

En 1974 se dio una revaloración de la obra de Juan Carlos Onetti, autor que —hasta ese momento— era conocido en un círculo limitado, pero que ya tenía en su haber alrededor de once novelas y cerca de veinte cuentos. Críticos como Fernando Aínsa, Hugo J. Verani y Jorge Ruffinelli, preocupados por la ausencia de estudios, emprendieron la tarea de analizar, rescatar y difundir su trabajo. Verani, por ejemplo, escribió en 1972 un ensayo titulado “Los comienzos: *Tiempo de abrazar* y tres cuentos anteriores a *El pozo*” y, en una reedición en 1981, señalaba que su trabajo “documenta la falta de seriedad investigadora antes de 1972 y aporta un conocimiento más preciso del aprendizaje del autor, de Onetti *avant la lettre*” (1981: 265). A pesar de los esfuerzos, son muchos los textos de su primera época que no han tenido un lugar exclusivo en la crítica. “Los niños en el bosque” (1936) forma parte del conjunto de relatos poco trabajados —comparados con su narrativa más memorable, claro está—, pues no es sino hasta la publicación de *Tiempo de abrazar y los cuentos de 1933 a 1950*, la cual llevó a cabo Ruffinelli (1974), que este “cuento” se da a conocer (Rodríguez Monegal, 1975: 69). Al igual que *Tiempo de abrazar*, está inconcluso; pese a ello, en el prólogo a este libro, Ruffinelli afirmaba:

El relato permite inferir que se trataría de una novela. Pero aunque no sepamos cuál iba a ser o fue su desarrollo, de todos modos podemos calibrar o reconocer virtudes innegables de un Onetti juvenil (en 1936 tenía 27 años) enfrentado a una realidad y a una galería de personajes que no serían los suyos característicos de la madurez. Éste es el mundo de la calle, del barrio, de la adolescencia, de las fidelidades, de la amistad, de la defensa de valores propios frente a los desvalores de la sociedad, del tiempo y del curso cotidiano. (1987: 50)

En la abundante bibliografía de la obra y vida de Onetti, “Los niños en el bosque” no ha merecido un estudio exhaustivo, aunque sí se ha estudiado junto con el resto de la producción narrativa de sus primeros años. En general, los críticos enfatizan el ocultamiento intencional del manuscrito, debido a que no estaba terminado, motivo por el cual se conoció tardíamente y, al mismo tiempo, ha provocado una gran controversia en torno a su difícil

clasificación genérica; sin embargo, las opiniones coinciden en que ejemplifica las obsesiones del autor en el primer esbozo de su obra. Por ejemplo, en “Los niños en el bosque” encontramos la ambigüedad que estará presente en su narrativa, la fuerte presencia de los sueños, la reiterada aparición de elementos marginales (como la locura, las malformaciones, la animalización de los seres humanos), el hermetismo, el lenguaje construido con imágenes e, incluso, la representación de los personajes por medio de *lo que no son* o de *las palabras que no han pronunciado* (Martínez, 1992). Estas inquietudes se muestran, de igual forma, en su última novela, *Dejemos hablar al viento*, como bien ha señalado Ronald Méndez-Clark (1985). Onetti, siempre cuidadoso, procuró una clara línea de creación desde sus primeras obras hasta el final. Por esta razón, un análisis dedicado exclusivamente a este texto es fundamental para entender su importancia dentro de la configuración de la obra onettiana.

Uno de los aspectos que se destaca en la narrativa de Onetti —sobre todo en “Los niños en el bosque” con el uso de la adjetivación— es la gestualidad vinculada a la creación de un lenguaje alternativo: las sensaciones y los ademanes empiezan a sustituir a un caduco sistema de palabras que, rápidamente, toman ventaja en la narrativa onettiana, pues, como señala Ximena Moreno Aliste, “a medida que va depurando los temas y las técnicas, el autor va haciendo su lenguaje menos relato y más poesía” (1973: 104). Obra tras obra, el uruguayo perfeccionó una técnica narrativa impecable que trastoca el poder de la palabra y redimensiona la significación que puede tener el silencio. El lenguaje sin palabras es, para Onetti, una forma de comunicación silenciosa o con escasos sonidos, en la cual lo más importante es la percepción por medio de los sentidos y la interpretación de lo que no se dice. No debe perderse de vista que “lo que Onetti nos cuenta es siempre una parábola de lo que quisiera contarnos” (de la Peña, 1985: 135). Para ello, el autor se vale de dos estrategias principalmente: la gestualidad y lo sensorial. De esta manera, la evasión de la realidad —móvil inicial que determina el hilo conductor— se desdobra en una gama de sensaciones que suplantán identidades, en gestos que sustituyen a las palabras y en pensamientos en los cuales se dicen y hacen cosas que nunca rebasarán la barrera de lo real.

EL PRELENGUAJE: HACIA OTRAS FORMAS DE COMUNICACIÓN

“Los niños en el bosque” o “Pequeño ensayo sobre el adjetivo y la composición”¹ —como el autor lo llamó en el cuaderno que rescató Ruffinelli— inicia con el ritmo que dominará el texto: “Una canción sin palabras, sin más que los juegos de la boca reidora. Había una música rápida y sencilla, trenza de cantos, rondas y carreras que fueron abandonadas otra tarde” (111). Onetti comienza a dibujar los balbuceos intercambiables, los titubeos y las constantes rupturas narrativas, signos de la incomunicabilidad que atormenta a los jóvenes, justo antes del regreso a clases, en alguna provincia moderna. Las narraciones se interrumpen una y otra vez con recuerdos familiares, anécdotas, sueños y expectativas, enriqueciendo el eje narrativo: la pérdida de la pureza. La complejidad expresiva se construye a partir de sensaciones y gestos sugerentes, en la que los sentidos tienen un lugar privilegiado para la evasión de su realidad. Como veremos en la obra de Onetti, éste es un rasgo distintivo, pues “el personaje onettiano nace en el aislamiento, crece en la incomunicación, va a la soledad” (Izquierdo Rojo, 2009: 60), y este cuento no es la excepción.

