

E L BUENOS AIRES LITERARIO DE JUAN CARLOS ONETTI

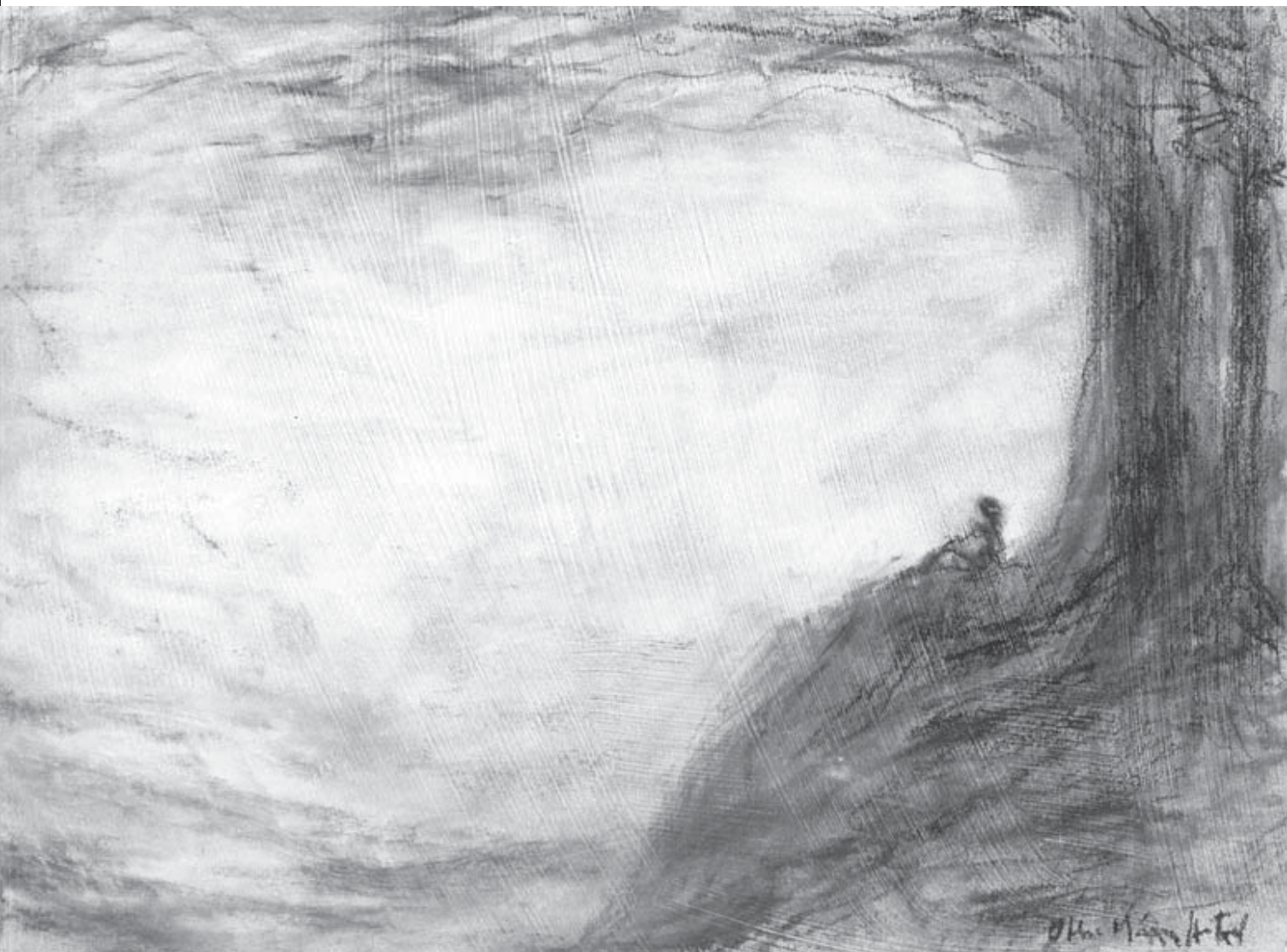
Rocío Antúnez Olivera

Rocío Antúnez Olivera es profesora-investigadora de la Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, adscrita al área de investigaciones en Literatura Hispanoamericana. Es autora de *Felisberto Hernández, el discurso inundado* (México, Katún, 1985), por el que recibió el Premio de Ensayo Literario José Revueltas en 1984.

