



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD IZTAPALAPA
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

**Memoria, escritura: intertextualidad. La identidad
narrativa en *Cuando ya no importe*
de Juan Carlos Onetti**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

DOCTORA EN HUMANIDADES -TEORÍA LITERARIA

PRESENTA:

MTRA. MARÍA GUADALUPE MONTAÑO VARGAS

2183801383

tonhansi@hotmail.com

ASESORA:

ROCÍO DEL ALBA ANTÚNEZ OLIVERA

LECTORES:

DR. ALFONSO MACEDO RODRÍGUEZ

DR. PANAGIOTIS DELIGIANNAKIS

Ciudad de México, Junio de 2023

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

ONETTI Y LA NUEVA NOVELA LATINOAMERICANA.....	5
<i>CUANDO YA NO IMPORTE</i> EN EL CORPUS ONETTIANO.....	10

PRIMER PARTE. EL DISCURSO DEL *OTRO* REPRESENTADO28

<i>I. LA INTERTEXTUALIDAD. DESCRIBIR O PRESCRIBIR:</i>	
<i>NARRAR EL CORPUS</i>	29
RETÓRICA DE LA NARRACIÓN	40
<i>EL POZO</i> Y <i>CUANDO YA NO IMPORTE</i> . UN CICLO DE CONVERSACIÓN INTERTEXTUAL...43	
CERRAR UN CICLO FICCIONAL; VOLVER A LAS HISTORIAS Y A LOS PERSONAJES.....	46
<i>LA NOVIA ROBADA</i> Y LA DEUDA CREATIVA.....	47
LA INTERTEXTUALIDAD EN <i>DEJEMOS HABLAR AL VIENTO</i>	52
<i>II. DÍAZ GREY / LARSEN / CARR. HACIA LA IDENTIDAD NARRATIVA</i>	56
DÍAZ GREY.....	63
CARR.....	79
LARSEN.....	92

SEGUNDA PARTE. MEMORIA Y ESCRITURA: LA PRÁCTICA DE LA NARRACIÓN97

<i>I. LA PRÁCTICA DE LA NARRACIÓN</i>	98
<i>II. MEMORIA</i>	100
MEMORIA E IMAGINACIÓN: LA CORTEZANA DEL COLLAR DE GEMAS.....	103
MEMORIA EJERCIDA. DÍAZ GREY Y EL LUGAR DE LA MEMORIA.....	110
<i>III. ESCRITURA</i>	121

QUIÉN RECUERDA.....	122
QUÉ Y CÓMO SE CUENTA.....	125
CONCLUSIONES	
CONTAR U OLVIDAR: LA ACCIÓN DE LOS PERSONAJES.....	127
SANTA MARÍA. UNA PREOCUPACIÓN ESTÉTICA.....	136
BIBLIOGRAFÍA	139
BIBLIOGRAFÍA DEL AUTOR.....	139
BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA.....	140
BIBLIOGRAFÍA GENERAL	144

*Y después de la gran victoria prostibularia
pudo escribir con exactitud que todo
el resto es confusión literaria.*

Juan Carlos Onetti, *Cuando ya no importe.*

INTRODUCCIÓN

ONETTI Y LA NUEVA NOVELA LATINOAMERICANA

Si tiempo en literatura se escribe con mayúsculas, muerte es apenas una palabra dibujada con dedos temblones, una palabra que está sin ser siquiera escrita; así se lee en la última entrega del gran escritor, adelantado a su generación, quien tuvo la voz del cimiento de una identidad latinoamericana, Juan Carlos Onetti. Su obra se ha convertido en un testimonio de creación, de lealtad a la literatura, a sus sueños, a los sucesos, a lo que puede salvar al hombre de una derrota cotidiana. Su cosmos literario oscila entre tiempo y escritura; lenguaje que retorna a sí mismo para no perderse. Leer a Onetti es estudiar a Onetti.

Como Fernando Aínsa, también siento una lealtad inconmensurable con sus letras, si bien hay una gran cantidad de críticos canónicos que se han detenido a comentar su obra, siento el compromiso académico de agradecer todo lo que me ha dejado aprender de la literatura a través de sus historias y sus personajes. Se piensa que el trabajo con un solo autor a lo largo de la carrera académica resulta cómodo y perezoso; sin embargo, hay que tener mucho que decir para insistir con el mismo motivo, que tiene como telón de fondo el universo literario; ya teoría, ya ficción.

Juan Carlos Onetti nació en Montevideo en 1909 y murió 85 años después en Madrid; el inter entre las ciudades y los años son sólo adioses y una larga historia; toda una vida breve que se detiene a escribir —cuando ya no importe— una última novela, corta, para ser precisos y no perder el encanto que este género agrega a la estética de la creación.

Onetti nace entre narradores que dejaron un estilo propio para las futuras generaciones, en un contexto en el que el tema de la literatura era indiscutiblemente la identidad latinoamericana, la tierra, lo rural. Rocío Antúnez observa la ruptura de las letras en la semántica del espacio; la urbe se convierte en el lugar inhabitado, que reclama un lenguaje propio, que “representa el recorrido a pie de un personaje solitario por el centro de la mayor metrópoli rioplatense”; y sus procedimientos parecen “la continuidad del fluir de la conciencia individual, los sonidos, las luces, los carteles, las presencias y el propio plano de la urbe impone cortes, tramos, saltos bruscos, pasajes entre el fantaseo del *flaneur* y el exterior urbano, con ecos evidentes de técnicas aprendidas de Joyce, Dos Passos, Virginia Woolf” (“Urbe y narración” 240).

Un cambio en la estructura lingüística, no sólo en el tema novelado. Emir Rodríguez Monegal señala como esencial el cambio para destacar la identidad que la literatura latinoamericana obtuvo con el auge del *boom*, pero que es el devenir de la herencia occidental y estadounidense que los narradores publicados hacia la década de 1940 aprovecharon para estimular su pluma. Onetti —comenta Rodríguez Monegal— es un adelantado de la experimentación narrativa que concentran la mirada sobre todo en la alienación del hombre ciudadano, como también percibe Antúnez en Felisberto Hernández; la marca de la urbe, comenta, no reside en la toponimia, sino “en la particular inserción de un sujeto, del deseo de escribir en la propia instancia de enunciación” (“Urbe y narración” 241). Un proceso largo, como lo mira Rodríguez Monegal, que se alimenta por igual del estímulo —negativo y positivo— del extranjero y de un enraizarse en la realidad, en la conciencia, en la misión de América Latina. El resultado, nos dice, es la nueva novela y su

lenguaje de fuego que hoy corre de extremo a extremo de nuestro mundo hispánico (Rodríguez Monegal, “La nueva novela latinoamericana” 50).

