

I Jornadas Internacionales de Investigación y Debate Político

(VII Jornadas de Investigación Histórico Social)

“Proletarios del mundo, uníos”

Buenos Aires, del 30/10 al 1/11 de 2008

La historia de los ausentes: las cartas en Piglia y Onetti.

Un diálogo epistolar.

Marcos G. Seifert (UBA, FFyL)

La escritura de una carta, su apropiación o lectura, son modos a los que algunas de las ficciones de Onetti y Piglia apelan para reponer lo que falta, lo que no se sabe, o bien para efectuar una rectificación de lo ya dicho. Tanto en “La novia robada” de Juan Carlos Onetti como en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia las cartas reconstruyen historias no contadas, rescatan los sentidos perdidos de “las historias de las derrotas”. La elección del procedimiento epistolar implica que la reconstrucción de la voz y el cuerpo de los ausentes se realice a partir de una forma particular del diálogo. En ésta se produce una interacción diferida y distanciada entre un emisor que inscribe su subjetividad en el texto, y un destinatario figurado, un “tú” al que se dirige y dedica la escritura. En la distancia entre ellos reside la afinidad entre lo epistolar y la condición de ausente y de exiliado. Las misivas, así como reemplazan el contacto directo entre los interlocutores, son sustitutos escritos de aquellos ausentes cuyas voces cobran presencia en la escritura epistolar.

Por medio de cartas, que estructuran todo el relato o que se glosan o parafrasean parcialmente, los relatos ponen en primer plano su carácter dialógico, su condición de discurso orientado hacia el discurso ajeno (palabra bivocal en términos de Bajtín). En la epístola la palabra del otro se inscribe en el texto. La carta supone un envío, se desplaza, circula. Es una escritura en movimiento cuyas condiciones de recepción escapan al control de quien la emite y que, por lo tanto, puede ser interceptada, leída por otros a quienes no fue dirigida. De allí que la epístola

evidencie un problema de propiedad: la apropiación del discurso del otro en la carta se suma a la apropiación de la misma por aquellos a quienes no está dirigida. La carta es un significante que suscita robo y desvío. El diálogo íntimo reviste el diálogo intertextual que en *Respiración artificial* se vuelve diálogo histórico.

En lo que sigue, abordaré algunos relatos de Onetti y Piglia que tienen la presencia de lo epistolar como denominador común. Lejos de una construcción ficcional surgida de una mera yuxtaposición de diferentes cartas, los textos analizados involucran a la epístola en la fragmentariedad, la ambigüedad y los silencios que los identifican. El análisis no sólo apuntará a lo que el uso de la epístola implica en las narraciones de los autores, sino que se servirá de ella por momentos para dar pie a la exposición de algunos puntos de contacto (temáticos o formales) entre los textos de Piglia y Onetti.

En “La novia robada” la estructura epistolar lleva a leer el relato como una suerte de regalo, un envío a Moncha Insaurralde de su propia historia como si el olvido y la ignorancia de los habitantes de Santa María la hubieran expropiado de ella. Moncha no es tanto una novia despojada de su boda como una mujer desposeída de su propio relato. La forma epistolar escenifica en el cuento un envío que viene a reparar este robo. En relación con esto el relato plantea la cuestión del saber y no saber respecto a la historia de Moncha. El narrador que afirma “yo sé más, y mejor”¹ parece ubicarse frente a aquellos que desconocen u olvidaron lo vivido por la novia. Sin embargo, cuando el narrador se pierde en la enunciación colectiva del “nosotros” que toma la palabra, reconoce su desconocimiento, su no saber respecto de Moncha: “todavía no sabemos; por eso contamos”². El relato, que remedia el olvido en el que quedó sepultada la historia de la novia, se sitúa entre el saber y el no saber. El cuento de Onetti explica una característica de toda carta: la combinación de cierto grado de conocimiento y de ficción en la construcción de su destinatario.