De una y otra orilla

En marzo de 1930 llega a Buenos Aires Juan Carlos Onetti, del brazo de su primera esposa, María Amalia, y sin más cartel de escritor que algunos cuentos de adolescencia publicados en un periódico de barrio montevideano, *La Tijera de Colón*. Sus biógrafos registran una primera estadía de 1930 a 1934, durante la cual Conrado Nalé Roxlo le publica algunos comentarios cinematográficos en el diario *Crítica*, escribe la primera versión de *El pozo*, publica su primer cuento, "Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo" y escribe *Tiempo de abrazar*, novela que Artt lee y recomienda publicar en 1934. Su segunda estadía bonaerense va de 1941 a 1955 y coincide con la publicación de *Tierra de nadie*, *Para esta noche* y *La vida breve*. Aun en el lapso en que regresa a Montevideo y colabora en el semanario *Marcha*, sus cuentos siguen apareciendo en periódicos bonaerenses.

La experiencia de la metrópoli argentina, delineada sobre el fondo de la experiencia de su natal Montevideo, conforma sus primeros textos. Son estos años de comienzo y formación para un escritor radicalmente urbano, pero también años de comienzo de nuevos ciclos para las urbes y la cultura urbana rioplatenses que, hoy por hoy, siguen conforman-



do nuestra percepción de las urbes latinoamericanas y su literatura.

Así, Carlos Rincón ubica en el primer cuento de Onetti, “Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo”, de 1933, el comienzo de un ciclo de ficciones signadas por la preocupación “por el devenir humano como devenir de lo urbano”, cuya culminación sitúa en un capítulo de *Cristóbal Nonato* (“En alas del diablo cojuelo”), novela de Carlos Fuentes, de 1987: “Entre esos dos puntos de referencia se sucedió todo el ciclo propiamente moderno de las ciudades imaginadas y las metrópolis modernizadas. Me refiero a Santa María y Santa Mónica de los Venados, al México de *La región más transparente* y al Sao Paulo de *Zero*”.¹

En su carácter de punto inaugural de un ciclo narrativo que probablemente estemos cerrando con las novelas de las megalópolis, los primeros textos de Onetti revisten hoy el interés de los orígenes.

En su artículo “La fundación de la ciudad por la escritura”,² Roberto Ferro traza un eje temporal y textual en la obra de Onetti, que pasa por el año 1949 y la publicación de “La casa en la arena”, posición que suscribo, puesto que en ese cuento aparece por primera vez el médico Díaz Grey, “la ciudad provinciana”, que en *La vida breve* se llamará Santa María y la primera chispa de su posible incendio.

Ferro opone el espacio urbano dominante en los primeros textos, Buenos Aires/Montevideo (grandes metrópolis) al de Santa María (ciudad ficcional), en cuya saga advierte la “progresiva borradura del referente concreto”. Y señala, con mucha lucidez, que aun las ciudades “reales” “lejos de ser un mero anclaje de verosimilitud exigida por la lógica de los relatos, aparecen como manifestación de un modo de figurar la ciudad en abierta pugna con las poéticas dominantes de la época, adscritas al realismo”, cuyas estrategias de representación “no dan cuenta de la naturaleza plural, escindida y problemática de la ciudad”.

Pero lo cierto es que Onetti parte de la referencia a ciudades reales, vividas, particularmente a Buenos Aires (con la notable excepción de *El pozo*, que ubica en Montevideo la escena de la escritura), y sus textos se entraman en la construcción de esas ciudades como referencia cultural y me parece importante subrayar que es desde el Buenos Aires literario de *La vida breve* que nace la muy ficticia ciudad de Santa María. En vez de repetir el bloque Montevideo/Buenos Aires, quisiera ensayar una lectura a dos orillas, de una y otra banda del Río Uruguay, concibiéndolas como puntos diferentes donde se gesta y se dirige una determinada mirada hacia la ciudad vecina, que probablemente se convierta en una mirada autocontemplativa, en tanto conlleva una búsqueda de los modos de representación de la ciudad y de la inserción de la escritura en el conjunto de las prácticas urbanas. Mirada producto y, a la vez, proyecto de un viaje, de una experiencia de extrañamiento que, parafraseando a Neruda, podría llamarse “residencia en otra tierra” o quizá “residencia en otra ciudad”. Y quisiera ensayar, asimismo, una lectura de totalidades y regiones en el Buenos Aires literario de Juan Carlos Onetti, limitándome a algunos de sus primeros cuentos y a *Tierra de nadie*, de 1941.