Onetti se ganó un lugar especial en el canon de la literatura hispanoamericana, su obra comenzó el camino hacia la nueva literatura, sacudía la poética decimonónica para ir en busca de una narrativa propia y ha llevado la construcción narrativa hasta la más sutil delicadeza, interpolando en la realidad del rioplatense “un facsímil literario de aterradora ironía” (Rodríguez Monegal 55). Onetti miraba hacia la riqueza de temas que la olvidada ciudad de Montevideo le presenta con la ola de migración de razas aún desconocidas. Su columna en *Marcha* hace manifiesto claro de la urgencia de caminar con la frase de “la vida imita al arte”. Su credo era que “los literatos deben aceptar la tarea de contarnos cómo es el alma de su ciudad” (Onetti, “Literatura nuestra” 28) y olvidarse de colorear un paisaje campirano que ya estaba muy lejos de representar al hombre de su época. Para Onetti había sólo un camino. “El que hubo siempre. Que el creador de verdad tenga la fuerza de vivir solitario y mire dentro suyo [...], que el camino habrá de hacérselo cada uno, tenaz y alegremente, cortando la sombra del monte y los arbustos enanos” (“Quién es quién en literatura uruguaya” 31).

De esta forma el ansiado estilo ciudadano, pero sobre todo la ética con la que él decide contarnos su interior, se ha vuelto un referente para todo estudioso de la literatura. Onetti es narrador de espíritu poético que logró entender el valor de la juventud y que, en la historia de las ideas, su narrativa le dio profundidad reflexiva a la Generación crítica 1939-1969.¹

¹ Real de Azúa ha llamado “jefes de fila y supervivientes” a Líber Falco (1906), Selva Márquez, Juan Carlos Onetti (1909), Dionisio Trillo Pays (1910), Arturo Ardao (1912), Alfredo Dante Gravina (1913), Lauro Ayestarán (1913), Beltrán Martínez (1915), Carlos Real de Azúa, Carlos Denis Molina, Fernando García Esteban (1916), Carlos Martínez Moreno (1917), Hugo R. Alfaro (1917), José Pedro Díaz (1921), Guido Castillo, Orfila Bardesio, Amanda Berenguer, Homero Alsina Thevenet, Vivian Trías, María de Montserrat

Ángel Rama decide llamarla así porque entiende el carácter dominante: el pensamiento crítico. Esta generación también es referida por el semanario uruguayo *Marcha*, que es la piedra de toque en la ideología de la época y en la cual Onetti encabezó la página literaria con la columna “La piedra en el charco”.

La generación es caracterizada por diferentes comportamientos intelectuales de los que Rama, muy atinadamente, observa la imaginación creadora y la conciencia crítica como facultades psíquicas que no siempre funcionaron en conjunción armónica por lo mismo que son aceleradores históricos de distinto tipo. Ambas características han cumplido su papel en una suerte de diálogo inconexo, “repentinista”, alterado por la diversa energía con que avanzaban las circunstancias (Rama 338).

Hacia principios de la década de 1940, la narrativa de Onetti sintió los cambios históricos y la agonía de un tiempo ya lejano que encontró la perfección artística y que en ese momento parecía algo amorfo. El quiebre de la democracia irrumpió bruscamente en la estética narrativa del autor uruguayo como se observa en los tres primeros relatos (*El pozo* 1939, *Tierra de nadie* 1941 y *Para esta noche* 1943) y la producción después de *La vida breve* (1950).

Ángel Rama dice que: “este tema del joven puro entre los mayores emporcados, cuya originalidad es bien sabida en la literatura onettiana, se manifiesta dualmente como afirmación juvenil y a la vez como escéptica comprobación de su seguro fracaso. El Onetti veinteañero que escribía estos primeros relatos de fieros jóvenes rebeldes es ya el desilusionado sobre toda posibilidad de cambio sustancial del mundo” (349). Y señala el

todos, de 1922. A ese conjunto discorde, muy poco vinculado entre sí, se agregan nombres de figuras mayores que se encontrarán y realizarán dentro del nuevo movimiento; poetas como Juan Cunha, críticos como Arturo Despouey, políticos como Carlos Quijano (Véase en Rama, 342).

cuento “Bienvenido Bob” —publicado en *La Nación* en 1944— como el comienzo de una nueva etapa en la poética de Onetti: “Nadie amó a mujer alguna con la fuerza con que yo amo su ruindad, su definitiva manera de estar hundido en la sucia vida de los hombres. Nadie se arrobó de amor como yo lo hago ante sus fugaces sobresaltos, los proyectos sin convicción que un destruido y lejano Bob le dicta algunas veces. Y que sólo sirven para que mida con exactitud hasta donde está emporcado para siempre” (Onetti, *Cuentos completos* 97).

Juan Carlos Onetti enfile las letras uruguayas y recoge el espíritu de la época y la desconfianza que la nueva década propicia, escribiendo, por lo tanto, con una amplitud que permite abarcar auténticamente la problemática de su tiempo. De acuerdo con Rama, “en esta actitud intelectual se traduce el funcionamiento de la sociedad a la que pertenece el escritor” (347). Onetti entiende muy bien que el relato está en la vida misma, incluso que mirar dentro suyo es hacer narración. Identificarse como persona en el mundo es materia narrable.

Rocío Antúnez analiza el contexto político de la época y el papel de escritores e intelectuales como Ángel Rama en el ambiente intelectual, al respecto comenta:

La teorización del lugar de los letrados en las ciudades latinoamericanas, que parte de figuras de conocimiento de índole foucaultiana, como la ciudad-espacio-del-poder y del poder-saber, desemboca en la “ciudad politizada” y la “ciudad revolucionada”; quizá extrapolaciones hacia el panorama continental de ese corte doloroso, de esa toma de conciencia donde se desvanecieron muchas de las imágenes de nación a las que abrieron los ojos los miembros de la generación crítica. (“Ángel Rama y la generación crítica” 90)

Este paradigma foucaultiano que acerca la narración de Onetti a la semántica del espacio también afirma que la novela usa la palabra no para decir algo en particular sobre el

mundo extra-literario, sino para transformar la realidad lingüística misma de la narración. De acuerdo con Rodríguez Monegal, esa mutación es lo que la novela *dice*, y no lo que suele discutirse cuando se habla de una novela (trama, personajes, anécdota, mensaje, denuncia, como si la novela fuera la realidad y no una creación verbal paralela) (60). No obstante, hay un rasgo que Rodríguez Monegal ya no contempla en su ensayo sobre las letras latinoamericanas y es el carácter trascendental de la conciencia sobre lo representado. Podría decir que se nota hacia el final, en *Dejemos hablar al viento*, *Cuando entonces* y, por último, *Cuando ya no importe*.

