

**El modernismo desde *El pozo*: “Un sueño realizado” (1941) de Juan Carlos Onetti****Florencia Bonfiglio****Resumen**

En este trabajo intento leer la construcción de la figura de artista y de la estética onettiana en *El pozo* (1939) y “Un sueño realizado” (1941) a la luz del programa de escritura delineado por Onetti en las páginas del semanario uruguayo *Marcha*. Éste señala un diálogo (apenas abordado por la crítica), no sólo con el modelo de escritor-artista del Modernismo sino también con su configuración de un imaginario urbano, moderno y bajo los efectos de la democratización. Caducas ya las utopías de principios del siglo XX, las máscaras de los personajes de Onetti revelan el derrumbe de los sueños de ascenso del Uruguay battlista.

**Palabras clave:** Onetti – Modernismo- figura de escritor- El pozo- Un sueño realizado.

**Abstract**

In this paper I aim to read the construction of the figure of the artist and of Onetti's aesthetics in *El Pozo* (1939) and “Un sueño realizado” (1941) in the light of the writing program designed by Onetti in the pages of the uruguayan magazine *Marcha*. This shows a dialogue (which criticism on Onetti has hardly approached) not only with the Modernist model of the writer/artist but also with its configuration of an urban, modern imaginary, under the effects of democratization. Once the utopias of the beginning of the XXth century have gone awry, the masks of Onetti's characters show the collapse of social mobility dreams originating in the Battlist state.

**Key words:** Onetti- Modernismo- figure of the writer- El pozo- Un sueño realizado.

*¿Recuerda que más de la mitad de los personajes de Willy Shakespeare andaban a contramano en la vida?*

Groucho Marx (Juan Carlos Onetti) “Se regala una idea”, *Marcha*, 29-11-1940.

Es un lugar común afirmar la deuda de Onetti con la narrativa extranjera, una deuda radicada necesariamente en la carencia, por él mismo expresada en sus artículos tempranos de *Marcha*, de una tradición literaria uruguaya que pudiese proveer de modelos para la creación de una moderna literatura urbana. Se ha afirmado repetidas veces que Onetti prescinde del siglo XIX, del 900 uruguayo, de sus antecesores del siglo XX.<sup>1</sup> Sin embargo, en “Quién es quién en la literatura uruguaya”, un artículo firmado con el seudónimo de “Periquito el Aguador” por los años en que escribía la sección “La piedra en el charco” de *Marcha*, Onetti hace su característico reclamo de la sinceridad en el arte y de la verdadera vocación de artista (cuyos valores se oponen a los de “un catedrático, médico o rentista”), y se queja de la mediocridad y de la decadencia del presente para rescatar comparativamente las figuras de Herrera y Reissig, Roberto de las Carreras y Florencio Sánchez: “Aparte de sus obras –afirma–, las formas de vida de aquella gente, eran artísticas. Eran diferentes, no eran burguesas” (Onetti 1976 [1939]: 30). Onetti cierra precisamente este artículo con uno de sus dictámenes más evocados por la crítica:

Hay solo un camino. El que hubo siempre. Que el creador de verdad tenga la fuerza de vivir solitario y mire dentro suyo. Que comprenda que no tenemos huellas para seguir, que el camino habrá de hacérselo cada uno, tenaz y

---

<sup>1</sup> Ver, por ejemplo, la siguiente afirmación de Juan Carlos Mondragón: “Literariamente, Onetti prescindió de nuestro pasado; su labor crítica –salvo raras excepciones de difícil ubicación dentro de su producción– ignoró el siglo XIX, así como a la gente del 900 y los escritores de las primeras décadas del siglo. Un no-reconocimiento en la tradición uruguaya y una búsqueda de lecturas, inspiración y modelos en otras literaturas” (1989: 51).

alegremente, cortando la sombra del monte y los arbustos enanos (Onetti 1976 [1939]: 30-31).

Las afirmaciones son del año 1939, contemporáneas de la publicación de *El pozo*, y con ellas Onetti se coloca claramente en la línea de los “raros” del Río de la Plata. La afiliación se establece, como se ve, a través de la apropiación del legado modernista-dariano en su figuración de escritor, en la defensa de la autonomía y los valores anti-burgueses y “puros” del arte tanto como en la búsqueda de una estética acrática, personal, solipsista, una literatura “mía en mí”, como dijera Darío.<sup>2</sup>

En este trabajo propongo leer la construcción de la figura de artista y de la estética onettiana a través del relato “Un sueño realizado” de 1941. Esta lectura, que implica la necesaria puesta en relación con el *El pozo* (el relato anterior que ficcionaliza de modo ejemplar el proceso de creación artística) y con su programa de escritura delineado en *Marcha*, revela un diálogo con el Modernismo (hecho de continuidades y rupturas) apenas señalado por la crítica: un diálogo no sólo con el modelo de escritor-artista del Modernismo sino también con su configuración de un imaginario urbano y moderno.