En el momento en que la carta busca definirse, oscila, enumera, se desdice. Si en un principio se afirma como coexistencia de varias posibilidades: “una carta de amor o cariño o respeto o lealtad”³, más adelante desdice una de ellas: “no es carta de amor ni elegía”⁴. La epístola a la novia robada es y no es una carta de amor porque si, como señala Roland Barthes, “la carta de

¹ Onetti, Juan Carlos “La novia robada” en *La novia robada y otros cuentos*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1972. p.8

² Onetti, *op. cit.* p.10

³ Onetti, *op. cit.* p.7

⁴ Onetti, *op. cit.* p.8

amor espera su respuesta, obliga al otro a responder”⁵, esta carta se dirige a quien ya no puede contestar. La indefinición e inestabilidad domina, entonces, la escritura dedicada a Moncha: el relato fluctúa entre saber o no saber, carta de amor o no carta de amor, Insaurralde o Insurrealde.

Ya fue señalado por Ludmer en su análisis “La novia (carta) robada (a Faulkner)”⁶ el juego intertextual que efectúa el relato con dos textos: uno del mismo Onetti, *Juntacadáveres*, y un cuento de Faulkner, “Una rosa para Emily”. La carta-cuento cita y transforma, roba y desvía, inscribe y rescribe ambos textos. Ludmer advierte, además, que los escritores, el “yo” de “J.C.O.” y el médico Díaz Grey, funcionan como los sustitutos de los muertos (los dos Bergner). La escritura de la carta opera como sustitución de la ausencia (la carta roba para dar a quienes no tienen). El narrador que juega *a* las cartas y juega *con* la carta repone lo que falta: realiza en la escritura la ceremonia de bodas que no se cumplió en la realidad.

En *Respiración artificial* la primera misiva de Marcelo Maggi a Emilio Renzi desencadena la historia⁷. En la mitad inicial del libro la carta es un elemento fundamental sobre todo a partir de la relación epistolar que se produce entre tío y sobrino. La carta de Maggi rectifica la versión “oficial” de la historia familiar sustentada por Esperancita y narrada en la novela de Renzi *La prolíjidad de lo real*, cuyo tono “sonaba a una versión más o menos paródica de Onetti”⁸. Maggi escribe: “Me patiné toda la plata del Alto Perú y si ella dice no, es porque intenta despojarme del único acto digno de mi vida”⁹. Su rectificación constituye una restauración de los sentidos perdidos, viene a reponer lo que Esperancita negó. La versión alternativa de la historia familiar del tío de Renzi guarda una dimensión política que no debe soslayarse. Restaurar para el pasado el robo a Esperancita, “hija de la oligarquía” y pariente del general Uriburu, por parte de un radical sabattinista significa romper, como señala Laura Demaría, con la ley oligárquica y no democrática que ella representa¹⁰. En su carta Maggi propone hacer “la historia de las derrotas”. Ésta constituiría un discurso que recupera a los marginados de la historia oficial, a los excluidos por el discurso hegemónico. Bajo esta perspectiva se alinea el trabajo de investigación que realiza el historiador sobre la figura de Enrique Ossorio, uno de los fundadores del Salón

⁵ Barthes, Roland, *Fragments de un discurso amoroso*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2006.

⁶ Ludmer, Josefina. “La novia (carta) robada (a Faulkner)” en *Onetti: los procesos de construcción del relato*. Buenos Aires: Sudamericana, 1977.

⁷ Piglia, Ricardo. *Respiración artificial*, Buenos Aires: Planeta, 2001. p.15

⁸ Piglia R. *op. cit.* p.12

⁹ Piglia R. *op. cit.* p. 13

¹⁰ Demaría, Laura. *Argentina-s. Ricardo Piglia dialoga con la generación del 37 en la discontinuidad*. Buenos Aires, Corregidor, 1999.

Literario y escribiente de Rosas que termina suicidándose en Copiapó. Efectuadas las rectificaciones, la relación epistolar entre Renzi y Maggi se desplaza hacia el trabajo de reconstrucción histórica que este último realiza acerca de la vida de Ossorio. En *Respiración Artificial* la carta es un escrito en el que la intimidad de la historia personal o familiar entra en contacto con la historia nacional, el punto donde lo privado y lo político se cruzan.