La construcción de un lenguaje corporal no puede empezar sin señales que orienten al lector a entender esa nueva perspectiva, pues, aunque los recurrentes saltos espacio-temporales sugieren entender el texto como una creación plástica, el énfasis en los sentidos es lo que permite una comprensión más cercana. La primera ruptura es con el habla; el autor decide sustituirla con el sentido del oído, con lo que se escucha detrás de las acciones, como si fuera un guiño hacia el mundo exterior: nadie escucha, nadie entiende las palabras, por eso la importancia de escuchar y atender a lo que sucede alrededor. El primer motivo recurrente son las canciones: “Una canción sin palabras”, pues sólo la música puede transmitir los sentimientos; la letra es irrelevante, incluso el que canta va cambiando: los niños, “la chica de la casa con pájaros en la verja negra” (111); no importa quién cante sino lo que transmite: “Sin palabras, hablaba del anzuelo de plata en el mar [...] Hija de la tristeza; pero va

¹ Todas las citas del cuento corresponden a la edición *Tiempo de abrazar y los cuentos de 1933 a 1950*, ed. y pról. de Jorge Ruffinelli, Montevideo, Arca, 1974. En adelante, sólo refiero al número de página entre paréntesis.

en rápidos giros, la canción” (111). Las canciones son la conciencia escondida detrás de las imágenes que oscilan entre la realidad y el sueño: “La canción trepando lenta, aire con sueño; cayendo en vértigo, crepitando en la granizada de las botas” (112). La música es la vía de escape de las voces acalladas, de los sentimientos más profundos y de los anhelos inconfesables: “*Todos me piden que cante! Y mi canto es un llorar.* Cantaba la Blackie con voz abierta en un disco alisado por el roce” (126). Esa voz que transmite la impotencia verbal ante una realidad que la sobrepasa; un disco gastado por el constante uso de un alma atormentada.

Los personajes se mueven en una ambivalencia constante: por un lado, el deseo de hablar; por el otro, la incansable búsqueda del silencio y la soledad. A partir de estos elementos se construye una perspectiva fatalista de la capacidad de escuchar; oír algo es irrelevante, pues no importa quién es el transmisor; lo único que queda es la fugacidad del sonido:

Cantó uno de los dos, lento, tres o cuatro frases de cualquier cosa. Voz de ojos cerrados, con la luz caliente aplastada en los párpados. Y en seguida no se supo cuál de ellos había cantado; todo se olvidó en una repentina placidez que era como un ancho silencio en cuyos bordes limaban estérilmente los niños y el perro, gentes invisibles y la nerviosa locomotorita. (118)

Los sonidos se aglutinan y no hay manera de diferenciarlos; detrás de esta selva de sonidos, el silencio se abre paso, como un claustro en medio del tráfico. Aquí, la propuesta empieza a tener sentido: si no pueden escuchar las palabras, ¿cómo comunicarse? Quizá poniendo atención en lo que sucede fuera de las acciones principales. El entorno parece tener la respuesta, pues —como advierte Verani— el lenguaje lírico no es “nunca decorativo o meramente sonoro sino revelador de la esencia de los personajes por medio de imágenes y metáforas que objetivan una realidad subjetiva, inaprensible racionalmente” (1981: 272).

Dentro de este silencio narrativo, hay una marcada dicotomía entre los sonidos urbanos y los provincianos: los primeros presagian un mal inminente; los segundos parecen recurrir a imágenes reconfortantes y arraigadas; y ambos mantienen a los niños onettianos en su realidad, aun cuando los sueños y los

pensamientos nublan la perspectiva. El sonido urbano más importante es el de la locomotora que siempre se escucha como música de fondo de las situaciones controvertidas, antecedendo o terminando diálogos reveladores: “Iba y venía la pequeña locomotora entre alaridos, serpenteando” (122), cuando Raucho y Lorenzo reflexionan sobre su identidad; “Oyeron que se había ido la locomotora” (125), justo en la extraña charla sobre la masturbación que parece sugerir el incesto de Raucho con su hermana.

Los sonidos provincianos, por otro lado, se refieren a las campanas de la iglesia, las cuales suenan cada vez que Raucho necesita recordar: “Si no fuera porque oí campanas... Ni me acordaría” (121); o cuando el joven intenta reconstruir el encuentro con la Chonga: “Pensá, bien, que aquella tarde, cuando... Bueno: poesía. Vos, ella y las campanas de la capilla” (121). La memoria es traicionera, el recuerdo va cambiando conforme lo repasa una y otra vez, siempre hay un detalle que falta o uno que inventa; las imágenes se desvanecen o se transforman, pero el sonido conserva las más profundas sensaciones: “las altas campanas habían mezclado en ellos la tristeza de un paisaje quieto y helado, momento agudo y terrible que era como una mirada fija, clara y muerta. Y también la pureza de las campanas se había rozado con ellos abrazados en la sombra” (121-122). Las campanas se aferran a un espacio seguro, a una sensación confortable y familiar, como sucedía en la infancia; por eso llama la atención que se escuchen remotamente cuando Raucho le explica a Coco por qué lo han protegido: “Rodaron campanas, lejos. Alzaba el cuerpo como para salir de la estatura del Coco y aventajar las cosas de que hablaba” (134-135). Onetti empieza a construir una memoria sensitiva, aferrada a lo sonoro.

La lucha de sonidos emerge como símbolo, no de la antítesis entre la ciudad y la provincia, sino de la batalla que estos niños enfrentan con su doble realidad: su pueblo convirtiéndose en una gratificante experiencia sensorial urbana, y su propio cuerpo retando al tiempo natural que lo lleva a la madurez: “Sonaban acordeones en la esquina del almacén, pasaban ligeros coches de risas y pitos. Y aquello —él, ella— había quedado unido para siempre con los campanazos límpidos y austeros que le golpeaban aún en la cabeza” (115). Los sonidos naturales frente a los prefabricados; la angustia de perder la identidad en el maravilloso mundo urbano; paradójicamente, de esas contradicciones

surgen las únicas manifestaciones de la voluntad, esos ruidos atroces, sean gritos o llantos:

Oyó que gritaba, el chapoteo y luego un llanto fácil y desconsolado, llorar de criatura que cierra los ojos cuadrículando una enorme boca negra. Continuó con los grandes pasos regulares. No hay agua para ahogarse. Caminar, ir, irse de lo que estaba atrás. Perdió el angustioso llanto en a. Caminar. (140)

