

# El yo prosaico: vidas de biógrafo

## **Alma Bolón**

*Universidad de la República*

*Instituto de Profesores Artigas*

“Pero tuve la desgracia de empezar un libro con la palabra ‘yo’; inmediatamente, se creyó que en lugar de buscar el descubrimiento de leyes generales, yo ‘me analizaba’, en el sentido individual y detestable de la palabra.” (Proust)



La primera persona ha sido presentada como un reservorio de sentimientos y de emociones pasibles de expresarse siguiendo un orden métrico: el Romanticismo admite ser caracterizado como esa férrea identificación entre la primera persona y la expresión en verso de lo personal de la persona.

Sin embargo, de manera acelerada a partir del siglo xx, la primera persona se ha venido haciendo prosaica y narrativa: sujeto de un accionar que democráticamente puede y debe quedar registrado en biografías, diarios, memorias, confesiones, testimonios, reportajes, entrevistas, encuestas. La ocupación o generación de estos espacios, por parte de la primera persona, ha estado transcurriendo con contradicciones: ¿vivir la vida o contarla?, ¿quién es ese que dice “yo”?, ¿qué escapa al yo en el momento en que se enmascara y se presenta bajo ese nombre?

Estas preguntas –hechas en el espacio literario o en el espacio teórico– acompañan pero también constituyen la expansión prosaica y narrativa del yo. Notoriamente, la sutileza o la complejidad de las formulaciones literarias y teóricas que ponen en tela de juicio la soberanía de la primera persona no han inhibido o contrarrestado su expansión.

Aquí seguiremos el rastro de algunas de las formulaciones que recibieron estas preguntas.

## **1. El cuento o la vida**

Hay un pasaje, archicitado en su época, que bien podría ser entendido como una reformulación de la dicotomía decir/hacer (o interpretar el mundo *versus* cambiarlo).

He pensado lo siguiente: para que el suceso más trivial se convierta en aventura, es necesario y suficiente *contarlo*. Esto es lo que engaña a la gente; el hombre es siempre un narrador de historias; vive rodeado de sus historias y de las ajenas, ve a través de ellas todo lo que sucede; y trata de vivir su vida como si la contara. Pero hay que escoger: o vivir o contar [Sartre, 1947: 66].

Estas palabras vienen de *La náusea*, actualizan la dicotomía y también dictan sentencia en términos éticos: en los términos a los que nos obliga la libertad a la que estamos condenados los habitantes del universo sartreano. La condena a esa elección se impone para desbaratar la falsificación que sufre lo trivial convertido en aventura por obra de la narración; más radicalmente, esa elección es la oportunidad de renunciar a la impostura que realiza la palabra cuando pretende sustituir a la vida.

Casi treinta años más tarde, en *Las palabras*, Sartre sigue atento al engaño y a su desenmascaramiento, confesando haber confundido “las cosas con sus nombres”. “Durante largo tiempo tomé mi pluma por una espada” (Sartre, 2005: 205), reconoce con inmejorable pluma un Sartre no por autobiografizado más dócil.

Las palabras usurpan el lugar de la vida; y la literatura, en nombre del orden narrativo, coherente y ya concluido desde su inicio, desaloja a la viviente imprevisibilidad contradictoria. El lugar común es poderoso y su reformulación variada; comprensiblemente, fueron los escritores quienes sacaron mejor lustre a ese cliché que asegura que la vida es lo que sucede en ausencia de ellos.

(Una posteridad muy exitosa tuvo “Et tout le reste est littérature”, verso con que Paul Verlaine clausura su “Art poétique” y reformula la dicotomía entre el verso (musical, fragante, venturoso) y “el resto” que es “literatura”.<sup>1</sup> De una interpretación descalificante de la “literatura” en nombre de lo que no es “resto”, se burla calmoso un Jorge Luis Borges anciano, al dedicar una edición de sus obras completas a su madre ya muerta: “Aquí estamos hablando los dos, *et tout le reste est littérature*, como escribió, con excelente literatura, Verlaine”. Un *tout le reste* que es literatura, un *the rest* que es silencio: el mundo se conoce por sus extremos, como suele decirse.)