La propuesta de elaboración de una historia alternativa que se concentre en las figuras olvidadas y vencidas, trasladada al plano literario puede vincularse a la narrativa de Juan Carlos Onetti en tanto ésta insiste en los fracasos y las vidas desgraciadas como materia para sus relatos. Piglia retoma la mirada onettiana, que recalca en la derrota y el desmoronamiento, para la construcción de sus personajes. En su novela gran parte de los personajes que en otros tiempos estuvieron ligados a grandes responsabilidades se ven empujados hacia los márgenes, hacia la periferia¹¹: Enrique Ossorio, el senador, Tardewski. El narrador uruguayo, entonces, se encuentra presente, de diferente manera, en las dos versiones opuestas de la historia familiar: tanto en *La prolíjidad de lo real*, la novela de Renzi, como en las rectificaciones epistolares de Maggi. Los escritos y cartas de *Respiración Artificial* no sólo establecen un diálogo con los acontecimientos de la historia nacional, también lo entablan con los textos de Onetti. La proximidad entre los personajes de Piglia y Onetti se extiende a la frecuentación de espacios urbanos similares: bares, estaciones, hoteles. A una mirada afín para la construcción de los personajes se suma una similitud en la elección de lugares para situar los relatos.

Según el filósofo alemán Peter Sloterdijk, a partir de la carta se genera la tradición del humanismo y junto a éste la de la filosofía occidental: la filosofía sería un ejercicio de amistad a distancia a través de la escritura, envío, y recepción de cadenas epistolares que dan lugar a una comunidad que, según el autor, puede identificarse como una sociedad literaria¹². En la novela de Piglia las relaciones epistolares entre Maggi y Renzi generan un vínculo a través de la *letra* que contribuye a la “educación política” de este último. Ellos conforman un canal de comunicación al margen del discurso de Estado, una forma de resistencia ante el régimen discursivo autoritario a partir de los lazos de amistad tendidos en el intercambio epistolar. La privacidad de la carta, en este sentido, reproduce en el interior de la novela sus condiciones de producción: la semiprivacidad y la dispersión eran, recuerda Sarlo, las “condiciones de

¹¹ Fornet, Jorge. *El escritor y la tradición. Ricardo Piglia y la literatura argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.

¹² Sloterdijk, Peter. *Normas para el parque humano*. Barcelona, Siruela, 2001.

supervivencia”¹³ hacia fines de 1970 del discurso marginal de pequeños grupos intelectuales. Así como la formación de una tradición para la filosofía occidental, señala Sloterdijk, sólo fue posible por el tránsito de la correspondencia que la sustenta, gracias a la preservación y circulación de cartas y escritos no sólo Enrique Ossorio pudo legar su pensamiento, sino también Maggi pudo establecer un vínculo con su sobrino para convertirlo en heredero de sus papeles y garantizar así la continuidad de una tradición de pensamiento. El diálogo epistolar en la novela es el murmullo sostenido desde una privacidad endeble frente a la bestialización, la violencia y la muerte implicada en el régimen militar impuesto a partir de 1976. La situación de recepción de la novela misma se reproduce además en el diálogo entre pocos que el texto presenta. Una obra cifrada tejida por enigmas, homologías y referencias literarias es la respuesta de Piglia a la pregunta: ¿cómo narrar el horror de los hechos reales? Su respuesta en tanto acto de denuncia resulta legible, en definitiva, sólo para un grupo selecto. En un momento dominado por un discurso autoritario que presupone un fundamento de verdad inapelable y que monopoliza la producción de sentido en torno a la idea de nación, Piglia propone a través de *Respiración Artificial* que la síntesis de lo nacional vuelva a dirimirse en libros o cartas insertándose de esta manera en la tradición humanista tal como la define Sloterdijk.

En “Tesis sobre el cuento” Piglia trabaja la idea, que retoma la teoría del *iceberg* de Ernest Hemingway, según la cual todo relato cuenta dos historias: una superficial y otra profunda. Tal idea se vuelve una constante de varias de sus narraciones que giran en torno a algo no dicho que es lo verdaderamente importante, lo esencial para el relato. La carta en tanto discurso bivocal que incluye la palabra del otro (muchas veces elíptica o tácitamente) le sirve a Piglia como forma para estructurar la tensión entre los textos y los subtextos, entre lo dicho y lo no dicho. A través de las cartas hay una alusión permanente a textos ausentes o de los que sólo se da a conocer una parte (el archivo de Ossorio, la reseña de Tardewski sobre la novela de Renzi, epístolas de las que únicamente leemos las respuestas, etc.); la carta es la escritura vicaria que llena su ausencia. En la novela, el armado discontinuo de cartas y escritos que presenta huecos y ausencias constituye una suerte de operación de autocensura. El juego con la fragmentariedad de la información, además de ser una elección estética en la que se decide hacer visible sólo una mínima parte del *iceberg*, es una reproducción en la *letra* de la violencia y censura que el

¹³ Sarlo, Beatriz, “Política, ideología y figuración literaria” en *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires, Alianza Editorial, 1987.

régimen militar imponía sobre las voces de la sociedad argentina en el momento de publicación de la novela. Si bien *Respiración artificial* no representa la violencia que el régimen militar ejercía sobre los cuerpos, el texto mutilado figura mediante su estructura la realidad de un momento crítico del país.