No hay voz que se escuche, sólo algunas emociones transformadas en símbolos sonoros que transfieren su significado a cualquier personaje. El autor no manifiesta un desprecio directo por su entorno apenas rozando la modernidad; más bien es como si los sonidos urbanos sirvieran de pretexto para ensimismarse: “Y de pronto, en el silencio tremendo, en el pesado aire negro donde rascan filosos los reflectores, salta una bocina. Solitaria, lejana para todos, subiendo en cortos temblores de lloro escondido” (141). En este mundo urbano que se abre paso, los personajes apenas alcanzan a distinguir su voz y la tragedia va configurando sus vidas, tal y como los sonidos lo presagian. Sin embargo, los jóvenes parecen temer al silencio atroz y, al mismo tiempo, lo buscan y se deleitan en él. Los sonidos cancelan las palabras, evidencian su incapacidad comunicativa e introducen al lector en el juego interpretativo que se retomará con la gestualidad.

Hay pocas voces en el relato: sólo las de los chicos; el mundo de los adultos está censurado, pues los jóvenes tienen el privilegio de hablar. Pero, poco a poco, sus propias palabras se van desvaneciendo y son sustituidas por estas semillas incipientes de un lenguaje primitivo.

Los sonidos no son los únicos estímulos sensoriales que orillan al lector a buscar señales expresivas en otros elementos. La cancelación del tacto y del gusto se traduce como una incapacidad de goce y conocimiento: los chicos no prueban nada, no pueden terminar su acto sexual como se espera. Los escasos dos ejemplos son clara evidencia de ello. En el primero —un diálogo entre Lorenzo y Raucha—, este último pregunta: “¿Comiste? Se encogió de hombros y continuó riendo” (116); es decir, incluso el placer más cotidiano, comer, es secundario para los chicos, como si su voluntad fuera independiente de sus necesidades. El segundo ejemplo se inserta en un par de líneas que

dejan abierta la identificación del enunciador: “Comprendí que era la cosa más sencilla del mundo. Tengo que matar por asco” (119). No importa quién es el que desea matar, sino por qué: por asco contra el mundo exterior al que pertenecen los demás.

La represión del sentido del tacto está vinculada al deseo insatisfecho y —en la mayor parte de las ocasiones— es sexual: “Se apoyó en las manos y saltó, llevándose, con el ostensible deseo, la seguridad del nuevo fracaso. Y otra vez, como en las tres intentonas anteriores, estuvo junto a ella, la rodeó, la dobló hasta el suelo y tuvo que levantarse, jadeante y rabioso, porque estaba encima de Coco” (112). La posesión es siempre dolorosa e incierta: “Apretaba fuerte los ojos, mordiéndose para sostener las redondas mejillas llameantes, las dos curvas luminosas y húmedas de los ojos de la Chonga debajo suyo” (121). Los miembros superiores de la muchacha incitan a Raicho, pero nunca puede tocarla: “Enmarcada en la puerta rojiza, los brazos de la niña retomaban las mallas huidas de su red y —contoneo, oferta y burla— continuaba el baile” (112). Una y otra vez Raicho se pregunta por qué su deseo, ni siquiera en sus sueños, ha sido satisfecho: “Por qué diablos nunca pude tenerla mientras estaba soñando y se me cambiaba por el Coco” (115). Incluso en la masturbación, el goce está ausente, como advierte el protagonista: “Nunca gozo. Pero pienso en algo y entonces lo veo más claro que nunca; me doy cuenta de cosas que en frío se me escapan. Soy más inteligente” (125). La masturbación está exenta del goce sexual y se convierte en un estado de claridad y certeza.

En esos momentos de represión, lo más importante está en lo que no se puede llevar a cabo, sea el acto sexual o una golpiza al amigo: “Él se alzó pesadamente, temblando de la rabia y el asco. Separó un puño, lento, midiendo con los ojos entornados la cara del Coco, la pequeña nariz remangada que iba a golpear” (138). Esa impotencia es recreada en varias ocasiones, imágenes y sensaciones que acribillan la mente de Raicho: “Un golpe y escape. Endurecía el brazo, la cara, el alma. Tiene que ser en seguida” (139). Y al final, no hay golpe, no hay escapatoria ante lo inminente. Los chicos no tocan, no prueban, no pueden mantener un vínculo verdadero con su realidad; tampoco comunican esos sentimientos reprimidos. De ahí que un lenguaje alternativo sea su prioridad, lo cual —según Luis Vargas Saavedra— es uno de los puntos

de encuentro con Faulkner, ya que su técnica es una “faena con pedacitos de sensaciones que se van ensamblando en un mosaico sensorial” (1974: 259).

El olfato es uno de los sentidos más utilizados por Onetti para caracterizar personajes a lo largo de su obra, como destaca Sonia Mattalía (2009).² En el caso de “Los niños en el bosque” hay un fuerte vínculo del olor con la identidad social y la individual; la persona se define por su olor, como confiesa Raicho en el momento en que se resiste a levantarse de la cama:

Afianzó las mantas sobre la cabeza y alzó las rodillas; reconocía las tres zonas de olor de su cuerpo: la áspera, la dulzona y la aguda, y se sacudía como un perro mojado, mezclándolas. Estaba, era, solo. Y el olor, única cosa que percibía, era otra vez él mismo limitando, defendiendo su soledad. Mejor que oler a perfume de jabón. (113-114)

No es que Raicho rechace el baño, de lo que huye es de que, al lavarse, su olor se mimetice con el de los demás. Todo está vinculado a la identidad y la diferenciación social, como cuando dice Lorenzo: “No hay otro camino; sólo que vos también llegues a oler a oveja, gallinero, perro o señora limpia en zapatillas. Sin tener el alma con alguno de esos olores domesticados no se puede estar contento. Nadie puede” (123). El olor caracteriza a los lugares y éstos, a su vez, identifican a los protagonistas: “Sucio y con un olor a letrina. Es inmundo; pero reconozco que no me lo dieron por mis méritos, ni tampoco es tuya la culpa si te ponen colonia en el pañuelo” (117).