Eladio Linacero, el narrador-protagonista de *El Pozo*, ofrece lo que llama sus “memorias”: “Porque un hombre debe escribir la historia de su vida al llegar a los cuarenta años, sobre todo si le sucedieron cosas interesantes. Lo leí no sé dónde” (Onetti 2007a [1939]: 12). Esta alusión intertextual parece insignificante y, de hecho, la insignificancia, la falta de razones utilitarias para escribir las “memorias” se hará explícita luego. Pero es precisamente en la *Autobiografía* de Rubén Darío donde, según el epígrafe en italiano del renacentista Cellini, se afirma que sólo después de haber cumplido cuarenta años puede, todo aquel que fuere virtuoso, acometer la bella empresa de describir su propia vida.

Rubén Darío ya había pasado los cuarenta años cuando escribe en 1912 su *Autobiografía*: su vida de artista, además, tenía un *valor*. Resultaba claro para el nicaragüense que la autobiografía de un escritor no sólo debía cumplir con el requisito etario. La virtud, por otra parte, tampoco tenía que ver con la ejemplaridad moral. Un escritor

---

<sup>2</sup> También a fines de 1939, en “Propósitos de Año Nuevo”, Onetti reclama nuevamente a los escritores que busquen dentro suyo, “hacia adentro y no hacia fuera”, y se expresen en una técnica que “es o será la suya”, la verdad está en una “literatura sin literatura”. (1976: 42-44).

'virtuoso', desde el fin de siglo XIX –desde que el mismo Darío señalara el camino hacia la autonomía literaria–, era aquel reconocido socialmente como tal, sin otras demandas que las de la literatura. Como ha afirmado el colombiano Gutiérrez Girardot, un escritor escribe su autobiografía “principalmente, porque tiene conciencia de su papel social como escritor o como iniciador de alguna empresa. Su autobiografía es una toma de conciencia del camino que siguió hasta llegar a adquirir el papel social que tiene” (1989: 55-56). Que la escritura de Darío respondía, en efecto, a su adquisición de capital social como escritor, y no a la mera voluntad de contar la propia vida, lo confirma el hecho de que la *Autobiografía* era escrita por encargo, a pedido de la revista *Caras y Caretas* de Buenos Aires. Nada más lejos, entonces, de las condiciones de escritura de la 'autobiografía' de Eladio Linacero en *El pozo*. A Linacero nadie le demanda la narración de su vida virtuosa porque su vida hasta a él mismo le da asco; el personaje onettiano se encuentra por cumplir los cuarenta años “solo y entre la mugre, encerrado en la pieza” (2007a [1939]: 12). Quizá sea la falta de tabaco, por falta de dinero, la que lo lleve a la escritura; Linacero tampoco sabe escribir, dice que simplemente escribirá de sí mismo. Si Darío comenzaba relatando experiencias de su infancia en León (“fui algo niño prodigio. A los tres años sabía leer” (1950 [1912]: 20), el personaje de Onetti reconoce no contar con sucesos interesantes: “Como niño era un imbécil”. De allí su idea de “escribir la historia de un alma, de ella sola, sin los sucesos en que tuvo que mezclarse, queriendo o no. O los sueños” (2007a [1939]: 13-14). Los sueños son el origen de la ficción de Onetti, ficcionalizar no es historiar la vida (se pueden tener una o varias vidas breves, según afirmará Brausen en *La vida breve*), sino el alma. Y los sueños, de hecho, son historiables y pueden fecharse. Es ésta la idea rectora de una literatura anti-realista y anti-intelectualista como la de Onetti, la cual se afirma en la autonomía del arte al mismo tiempo que, como la poesía dariana, se liga con lo social: los sueños, los paisajes exóticos, las divagaciones, pertenecen a un horizonte histórico. Y cuando en “Literatura nuestra”, demanda, para la creación de una literatura urbana uruguaya, que los escritores “miren alrededor suyo y hablen de ellos y su experiencia. Que acepten la tarea de contarnos cómo es el alma de la ciudad”, no sólo adhiere, como él mismo expresa, a la idea de Oscar Wilde de que la vida imita al arte (Montevideo imitará a la ciudad creada por sus literatos (Onetti 1976 [1939]: 28) y, con ésta, a la ideología del artepurismo, sino que continuará el legado del Modernismo en su creación de un imaginario urbano moderno.