Además del paralelismo histórico sostenido por un trabajo de analogías no sólo entre dos épocas de crisis y violencia de la historia nacional, sino también (y sobre todo) entre las situaciones de los intelectuales en ellas, la primera parte del texto está atravesada por esfuerzos de investigación y desciframiento respecto a los cuales la carta ocupa un lugar privilegiado. No sólo por la labor de reconstrucción que Maggi realiza sobre la vida de Ossorio a partir de sus cartas y documentos, sino también por las lecturas de las misivas que efectúa Arocena en el tercer capítulo.

Sirviéndose de elementos del género policial, *Respiración artificial* plantea el relato como investigación¹⁴. La novela superpone el trabajo del historiador con el del detective. En Maggi convergen los personajes planteados en dos cuentos de Borges: el detective de “La muerte y la brújula” y el historiador de “Tema del traidor y del héroe”. En el texto de Piglia los personajes indagan, rastrean, buscan descifrar “el mensaje secreto de la historia”¹⁵. Para el autor la ficción entabla relaciones con lo histórico y lo político desde la construcción y el desciframiento de enigmas¹⁶. En la epístola conviven la cotidaneidad y el acontecimiento clave: gracias a su condición de privacidad la carta propicia el develamiento de aquello oculto en la vida de las personas. Si por un lado, en la novela, las cartas operan como documentos, como parte de un archivo que preserva la memoria, por otro, aparecen como formas que intervienen en la construcción de ficciones (Ossorio concibe 1979 como una novela epistolar). La epístola que participa tanto de la ficción como de la historia contribuye a mostrar su afinidad: en ambas hay una búsqueda de reconstrucción del sentido que depende del entramado y jerarquización que se haga de los acontecimientos¹⁷.

Las cartas están sujetas en la novela a un “delirio interpretativo”¹⁸, una conciencia paranoica que busca en todas partes mensajes cifrados, causas ocultas, una trama encubierta. Arocena, el

¹⁴ Fornet, J. *op. cit.* p.95

¹⁵ Piglia, R. p.40

¹⁶ Piglia, Ricardo, *Crítica y ficción*, Buenos Aires: Siglo Veinte, 1993.

¹⁷ White, Hayden. “El texto histórico como artefacto literario” en *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*, Barcelona: Paidós, 2003.

¹⁸ Piglia, Ricardo. “La ficción paranoica” en *Clarín. Suplemento Cultura y Nación*, 13 de Noviembre de 1997, p..5

censor, que como otros en el texto, busca lo político en lo privado, es el que mejor representa este modo de lectura. Lector paranoico y voyeur, al interceptar las cartas revela cómo éstas están expuestas a ser leídas por sujetos a quienes no fueron dirigidas y de modos que no fueron previstos.

Enrique Ossorio elige la forma carta como matriz de su novela utópica. En ella un historiador del siglo XIX trabaja con cartas del porvenir: intenta reconstruir a partir de éstas la Argentina de 1979. Su elección se fundamenta en las relaciones del género epistolar tanto con la utopía como con la condición de exiliado. La correspondencia es una forma de la utopía, escribe Ossorio, porque envía un mensaje al futuro, “hace del futuro el único lugar posible del diálogo”¹⁹. Además de proyectar su contenido hacia el futuro, en la carta el emisor inscribe no sólo su subjetividad, sino también las condiciones de escritura: el exilio deja su huella en la epístola. Es preciso agregar también que la necesidad de ausencia de los interlocutores epistolares solidariza a la carta con la condición de exiliado. Las misivas que recibe le permiten al exiliado la reconstrucción del país ausente. La epístola, significante en movimiento, afirma Diego Bentivegna²⁰, facilita las posibilidades de circulación de un enunciado politizado. Mientras que muchos de los personajes experimentan situaciones de inmovilidad (Ossorio en su cuarto del West Side, el senador en su silla de ruedas, Tardewki en Concordia) las cartas y escritos circulan y los comunican entre sí.