2 En su artículo, Mattalía señala la importancia de los olores para la configuración, no sólo de la atmósfera, sino de los personajes y de los espacios. En su obra final, *Dejemos hablar al viento*, “la novela se abre con una alusión al olor de la muerte”, en contraste con los años previos de esa Santa María con fragancia a flores (2009: 45-46). De nuevo, la contraposición de olores pareciera enfatizar las diferencias entre la vida “de antes” y la vida urbana que viene acompañada con desagradables aromas.

El mundo exterior recibe el mismo trato diferenciador; por ejemplo, las muchachas: “Iban las chicas para el colegio con su azul de noche. Recordó el olor a cuero y merienda —mandarinas con las pequeñas y retintas hojitas, o pan, dulce y queso— de las grandes carteras colgadas de las manijas” (120). Una mezcla de olores que caracterizan globalmente a las jóvenes: sus bolsos de piel, su comida simple y añorada todavía enfatizan ese breve lapso en el cual las niñas dejan de serlo, pero en el que aún no pueden ser llamadas mujeres.

De igual forma, cuando la acción parece ser demasiado cruda, busca maneras de disfrazarla y, al mismo tiempo, envolverla en la ambigüedad, como cuando Coco está a solas con Raucho: “Alzó los hombros, coqueto y petulante. Siguieron en silencio por un repentino olor de flores. Madreselvas o jazmines” (135). No hay palabras ni ruidos que alteren el instante, sólo el olor floral que brota de manera repentina, como si sugiriera la presencia de la pureza y la santidad que, en ese momento, está por perderse. La tradición religiosa popular vincula el olor a flores a la manifestación de los santos, casi siempre, inmediatamente después de su muerte, como se dice de Santa Teresa de Jesús: “un extraordinario perfume de lirios, jazmín y violetas penetró en el monasterio extendiéndose por todos sus rincones. [...] La tumba fue abierta de nuevo el 1 de enero de 1586. Exceptuando lo que faltaba, el cuerpo seguía intacto y despedía una fragancia celestial” (Sellner, 1995: 367-368). La historia de Santa Rosa de Lima es también famosa por su olor floral. Sin pensar en una firme creencia religiosa del autor, se puede decir que la tradición popular pesaba sobre su construcción narrativa.

La vista es el sentido privilegiado; la mirada es el punto de partida para entender los gestos, las actitudes, los ademanes y las posturas, que son las claves para desentrañar el misterio detrás de la evasión; sustituyen a las palabras, las cuales son insuficientes para describir las sensaciones y las experiencias en un mundo hasta entonces desconocido, por su reciente incorporación a la modernidad. En primer lugar, está su función seductora: sólo podemos desear lo que vemos, por lo que la mirada dirige la atención del lector al punto de interés. Por ejemplo, al inicio del texto, Raucho percibe la presencia de la chica por la canción y por sus sugestivos movimientos: “La chica que él veía recostarse y sonreírle en el balcón de la casa de la otra cuadra [...] guiñando los ojos pesados, ofreciéndose y burlándose con el viboreo de la cintura”

(112). En otro ejemplo, la mirada se posa en un lugar que será una pista para desentrañar el misterio de los sueños de Raucho:

Recordaba ahora —semidormido en el calor de la cama lo veía más claro que nunca, con la viruta y gancho del débil rizo negro— el lunar que ella tenía en el cuello, única cosa que le dejaba con su gracia al darse vuelta para reír sin causa con la amiga, o mirar al final de la calle donde nunca había nada digno de que ella mirara. (112-113)

Ese lunar reaparecerá en el cuello de Coco: “Raucho miró al chico que trepaba al cordón de la vereda, para saltar en seguida a la calle con los pies juntos. Tenía las nalgas desbordando del corto pantalón y una huella oscura, profunda y dulce señalaba la nuca” (132). La mirada de Raucho es más sugestiva que su actitud, ya que observa fijamente el cuello y las nalgas de Coco. Esta similitud será explícita cuando busque los rasgos de la chica en el joven:

Miraba fijamente el óvalo rosa y afinado, buscando en él la cabeza orgullosa y larga de la muchacha del balcón. Nada. Acaso la nariz, corta y abierta, apenas vuelta hacia arriba. Tampoco. Sólo que la relación consistiera en algo que no es ella ni el Coco, la estela que dejan en el aire al moverse, esa angustia fina de la cabeza a un lado, la luz en los ojos de miel. (129)

Al igual que sucede con Coco y la chica, la mirada examinadora de Raucho construye otra imagen de los demás: “Raucho gustaba, fríamente, como un cuadro, lo que iba contando el otro. Miraba con atención la cara surcada de la vieja, trágica, feroces los ojos, negro el agujero convulso de la boca” (118). Y está consciente del poder de las miradas ajenas, como le advierte a Coco: “¿No sentís que el Rengo y el otro son una inmundicia, que con sólo mirarte...?” (135). Las sensaciones se aglutinan y transmiten una emoción agonizante.

Gracias a los sentidos, Onetti sensibiliza al lector ante una realidad irrefutable que intenta plasmar: ¿cómo traducir la angustia y la ansiedad del hombre que se enfrenta a la modernidad (por lo menos en el contexto onettiano de 1936) en un nuevo lenguaje que muestre una voz única que sólo puede ser entendida por unos pocos (aquellos jóvenes aún sensibles al entorno), pero que,

como se presagia desde un principio, tampoco será totalmente comprendida? Después de todo, “el héroe onettiano rechaza, en consecuencia, cualquier tipo de relación exterior, se queda solo, consigo mismo, con todo lo que su mente sea capaz de imaginar” (Izquierdo Rojo, 2009: 68). La respuesta abre paso a la única comunicación posible: la interna y exclusivamente personal, sea en los sueños o en la autorreflexión.