Unos decenios antes de *La náusea*, para ocuparse de ese nudo doloroso y de paso refutar a Sainte-Beuve, Proust erige su obra. Sainte-Beuve, crítico prominente del siglo XIX francés y figura cuyo magisterio no se extinguió entre nosotros, no piensa la relación vida/obra como una relación excluyente, capaz de sustituir y enmascarar, sino que la piensa en términos de revelación: la vida como clave de la obra literaria. De ahí su método interpretativo, consistente en hacerse una serie de preguntas sobre la vida del autor, para así llegar a su obra: ¿Cómo se comporta con las mujeres? ¿Qué piensa de la religión? ¿Cómo lo afecta el espectáculo de la naturaleza? ¿Cómo se comporta con el dinero? ¿Es rico o pobre? ¿Cuál es su vicio o su debilidad? “Ninguna de estas respuestas es indiferente para juzgar al autor de un libro y al propio libro, salvo que trate de geometría pura; sobre todo importan cuando se trata de una obra literaria, es decir algo donde entra de todo”, asegura Sainte-Beuve, citado por Proust (Proust, 1954: 126).

---

1. “*Que ton vers soit la bonne aventure / Éparse au vent crispé du matin / Qui va fleurant la menthe et le thym / Et tout le reste est littérature.*”

El edificio proustiano se levanta contra esta manera de captar la obra a través de la vida del autor. Desde los textos primerizos hasta los presentados a modo de conclusión de *En busca del tiempo perdido*, Proust baudelairianamente afirma la primacía del artificio: verdad y vida son producciones del arte.

En “Violante o la mundanidad”, relato compuesto por un Proust recién veinteañero, Violante pregunta a su preceptor, que ha estado retirado del mundo en el castillo familiar, cómo puede saber algo sobre la vida, siendo que no ha vivido. “Pensé, y eso es lo mismo que vivir”, responde el preceptor (Proust, 1973: 66).

Ya adulto, y a modo de conclusión de su obra inmensa, Proust escribe: “La verdadera vida, la vida por fin descubierta y esclarecida, la única vida en consecuencia plenamente vivida es la literatura. Esa vida que, en cierto sentido, habita a cada instante en cada hombre igual que habita en el artista” (Proust, 1999: 2.284).

“*La vraie vie*”, “la verdadera vida”, “la única vida realmente vivida”: esa es la literatura. La afirmación hace pegar un vuelco a la jerarquía de Sainte-Beuve y vuelve a poner en juego lo sostenido por Rimbaud: “la verdadera vida está ausente, no estamos en el mundo” (Rimbaud, 1997: 135).<sup>2</sup>

De esa curiosa expresión –“*la vraie vie*”, la verdadera vida– hay entonces que inferir que “vidas” puede haber varias, algunas falsas, ficticias, ficcionales: imitaciones. ¿Como la literatura? Sí, como la “literatura”, que así termina prestando su cualidad más notoria a la “vida”, es decir a lo que se la opone...

De este modo, la insoslayable caracterización formulada en la *Poética* aristotélica –poesía es imitación del accionar de los hombres– pega otra vuelta, y la imitación del accionar queda siendo “la verdadera vida”.

Entre nosotros, Jorge Luis Borges, con ánimo de balance, en el soneto “Remordimiento” se acusa de haber desobedecido un mandato vital:

Mis padres me engendraron para el juego / arriesgado y hermoso de la vida, / para la tierra, el agua, el aire, el fuego. / Los defraudé. No fui feliz. Cumplida / no fue su joven voluntad. Mi mente / se aplicó a las simétricas porfías / del arte, que entreteje naderías [Borges, 1997: 143].

Ante la juventud –elemental, fundamental– de sus padres, el poeta viejo solo cuenta con “naderías” entretejidas por el arte; ante la joven pareja fecunda que siguieron siendo sus padres en él, solo dispone de “simétricas porfías” sostenidas en el artificio. El resultado negativo que arroja el balance (“No fui feliz”), el recuento de una vida desfalcada por la palabra, justifica el título “El remordimiento”.

Sin embargo, quizás pueda señalarse que el logro literario de ese soneto se concentra en los dos versos que refieren la vida como obrar poético: “se aplicó a las simétricas porfías / del arte, que entreteje naderías”, dado que los versos restantes resultan bastante chatos, bastante anodinos. Paradójicamente, podría entenderse entonces que el escaso valor poético del texto está diciendo el escaso valor de lo añorado –una felicidad no literaria–; consecuentemente, ese escaso

---

2. “*La vraie vie est absente. Nous ne sommes pas au monde*”, dice la sentencia que aparece en “Vierge folle”, en *Une saison en enfer*.

valor poético se acrecienta al referir las “naderías” con las que la literatura entretejió la vida del poeta.