Mientras que tal labor en la novela de Piglia apunta a la propuesta de una historia alternativa que restituye la voz de los proscritos y excluidos por el discurso hegemónico, en “La novia robada” de Onetti, la reconstrucción también rescata una historia olvidada. No obstante, en el relato de Onetti lo que se repone son los sentidos en torno a la vida de una mujer perteneciente a una familia tradicional. La reparación se hace a partir de un nosotros, “los viejos”, que frente a los cambios que se producen en Santa María busca por medio de la historia de Moncha inmortalizar, mantener invariable, al menos una parte del pasado: “nos empeñábamos en negar el tiempo, en creer la existencia estática de aquella Santa María que vimos, paseamos; y nos bastó con Moncha”²¹. En *Respiración artificial*, la mujer abandonada que se puede poner en paralelo a Moncha Insaurralde es Esperancita, emparentada a la oligarquía nacional. La

¹⁹ Piglia R. *op. cit.* p.76

²⁰ Bentivegna, Diego. “Desvío y multitud. Políticas de lo epistolar” en *Paisaje olícuo*, Buenos Aires: Sigamos Enamoradas, 2006.

²¹ Onetti. *op. cit.* p.22

diferencia en este caso es que la reconstrucción no retoma su versión de los hechos sino que viene a desplazarla: la intención es socavar los cimientos de la historia oficial. En ambos textos las mujeres de familias tradicionales cuyos matrimonios son malogrados o nunca concretados se escudan en la negación de los hechos. Moncha niega la muerte de los dos Bergner, mientras que Esperancita niega ser víctima del robo por parte de Maggi.

En la *nouvelle* de Onetti *Los adioses* las cartas intervienen en un relato narrado por un almacenero que reconstruye a partir de conjeturas propias y ajenas la vida de un hombre que va a curarse a un sanatorio para tuberculosos. Para el pueblo de la *nouvelle* el almacén constituye el lugar primordial del intercambio: circulan mercaderías, historias, cartas. El enfermo ex jugador de basket no conversa con los demás enfermos, no establece lazos con otras personas del lugar; las cartas que se escribe con su mujer y su hija son el único espacio donde el hombre abatido puede dialogar con su pasado glorioso y ausente. Al igual que en *Respiración artificial*, se acentúa la idea de la epístola como medio de comunicación de aislados y marginados. Hay en el pueblo de *Los adioses* dos planos de tránsito de la información: uno visible (los chismes) y otro no visible (las cartas), revelado en parte hacia el final pero sin liberar al relato de su potencial de ambigüedad. Éstos desplazan en buena medida el lugar del discurso de los médicos. En la economía de la información del relato la voz de la ciencia se ve casi silenciada frente a la relevancia que adquieren, por un lado, una circulación constante de chismes y versiones, y por otro, un circuito de cartas cuyo contenido permanece oculto. De estas últimas lo único que se conoce es la superficie, la escritura en los sobres que permitía diferenciar las cartas de una mujer de las de la otra: “una escrita con la ancha letra azul junto con una a máquina”²². El modelo de dos planos de información, el visible y el no visible, se asemeja al de las dos dimensiones discursivas que implica la novela de Piglia: el discurso autoritario del Estado frente al discurso privado de las cartas que encarna un modo de resistencia ante el primero. En ambas ficciones las cartas contribuyen a la diferenciación entre un decir privado y uno público.

Hacia el final del relato, al abrir uno de los sobres enviados al hombre, el almacenero descubre que una de las dos mujeres que lo visitaban era su hija. Que el almacenero tenga acceso a las epístolas (el plano privado y oculto de circulación de la información) le da ventajas, lo coloca en lo más alto en la competencia de suposiciones, conjeturas y pronósticos instalada principalmente entre él, el enfermero, y “la Reina” (al igual que para Lacan el significante

²² Onetti. *op. cit.* p.91

determina la posición de los sujetos²³). Sin embargo, el dueño del almacén decide no insertar en el círculo de chismes el dato de parentesco descubierto porque, en definitiva, contarla no eliminaría las sospechas: “no importaba, en relación a lo esencial, el vínculo que unía a la muchacha con el hombre. Era una mujer, en todo caso; otra.”²⁴ El contenido privado de la epístola no suprime la incertidumbre. En *Los adioses*, a fin de cuentas, no importa mucho lo que la carta diga en tanto portadora de la verdad íntima de un sujeto: lo epistolar, finalmente, no cubre del todo los vacíos de un relato que privilegia la invención y la ambigüedad.