LA CONSTRUCCIÓN DE UN LENGUAJE ALTERNATIVO: LA GESTUALIDAD

En el transcurso del texto, el autor juega con los adjetivos para construir nuevas imágenes, más realistas y sensitivas. La mezcla de sentidos y sensaciones configura la realización expresiva de Onetti: el lenguaje corporal. Pero, ¿de dónde surge esta necesidad de un lenguaje sensorial? La abundancia de gestos y sensaciones podría reflejar que las palabras son insuficientes para representar la complejidad de lo cotidiano: “Color no había; pero acaso existiera un adjetivo para decir y ayudar a comprender el color del cielo. Alguno que fuera a la vez cristalino, azulado y sedoso, pero también otra cosa más, más cielo, más profunda y pura” (117). En esta hermosa imagen, la eficacia de las palabras se cuestiona, pues ninguna puede contener la gama de sensaciones que despierta un instante. Ese lenguaje adjetivo y metafórico pocas veces tiene referencias tan bellas y poéticas como en el siguiente ejemplo: “Empezaron a caminar por la vereda respirando el sol que lo llenaba todo” (116). La ausencia de palabras para describir esa sensación es el motivo por el que Onetti necesita encontrar nuevos adjetivos y nuevas formas que definan la percepción del momento; el autor trata de reconstruirlo, de recrearlo por medio de la sugestión sensitiva: lo incita a mirar, le recuerda lo que escucha, anima los olores, inhibe el deseo de saborear la comida o el sexo y reitera que el único vínculo verdadero con la realidad es el sentido del tacto (tomar, poseer, tocar), que tampoco podrá llevar a cabo. El olor, la mirada, el gusto, el oído y el tacto se transforman en apoyos para la comunicación e identidad grupal de los jóvenes.

El vínculo entre las sensaciones y lo gestual se da gracias a la mirada, pero surge la pregunta ¿qué miran los chicos? Miran a los demás y se miran entre ellos. ¿Qué ven? Sus rostros, sus gestos, sus palabras silenciadas, sus insinuaciones, sus miedos. En ese lenguaje alternativo está lo verdaderamente

trascendental, pues, como asegura Verani, “por debajo de la trama narrativa y del registro referencial subyace un trasfondo inquietante que se manifiesta en imágenes, gestos y actitudes, de tal suerte que las palabras se van cargando de una expresividad no comunicable por otras vías” (1995: 133). Cuando se conjunta lo sensorial y lo gestual, se empieza a construir un lenguaje social: “Mientras reía alegre, Raucho le vio de costado la gran boca blanca llena de dientes” (121). Lorenzo es quien expresa rotundamente la razón por la que los gestos, lo que se puede percibir con los ojos, son el único medio de comunicación verdadera:

Pero vas a apestar a oveja y no te vas a sentir el olor. Como los otros. La única manera de ser leal y decente es no transigir, no alegrarse, estar siempre asqueado y contra todo. Que vengan los años; voy a andar arrastrando las patas pero siempre alerta; con sólo mirar reconozco la inmundicia de todo. (123)

Al parecer, la edad es un conflicto central; madurar implica “apestar a oveja” y formar parte de algo que no es lo propio, obliga a mimetizarse con ese medio, tanto que ya “no te vas a sentir el olor”. El problema juventud-vejez lo veremos más desarrollado en *Tiempo de abrazar*, novela perdida en 1941, pero de la que se conservaron tres fragmentos en *Marcha* (Verani, 1981: 274). La complejidad gestual va creciendo conforme transcurren las páginas y disminuyen considerablemente los diálogos: “Lorenzo estaba sentado en el cordón de la vereda. Y de pronto fueron sus ojos los que Raucho vio, centelleando en el alerta, señalando hacia el filo de la esquina. Hizo que sí con la cabeza y miró” (129-130). Los pocos diálogos que quedan deben su expresividad a los ademanes y tonos con los que hablan, no a las palabras, como en el siguiente ejemplo:

Pero el Coco se le acercó al pecho, arreglándole la corbata.

—No seas malo. No es tarde.

Lo separó, tomándolo de los hombros, clavándole los ojos malos y desconfiados.

—¿Por qué me hablás así, eh? ¿Por qué hablás de esa manera?

—Si yo no hablo de ninguna manera.

Tenía una voz abierta, lenta y distraída. Volvió a la corbata, el cuello, los brazos. Raucho miró al cielo y a la cabeza negra y lustrosa. Ya estaba la noche. La piel suave y el olor de la blusa lo hacían bueno y tierno. Rápidamente, como crecía la sombra, lo iba llenando el cariño y una desesperada necesidad de proteger. (138)

La ropa ya no es un signo de distinción entre la gente; la identidad personal y la social se configuran en otro nivel de entendimiento. La complicidad es el campo donde los jóvenes se desenvuelven y pueden expresarse sin palabras; los chicos se van identificando con esos ademanes que son propios, como la sonrisa fingida: “Lorenzo volvió a mostrar los dientes en silencio” (117). La comunicación se vuelve colectiva.³ El juego entre los gestos y las miradas forma un lenguaje profundo y sutil, pues éstos tienen más contenido que las palabras y ayudan, incluso, a configurar a los personajes (como también se verá en obras posteriores): “Susurró la risa en Lorenzo; los grandes ojos imploraban con las palabras” (131). Poco a poco, los gestos sustituyen los parlamentos y se vuelven un diálogo en silencio: “Inclinado, Lorenzo deshacía y ataba la moña del zapato. No contestó; pero Raucho sintió la afirmación en el repentino aplomo que maduraba el cuerpo” (130); otro ejemplo: “El otro negaba, los labios finos, encogido el cuerpo, haciendo bailar los ojos huidizos” (134). La gestualidad oscila entre lo individual y lo colectivo, como cuando Lorenzo deja a Raucho: “Un dedo rozando la pared, la cabeza gacha, abandonados el cuerpo y los movimientos como si se creyera solo y en la noche” (133).

³ Hay un ejemplo de la interacción social de los adultos de la esquina que, por excepcional en el cuento, vale la pena reproducir: “Lentos, van llegando los dueños de la esquina. Se apoyan perezosos en el muro, el árbol torcido, se sientan con aire de perros, con sueño, enfilados en el cordón de la vereda. Saca una silla de enea la vieja vecina a la frutería. Cruza las manos; y los ojos celestes siempre con una llamita por morir, parpadean curiosos hacia los portales y la pareja del balcón. Las persianas del conservatorio asoman una nariz afilada que huele afanosa hasta la noche” (128).