CUANDO YA NO IMPORTE EN EL CORPUS ONETTIANO

Publicada un año antes de su muerte, *Cuando ya no importe* es una obra orgánica, relacionada con el corpus de manera especial por el reencuentro con personajes entrañables y la contemplación del autor hacia su obra. Cómo no pensar el título como augurio de lo que vendrá; de alguna manera unida a la disposición de los títulos con su contenido y una suerte de revelación cabalística del sentido, o mejor, el mensaje que se transmite por medio de sus palabras. Esta decisión estilística llega a su paroxismo con un título marcado por una resignación y un desengaño definitivos. Está muy presente, a manera de eco, el título de la novela anterior *Cuando entonces* (1987), de la cual retoma ciertos procedimientos narrativos llevados a la desesperación enunciativa y luego a la calma por sentir la presencia del verdadero final.

Hay que notar que esta vez el “cuando” se abre hacia un tiempo futuro en el que, paradójicamente, no queda ninguna esperanza ni apertura después de que su protagonista

haya entregado su vida a los relatos de Santamaría Vieja. Y eso ocurre precisamente porque *Cuando ya no importe* es una novela de clausura; una novela de triple clausura —en palabras de Mathilde Silveira—: “por la temática de la novela misma primero, luego como final del ciclo de novelas ubicadas en la ciudad ficcional onettiana de Santa María y, de manera más amplia, como final de la obra del autor uruguayo” (“Escritura final...” 114). Esa novela llena de adioses tiene por consecuente un innegable aroma a testamento literario.

Cuando ya no importe es sin duda una novela independiente que existe por sí sola y su diégesis puede separarse del corpus onettiano con un sentido propio; sin embargo, para entender el fragmento y la desesperación enunciativa es indispensable haber vivido la ficción de Santa María. Este nudo geográfico que finca su imagen en una conciencia individual pero que trasciende hacia su variabilidad en comunicabilidad con las subjetividades de sus personajes y de cómo, cada uno, la vive de acuerdo a su historia y subjetividad. Gastón Bachelard considera que: “La comunicabilidad de una imagen singular es un hecho de gran significado ontológico” (Bachelard 8).

El texto, tomado como objeto de comunicación, representa un desequilibrio entre estructura y género; su accidentada enunciación parece un diario, pero, dado el sintagma de la narración, notamos el caos y lo amorfo de la secuencia. Tampoco es una autobiografía, y no son sus memorias, pero los llama “mis apuntes”. Para la crítica Aymar de Llano, *Cuando ya no importe* es una novela de “salvación personal” (65) por el hecho de recurrir a la primera persona y a la escritura como recurso de salvación. Este posicionamiento del yo, plantea de Llano, es:

[...] un análisis del yo que se expone y se despliega en el espacio de la escritura. Esto implica que el presente del acto de escribir regula todo el relato. Por otro lado, en el caso de las confesiones, el yo narra a una segunda persona que sería el receptor de ese discurso autobiográfico o bien, en el *diario íntimo*, se dirige a sí mismo o para sí mismo. En cambio en las “memorias,” el discurso se dirige generalmente a un sujeto colectivo [...] cuya constitución posibilita las diversas formas de la autobiografía. (66)

El texto no ofrece ningún pacto con su lector, pero sí con el propio yo. Una escritura más que íntima, que no piensa en ningún receptor, solo en el sujeto con su escritura. Se trata de una historia por la palabra dada, con afanes de ser corregida por su impronta formación; papeles sueltos, revueltos, que incitan a postergar la escritura y la lectura: dos modos de existir de Juan Carlos Onetti.

Estas formas de permanencia en el tiempo se muestran en el proceso de reconfiguración a través del relato y la intersección entre el mundo referido en la enunciación y el pasado del personaje narrador. La escritura será el punto de auto-referencialidad en el que se implica la identificación de un sujeto con su discurso, a ratos apuntes, a ratos memorias, el *quién* escribe será el faro que indique por dónde transita el yo que escribe. Este *quién* de la enunciación refleja la tensión entre el orden y el desorden, la identidad del yo en la enunciación propondrá el modo de lectura y el propósito que a ésta sirva.

Al introducir la problemática de la identidad por medio de la pregunta *¿quién?*, se abre al mismo tiempo el campo de una verdadera polisemia inherente a esta misma pregunta: *¿Quién habla de qué?*; *¿quién hace qué?*; *¿acerca de qué?* y *¿de quién se narra?*

¿Quién es moralmente responsable de qué? Estas son las maneras de observar el *quién* y en el mismo orden conceptual, el *qué* visto desde un plano ontológico.

Los estudios filosóficos del pensador francés Paul Ricoeur han ofrecido una perspectiva innovadora para entender la narración y sobre todo la conjunción del autor literario con su lenguaje. Su corriente de pensamiento se ha acercado a la literatura por llevar su hermenéutica a un plano suprarreal del lenguaje, por encima de la lingüística, como se dice en filosofía: “la hermenéutica comienza donde termina la lingüística” (Begué 50). Desde *Metáfora viva*, Ricoeur propone hacer una apertura del sentido y entender que no se agota la fecundidad del lenguaje, sino que siempre está en movimiento, transgrediendo su significado hacia múltiples interpretaciones. Estudios como *Tiempo y narración* han demostrado que entender la poética es entender universos diferentes de los establecidos; no busca probar ni demostrar nada sino sólo mostrar, expresar su proyecto: apunta a componer una representación esencial de las acciones humanas mediante el tejido de una trama. Para él, la manera de decir verdad es a través de la ficción. Interesado en entender las acciones humanas, el filósofo francés pone especial atención en la historia; *La memoria, la historia, el olvido* es un libro que muestra cómo la fenomenología de la memoria es un método posible para acercarse a la historia y en particular a la historia de sí mismo. Este último tema es uno de los conceptos a los que Ricoeur se acercó. Decir *quién* es cuestionarse toda una secuencia de acción que forma esa trama, como se menciona en *Tiempo y narración III*:

Decir la identidad de un individuo o de una comunidad es responder a la pregunta: ¿quién ha hecho esta acción?, ¿quién es su agente, su autor? Hemos respondido a esta pregunta nombrando a alguien, designándolo por su nombre propio. Pero ¿cuál es el soporte de la permanencia del nombre propio? ¿Qué justifica que se tenga al

sujeto de acción, así designado por su nombre, como el mismo a lo largo de una vida que se extiende desde el nacimiento a la muerte? La respuesta sólo puede ser narrativa. Responder a la pregunta “¿quién”, como lo había dicho con toda energía Hannah Arendt², es contar la historia de una vida. La historia narrada dice el quién de la acción. Por lo tanto, *la propia identidad del quién no es más que una identidad narrativa*. (El subrayado es mío, 997)

Paul Ricoeur retoma este concepto para profundizarlo en *Sí como otro*, donde tiene presente tanto la “sospecha” nietzscheana aplicada al *yo*, como la “garantía” cartesiana de éste. El término medio que Ricoeur busca está plasmado en el mismo lenguaje, donde la palabra *yo* es reemplazada por *sí*, y es desde aquí que se expande a lo largo de los numerosos estudios de la obra por diversas áreas hasta concluir en su análisis ontológico.