Poco antes, en “Espadas”, otro soneto publicado en *El oro de los tigres*, un Borges igualmente retrospectivo también había puesto en el balance “la espada” y “el arte”: “Déjame, espada, usar contigo el arte; / yo, que no he merecido manejarte” (Borges, 1997: 463).

Curiosamente (dadas las opuestas famas que los preceden), Borges y Sartre confluyen en el lugar común que reúne, para mejor separar, “la espada” y “el arte”. Claro que mientras Sartre denuncia una confusión, “tomé mi pluma por una espada”, Borges la promueve con la palabra “manejarte” cuyo pronombre “te” remite a “espada” y simultáneamente constituye una sílaba de la palabra “arte”, encerrada en “manejarte”.

Sin embargo, en el poema borgesiano, la mayor fuente de confusión entre “espada” y “arte” proviene de la calidad de las espadas evocadas: “Gram, Durendal, Joyeuse, Excalibur / Sus viejas guerras andan por el verso”.

En estos dos primeros versos del soneto se declara la naturaleza propiamente literaria de las espadas celebradas, atributos cuasi mágicos de Sigfrido, Roldán, Carlomagno y Arturo, encontrables en los cantares de gesta antes que en los libros de historia. Gracias a esta fomentada confusión, “espada” y “arte” se vuelven indiscernibles; por estar una dentro del otro no existe la posibilidad, como sí existe en Sartre, de sustitución, de trueque de una por otro.

También entre nosotros, Juan Carlos Onetti, desde los inicios de su obra, va haciendo jugar este par, mostrando su constitución contradictoria. “Es cierto que no sé escribir, pero escribo de mí mismo”, dice en *El pozo* (Onetti, 1965: 7). Sin duda, esta declaración deja ver el deseo de crear una retórica nueva, y de crearla diciendo que se lo hace, jugando con las cartas sobre la mesa;<sup>3</sup> también deja ver otro avatar del par literatura/vida, avatar en el que “literatura” es equiparable a escribir bien, y escribir de sí mismo es equiparable a “vida”. La declaración de ruptura con los viejos moldes literarios se formula apoyándose en el lugar común que opone la literatura a la vida y tomando partido por el segundo término, al que se le atribuye el poder de volver irrelevante al primero.

En aquel 1939, Eladio Linacero, casi mellizo desconocido del nauseoso Roquentin, entra en el juego de hacer una inmejorable literatura mientras declara a ésta destituida por la vida.

Ante su imposibilidad: “no sé escribir”, “literatura” es lo que sucede en su negación, jugando en su contra, denunciando su vacuidad en nombre de la plenitud de la vida. Supremo artificio, por el que los términos “literatura” y “vida” juegan a la mosqueta.

## 2. Quién es yo

La constitución literaria del par *literatura/vida* es contemporánea de reflexiones inéditas sobre la naturaleza del yo, de la “lengua” y del “discurso”. Estas reflexiones

---

3. Tal es la lectura de Ana Inés Larre Borges (2009: 19).

se desarrollan fuera y dentro de la literatura (siempre y cuando consideremos la filosofía, la lingüística y la teoría literaria como lo que, rondando la literatura, pugna por quedarse fuera de ella, resistiendo su fuerza centrípeta).

El “yo es otro” de Rimbaud, por la compacticidad de su fórmula, probablemente haya sido el retrato más afortunado de una conciencia socavada por lo que se le escapa, de un yo cuya coincidencia consigo mismo está arruinada. Rimbaud estampa la fórmula en sendas cartas que escribe con dos días de diferencia, a mediados de mayo de 1871, cuando la Comuna de París cumple su segundo y último mes.

“Es falso decir: pienso; habría que decir: me piensan. Perdón por el juego de palabras. Yo es otro. Y mala suerte si la madera se encuentra violín”, escribe en la carta del 13 de mayo.

“Porque yo es otro. Si el cobre se despierta clarín, ¿qué culpa tiene? Esto me parece evidente: asisto a la eclosión de mi pensamiento; lo miro, lo escucho...”, vuelve a escribir Rimbaud en la carta del 15 de mayo.<sup>4</sup>

En plena Comuna, “el cobre que se despierta clarín” y “la madera que se encuentra violín” –comparables a ese yo, más pensado que pensador, que asiste a la eclosión de su pensamiento– no son ajenos al fabuloso trastocamiento político y poético que se vive en la primavera europea de 1871.