Buenos Aires, ciudad indecisa

En 1922 Borges regresa de Europa para reencontrarse con una ciudad que ve con ojos nuevos, territorio identitario desde el cual define su argentinidad y horizonte de sus primeras búsquedas literarias. “Ya Buenos Aires, más que una ciudad, es un país y hay que encontrarle la poesía, y la música y la pintura y la religión y la metafísica que con su grandeza se avienen”, dice en *El tamaño de mi esperanza*.³

Borges recorre —literalmente— el territorio bonaerense antes de definirse por un espacio en el cual reconocer la esencia de la ciudad y en el cual insertar su propia identidad. Así, escribe en “Invectiva contra el arrabalero”:

¡Qué lindo ser habitantes de una ciudad que haya sido comentada por un gran verso! Buenos Aires es un espectáculo para siempre (al menos para mí), con su centro hecho de indecisión, lleno de casas de altos que hunden y agobian a los patiecitos vecinos, con su cariño de árboles, con sus tapias, con su Casa Rosada que es resplandeciente desde lejos como un farol, con sus noches de sola y toda luna sobre mi Villa Alvear, con sus afueras de Saavedra y de Villa Urquiza que inauguran la pampa. Pero Buenos Aires, pese a los dos millones de destinos indivi-

duales que lo abarrotan, permanecerá desierto y sin voz mientras algún símbolo no lo pueble. La provincia sí está poblada: allí están Santos Vega y el gaucho Cruz y Martín Fierro, posibilidades de dioses. La ciudad sigue a la espera de una poetización.⁴

Paradójicamente abarrotada de almas y vacía de una literatura que con su grandeza se avenga, Buenos Aires, en este texto del 26, es un territorio zonificado y recorrido desde el centro hacia la periferia. Beatriz Sarlo sitúa la inserción borgiana en las orillas: las orillas donde las calles desembocan en la pampa, las orillas de la literatura universal.⁵

También en el suburbio ancla el tango su nostalgia del Buenos Aires perdido y Le Corbusier, en su visita a Buenos Aires en 1929, encuentra allí, como Borges, “las involuntarias bellezas de Buenos Aires”.⁶ Se trata de un suburbio blanco, despojado, trazado según el cubismo espontáneo heredado de la colonia, que el “criollismo urbano de vanguardia”⁷ recupera. Haciendo caso omiso de la creciente integración del barrio a la geografía urbana y de la pérdida de sus rasgos diferenciadores, estos constructores del arrabal buscan allí una temporalidad perdida.

A la llegada de Onetti en 1930, no sólo el centro sino toda la ciudad está llena de indecisión. A pesar de ser una de las pocas ciudades latinoamericanas cuyo crecimiento y sus límites se previeron desde el siglo pasado, a fines de los veinte y comienzos de los treinta se debate su expansión, y en este marco Le Corbusier propone, en 1929, la construcción de una *cité des affaires*, concebida como una plataforma de rascacielos sobre el río.

En 1936, en plena “década infame”, la ciudad cumplirá cuatrocientos años de su fundación, y deberá transformarse en el escenario para esta celebración urbana y nacional. Mariano de Vedia y Mitre, intendente de 1932 a 1938, fue el encargado de preparar el escenario para el fin de ciclo de una ciudad vieja en un país joven.⁸ La gestión de De Vedia se caracteriza por los rituales de inauguración de obras, muchas de ellas iniciadas en gobiernos anteriores o proyectadas por el mítico intendente Alvear hacia 1880. Adrián Gorelik anota que De Vedia y Mitre logra recuperar el sentido del espectáculo urbano que había caracterizado a Alvear, restituyendo “el imaginario dinámico de las ciudades modernas”. Y añade: “Nuevamente, Buenos Aires parecía un lugar en el que nada era imposible”. Se cierra así el ciclo de las

indecisiones: “La ciudad, siempre indecisa, siempre incompleta, siempre precaria como un campamento de frontera, en muy poco tiempo parece asumir una forma definida y sólida, parece poder materializar finalmente un ‘proyecto’”.⁹

Dos de los primeros cuentos de Onetti parten del corazón de Buenos Aires para colaborar en la refundación simbólica del centro: “Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo”, publicado en *La Prensa* de Buenos Aires el 1° de enero de 1933, y «El posible Baldi», que apareciera en *La Nación* en septiembre de 1936, es decir, en plena gestión de De Vedia y bajo la forma de textos periodísticos.