La conjunción de la filosofía de Paul Ricoeur con la narrativa onettiana puede tener alcances epistemológicos vigentes para comprender el estilo del autor uruguayo, quien sintió y vivió la escritura como algo indispensable para el ser. Si el análisis de la identidad de la persona se entiende desde la identidad narrativa, en la narración se combinan el acontecimiento con la historia personal, lo cual logra trascender la alteridad del tiempo.³

En vista de lo anterior, se pretende comprender la identidad narrativa como respuesta a la poética del tiempo; como la asignación a un individuo o a una comunidad de una identidad específica. Para Ricoeur la *identidad* es una práctica y tiene nombre propio. Su reflexión discurre sobre ¿cuál es el soporte de la permanencia del nombre propio? ¿Qué

² Hannah Arendt propuso en numerosas ocasiones el cuestionamiento del *quién*, por ejemplo, en *La condición humana*, argumenta que “sólo podemos saber quién es o era alguien conociendo la historia de la que es su héroe, su biografía, en otras palabras” (*La condición humana*, traducción de Ramón Gil Novales, Barcelona, Paidós, p. 210). Es importante señalar que sus aportes han demostrado sólo *cómo* es ese alguien, pero no ha hablado del *quién*. Este es el aporte de Ricoeur al señalar un desdoblamiento cognitivo pragmático entre *Anam-nēsis/mnēmē* (reminiscencia y memoria).

³ Con el fin de responder la aporía en que el tiempo es designado como tal, Ricoeur distingue un tercer tiempo, el tiempo de la ficción por medio del cual el tiempo fenomenológico y cosmológico es aprehendido por un alma que es capaz de señalar la eventualidad de la historia. De manera que el entrecruzamiento del tiempo histórico y el imaginativo, el del relato, crean un “vástago”, fruto de esta unión: la identidad narrativa.

justifica que se tenga al sujeto de la acción, así designado por su nombre, como el mismo a lo largo de una vida que se extiende desde el nacimiento hasta la muerte? La respuesta sólo puede ser narrativa.

En este trabajo se pretende analizar el texto desde la acción narrada, como una función instrumental que permite enunciar lo específico del personaje; es decir, su irreductible singularidad. La acción y el discurso son percibidas como actividades que llevadas al texto permiten observar la relación con la especificidad del ser; desde la perspectiva de Ricoeur, se trata de la identidad narrativa, y responde a las siguientes preguntas: “¿no consideramos las vidas humanas más legibles cuando son interpretadas en función de las historias que la gente cuenta a propósito de ellas? ¿Y esas historias de vida no se hacen a su vez más inteligibles cuando se les aplican modelos narrativos —tramas— tomados de la historia propiamente dicha o de la ficción (drama, novela)?” (*Sí mismo...* 107). La hipótesis de su trabajo radica en validar que la comprensión de sí es una interpretación, y que la interpretación de sí, a su vez, encuentra en la narración, entre otros signos y símbolos, una mediación privilegiada.

Para Hannah Arendt, la acción “produce historias con o sin intención de manera tan natural como la fabricación produce cosas tangibles” (*La condición humana* 208). En esta línea, Ricoeur sustenta que “la acción es aquel aspecto del hacer humano que reclama narración. A su vez, es función de la narración determinar el ‘quién de la acción’” (*Sí mismo como otro* 40). En la narración, por tanto, se vislumbra el pasado, traído al discurso para darle sentido y aprehender el *quién* de la acción. En este sentido, Ricoeur apunta que contar una historia de vida es una suerte de compromiso con los agentes y las circunstancias inducidas por la trama de las relaciones humanas.

Teóricamente puede señalarse una distinción importante en el universo de la acción, pues para Hannah Arendt, la acción pertenece sobre todo al discurso, pero no todo discurso es narrativo; para Ricoeur, la acción se *muestra* a través de la identidad cuando es narrada, el giro que puede observarse en su pensamiento es la dialéctica de la identidad entre el *ídem* y el *ipse*. Para él, la identidad está compuesta de dos polos de donde emerge la identidad narrativa. Esta dialéctica permite la comprensión de sí desde un modo cuantitativo y numérico (*ídem*) y desde una identidad conquistada a partir de la reflexividad y de la interpretación que el sujeto hace de sí (*ipse*).⁴

La identidad de las cosas, los lugares, etc., es lo que se reconoce como lo *mismo* con el paso del tiempo; el sujeto que puede nombrarse a sí mismo como idéntico con el paso del tiempo. La alteridad refiere un acento reflexivo sobre la acción en el tiempo. Historicidad y tiempo son dos componentes en común para este concepto que encierra una simultaneidad de opuestos.⁵ La identidad narrativa se establece, por tanto, a modo de un término medio específico entre el polo del carácter, en el que *ídem* e *ipse* tienden a coincidir, y el polo del mantenimiento de sí, donde la ipseidad se libera de la mismidad, y el sí se convierte en el corazón de la propuesta de análisis al decir que en el sí está también el otro y que los dos polos pertenecen a la constitución íntima de su sentido.

Entre los signos que podemos encontrar en el estudio del sí se debe atender a las preguntas ¿quién narra? y ¿quién actúa? para dar paso al *qué*. La acción es la materia sustancial con la que el sujeto se identifica dentro de un paradigma de predicados, y su

⁴ Esta identidad hermenéutica del sujeto se desarrolla como acción reflexiva, la cual se entiende como una “apropiación de nuestro esfuerzo por existir y de nuestro deseo de ser a través de las obras que manifiestan este mismo esfuerzo y este deseo”. (Ricoeur, *Le conflit des interprétations*. París: Éditions du Seuil, 1968. 21. Véase Guillermo Zapata, 54)

⁵ Es lo que Ricoeur llama “fenomenología hermenéutica del sí que encuentra su unidad de sentido en la identidad por su ambigüedad radical que permite una interpretación.

posicionamiento designa cómo actúa precisamente en actos que requieren tener esa “visión” hacia el *ethos*; en este sentido, llegamos a la alteridad por medio del *quién* es el sujeto de imputación moral que logra diferenciar lo bueno de lo obligatorio, donde la autonomía del sí aparecerá en ellos íntimamente unida a la solicitud por el prójimo y a la justicia para cada hombre.

En el contexto cultural, el arte tiene un papel de vital importancia y parece ir de la mano con la identificación de algo como propio de algo o del alguien, éste es el primer indicio que se tiene de una identidad. “Identificar algo es poder dar a conocer a los demás, dentro de una gama de cosas particulares del mismo tipo, aquella *de la que* tenemos intención de hablar” (Ricoeur, *Sí como otro* 1), en esta referencialidad encontramos a la “persona”, en este caso al autor, como una entidad irrepetible e indivisible que al nombrarla aludimos a su *permanencia*, a su alteridad, demostrando que la identidad es una dialéctica que traspasa el lenguaje.