En ese siglo XIX en que el “autor” prosigue afianzándose en términos de “derechos”, de origen y término de la obra, la sentencia “yo es otro” recuerda que el anonimato también es constitutivo de la obra, como la propia ajenidad del autor consigo mismo es constitutiva de su conciencia responsable.

Algo semejante había sido escrito por Flaubert, veinticinco años antes, en fórmula con destino menos célebre: “Soy un hombre-pluma. Siento a través de ella, por ella, en relación con ella y mucho más con ella”.<sup>5</sup> Este yo cuyo atributo insistente es ser un “hombre-pluma” también arruina la posibilidad de imaginar una conciencia homogénea, igual a sí misma, al declararse desbordada por lo que le es exterior, al desdibujar la diferencia entre el ser y el escribir.

A comienzos del XX, el Proust discutidor de Sainte-Beuve razona que no se debe leer la obra a través de la vida, porque el yo no es uno, sino plural: “un libro es el producto de otro yo, un yo diferente del que manifestamos en nuestros hábitos, en la sociedad, en nuestros vicios” (Proust, 1954: 127). Justamente, la “*vraie vie*” es la literatura porque ésta no es la obra del yo mundano, sino de otro yo, constituido en y por la escritura misma.

Ese yo evasivo y múltiple –“presentimiento fugaz” lo llamará entre nosotros Felisberto (Hernández, 1983: 207)– lejos de ser una anomalía, una excepción en el orden psíquico (“varias personalidades”, “doble personalidad”, etc.), constituye la norma más constante que pone en jaque la unicidad de la enunciación, y que conduce directamente a la pregunta ¿quién habla cuando habla “yo”?

---

4. Cito y traduzco ambas cartas según aparecen en las múltiples direcciones web que las reproducen en su totalidad.

5. “*Je suis un homme-plume. Je sens par elle, à cause d'elle, par rapport à elle et beaucoup plus avec elle.*” (Carta a Louise Colet, 1852.)

Esta es la pregunta que Nietzsche no deja de formularse:

Si se habla de la superstición de los lógicos, nunca me cansaré de subrayar un pequeño hecho que las personas que padecen esta superstición para nada gustan de confesar: un pensamiento viene cuando “él” quiere y no cuando “yo” quiero, de manera que es falsificar los hechos decir que el sujeto “yo” es la determinación del verbo “pienso”. Algo piensa, pero que sea justamente ese viejo e ilustre “yo”, no es más que, por decirlo en términos moderados, una hipótesis, una alegación; sobre todo, no es una “certidumbre inmediata”. En fin, ya es mucho decir cuando se afirma que algo piensa, ese “algo” ya contiene una interpretación del proceso. Se razona según la rutina gramatical: “pensar es una acción, toda acción supone un sujeto activo, por lo tanto...” [Nietzsche, 1981: 236].<sup>6</sup>

Felisberto –en las tramas de sus cuentos, en sus maneras de narrarlos y en las reflexiones a su propósito– está siempre pronto para jugar con lo que Nietzsche llama “la superstición de los lógicos”, es decir, la creencia de que el yo mandata el pensar:

A ciertas horas del día me encanta recibir muchos prejuicios, ya vengan ellos con invitación o entren a la fuerza. Tal vez lo que me provoque peores sospechas –y a veces terror– es recibir a un solo prejuicio. Justamente ya tenemos dos en casa: el de recibir a un solo prejuicio y el de recibir a muchos. Pero enseguida pienso que cada palabra son muchos prejuicios, y ya me encuentro con que la reunión es inmensa [Hernández, 1983: 215].

El tratamiento literario minucioso, por parte de Borges, Onetti y Felisberto, del tema del “doble” ha suscitado su familiaridad, su consolidación como lugar común literario, susceptible de infinitas trivializaciones. Sin embargo, mucho menos éxito tiene la consideración del “doblez”, no como materia constitutiva de la historia relatada, sino como materia en la que se moldea la voz que relata. Por eso el enorme interés del pasaje recién citado, ahí Felisberto expande el asunto del “doble” hasta la propia producción de la narración que puede, o no, contenerlo como tema, pero que sin embargo estará inevitablemente atravesada por lo ajeno que se hace presente.

Casi contemporáneamente, Freud también venía interrogando la instancia que habla en el yo y que le hace decir algo que ese yo no sabe que está diciendo. Esa instancia es bautizada “inconsciente”, estudiada como un lenguaje que condensa y traslada (metaforiza y metonimiza) y abordada por vías tan enigmáticas como singulares (los sueños, los lapsus). Aceptar esa instancia es anular, para siempre, la posibilidad de atribuir una obra a una conciencia vigilante, a un yo atento, a una pura intencionalidad.