Ambos siguen la figura de un caminante solitario que recorre calles céntricas fabulando a partir de los estímulos del paisaje urbano. Quizá por eso, durante muchos años y lecturas, se percibió en estos cuentos la temprana ocurrencia de la escisión del protagonista entre el hombre que vive y el que sueña. Estos soñadores crean un espacio metaficcional, escenario para la representación de los procesos de la imaginación urbana.

Roberto Ferro lee “Avenida de Mayo” en términos de andares textuales, y propone que el itinerario de Víctor Suaid, el protagonista del cuento, “no es espacial, sino textual, de nombre a nombre”. Y observa que los nombres, la toponimia urbana, trazan y escanden el itinerario en fragmentos migratorios, pasajes, formas de lo provisional y lo efímero en las cuales se inscribe el caminante.

Además de la toponimia porteña, pautan el texto nombres de estrellas de cine (“Clark Gable”, “la Crawford”), leyendas de videomasters, nombres de autores (“Jack London”) que sirven a su vez como indicadores de territorios literarios (“Alaska”, “Yukón”).

La narración arranca del cruce de la avenida y echa a andar por Florida siguiendo los pasos del caminante y los de su imaginación ambulante por calles y regímenes textuales. Hacia la segunda página, el narrador deja de perseguir al personaje, Víctor Suaid, para elevarse y contemplar un panorama universal constituido por una red de ciudades que confluyen en el tiempo, y luego desciende nuevamente al ras de las calles y al hombre de la multitud bonaerense. En estos desplazamientos verticales, el centro de Buenos Aires queda inscrito en un gran texto urbano que la mirada del narrador recorre y la del lector reproduce, texto homoge-

neizado por los lenguajes del cine y de la literatura, y en el cual se diluyen las peculiaridades regionales. Y el narrador, en el punto más alto del saber narrativo, esa “torre de los panoramas” desde donde se construye la sintaxis universal de las ciudades mediante la cita de sus nombres.¹⁰

A diferencia de Borges, que busca una temporalidad perdurable, esencial, en el suburbio, Onetti ubica en el centro la temporalidad esencial, pero fugaz, de la ciudad. Y no en el centro monumental, histórico, de la Casa Rosada y el Cabildo, sino en el centro de los espectáculos, del tránsito, de las noticias.

Pero a diferencia de Arlt, que escribe en sus *Aguafuertes* la atracción ambigua por el espectáculo de un Buenos Aires en vías de neoyorquización, poblado de grúas y máquinas trabajando, la ciudad onettiana es un paisaje acabado. Más que un recorrido de las calles céntricas del Buenos Aires contemporáneo, estos cuentos me parecen un recorrido por los signos de la modernidad legibles en su fisonomía. Acaso los mismos signos que Onetti traía en su mirada desde un Montevideo también en trance de metropolización y desde sus andares neoyorkinos de *Manhattan Transfery* los dublineses del *Ulises*, autoridades en el campo de la representación literaria de la urbe, los cuales reconoce y reubica, privados de todo pintoresquismo, en la vecina orilla.

A propósito de “Avenida de Mayo” dirá Carlos Rincón:

El comienzo de este cuento de 1933 es el gran comienzo narrativo moderno, con las imágenes mitológicas de la calle y la multitud, para hacer a la urbe latinoamericana igual a las otras del mundo entero: “En la Puerta del Sol, en Regent Street, en el Boulevard Montmartre, en Broadway, en Unrer den Linden, en todos los sitios más concurridos de todas las ciudades, las multitudes se presentaban iguales a las de ayer, y a las de mañana”.¹¹

En las ediciones que manejo este párrafo no figura al principio del texto, pero el lapsus me parece significativo del entusiasmo de Rincón ante un texto que se atreve a inscribir el centro de una ciudad latinoamericana en un panorama universal constituido por ciudades simultaneizadas, y que no son ya únicamente las del Viejo Mundo sino también las de la joven modernidad americana, con dos polos emblemáticos: Nueva York en el norte y Buenos Aires en el sur.