La estructura narrativa de la novela en cuestión frente a la perspectiva analítica de la identidad y su representación en la memoria ha hecho su reconocimiento en la búsqueda del recuerdo; novela última, a manera de testamento, de memoria ficcional en la voz de un personaje singularmente parecido a su autor. Acordarse de algo es inmediatamente acordarse de sí, dice Ricoeur. La propuesta del filósofo francés es tomar ese concepto como testimonio de la experiencia del autor en un mundo abstraído epistémicamente por la narrativa y su delimitación de la acción aludida a través de la palabra, lo cual nos acerca a la respuesta de las preguntas iniciales; sin embargo, considero que el proceso de estudio abrirá múltiples perspectivas para entender una vez más la obra de Onetti.

Es interesante cómo Ricoeur une tanto la ética como la teoría narrativa para demostrar que la identidad nunca es la misma, que está sujeta a cambios que incumben a la historicidad del ser, lo cual nos remonta inmediatamente a Heidegger, el *Dasein*.⁶

La hipótesis que intento argumentar en esta investigación es que en la última novela de Onetti se explora la identidad como algo cambiante y ante todo revisable y que no implica una forma de permanencia irreductible, sino que fusiona su historia y escritura constituyendo recíprocamente la acción con el sí; es decir, que la permanencia pasa a ser agente de acción y forma una teoría de la narrativa. Pienso *Cuando ya no importe* como una muestra de la verticalidad de la identidad narrativa y su propósito trascendental hace recordar la obra onettiana desde una perspectiva de identificación y desconocimiento. El *ídem* y la *ipse*, diría Ricoeur. Este recuento es para Onetti una justificación ética de su escritura. Conocer la ontología de la acción a través de las teorías literarias nos acerca al juicio moral de aquel que escribe. Por ello, esta última novela, lejos de ser el epitafio de un grande de las letras, es un re-conocimiento de su poética. El problema planteado desde la identidad atiende al sujeto en sí; pero, ¿cómo acercarse teóricamente? Si bien la hermenéutica comprometida de Ricoeur logra darle un giro a la interpretación de los textos de Onetti, no se debe dejar de lado el análisis de la estructura, en su forma intrínseca y en el juego de sus relaciones internas, de manera que no basta con apreciar el sí del sujeto, sino

⁶ Este concepto tiene para Heidegger una jerarquía ontológica fundamental, efímera y cambiante; es un *ente* entendido como aquello de lo que hablamos, también lo que nosotros mismos somos, y el modo como lo somos. Mientras que el ser se encuentra en el hecho de que algo es y en su ser-así, en la realidad, en el estar-ahí, en el existir, *hay*. El *Dasein* es el hombre, aquel *ente* que hace posible que el ser tenga residencia y esté presente y pueda ser el que pregunta y responde por el ser, pero no puede entenderse como algo hecho o concluido, como un objeto o una cosa, sino como un *poder ser*, como un poder *transformarse*, como el espacio en que se manifiestan y despliegan todas las posibilidades del ser, *haciéndose con los otros* y con las cosas del mundo, por el hecho de estar abierto. (Estrada Villa 126. El subrayado es mío).

que hay que comprender el conjunto de la obra, en ese sentido, se puede establecer una concepción de identidad. Entendido

Cuando ya no importe (1993) es un homenaje a su poética no sólo por sus reminiscencias de su propia escritura sino por el tipo de discurso que ahí ocupa. Está narrada desde un punto de vista nuevo para el mundo de Santa María: John Carr —personaje principal— narra sus memorias sin ningún interés estético, es sólo su instinto de supervivencia en medio de la extrañeza y el desconcierto; en este sentido, la literatura es el medio por el cual el autor y sus personajes logran hacer efectiva esa identidad, que, puedo decir, es la del *ser para la muerte*.

Durante mi lectura he comprendido diversos temas que la crítica atendió en su momento, cada uno con una perspectiva que se identifica con la manera de ser del escritor uruguayo. Los temas no difieren mucho unos de otros, se podría decir que predomina el exilio con sus matices. La crítica se refiere a esta novela en dos momentos importantes, hacia su muerte en 1993 y el centenario de su nacimiento en 2009, cuando la intelectualidad académica recuerda su legado y el mundo voltea a ver al enigmático narrador. En el transcurso de esta investigación me he dado cuenta de que cada artículo nos enseña un Onetti más íntimo, quizá *el más* por la misma estructura de la novela. Es su estructura motivo de controversia en este momento, puesto que la oportuna revisión de sus archivos por la crítica genética encabezada por Daniel Balderston plantea un estudio serio de la escritura en tanto acto creativo, enriquecido, claro, por la imaginería del creador de Santa María en su espacio y tiempo.

Quiero, en este punto, traer a colación la idea con que Vargas Llosa atinó a designar “el tiempo es un espacio en el que la narración pudiera desplazarse hacia adelante (el

futuro) o hacia atrás (el pasado) en un contrapunto cuyo efecto sería abolir el tiempo real —cronológico y lineal— y reemplazarlo por otro, no realista, en el que pasado, presente y futuro en vez de sucederse uno a otro coexistían y se entreveraban” (*El viaje a la ficción* 88). En este orden de ideas, el espacio discurre en dos dimensiones, en la de la diégesis y en la del discurso. Esta última prevalece sobre la primera puesto que rige el orden del lenguaje, motivado sobre todo por la memoria; de manera que la concepción idealista de tiempo y espacio como recipientes que pueden adquirir la forma de los sentimientos que los llenen se niega a conectar objetivamente con la materialidad de la existencia. De acuerdo con Ana Gallego Cuiñas, esto remite a la búsqueda realizada través de la escritura en un pasado traído a la memoria como “un país extranjero”: “porque es el lugar a donde se ha de viajar (imaginar, soñar) en busca de la ficción”; entonces, la metaficción “nuclea” la obra, por lo tanto, Gallego se pregunta “¿por qué extrema sus *formas* Onetti en *Cuando ya no importe?*” (23-24).

Desde el punto de vista de José Manuel Caballero Bonald, el trabajo narrativo de Onetti “constituye un sistema de vasos comunicantes donde los lugares y los personajes aparecen y reaparecen, se perfilan y se borran, viven y mueren con sistemática indeterminación. Todo es anterior y todo presupone lo siguiente; todo es posterior y todo evoca al pasado” (XII). Desde esta perspectiva es pertinente preguntarnos: ¿cuándo se desempolvan los archivos de la memoria y cuándo es la invención la que prescribe el flujo de los acontecimientos? La memoria —escritura del yo— bajo la forma del diario constituye un estilo basado en los efectos, en las consecuencias de acciones (del otro), las causas están en la vida y se avienen a la retrospección, al ejercicio de autoanálisis, diagnóstico y autodestrucción *ad infinitum*. Esto explica que la cronología no sea lo

relevante y que la anécdota narrada sea sólo significativa para el que narra, porque lo que le interesa a Onetti del diario es la escritura del yo (Gallego Cuiñas 26). Después de la creación de Santa María, la estructura de las narraciones tiende a volver la ficción hacia dentro; por ello, Ana Gallego Cuiñas agrega la idea de que parece que los personajes han leído sus vidas; lo cual hace pensar en la importancia de la intertextualidad como estructura primordial. Una vez que hemos comprendido el nivel de conciencia que el objeto literario tiene sobre sí mismo, notamos que, paralelamente, el concepto de tiempo prevalece en el de ficción como una idea que descansa sobre la palabra muerte, mostrada palpablemente en las últimas páginas de *Cuando ya no importe*.