En esos comienzos del siglo xx el yo entendido como fuente y origen del decir también resulta zarandeado por Saussure, a través de los conceptos de “lengua” y “habla”. La lengua concebida por Saussure es un conjunto de relaciones que ordena lo decible y, por ende, lo pensable; el habla constituye la puesta en funcionamiento del sistema, es su actualización en algún *hic et nunc*. De esto se desprende un yo hablante constreñido, limitado, obligado por el sistema de relaciones que es

---

6. Este pasaje de *Más allá del bien y del mal* lo tomo de Gadet y Pêcheux (1981).

una lengua. Así por ejemplo, en español, el hablante siempre estará obligado a elegir entre formas verbales perfectas (“nadie encendió”) o imperfectas (“nadie encendía”), entre presencia de pronombre sujeto (“mientras yo agonizo”) o ausencia (“mientras agonizo”), entre el diminutivo (“boquitas pintadas”) o su ausencia (“bocas pintadas”). Al mismo tiempo, cuando ese hablante goyescamente diga “el sueño de la razón engendra monstruos”, estará obligado a confundir *dream* y *sleep* (o *rêve* y *sommeil* o *sonno* y *sonho*), como al decir “una libra de carne” está obligado a confundir lo que Shylock estuvo obligado a distinguir (“*a pound of flesh*” y “*a pound of meat*”, o “*une livre de chair*” y “*une livre de viande*”), o como Camus, al nombrar “L’hôte” el relato sobre un francés de Argel y un prisionero árabe que pernocta en casa del primero, solo pudo confundir lo que obliga a diferenciar el idioma español (“huésped” y “anfitrión”) y el idioma inglés (*guest* y *host*).

Desde este sistema de constricciones que es cualquier lengua, se percibe cuán limitada es la autonomía del yo hablante, cuán restringida es su determinación por su propia ley, cuán escaso es su nombrar por sí mismo. Inevitablemente, este juego de diferencias e indiferencias que es una lengua ordena los sentidos inéditos que en ella se producen, retaceando la parte de la conciencia vigilante y deliberada del autor.

En ese siglo xx, la autoridad del autor también resultará enjuiciada por las reflexiones que tácita o explícitamente retoman la tradición de las poéticas y de las retóricas, la tradición prerromántica, atenta a los géneros y a los órdenes del discurso.

Ese orden fue pensado por Bajtín: el dialogismo como ley del discurso, como presencia inevitable de otras enunciaciones en una enunciación, los géneros como moldes casi tan potentes y omnipresentes como los moldes sintácticos; por Foucault: el discurso como un espacio de entregosamiento, de paráfrasis permanente que condiciona lo decible restringiéndolo a un orden de posibilidades externo a la voluntad de quien habla; por Barthes: el discurso como práctica incesante de citación, de descontextualización y recontextualización del decir de otros, lo que hace que cualquier decir propio estará siempre entre comillas; por Genette: el discurso literario como término de innumerables relaciones meta, para, inter, hipo, hiper, architextuales; por Derrida: el signo como iterabilidad, como posibilidad de ser otro en la repetición.

El siglo xix había pensado en términos de “influencias”, de “precursores”, de “fuentes”, categorías imprescindibles para dar cierta credibilidad a ese yo autor de sus días y de sus obras y que, excepcionalmente, visita jardines ajenos. Claro que, para esta perspectiva, las incursiones en textos ajenos son tan excepcionales que pueden no existir y, sobre todo, si existen pueden ser claramente identificadas y mostradas, dado su escaso número.

Bajtín, Foucault, Barthes, Genette, Derrida harán de esta supuesta excepcionalidad el ser constante de un decir, el único modo en que un decir puede ser.

Escrituras tan disímiles como la de Borges, la de Rulfo y la de Onetti narrativizaron este asunto. Borges, a través de la práctica desmelenada del centón, de la colcha de retazos, del tejer “*a coat of many colours*”, como socarronamente dice Nahum Cordovero en “El inmortal”;<sup>7</sup> o, más visiblemente, a través de la constante

---

7. Se recordará cómo concluye la historia de “El inmortal”: “*Cuando se acerca el fin*—escribió Cartaphilus—*ya no quedan imágenes del recuerdo; sólo quedan palabras. Palabras, palabras*”

reescritura de historias ajenas. Rulfo, a través de la creación de un espacio, Comala, habitado por voces cuya proveniencia difícilmente puede ser identificada, voces cuya autoría se confunde, voces que retoman otras voces y cuentan lo que se dice que se dijo: un espacio de “díceres”. Por su parte, los narradores onettianos ponen en constante entredicho su dominio sobre la materia narrada –sobre la certidumbre de lo acontecido– al declarar que no cuentan lo que saben sino lo que suponen, imaginan, conjeturan.