Hacia el final de “El posible Baldi”, en un vaivén metaficcional, el texto introduce una reflexión sobre la “lenta vida idiota”, del hombre de la multitud bonaerense. “La vida es otra cosa” reflexiona el personaje, “la vida es lo que no puede hacerse en compañía de mujeres fieles, ni hombres sensatos”.¹² Desde esta esquina, Onetti enfilará hacia los territorios limítrofes con la anomia, con los desechos de la vida social urbana que la “ciudad real” empuja hacia el sur y una parte de “la ciudad escrituraria”¹³ transformará en su centro, diseminándola en textos literarios, crónicas periodísticas y letras de tango.¹⁴ En esos territorios Onetti escribirá no sólo la fascinación de la modernidad que circula por las arterias de la urbe, sino también una distancia crítica. Distancia legible en la ironía que colorea esos dos cuentos, y en otros textos breves de esta primera época, como “El obstáculo”, “Un sueño realizado” y “Regreso al sur”, y en sus dos primeras novelas, *El pozo* y *Tierra de nadie*.

Buenos Aires, ciudad abierta

“No hay nada literariamente memorable como no sea la novela misma en *Tierra de nadie*”, anotaba uno de sus primeros críticos, Carlos Martínez Moreno, al tiempo que saludaba jubilosamente su aparición: “... *Tierra de nadie* es —¡al fin!— nuestra novela, la novela de estas ciudades rioplatenses de crecimiento veloz y despasejo, sin faz espiritual, de destino todavía confuso”.¹⁵

Martínez Moreno inaugura una línea de crítica que señala la intrascendencia de la materia narrativa (“personajes incapaces de interesar”, sucesos que tampoco cuentan) y “el constante y taciturno apartamiento de la persona del novelista, desamparando a sabiendas a sus personajes”. Distancia que Onetti señala como entrada al texto en el prólogo a la primera edición:

Pinto un grupo de gentes que aunque puedan parecer exóticas en Buenos Aires son, en realidad, representativas de una generación, generación que, a mi juicio, reproduce, veinte años después, la europea de la posguerra. Los

viejos valores morales fueron abandonados por ella y todavía no han aparecido otros que puedan sustituirlos. El caso es que en el país más importante de Sudamérica, de la joven América, crece el tipo del indiferente moral, del hombre sin fe ni interés por su destino. Que no se reproche al novelista haber encarado la pintura de ese tipo humano con igual espíritu de indiferencia.¹⁶



La presentación del 41 prevé una lectura ética y postula a la novela como una pre-visión. Previsión o boceto de un tipo humano (de un tipo urbano), inscrito en una geografía que brinca de Europa a “la joven América”, esta vez con una brecha de veinte años.

Escrita en Montevideo poco después que *El pozo*, cuando Onetti dedicaba veinticinco horas por día a su trabajo en la redacción del semanario *Marcha*, *Tierra de nadie* está también marcada por la lógica fragmentaria y derivativa del periódico¹⁷ y organiza su material como pasajes. Fragmentos escritos y espacios en blanco exponen cortes y suturas, trazas de omisiones de las que sólo quedan las huellas que el discurso persigue en circunvoluciones que empiezan en el centro bonaerense y terminan en el muelle junto al río.

Pasajes del tiempo íntimo de la vida privada al tiempo público de las noticias de la guerra civil española y de los hechos previos al estallido de la segunda guerra mundial; de

un punto a otro de la geografía urbana, del campo a la ciudad. Pasajes donde se exhiben, primordialmente, fragmentos de trayectorias personales que convergen atraídas por lazos de amistad, de filiación política o de atracción erótica, y acaban derivando hacia otros grupos, otras relaciones, otras posibilidades de existencia. “Peripate...ticemos, señores”, dice un personaje, en una de las primeras páginas.¹⁸ Menos indiferentes de lo que Onetti advertía en la presentación, ocasionalmente los personajes se detienen para reflexionar, momento que aprovecha el narrador para exponer, a dos voces, una visión totalizadora de la ciudad y la existencia urbana:

Pensaba en la ciudad enorme que lo estaba rodeando, donde se hundían cosas y seres y desde donde otros saltarían inesperados. Lugares y gentes que existían ya, desde años y que bruscamente pondrían ante él sus rostros y sus gestos, máscaras distintas que mostraban y escondían los pasados.¹⁹

“No hay nada literariamente memorable como no sea la novela misma en *Tierra de nadie*”, decía Martínez Moreno. La novela misma, el solo fluir del discurso, que pasa por subjetividades apenas bocetadas, con poco tiempo para detenerse e instaurar lo memorable en las múltiples existencias simultáneas.