Mark Millington sostiene que la intertextualidad actúa como un sistema de ficción que permite “ahorrar esfuerzo creativo”, establecer inconsistencias y ambigüedades dentro del sistema de la textualidad (630). Dicha estructura incentiva el tópico de la escritura y la necesidad de contar una historia es mitigado, lo cual resulta contradictorio, otra vez, con la posibilidad de ser del narrador: el primer historiador de Santa María.

Para Silvia Brignole sobresale “la mirada del escritor sobre la propia escritura, una mirada desganada y al mismo tiempo obsesiva de un personaje que en sus reflexiones, en sus notas, se desenmascara gradualmente de los artificios de la ficción, para encerrarse en la autorreferencia y en la casi total subjetividad” (75). La lectura de Brignole está encaminada hacia la reflexión sobre la escritura, pues, de acuerdo con ella, Onetti sabe que hay algo distinto en este texto, “otra condición fictiva o ‘literaria’” que implica la ironía de la cronología escritural y, por tanto, la casualidad de las acciones narradas, así como el reclamo de la historicidad del mundo ficcional; estos términos pueden parecer

contradictorios a simple vista, pero detrás de este cuestionamiento ontológico hay una ideología de la literatura.

Aymar de Llano se acerca a la novela por el tipo de discurso, de manera que señala una autobiografía en la cual el yo pasa a ser sujeto y objeto, mas no existe un pacto autobiográfico con el lector ya que sólo se delimita y acota el texto al que se denomina apunte y memoria —principios de ordenamiento discursivo para de Llano—. Lo anterior sugiere tensión entre el referente, la preocupación estética y la retórica de la primera persona; un discurso autobiográfico bajo un aparente desorden que intenta reordenar el mundo del yo en donde las ficciones son centrales y el vaivén o contaminación de discurso reenvía nociones para pensar el género y el sujeto.

Onetti desarrolla una *hiperconciencia* del tiempo —como menciona Gallego Cuiñas (p. 23)— que se traduce en la agudización del sentido de mortalidad, siempre nombrada en sus novelas. El tiempo entonces es el medio por el que el discurso cobra su propio sentido y propicia que se reconozca una identidad a través de su literatura. Verani observa en el tiempo una manera de hacer el texto:

En la obra narrativa de Onetti no se tiene sensación del fluir del tiempo, sino de inmovilidad y superposición temporal; la interiorización del proceso temporal, la coexistencia del presente con la rememoración de un pasado o la evocación de un mundo imaginado mediante la sucesión de instantes discontinuos, perpetúan el instante atemporal, negando el desarrollo y sucesión irreversible del tiempo. (Verani, 34)

Los argumentos de la ficción, señala Ricardo Piglia, son como el mapa de un territorio desconocido y el territorio mismo. Y, dice “lo que descubrimos en *Cuando ya no importe* es un conjunto de fragmentos foráneos y a la par vernáculos, un catálogo de relatos

que dependen íntimamente de lo temporal, de la sucesión que se convierte en espacio, *terra incognita*” (en Gallego Cuiñas, 23). A este recurso Gallego Cuiñas lo llama “islario” y el texto es una opción de tierra rodeada por el agua; pero es también la manzana (espacio urbano delimitado por calles). Para ella, el fragmento funciona como una isla de ficción y sus protagonistas representan individuos aislados, “náufragos” en medio del océano: ínsulas extrañas (23-24). Este sistema pone en el centro a la lectura, la voz, la memoria, la clausura y la incomunicación de personajes-aislados.

En este sentido Michelle Clayton encuentra en el texto una suerte de testamento literario en vista de que las autorreferencias demuestran conciencia de la fisura entre el texto como escritura y el comentario sobre ella, a partir de esta revisión crítica de la acción de escribir llevada a cabo con una mayor extensión en este “cuaderno de apuntes”. Resalta sobre todo la problematización entre la escritura literaria y la naturaleza de la ficción (75).

En “*Para una tumba sin nombre* (1959) y *Cuando ya no importe* (1993), de Juan Carlos Onetti: postmodernidad y práctica crítica”, María Cristina Dalmagro mira la novela como una expresión de la posmodernidad en tanto que incredulidad y fragmentación, puesto que todo se desenvuelve en el ámbito de la mentira y la única evidencia es la del acto de escritura como construcción de la realidad, lo cual también identifica en *Para una tumba sin nombre* (233-234).

Esta narración no explora nuevos temas (aunque aparecen con más fuerza y nitidez el suicidio, el incesto y la abulia), pero sí nuevas formas, de tal modo que la escritura gira en torno a la tensión entre diario y ficción (24). *Cuando ya no importe* tiene un título que nos recuerda la condición deletérea de lo que pudo creerse importante.

Caballero Bonald menciona que Onetti decía estar trabajando en un texto importante, pero el exilio le provocó “una especie de sequedad” y quizás, desde el punto de vista de Caballero, *Cuando ya no importe* terminó siendo sólo “páginas sueltas descolocadas [...] sometidas por el autor a un orden apremiante (XXXVI), aspecto no menos importante después de conocer la naturaleza del texto. Este dato se menciona literalmente en la novela, las hojas sueltas son un dato real que Daniel Balderston confirmó:

Según el relato de Dolly, Onetti comenzó a escribir en los calendarios -en los casos de los dos últimos, gruesos volúmenes encuadernados- cuando el material manuscrito de hojas sueltas y cuadernos se cayó de la cama al suelo se perdió para siempre una noción precisa del orden que se aspiraba darle. Y cuando Dolly, el hijo Jorge y la nuera le preguntaban a Onetti cómo ordenar los papeles, él les decía: “hagan lo que quieran”. Los calendarios, por estar encuadernados, y por llevar el orden visible de las fechas, parecían asegurar la secuencia; sin embargo, por los hábitos de composición de Onetti, o por decisión de los responsables de aprovechar los manuscritos para la copia mecanografiada en computadora que sirvió de base a la edición de Alfaguara, dicho orden ha sido alterado de modo a veces brillante, a veces difícil de entender. (104)

Con esta investigación, Balderston da un sentido orgánico a los textos de Onetti. Su acercamiento de primera mano da cuenta de un simbolismo interpretativo paralelo al del autor, por ejemplo, el final de la novela:

Este final hermoso y patético cierra los escritos de uno de los novelistas más fuertes de este siglo, y sin embargo no parece haber sido escrito al final del proceso de composición, no está señalando en los manuscritos de modo alguno como el final de

la novela. Está escrito en las hojas del calendario principal correspondiente de las fechas del 28 al 31 de mayo, es decir que después de escribir estas hermosas frases Onetti siguió escribiendo en las hojas correspondientes a todo el resto de ese calendario y en la mitad del calendario siguiente, el de 1992. Tenemos que agradecerles a Dolly, a Jorge Onetti y a su mujer el haber rescatado estas últimas palabras más o menos apócrifas. De hecho, lo último que aparece haber escrito en el calendario siguiente, el de 1992, que se conserva en la versión publicada es la carta escrita en Haití que dice “Supe del suicidio” (201), y después de eso vienen docenas de páginas no utilizadas para la versión que publicó Alfaguara. Sin duda el final escogido entre muchos posibles, con la hermosa alusión literaria a la novela *Lloverá siempre* de Denis Molina, cierra el libro —y la producción literaria de Onetti— de modo conmovedor. (106)

Esta perspectiva de análisis comprende la idea de texto inacabado que coincide con la mutabilidad incluso calificada de *apócrifa*, pero si miramos la identidad como una historia efectiva, entonces el sujeto aparece constituido a la vez como lector y como escritor de su propia vida (Ricoeur, *Tiempo y narración* III, 98). En esta brecha, la crítica se ha enfocado en uno u otro plano, pero la conjunción del material creativo y el hermenéutico pueden ofrecer una perspectiva diferente de leer y entender el devenir de la literatura hispanoamericana.

Para Onetti, la novela debe seguir, ante todo, tres caminos: interiorizar el relato (“que el creador de verdad tenga la fuerza de vivir solitario y mire dentro suyo”); renovar procedimientos narrativos (“expresarse con una técnica nueva, aún desconocida”); y

vivificar el lenguaje, que debe ser “espontáneo e inconfundible, instrumento apto para la expresión total” (Onetti, *Requiem* 31, 44, 18).

El procedimiento que se ha planteado para este análisis consta de dos partes. En la primera, “El discurso del *otro* representado”, se retoma el análisis de la intertextualidad; donde se traen a diálogo novelas como *El pozo*, *La novia robada* y *Dejemos hablar al viento*, por mencionar las que sobresalen en el análisis. La intertextualidad se considera un elemento sustancial para acercarse a la última novela del escritor uruguayo, no sólo como recurso estilístico de regreso a la ficción, sino por la noción de tiempo que puede observarse a lo largo de narrativa y específicamente en *Cuando ya no importe*. Comenzar por este camino nos da la oportunidad de situar la novela dentro del corpus y considerar las relaciones que de ella emanan para conferir una nueva significación. En este apartado se trabaja bajo la luz de teóricos como Gérard Genette, Julia Kristeva, Helena Beristáin, principalmente. La idea parte de la alusión que se hace en la novela de pasajes y personajes que tuvieron lugar en otros momentos de la ficción; alusiones que forman parte del fragmentarismo que caracteriza a la novela. La alusión es vista como un recurso sutil de la intertextualidad, que repercute en la retórica narrativa y da la pauta hacia la memoria e identidad, de ahí el título del apartado. De igual forma, encamina el análisis de la identidad en tres personajes que se consideran importantes para hablar de identidad narrativa: Díaz Grey, Larsen y Carr. Debe decirse que resulta complejo poner en práctica conceptos de corte filosófico en análisis literarios, puede hacerse una analogía con su modo de pensar y actuar en la ficción y también se corre el riesgo de sobreentender su representación; el propósito de ello es tratar de llevar el análisis narratológico a una dimensión más abstracta, lejos de la impresión crítica hacia un autor canónico de las letras latinoamericanas.

En el segundo apartado, “Memoria y escritura: la práctica de la narración”, se presenta una propuesta de lectura que tiene como principales paradigmas la *memoria* y la *escritura*. Después de los aportes y lectura de Paul Ricoeur considero que es importante voltear a ver una alternativa de análisis que, como es su caso, surge cuando ya no hay certezas. En esta ocasión, de manera muy temeraria, me permito darle un nuevo plano de ejecución al concepto de *memoria*, pues éste es usado para referirse sobre todo a la memoria histórica, de hecho, es uno de los propósitos de Ricoeur. Este concepto es analizado únicamente en el texto, si bien se retoman algunos aspectos de corte biográfico, sólo ha sido para darle contexto y reflexión a alguna situación narrada, pero no se va más allá del autor y su obra. Lo que concierne a la escritura es la manera en que se condensan los elementos mencionados en los dos apartados. La escritura fue para Onetti el cuidado de sí y su modo de ser para la muerte.

Primera parte

EL DISCURSO DEL OTRO REPRESENTADO

I. LA INTERTEXTUALIDAD. DESCRIBIR O PRESCRIBIR: NARRAR EL CORPUS

Las líneas maestras de lectura de la obra onettiana han impulsado el ingenio y talento interpretativo de autores y críticos que forjaron la literatura latinoamericana. Leer su obra despierta el deseo por comprenderlo todo, por ser parte de su mítico realismo, por poseer la obra y su entendimiento, de manera que la práctica de lectura crea una senda de misterio superpuesto como fotografías que al verlas nos recuerdan el momento en el que estuvimos en otro lugar semejante y al reconocerlas todo se vuelve nítido, mediante su técnica narrativa, sólo nos vemos inmersos en la trama de la novela total.

Sin duda, la idea de que toda la narrativa está guiada por las consideraciones críticas expresadas por el mismo relato devela un enigma compositivo:

Me gustaría escribir la historia de un alma, de ella, sola, sin los sucesos en que tuvo que mezclarse, queriendo o no. O los sueños [...] hay otras aventuras más completas, más interesantes, mejor ordenadas. Pero me quedo con la cabaña porque me obligará a contar un prólogo, algo que sucedió en el mundo de los hechos reales hace unos cuantos años. También podría ser un plan el ir contando un “suceso” y un sueño. Todos quedaríamos contentos. (Onetti, *El pozo* 97-98)

El ingenio y el arte de contar de Juan Carlos Onetti establecen una serie de reconocimientos *a priori*, mismos rasgos epistemológicos que sus narradores necesitan cada vez que ingresan al mundo sanmariano, pues este espacio se construye por sus palabras. Estas visitas constantes representan la originalidad que se produce por un impulso de unidad y coherencia que anima toda la obra. Este impulso ha sido adoptado por la teoría

y crítica literarias para hablar de “transtextualidad” en el interior de la novelística onettiana.⁷

El carácter ontológico del texto remite directamente a la escritura. Su obra es un ir constante al territorio de la ficción por medio de las palabras; los narradores recorren sus laberínticas calles desde la referencialidad de su autor, quien va dejando intersticios donde cabe una historia nueva. En el entrecruzamiento de textos y códigos de lenguaje, la *imitación* evidencia la necesidad de encontrar una voz propia. Onetti ha sido influenciado por diversos autores, entre los cuales destaca Faulkner. Lo que me interesa subrayar de este punto es el papel que tiene como *receptor* y considerar a la imitación como un medio y no como un fin. Onetti, por tanto, se convierte en lector, protagonista de la referencialidad que las palabras le develan de un texto y se encuentran en otro plano de enunciación.