### 3. Yo es otro pero yo soy yo

Estos numerosos enjuiciamientos padecidos por el yo –fuente y garantía de su decir, origen de sí mismo a la manera del barón de Münchhausen que se elevaba por el aire tirándose del cabello– no fueron obstáculo para que la escritura del yo se multiplicara vertiginosamente. Poco importa que la autonomía del yo sea limitada por el inconsciente, por la lengua, por el discurso: las autobiografías, los testimonios, los diarios, las biografías, las historias de vida, las crónicas, los retratos, las memorias, las confesiones, las entrevistas y las encuestas florecen como si ahí se depositara la verdad por fin desnuda, directamente brotada de la fuente, directamente surgida del yo, sin otra mediación o distorsión que la de un eventual amanuense o dispositivo técnico.

Tanto es así que se prescribe, con fines ya sean terapéuticos, pedagógicos e incluso políticos, el ponerse en relato, el relatarse, el hacerse narración. Apoyándose en supuestos antropológicos: el relato como forma primitiva de la comunicación social, y en supuestos metafísicos: el relato como único medio de figurar (fijar en la representación) la evasividad del tiempo y de la vida que en él se entrama, se prescribe el “contarse” como requisito de vida sana, individual y social. La salud alcanzada o recobrada, la asunción del “nunca más” parece entonces descansar en los relatos, una y otra vez recomenzados, de las experiencias individuales atravesadas, como si la cosa fuera contar para vivir (sanado).

Esta abundante variedad genérica, que abarca desde el testimonio hasta las encuestas, pasando por retratos y reportajes, supone continuidad y ruptura con los relatos ejemplares y hagiográficos en los que se cuentan las vidas excepcionales de héroes y de santos, relatos cuya secularización democrática nos habilitó el acceso sin condición al estatus de objeto de relato.

Como si luego de casi dos siglos de criticar los supuestos poderes del yo, y cuando más menguada experimentamos nuestra fuerza individual ante los poderes económicos, mediáticos, naturales, tecnológicos, religiosos, más imperativa nos fuera la ilusión de un yo soberano, dueño de sus días y de sus obras. Como si desconocer estos poderes y volver por los fueros del yo fuera preferible a reconocer la enorme herida que inconsciente, lengua y discurso abren en uno.



---

desplazadas y mutiladas, palabras de otros, fue la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos”. *Words, words, words...* ¿solo cuando se acerca el fin?



- 
- BORGES, Jorge Luis, “El inmortal”, en *El aleph* [1949], Buenos Aires: Emecé, 1978.
- “Espadas”, en *El oro de los tigres* [1972], *Obras completas II*, Barcelona: Emecé, 1997.
- “El remordimiento”, en *La moneda de hierro*, *Obras completas III*, Barcelona: Emecé, 1997.
- GADET, Françoise & PÊCHEUX, Michel, *La langue introuvable*, París: Maspero, 1981.
- HERNÁNDEZ, Felisberto, “Apéndice”, en *Obras completas III*, Montevideo: Arca-Calicanto, 1983.
- “Sobre literatura”, en *Obras completas III*, Montevideo: Arca-Calicanto, 1983.
- LARRE BORGES, Ana Inés, *Juan Carlos Onetti. El escritor en el umbral*, Montevideo: Biblioteca Nacional, 2009.
- ONETTI, Juan Carlos, *El pozo* [1939], Montevideo: Arca, 1965.
- PROUST, Marcel, “Violante ou la mondanité”, en *Les plaisirs et les jours* [1896], París: Gallimard, 1973.
- *Contre Sainte-Beuve* [1954], París: Gallimard, 1989.
- *Le temps retrouvé* [1927], París: Collection Quarto Gallimard, pp. 2.129 a 2.401, 1999.
- RIMBAUD, Arthur, *Poésies, Une saison en enfer, Illuminations* [1873, para *Une saison en enfer*], París: Gallimard, 1997.
- SARTRE, Jean Paul, *La náusea* [1938], traducción de Aurora Bernárdez, Buenos Aires: Losada, 1947.
- *Les mots* [1964], París: Gallimard, 2005.