EL YO Y EL *USTEDES*: LA IMPOSIBILIDAD DE LA COMUNICACIÓN HUMANA

La negación del axioma básico para decodificar el significado del lenguaje (realidad-mentira, mentira-realidad) impide la comunicación completa con el lector, así que se recurre a los gestos para un mejor entendimiento. En este sentido, la gestualidad implica una compenetración con el otro, una suerte de empatía que sintetiza los sentimientos y profundiza en los personajes: “Entonces volvió a encontrar los ojos, tan abiertos y fraternales, apiadados ya por lo que pudiera hacer la mano de la navaja. Comprobó que estaba una misma desesperación en los dos” (133). Sin palabras, en los ojos del otro —su igual— encuentra un eco a su angustia, pero no una respuesta. En uno de los diálogos principales, Raucho discute con Lorenzo sus deseos de matar:

—Pero matar... Cualquier bruto mata.

—Pero no por asco. Y no voy a eso; problema hay siempre y luego de matar sigue. Vos también hablás del yo y el otro, lo puro y la bestia. Te reís todo el día, o mostrás los dientes; sos el hombre aviso de la Dentilina. Pero no estás contento, nunca. ¿Y entonces?

—Bah. Nadie está contento.

—Pero es distinto. Nosotros nos damos cuenta; y si no nos volvemos idiotas de golpe, sabremos siempre que tenemos asco y por qué. Éste es el problema, pensar en todos los años que nos esperan de no estar contentos y de vivir entre dos mil millones de bestias con olor a oveja. (122-123)

El trivial juego de confesiones de chicos se va transformando en una revelación de la naturaleza humana, siempre insatisfecha; el pesimismo adolescente rompe las fronteras temporales y problematiza una actitud de vida común en los demás: la hipocresía y la falsedad, actitudes que ellos pueden distinguir, al pertenecer, aún, al mundo infantil. La conversación sigue y Raucho dice: “¿Vas a vivir entre la gente, mostrando la dentadura, descubriendo dos mil motivos por los que tenés que matar? Podrías escribir un libro sobre eso. Dos mil motivos. Descargo, liberación; y te ahorrás la sangre y la sombra” (123). De nuevo, una actitud de vida: escribir sobre los temores y deseos, exorcizarlos por medio de las palabras escritas. En palabras de los jóvenes, la

literatura parece otra forma de escape y evasión, pues hablar frontalmente es abrirse; por eso el silencio de Raicho cuando habla de su hermana: “calló un momento, sabiendo que hablar era como desnudarse para ojos chispeantes y maliciosos; que iba a estar luego rabioso y arrepentido, odiando a Lorenzo por haber escuchado” (124). Cuando las palabras ya no son suficientes, los gestos revelan la verdadera intención:

Había hablado; y sus palabras y los recuerdos que ellas hacían aumentaron su mansa alegría. Se estaba salvando en aquella única cosa limpia de su vida: su tarea de apartar al Coco de los hombres inmundos de la esquina. Y mientras se refrescaba en aquello, casi reconciliado con todo y con él mismo, orgulloso del gramo de pureza que había defendido tenaz, como una llama entre las palmas curvadas, el Coco aventuraba una mano hacia su cuerpo, en la sombra. (138)

Y en este momento se revela, ambiguamente, frente al lector, la angustia de Raicho: la culpa por la inminente pérdida de la pureza. Ruffinelli ve cómo “los personajes sienten cierto peso hostil de la realidad, sienten cómo la vida ensucia, sienten la necesidad de ‘otra vida marginal y fantástica’, pero ante todo defienden, con toda la ingenuidad que se quiera, la *pureza* de la que son depositarios” (1987: 50). Sin embargo, el pesimismo no puede desvincularse de la obra onettiana y aquí comienza el quiebre con la identificación colectiva, aunque se trate de un pequeño grupo.

La comunicación empieza a desvincularse y se evidencian los verdaderos deseos, una búsqueda sin frutos ni certezas, a tientas, en palabras de Raicho:

—Porque yo, busco, siento que tiene que haber una alegría... Pura, salvaje. Alegría alegre. Algo de animal, pero consciente, y algo de estar solo. ¿Entendés? Y aunque no entiendas. Yo la busco, me mantengo nada más que para seguir buscando.

—Literatura.

—Y tiene que estar escondida en alguna cosa de la vida. Si no existiera yo no podría buscarla. (123)

La solución está en el ensimismamiento, como dice Raucho: “¿no se podría estar contento dedicándose nada más que a uno mismo?” (123-124). En los pensamientos más profundos se esconde la realidad:

Cuatro días y el lunes empiezan las clases. Estoy en el parque, empieza la noche, aquí se mató un hombre. Esto y todo suda un misterio que yo —sólo— comprendo. Otra vida rodeando la vida. Magia, embrujo, espanto, hechicería. Sobrevida donde me muevo mejor que acá; y sólo yo, porque de eso no se puede hablar con nadie. (136)

La culpa y la soledad se hacen una en la noche y es ahí donde puede haber un consuelo:

Una bocina se alzó tensa a la izquierda, más allá del parque. Lo detuvo el terror.

—La noche.

Miraba en torno, pequeño, bestia acorralada. Otra y otra y otra. Saltaba un bosque de sirenas aullantes, a su izquierda, bajo el cielo encendido de la ciudad. Blando, se quedó sentado en la sombra, floja la cabeza en las rodillas. Murmuró para oírse:

—Guerra... O se habrá muerto el rey.

Luego, apretándose los ojos, hizo la noche negra, total. Raucho estaba doblado, abrazándose, ancha la espalda bajo la lerdá tiniebla y el llanto de la ciudad. (141)

Esta percepción de la noche será esencial en obras posteriores, principalmente en *El pozo*. Al mismo tiempo, como señala Vargas Saavedra, “dentro del huevo de su soledad, esos seres fantasean sus represiones, y al no poder comunicarlas, se les endurece más esa inexorable cáscara” (1974: 261-262). En este sentido, el diálogo entre el hombre del pincel y el del diván es revelador:

—Pensaba en el cuadro y en la mentira; la mentira cínica y visible. ¿Usted qué dice de la mentira? [...]