A través de la historia del alma de Linacero, Onetti inventaba en *El pozo* esa nueva ciudad montevideana en que sus lectores se reconocerían, del mismo modo en que tanto Darío como el resto de los modernistas habían acometido, según afirma Ángel Rama, “la

feérica trasmutación de sus ciudades a través de la literatura, tal como habían hecho los escritores europeos del XIX” (1985: 177). Pero si los modernistas podían transmutar el medio, idealizar sus ciudades (el discurso “endomingado” de Próspero, como aclara Rama, poco tenía que ver con el fondo urbano que exactamente en ese mismo año de 1900, Herrera y Reissig y Roberto de las Carreras designaban como la “Toldería de Montevideo” (1985: 179), es porque el proceso de democratización y la expansión capitalista imperial habían ingresado en América Latina acarreado el materialismo, la sensualidad y el goce: el deseo podía liberarse bajo variadas máscaras.

‘El deseo y la máscara’ es, como señala Rama, la explosiva fórmula erótica de la modernidad que rige la escritura modernista. Es la percepción, por cierto negativa, de la democracia de Nietzsche, la que establece el estrecho vínculo entre democracia y representación. Nietzsche, como explica Rama, no ignoraba la movilidad social que la democracia acarrea: “el desarrollo de las capacidades individuales que acentuaba, la competitividad que promovía, ni el placer de las expectativas constantes que generaba”, y cita al filósofo alemán: “épocas en que el individuo está persuadido de que es capaz de hacer, poco más o menos, cualquier cosa, que está a la altura de casi todas las tareas, en cada uno ensaya, improvisa, ensaya, de nuevo, ensaya con placer, en que toda naturaleza cesa y se convierte en arte” (Rama 1985: 81). El artista, como el resto de la sociedad que soñaba con ascender, se transformaba en comediante y, a través de las máscaras que le proveía la Historia, se apropiaba de los bienes simbólicos y culturales, a los que (“aún”) no podían acceder, en el interior de los textos.

*Las máscaras democráticas del Modernismo* descritas por Ángel Rama, claro está, no serán las mismas que las que adoptarán los personajes de Onetti. Los modernistas encauzaban sus deseos democráticos a través de ellas –fueron parte del movimiento democratizador aunque vistiendo ropajes aristocráticos. Pasados los años 30, los personajes de Onetti son ya hijos del desencanto de la clase media, ese estrato social donde Onetti capta el derrumbe de los sueños de ascenso y ve la caída del Uruguay battlista, el desmoronamiento de la utopía de principios de siglo. Porque sus personajes, como afirma el mismo escritor en el prólogo de *Tierra de nadie* (1941), son:

(...) gentes que aunque puedan parecer exóticas en Buenos Aires son, en realidad, representativas de una generación [...]. 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 (cita en Rama 1977: 145-146).

Linacero, el narrador de *El pozo*, es ciertamente otro “hombre sin fe ni interés por su destino” y, como los personajes de *Tierra de nadie*, triste caricatura de la “juventud de América” a la cual el *Ariel* de Rodó había llamado a la acción al comenzar el siglo. No por casualidad, Onetti pone en boca de Linacero la siguiente añoranza: “Hubo un mensaje que lanzara mi juventud a la vida; estaba hecho con palabras de desafío y confianza” (2007a [1939]: 82), puesto que es precisamente la posterior pérdida de fe la que lo diferencia del modelo de escritor que es Lázaro Cordes:

(...) a fin de cuentas, es él el poeta y el soñador. Yo soy un pobre hombre que se vuelve por las noches hacia la sombra de la pared para pensar cosas disparatadas y fantásticas. Lázaro es un cretino pero tiene fe, cree en algo. Sin embargo, ama la vida y sólo así es posible ser un poeta (Onetti 2007a [1939]: 81-82).