Piglia vuelve a trabajar con la idea de la carta en “Hotel Almagro”, un pequeño relato autobiográfico incluido en *Formas breves*. Aceptando las reglas del pacto autobiográfico, leemos la narración de Piglia de un momento de su vida en el que alquilaba tanto una pieza en un hotel de Buenos Aires (“Hotel Almagro”), como una en una pensión de La Plata. Se alude a los hoteles como lugares de paso que preservan, como la epístola, “los rastros de los que han estado antes”. En la pieza de la pensión de La Plata, el escritor encuentra las cartas de una mujer. Un tiempo después en el hotel de Buenos Aires halla las respuestas de un hombre a las misivas de ella. El relato de Piglia condensa en pocas líneas muchos de los rasgos de las epístolas y sus lecturas en *Respiración artificial*: el encuentro de alguien con cartas que no le fueron dirigidas, su carácter enigmático producto de alusiones y sobreentendidos desconocidos para quien lee, su capacidad no sólo para unir lugares lejanos, sino también para tender un lazo con el pasado y los ausentes. También se hace presente el problema de la no correspondencia entre sentido y experiencia, planteado en la novela de 1980 ya desde el epígrafe de T.S. Elliot. Escribe Piglia en “Hotel Almagro”: “se descifran las palabras pero no el sentido o la emoción de lo que está pasando”²⁵. Por último, se omite el contenido de la misiva del hombre: el relato trabaja con los vacíos, las ausencias, los silencios. “Hotel Almagro” funciona como la *forma breve* de la problemática epistolar de *Respiración artificial*. Como el almacenero de *Los adioses* que quema las cartas y no cuenta su contenido a los habitantes del pueblo, Piglia narra su encuentro fortuito con las epístolas, pero no revela completamente al lector lo que éstas dicen. La verdad privada de la carta, o se oculta (“Hotel Almagro”), o alimenta aún más los sospechas (*Los adioses*). En ambos casos las cartas participan de relatos que juegan con los límites de lo narrado por medio de la ambigüedad o de lo no dicho.

²³ Lacan, Jacques. “El seminario sobre *La carta robada*” en *Escritos 2*, México, Siglo XXI, 1975.

²⁴ Onetti. *op. cit.* p.122.

²⁵ Piglia, Ricardo, “Hotel Almagro” en *Formas breves*, Buenos Aires, Temas, 1999.

Las narrativas de Onetti y Piglia, con sus diferencias y encuentros, cuando hacen uso de cartas, el funcionamiento de éstas en la ficción gira en torno a los mismos ejes: la reconstrucción de lo no contado, la alusión a las “historias de las derrotas”, el diálogo con los ausentes. En sus textos la escritura y lectura epistolares tienden a llenar un vacío. No obstante, en algunos casos funciona como recurso narrativo que contribuye, a través de sobreentendidos, de datos fragmentarios o de remitentes ocultos, a la incertidumbre y el enigma. Hay que advertir, además, que tanto en el cuento y en la *nouvelle* de Onetti como en el texto breve y en la novela de Piglia (todos géneros diferentes hilvanados por un hilo epistolar) son escritores o figuras cercanas a la escritura los que se relacionan con las cartas. O bien interceptan una escritura que no les estaba destinada (“Hotel Almagro”, *Los adioses*) o bien le escriben al ausente (“J.C.O” en “La novia robada”, Renzi en *Respiración artificial*). Desde las cartas, su escritura o lectura, hasta desde la imposibilidad de ser leídas, se genera la ficción: las historias no contadas, las conjeturas, la privacidad develada, el intercambio de anécdotas. Señalar ciertas constantes entre Piglia y Onetti en el uso de la carta como elemento productivo de algunas de sus narraciones significa alimentar un diálogo entre ambos. Dar un paso en la construcción de una comunicación que, como suelen hacerlo las epístolas, trata de deudas, legados y desvíos.