—Ahí, la derecha, hay algo malo; algo que salta a los ojos como un gato. Malo en todo el cuadro, desequilibrio. Necesito mentir una mancha oscura, completamente mentirosa. Sí; no hay otro remedio. Fíjese: miento en ese ángulo de la derecha para poder decir la verdad con el cuadro. (142)

Se manifiesta el verdadero propósito de la narración: evidenciar la imposibilidad del lenguaje para retratar la realidad y relativizar el concepto de *verdad*. Las palabras son intentos, versiones de una misma cosa, simulacros del objeto, recreaciones de una verdad, mentiras; la mentira es —como señala Moreno Aliste— “la creación verbal y voluntaria de algo que no existe y que se hace durable y trascendente gracias al poder de la palabra” (1973: 37).⁴ Ahí está la paradoja que retrata el pintor. El lenguaje se diluye, pues no hay alguien más que comparta el código, como cuando Lorenzo no es capaz de decirles “porquerías” a las mujeres a pesar de su deseo de hacerlo: “Las dejaba irse, satisfecho y triste porque no lo miraban, observándolas con una sonrisa pequeña y arrinconada como él” (143). Lo único que queda es la individualidad.

Desde un principio, aunque los lectores no lo sepamos, la verdad está en los sueños, en las cosas que no se dicen o que no se alcanzan a comprender: “Tampoco se podía saber por qué era encogida y triste la atmósfera de la habitación soñada; ni —esto nunca, nunca podría saberlo— por qué ella debajo suyo era Coco sonriéndole como una mujer pintada y barata” (113). Sólo dentro del sueño la realidad tiene sentido. Dentro de la fertilidad de los pensamientos de Raicho, están los motivos reales que obligan al joven a huir ante lo inevitable: la culpa y el destino, ambos con una fuerte raíz social.

⁴ Onetti declaró en alguna ocasión: “tal vez no exista ningún período de la vida tan profundamente personal, tan íntimo, tan mentiroso en el recuerdo como éste. [...] Ningún niño puede contarnos su paulatino y sorpresivo, desconcertante, maravilloso, repulsivo descubrimiento de su mundo particular. [...] Decir la infancia implica sin remedio un fracaso equivalente a contar los sueños” (Ruffinelli, 1987: 15-16).

En *lo que no se puede decir* y en *lo que no se puede hacer* están los miedos más profundos, la desesperanza más arraigada y la verdad más absoluta en este mundo juvenil que parece desmoronarse ante la inminente llegada de la madurez y los prodigios de la vida moderna. La construcción de un lenguaje metafórico oscila en los pensamientos, los recuerdos y los sueños, todos en un engranaje ambiguo. En estas confesiones veladas está la postura literaria del autor, pero, sobre todo, la intelectual y humana frente a la modernidad tardía. En casi todas las obras de Onetti, los motivos del sueño y de la imaginación son constantes; los personajes, seres ávidos de experiencias que los vinculen a su realidad, al mismo tiempo la niegan y buscan formas para reducirla e interpretarla a su conveniencia. “Los niños en el bosque” no es la excepción, pues —como afirma Moreno Aliste— “es durante estos estados insomnes que los personajes experimentan las vivencias más intensas” (1973: 34).

De esta manera, los límites entre la posibilidad de escape y el alcance inminente del destino se desdibujan en la realidad: he aquí la frustración y la desesperanza. Como bien percibe Fernando Aínsa:

[...] lo patético de esta ensoñación es que no logra la libertad absoluta para sus seres, sino una sujeción mucho más lóbrega a las leyes de la realidad soñada. La realidad imaginada o soñada no deja de estar atada a los mismos principios y motivaciones de la realidad circunstanciada y mediata de la que, presuntamente, quiere evadirse. (1970: 134-135)

Los sueños, entonces, tienen una doble función: por un lado, proveer al soñador de un espacio de escape en el que puede crear su realidad y realizar sus deseos más íntimos y, por otro, ser la conciencia que recuerda y presagia lo inevitable. Para Ruffinelli, el motivo del sueño se origina en la escisión social que se dio a raíz de la llegada de la modernidad:

La ciudad era un ámbito de conflicto, un ámbito dramático, y el hombre urbano era un espécimen conflictual y trágico a la vez. El sueño —y el ensueño— comenzaron a jugar un papel preponderante en la curiosa mecánica de la rebeldía. Los frutos del ensueño serían compensaciones ante la realidad inquirida, y el acto de ensoñar, un acto de rebeldía individual. De ahí que los

primeros cuentos propusieran la vida cotidiana como el opuesto de la aventura, y se correspondieran con un mismo ciclo de rebeldía “pura”, anarquista, del cual *El pozo* (1939) era la primera concreción y a la vez un semillero de motivos futuros. (1987: 21)

El crítico destaca tres ejes vertebrales dentro de la narrativa de Onetti: uno, la ciudad como “ámbito del conflicto” y motivo del quiebre social;⁵ dos, el sueño como medio de escape y rebeldía individual ante esa realidad, y tres, la cotidianidad como tema principal, en contraposición de la literatura puramente social o escapista. Es cierto, aunque los personajes de las obras posteriores de Onetti no manifiesten ningún acto de rebeldía frontal, lo son en el espacio onírico. En “Los niños en el bosque”, además de la negación y la rebeldía entretejidas, hay una incipiente veta que el autor explotó con mayor potencia en sus obras posteriores: el fracaso y el pesimismo ante un mundo que no permite libertad, sólo algunos escapes imaginativos. ¿Cobardía o mediocridad? Quizá simplemente una absoluta conciencia de su destino. Las verdades más crudas aparecen escondidas entre las dubitaciones de los personajes, como si dentro del laberinto de las palabras estuviera la clave que desentrañaría el conflicto. Onetti, jugando con su lector, lo incita a buscar las pistas y lo obliga a detenerse, a leer cuidadosamente para descubrir qué hay detrás de la primera enunciación: una historia que se desarma pedazo a pedazo y que es trabajo del lector reconstruir; una realidad multiforme y paradójica: explicar lo inexplicable en un mundo donde las palabras han perdido valor, donde sólo resuenan sonidos, permanecen imágenes, olores y sensaciones de un presente que se confunde.