Ni siquiera la máscara de poeta es adaptable al rostro de Linacero. Sus sueños son insuficientes para sobrevivir a la podredumbre moral. Onetti enfatiza este quiebre del modelo no sólo a través de un enunciador que defrauda lo canónicamente didáctico de la literatura confesional y testimonial (nada relevante, ni ejemplar, ni verdaderamente compensatorio: sólo queda el *pozo*) sino también a través de la confrontación de la escritura de Linacero con la del género romántico del Nocturno: porque si Darío podía aún sacar rédito del insomnio, sobreponerse a la noche, poetizar (“diluir mi tristeza/ en un vino de noche/ en el maravilloso cristal de las tinieblas”<sup>3</sup>), para Linacero la noche será inapresable, imposible de transmutar en música cuando se muestra tensa, “alargando su alma fina y misteriosa en el chorro de la canilla mal cerrada, en la pileta de portland del patio” (2007a

---

<sup>3</sup> Son versos de un “Nocturno” de Darío de *El canto errante* (1985: 342).

[1939]: 84-85). Si “Todo en la vida es mierda y ahora estamos ciegos en la noche, atentos y sin comprender” (2007a [1939]: 83-84), no hay posibilidad de correspondencias entre el poeta y la noche: “yo nada tengo que ver con ella. Hay momentos, apenas, en que los golpes de mi sangre en las sienes se acompañan con el latido de la noche...” (2007a [1939]: 85).

Como ha afirmado Saúl Yurkievich, en todo Onetti está presente la oposición, “la incompatibilidad entre farsa inconsistente y lucidez devastadora” (1974: 547). Linacero es el verdadero artista porque ha dejado su alma al desnudo:

Todo es inútil y hay que tener por lo menos el valor de no usar pretextos. Me hubiera gustado clavar la noche en el papel como a una gran mariposa nocturna. Pero, en cambio, fue ella la que me alzó entre sus aguas como el cuerpo lívido de un muerto y me arrastra, inexorable, entre fríos y vagas espumas, noche abajo. (Onetti 2007a [1939]: 85-86).

Sañador no reconocido, poeta desjerarquizado, Linacero no deja sin embargo de mantener su alma a resguardo. Linacero pertenece a la “larga estirpe de soñadores” de Onetti (como los llamó Ruffinelli) y a la larga estirpe de románticos que, negándose soñadores y declarándose pobres, incomprendidos, solitarios, sólo pueden refugiarse en el “reino interior” donde habita el alma pura, “sentimental, sensible, sensitiva” (Darío 1985: 245). En una conversación con Rodríguez Monegal, y ante la crítica del solipsismo supuesto por la creación del mundo santamariano, Onetti acusaba recibo afirmándose (reinventándose) en Darío: “¿quién que es no es solipsista?...” (en Rodríguez Monegal 1970: 466). También el alma pura y sincera de Darío había descubierto lo fatal, como confesaba el poeta en “Yo soy aquel”, “sin comedia y sin literatura” (1985: 245).<sup>4</sup>

Los sueños de Linacero son sacralizadores, buscan “la hora del milagro”, se convierten en imperativos ideales. La “lucidez devastadora” de *el pozo* es preferible a la

---

<sup>4</sup> Ángel Rama ha sido uno de los pocos en señalar las continuidades que establece la narrativa de Onetti con el Modernismo dariano. Al analizar la concepción del personaje de Linacero, Rama se refiere a una “actitud antiliteraria” supuesta por la escritura de *El pozo*, “en la misma dirección que asume el segundo Darío para escribir “sin comedia y sin literatura” (1977: 136).

farsa inconsistente. En *Un sueño realizado*, será una enigmática mujer la lúcida soñadora, y ésta encontrará nada menos que la muerte al representar su sueño.