Explícitamente, el discurso de Casal, el pintor (posición asumida por el autor en función de prologador de la novela), plantea los problemas de la memoria urbana que la ciudad de Buenos Aires condensa:

—Yo sé que en otras ciudades viejas, donde el aire se mueve con más lentitud, o tiene otra consistencia, sí se puede decir... Los sucesos permanecen en las cosas, en la gente, en los muebles, impregnan todo, lo modifican. Una cosa.

Notas

¹ Carlos Rincón, “Metrópolis modernas, ciudades imaginarias y magalópolis hiperreales”, en *La no simultaneidad de lo simultáneo. Posmodernidad, globalización y culturas en América Latina*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1995, p. 90.

² Roberto Ferro, “La fundación de la ciudad por la escritura”, en *Sociedad y Cultura*, Buenos Aires, núm. 5, mayo, 1994, pp. 41-67.

³ *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Proa, 1926, p. 9.

⁴ *Ibid.*, pp. 143-144.

⁵ Según Beatriz Sarlo hay en las ficciones de comienzo de Borges “un

En los telegramas de guerra se habla de ciudades abiertas. Creo que son las que no... Bueno, todos sabemos. Inconscientemente, siempre he relacionado esa frase con Buenos Aires. Una ciudad abierta, todo lo barre el viento, nada se guarda. No hay pasado.²⁰

Al comienzo de sus “Andares de la ciudad”, Michel de Certeau se traslada al punto más alto de la joven modernidad norteamericana, el piso 110 del World Trade Center, para contemplar el espectáculo urbano con una mirada conformada en el Viejo Continente. Y observa: “A diferencia de Roma, Nueva York nunca ha aprendido el arte de envejecer al conjugar todos los pasados. Su presente se inventa, hora tras hora, en el acto de desechar lo adquirido y desafiar el porvenir”.²¹

Deseosas de una modernidad que a fines del XIX pasaba por París y a comienzos del XX por París y Nueva York, las ciudades del Plata también desechar lo adquirido y desafían el porvenir.

Abierta hacia la pampa o hacia el río, vertiginosamente demolida y construida, Buenos Aires se resiste a las operaciones de la memoria: “nada se guarda”. ¿Cómo escribir/leer un género que simula la memoria desde una ciudad donde “no hay pasado”? La ciudad moderna del Plata plantea a la novela que comienza una serie de interrogantes sobre los modos para representarla. Novela de recorridos urbanos, *Tierra de nadie* parece responder con la invitación a recorrer superficies (“Peripate...ticemos, señores”) mientras señala, a lo largo del recorrido, hacia otros espacios donde podría replegarse la experiencia verdadera y memorable: la invención colectiva de la isla de Faruru, el límite y el más allá trazados por el río, las orillas de ese pozo donde se hunden “cosas y seres y desde donde otros saltarían inesperados”.•

debate con lo real, cuya resolución imaginaria son ‘las orillas’ porteñas y las orillas de la literatura universal, pensada como espacio propio y no como territorio a adquirir. A la ciudad ‘sin fantasmas’ o, más bien, asediada por los fantasmas emergentes del cambio, Borges le proporciona una mitología en tiempo pasado y un espacio literario de proyección universal”. Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión (Cultura y Sociedad), 1988, p. 50. Véase también Beatriz Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Ariel, 1995.

⁶“En las afueras están las involuntarias bellezas de Buenos Aires, que son también las únicas”. Jorge Luis Borges, *Evaristo Carriego*, en *Obras completas. 1923-1972*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 134.

⁷Concepto desarrollado por Beatriz Sarlo en los libros citados.

⁸La república Argentina había celebrado su primer centenario de vida independiente en 1910, en medio de estado de sitio. Para la fiestas del centenario se resuelve su centro cívico, la Plaza Congreso, y se delinea, a lo largo de la Avenida de Mayo, lo que será el eje cívico-monumental más importante de la ciudad durante el siglo xx. Para ese entonces se consolida también la imagen de la ciudad partida en dos: un sur, del cual vienen obreros y manifestaciones contestatarias, y un norte que, a partir de Palermo, define la ciudad burguesa. Véase Adrián Gorelik, *La grilla y el parque, espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1998, y Horacio Vázquez Rial, *et al., Buenos Aires, 1880-1930. La capital de un imperio imaginario*, Madrid, Alianza, 1996.