“Los niños en el bosque” es una representación frustrada de la comunicación social; es un ensayo sobre la posibilidad de creación de un lenguaje alternativo a partir de los adjetivos, las sensaciones y los gestos, en respuesta

5 Para más información sobre este tema en la narrativa del autor, véase el trabajo de Rocío Antúnez (2013), *Juan Carlos Onetti: caprichos con ciudades* y el de Maximiliano Linares (2011), “J. C. Onetti en la década del ‘30: estigmas urbanos de una escritura moderna”.

a la superioridad de la palabra. Como sugiere Pedro de la Peña, el autor intenta “plasmear el silencio de la realidad a través de la insuficiencia de sus comunicados; sustituir lo que no se habla, lo que nada significa, por otra forma de incomunicación” (1985: 135-136). La gestualidad toma un lugar preponderante en la configuración de los personajes, sobre todo por medio de la animalización y la ridiculización, motivos recurrentes en la narrativa del autor. En este texto, Onetti cuestiona la veracidad de la palabra en cualquiera de sus expresiones: la escrita, la hablada, en forma de música, de libro, de pintura, pues cada una privilegia su verdad por encima de las otras. Al final, ninguna es la versión definitiva, pero juntas construyen un sistema más veraz que se acerca a su referente. De cualquier forma, el relato no es un cuento propiamente dicho; es una *nouvelle* inconclusa que aporta más preguntas que respuestas, pero encamina al lector a una apreciación muy clara del lenguaje para Onetti: la vida jamás podrá ser retratada con palabras, ya que siempre tendremos una visión relativa y subjetiva de la realidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Aínsa, Fernando (1970), *Las trampas de Onetti*, Montevideo, Alfa.
- Antúnez, Rocío (2013), *Juan Carlos Onetti: caprichos con ciudades*, México, Universidad Autónoma Metropolitana/Gedisa.
- Capurro Álvarez, Sergio (1997), “Espacio y personajes en la cuentística de Onetti entre los años 1933 y 1953”, en Sylvia Lago *et al.* (dirs.), *Actas de las Jornadas de Homenaje a Juan Carlos Onetti*, Montevideo, Departamento de Literaturas Uruguaya y Latinoamericana-Universidad de la República, pp. 51-54.
- Concha, Jaime (2009), “Onetti y su tríada inicial”, en *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, núm. 750, pp. 7-9.
- Fell, Claude (1987), “Onetti y la escritura del silencio”, en Hugo J. Verani (coord.), *Juan Carlos Onetti*, Madrid, Taurus, pp. 141-153.
- Grande, Félix (1969), “Juan Carlos Onetti y una escenografía de obsesiones”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 234, pp. 710-720.
- Izquierdo Rojo, María (2009), “Onetti, el hombre de la cara aburrida, y el fracaso existencial”, en *Revista Letral*, vol. 2, núm. 1, pp. 51-76.

- Linares, Maximiliano (2011), “J. C. Onetti en la década del ‘30: estigmas urbanos de una escritura moderna”, en *Especulo, Revista de Estudios Literarios*, núm. 48, disponible en [<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero48/onettiur.html>], consultado: 15 de noviembre de 2015.
- Martínez, Elena M. (1992), *Onetti: estrategias textuales y operaciones del lector*, Madrid, Verbum.
- Mattalía, Sonia (2009), “Onetti: una poética del olor y el tabaco”, en *Monteagudo, Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura*, núm. 14, pp. 41-52.
- Méndez-Clark, Ronald (1985), “Dejemos hablar al viento: ¿suma y culminación de las tentativas anteriores de Juan Carlos Onetti?”, en *Inti: Revista de Literatura Hispánica*, núm. 21, primavera, pp. 37-49.
- Milián-Silveira, María C. (1986), *El primer Onetti y sus contextos*, Madrid, Pliegos.
- Moreno Aliste, Ximena (1973), *Origen y sentido de la farsa en la obra de Juan Carlos Onetti*, Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines de l’Université de Poitiers.
- Onetti, Juan Carlos (1974), “Los niños en el bosque”, en Jorge Ruffinelli (ed. y pról.), *Tiempo de abrazar y los cuentos de 1933 a 1950*, Montevideo, Arca, pp. 111-144.
- Onetti, Juan Carlos (2000), *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara.
- Onetti, Juan Carlos (2009), *Novelas cortas*, edición crítica de Daniel Balderston (coord.), Córdoba, Centre de Recherches Latino-Américaines-Archivos/Alción Editora, Colección Archivos, 59.
- Peña, Pedro J. de la (1985), “Onetti y la realidad del silencio”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 416, pp. 135-139.

- Ponce, Néstor (2010), “La construcción del personaje en los primeros relatos de Onetti (1933-1939)”, en *Nuevo Texto Crítico*, vol. 23, núms. 45-46, pp. 157-163.
- Rama, Ángel (2009), “Origen de un novelista y de una generación literaria”, en Juan Carlos Onetti, *Novelas cortas*, edición crítica de Daniel Balderston (coord.), Córdoba, Centre de Recherches Latino-Américaines-Archivos/Alción Editora, pp. 662-688.
- Rodríguez Monegal, Emir (1975), “Onetti: una escritura censurada”, en *Plural*, vol. 4, núm. 43, pp. 68-71.
- Ruffinelli, Jorge (1987), “Onetti antes de Onetti”, en Hugo J. Verani (ed. y coord.), *Juan Carlos Onetti*, Madrid, Taurus, pp.15-51.
- Sellner, Albert Christian (1995), *Calendario perpetuo de los santos*, Mercedes Figuera (trad.), México, Hermes.
- Vargas Saavedra, Luis (1974), “La afinidad de Onetti a Faulkner”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 292-294, pp. 257-265.
- Verani, Hugo J. (1981), “Los comienzos: *Tiempo de abrazar* y tres cuentos anteriores a *El pozo*”, en Hugo J. Verani, *Onetti: el ritual de la impostura*, Caracas, Monte Ávila Editores, pp. 265-280.
- Verani, Hugo J. (1995), “Juan Carlos Onetti: la aventura de la escritura”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 43, núm. 1, pp. 125-144.
- Verani, Hugo J. (2009), “Onetti antes de Onetti”, en *Turia, Revista Cultural*, núm. 91, pp. 253-258.

D. R. © Danaé Torres de la Rosa, Ciudad de México, enero-junio, 2016.