Al igual que en las “extraordinarias confesiones” de Linacero, en el sueño que ha tenido la mujer tampoco interesan los sucesos. Según la descripción que hace la mujer a Langman, el director y empresario teatral, sólo se trata de una escena en que “no pasa nada”: “no es cuestión de argumento”; hay casas, y calles, tres personas y dos automóviles que pasan (Onetti 2009 [1941]: 76). Cuando se lo explique a Blanes, que hará de actor principal, será un poco más precisa; es una escena donde todo eso aparece confuso, amontonado, dando “una impresión de una gran ciudad” (Onetti 2009 [1941]: 80); el personaje masculino (Blanes) cruza la calle, una mujer le ofrece un jarro de cerveza, y él se salva por poco de ser atropellado por los autos, causándole temor a ella misma, quien se encuentra en el cordón de la vereda. Ella terminará “acostada en la acera, como si fuera una chica” y Blanes, el actor, se inclinará para acariciarle la cabeza (Onetti 2009 [1941]: 80). En *El pozo*, Linacero afirmaba que la más repugnante manera de mentir es decir la verdad, “ocultando el alma de los hechos. Porque los hechos son siempre vacíos, son recipientes que tomarán la forma del sentimiento que los llene” (Onetti 2007a [1939]: 52-53). En el sueño de la mujer, según el relato que ésta hace a Blanes, la gran ciudad se llena de soledad, peligro y temor, pero también de inocencia, solidaridad y comunión entre seres solitarios. Y de hecho, la mujer encontrará la muerte en el acto mismo en que Blanes le acaricie el pelo. Si la mujer representa en *Un sueño realizado* el rol del soñador solitario en la gran ciudad, Langman, el narrador en primera persona que recuerda los sucesos desde el asilo “para gente de teatro arruinada” (Onetti 2009 [1941]: 72), representa al artista fracasado de provincias que nunca pudo cumplir sus sueños de éxito comercial en la metrópolis. Ha sido un mediocre burócrata del teatro, poniendo obras en escena solo por dinero. Langman no ha buscado recuperar la “hora del milagro” en la representación: en este sentido, está en las antípodas del Linacero de *El pozo* cuando “dirige” a su ex-esposa para que, actuando la “Ceci” de antaño, recuperen el perdido amor. Y si el sueño de Linacero fue incomprendido, y se lo acusó de ser un “anormal”, del mismo modo Langman tratará a la mujer soñadora de enferma o de loca, y así se sentirá “más cómodo” (Onetti 2009 [1941]: 75).

Hugo Achugar afirma que los relatos de Onetti pueden leerse “como una dramatización de la lucha por la posesión del control de la información” (1997: 16). Se ha destacado también la importancia tanto de *El pozo* como de “Un sueño realizado” por la

introducción del personaje-narrador en primera persona que problematiza el sentido de lo narrado a través del manejo del punto de vista. En “Un sueño realizado” el manejo de la información no es, como afirma Achugar, “sólo un problema técnico formalizado en un punto de vista particular; es, en especial, la problemática narrada por ese personaje narrador/ voyeur/ testigo/ autor. (...) las reglas del juego han cambiado; el contrato entre el lector y la voz que narra no es un presupuesto que habrá de quedar en pie” (1997: *ibidem*). Sin embargo, la mayoría de la lecturas críticas del cuento no han analizado la rivalidad claramente establecida entre Langman y Blanes en relación con la mujer y con el develamiento del “enigma” que plantea su sueño. A diferencia de Linacero, los recuerdos de Langman distan de ser una confesión “desnuda” de su alma o de sus sueños, relata hechos y es difícil creerle cuando al final afirma haber alcanzado una comprensión.

El relato de Langman está plagado de contradicciones: comienza diciendo que Blanes era incapaz de tener “un momento limpio y sentimental” (Onetti 2009 [1941]: 71), lo describe como un borracho, un vulgar vividor, un galán venido a menos, pero será Blanes quien alcance a ver algo razonable en la “locura” (Onetti 2009 [1941]: 75), quien tendrá una relación sentimental con la mujer y quien la acompañará a ésta en la realización de su sueño; frente al trasiego de los otros en la gran ciudad, será Blanes quien acaricie su pelo con ternura y la sienta morir. Y respecto del modo en que la mujer había relatado su sueño, Langman reconoce:

a Blanes se lo dijo con otra voz y aunque no lo mirara (...), yo sentía que lo contaba ahora de un modo personal, como si confesara alguna cosa cualquiera íntima de su vida y que a mí me lo había dicho como el que cuenta esa misma cosa en la oficina, por ejemplo... (Onetti 2009 [1941]: 80).

Al final Langman dice haber comprendido, pero desde el principio sabemos que ni siquiera ha captado “del todo” la broma de Blanes sobre el Hamlet, que es la que dispara el recuerdo de la representación del sueño. El duelo entre Langman y Blanes, leído a partir de la burla sobre el Hamlet (Langman se vengaría no leyéndolo), adquiere su significación mayor porque atraviesa el origen mismo del relato: la venganza no es *no leer* el Hamlet, sino *escribir* un relato en que Langman enmascara su fracaso y su mediocridad y se apodera del sentido del sueño, aunque éste sea “inexpresable” en palabras. Langman, el

burlado, el “pedazo de bestia”, como lo llama Blanes (Onetti 2009 [1941]: 86), adquiere el poder de narrar y acomodar, así, los hechos patéticos de su vida. Es el único que no actúa, pero tampoco parece ser capaz de “dirigir” nada, cuando ni siquiera se ha dado cuenta de que la mujer ha muerto en el escenario.