⁹Adrián Gorelik, *op. cit.*, p. 394.

¹⁰Michel de Certeau encuentra en los relatos sobre departamentos o calles la estructura del relato de viajes: historias de andares y acciones están marcados por la “cita” de los lugares que resultan de ellas o que las autorizan. La cadena de operaciones espacializantes parece puntuada de referencias en lo que produce (una representación de lugares) o en lo que implica (un orden local). Véase Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer*, nueva edición, establecida y presentada por Luce Giard, traducción de Alejandro Pescador, México, Universidad Iberoamericana/Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente/Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1996, p. 131 y ss.

¹¹Carlos Rincón, *op. cit.*, p. 89.

¹²Juan Carlos Onetti, *Cuentos completos (1933-1993)*, prólogo de Antonio Muñoz Molina, Madrid, Alfaguara, 1994, pp. 53-54.

¹³Conceptos desarrollados por Ángel Rama en *La ciudad letrada*, Montevideo, Fundación Internacional Ángel Rama, 1984.

¹⁴Al respecto afirma Gorelik: “...el imaginario urbano de la bohemia artística y tanguera va a situar el centro de todo su universo marginal en la calle Corrientes, muy cerca del mismo corazón de la ciudad tradicional. La calle Corrientes, ese territorio mágico de la noche urbana en los años veinte y treinta, territorio del cruce cultural celebrado por autores como Tuñón, Arlt o Scalabrini Ortiz como ámbito de intensidad metropolitana y aventura bohemia, hace de corazón desplazado de esta nueva ciudad ‘marginal’. Mientras el reformismo

pretende capitalizar la nueva ‘centralidad’ política del suburbio reclamando un desplazamiento del centro tradicional hacia los nuevos barrios, la literatura ‘marginal’ realiza el movimiento inverso, volviendo a ratificar para la cultura barrial un corazón ‘central’”. Se trata de un corazón paradójico y “el tango va a formalizar en esa oposición, al mismo tiempo, su primera escisión urbano-moral entre el paraíso perdido del ‘suburbio’ y la perversión del ‘centro’, de la cual las ‘milonguitas’ serán sus víctimas predilectas”, *op. cit.*, pp. 370-371.

¹⁵“No hay nada literariamente memorable como no sea la novela misma en *Tierra de nadie*. (Pero tal vez la salvedad de esta negación es su rescate). En todo caso, esa impresión del lector no es sino su correspondencia, la única, con los imprecisos seres de la novela”. Carlos Martínez Moreno, “Una novela rioplatense”, en *Literatura uruguay, I*, Montevideo, Cámara de Senadores, 1993, pp. 47-54. Este artículo se publicó por primera vez en la revista *Alfer*, Montevideo, núm. 80, 1942.

¹⁶Citado por Ángel Rama en “Origen de un novelista y de una generación literaria”, en Juan Carlos Onetti, *El pozo*, seguido de... 6ª ed. Montevideo, Arca, 1973, p. 71. Onetti eliminó esta presentación en la segunda edición de *Tierra de nadie*, Montevideo, Banda Oriental, 1965.

¹⁷Véanse las páginas 82-144 de Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina; literatura y política en el siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

¹⁸Juan Carlos Onetti, *Tierra de nadie*, Xalapa, Universidad Veracruzana (Ficción), 1967, p. 21. Jaime Concha lee en esta invitación “el lema existencial”, de la novela, mientras que apunta —en respuesta a la presentación del 41— hacia la geografía humana: “no es un rasgo ético lo que define a estas criaturas de Onetti, sino el de ser, básica y primariamente, existencias situadas en el mundo de la ciudad. Buenos Aires es ellos —Aránzuru, Nené, Llarvi, Casal, Balbina, Violeta, Mauricio, Mabel, etcétera— y sólo ellos son Buenos Aires”. Jaime Concha, “Sobre *Tierra de nadie*”, en Jorge Ruffinelli (selección, cronología y preparación), *Onetti*, Montevideo, Biblioteca de Marcha (Puño y Letra, 5), 1973, p. 122.

¹⁹Juan Carlos Onetti, *Tierra de nadie*, *op. cit.*, p. 42.

²⁰*Ibid.*, p. 158.

²¹Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 103.