Si la mujer es una soñadora (su intención de revivir un momento de plenitud anticipa la motivación de Brausen en *La vida breve* (1950) de crear Santa María, porque “había sido feliz allí, años antes, durante veinticuatro horas y sin motivo” (2007b: 23), Langman, por el contrario, es un farsante. Como afirma Yurkievich:

La farsa presupone una dicotomía, implica una oposición entre realidad e ilusión, o sea, la antítesis ser/ parecer, rostro/ máscara, autenticidad/ inautenticidad, ser profundo/ ser superficial. Optar por la farsa significa desechar las evidencias tangibles (fracaso, humillación decadencia, pobreza, hambre) y asumir los símbolos ilusorios (éxito, opulencia, poder, amor intenso, notabilidad) (1974: 543-544).

La máscara de Langman se ha vuelto caricaturesca, como la de Bob, en aquel otro relato de Onetti en que la escritura también se revela como desquite, y en que los sueños también se contraponen a la mentira.<sup>5</sup> Pero mediante su relato, y con su máscara de empresario con experiencia, Langman devuelve la trompada que ha recibido de su rival, porque este pequeño incidente, al igual que la burla por el “Hamlet”, es convertido por Onetti en un símbolo grotesco de la mediocre vida de su personaje,<sup>6</sup> guiada por afanes utilitarios. Lejos del Hamlet, ignorante del arte puro, incapaz de comprender la ilusión y la magia del rito, Langman no vive el teatro como un pasaje al reino de los sueños, sino como una profesión en el secularizado mundo de las mercancías.

---

<sup>5</sup> Onetti, Juan Carlos, “Bienvenido Bob” (2009 [1944]: 92-100).

<sup>6</sup> En “El humor negro y lo grotesco en Juan Carlos Onetti”, Ángela Dellepiane lee la ficción de Onetti desde el ángulo del grotesco y del humor negro, y se refiere a la técnica onettiana de la magnificación de un pequeño incidente “tras del cual se oculta todo un grotesco drama de fracaso, timidez, recelo e ignorancia de unos muy limitados seres humanos” (1974: 253).

**Bibliografía:**

Achugar, Hugo (1997). "Lo que cuenta es imaginar" en Sylvia Lago (ed.) *Actas de las Jornadas de Homenaje a Juan Carlos Onetti*. Montevideo. Universidad de la República: 15-20.

Darío, Rubén (1950) [1912]. *Autobiografía en Obras Completas*, Tomo I. Madrid. Afrodisio Aguado, 15-177.

---. (1985). *Poesía*, prólogo de Ángel Rama, edición de Ernesto Mejía Sánchez, cronología de Julio Valle-Castillo. Caracas. Biblioteca Ayacucho. Segunda edición.

Dellepiane, Angela (1974). "El humor negro y lo grotesco en Juan Carlos Onetti", *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n° 292-294, oct-dic. 1974: 239-256.

Gutiérrez Girardot, Rafael (1989). *Temas y problemas de una historia social de la literatura hispanoamericana*. Bogotá. Ediciones Cave Canem.

Mondragón, Juan Carlos (1989). "La realidad como polizón o el oleaje tan temido" en Cosse, Rómulo (org.). *Juan Carlos Onetti, papeles críticos*. Montevideo. Linardi y Risso: 45-69.

Onetti, Juan Carlos (1976). *Requiem por Falkner y otros artículos*. Buenos Aires. Arca/Calicanto.

---. (2007a) [1939]. *El pozo*. Madrid. Punto de Lectura.

---. (2007b) [1950]. *La vida breve*. Buenos Aires. Punto de Lectura.

---. (2009). *Cuentos completos*. Buenos Aires. Aguilar-Altea-Taurus-Alfaguara.

Rama, Ángel (1985). *Las máscaras democráticas del Modernismo*. Montevideo. Arca-Fundación Ángel Rama.

---. (1977). "Origen de un novelista y de una generación literaria", apéndice a Juan Carlos Onetti, *El pozo. Para una tumba sin nombre*. Montevideo. Calicanto/ Arca: 121-178.

Rodríguez Monegal, Emir (1970). "Conversación con Juan Carlos Onetti", *Revista Eco*, n° 119, Bogotá, marzo 1970: 442-475.

Yurkievich, Saúl (1974). "En el hueco voraz de Onetti", *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n° 292-294, oct-dic. 1974: 535-549.