La intencionalidad epistémica del receptor es un punto interesante trayendo a colación el carácter inacabado de la novela. Es un dato que puede aclararse en los manuscritos, pero hay que decir que todo lo que pone al texto en relación —secreta o manifiesta— con otros textos está muy presente y no es un elemento que pueda parecer menor, aunque se lleve a cabo por medio de la alusión.

Desde este punto de vista podemos observar cómo la maestría de la narración logra unificarse como la novela total, la que todos quieren escribir, que se alimenta de sus propias ensoñaciones. Asimismo, el rigor del narrador uruguayo, por ser fiel a sus maestros, está presente y se expresa abiertamente en sus artículos periodísticos.

⁷ Véase R. Stephanovich, “Transtextualidad en las novelas de J. C. Onetti”, ponencia leída en el XXII Congreso del Instituto Internacional de Literatura, París, junio de 1983.

Las anécdotas están dirigidas a mostrar la coherencia entre vida y creación literaria. Estos autores son, para Onetti, arquetipos de escritores desclasados, empeñados en el ejercicio de la literatura y en la búsqueda de la pureza en la miseria. Los une el mismo gesto despreciativo frente a la realidad, pero unida a esta mueca de asco, su total inmersión en ella.

La obra ha sido interpretada y estudiada desde diversas perspectivas teóricas. La influencia de Faulkner ha sido punto de apoyo para discutir el tema de la intertextualidad; críticos como Sonia Mattalia, Elena M. Martínez, Hugo Verani, Josefina Ludmer, Roberto Ferro, entre otros, han observado este fenómeno literario en “Un sueño realizado” (1941), *La novia robada* (1973), *Dejemos hablar al viento* (1979) como algunos textos intertextuales, aunque debe decirse que el concepto de *saga* o *novela total* irrumpe siempre la metahistoria como esencia narrativa, que si bien puede ser una red de conexiones infinitas, también es cierto que la trama se dilata tanto como es posible para que la historia del presente, la que leemos nosotros se convierta en un mapa cognoscitivo donde hay que estudiar más que leer.

El recurso que otorga el género y el mecanismo intertextual permite hacer incalculables valoraciones de los sentidos, que, de alguna forma, están en el texto para legitimarse en la medida de lo posible como una literatura que se quiere infinita y atemporal.

“Un sueño realizado” establece su relación semántica con *Hamlet*, su mención dentro del relato funciona como una reflexión del arte “verdadero” y de la metatextualidad del drama dentro del drama. Esta poética de referencialidad artística es muy latente y puede hacerse una lectura donde pueda encontrarse discursividad con un género, con tema, con un

motivo, etc. Onetti, fiel lector de William Faulkner, hace eco de su influencia que trasciende hacia la novela moderna de América latina. Onetti afirmó en repetidas ocasiones su afición por la lectura del narrador estadounidense: “Volví a leerlo y el embrujo aumentó. Aumentó, y todos los críticos coinciden en que aún dura” (*Confesiones de un lector* 21). Faulkner también fue leído por escritores como Carlos Fuentes y Juan Rulfo, Cortázar y Carpentier, Sábato, Roa Bastos, García Márquez que supieron sacar partido de sus enseñanzas, así como el propio Faulkner aprovechó la maestría técnica de James Joyce y las sutilezas de Henry James entre otros para construir su saga narrativa. En literatura, ningún escritor es una isla y todas las obras literarias, incluso las del experimentalismo literario, nacen en un contexto cultural que está presente en ellas de alguna manera; en esta línea, todo texto puede ser estimulado por otro y establecer una relación de co-presencia.

De acuerdo con el estudio de Ludmer, *La novia robada* es un texto que mantiene una íntima relación con *Una rosa para Emily*, de Faulkner. Como se verá más adelante, lo que llama la atención es la repercusión teórica de su técnica sobre el lector que piensa la obra y se identifica lector de otra que está en el texto. Esta oscilación semántica y gramática entre el yo que escribe, que lee, que enuncia,⁸ de manera que, todo texto puede ser *robado*.

En términos interpretativos cabe preguntarse cómo puede robarse la memoria, o bien, cómo robarse los propios recuerdos. El caso de intertextualidad en *Dejemos hablar al viento* es especial en todas sus direcciones; su lugar en la saga de Santa María es un epílogo de la trama, de los hechos narrados. Como una narración al lado de las voces y miradas

⁸ Josefina Ludmer, apunta a esta premisa desde la relación texto-género, en este caso epistolar, ella piensa que la carta es un espacio en el que se puede lograr el modelo bivocal, pues : “se orienta no sólo hacia lo que se dice sino hacia otro relato, incluye la palabra del otro y hace presente la cita —elíptica o tácita— del discurso de su destinatario: la otra palabra escinde y desposee al que escribe, que resulta ‘yo (y su palabra) y otro que yo (la palabra del otro)’ (“*La novia (carta) robada (Faulkner)*”, 204.)

privilegiadas, ésta termina con el sueño de Juan María Brausen convertido ahora en Dios o padre fundador (en un sentido metafórico). Esta novela es considerada un elogio a la autorreferencialidad; Onetti hace uso de todo su imaginario sanmariano para cerrar ciclos, aclarar otros y afirmar, en su proceder, que la literatura es un arte-facto.

El pozo (1939), *La vida breve* (1950), *Dejemos hablar al viento* (1979); en ellas convergen, se abren y cierran las grandes ondas de movimiento del corpus; no sólo porque marcan etapas históricas en la producción del autor, sino porque en ellas se escenifica, se metaforiza, se reflexiona, sobre el acto mismo de creación y destrucción de un cosmos narrativo.

Lo anterior es sólo una muestra de que la intertextualidad no es nueva en la narrativa onettiana y que su destino, en todos los textos donde podemos encontrarla, es diferente del otro, aunque sus líneas nos sumerjan a los mismos abismos. Una poética de la intertextualidad —sintetiza Verani— con la premisa de la autoparodia y la reflexión de la escritura dentro de la escritura. Sus dudas y experimentos con el mundo concebido no se agotan hasta encontrarse dentro de él y cada historia es la búsqueda de sí mismo. La intertextualidad se vuelve un camino hacia la reflexión del ser para la literatura. *Cuando ya no importe* es una especie de espejo que reafirma una identidad que se nos revela en pequeñas alusiones al pasado ficcional.

De la vasta producción de arte y literatura de los movimientos del siglo XX encontramos al posmodernismo. De acuerdo con la RAE, *posmodernidad* se define como el movimiento artístico y cultural de fines del siglo XX, caracterizado por su oposición al racionalismo y por su culto predominante de las formas, el individualismo y la falta de compromiso social. Esta corriente de pensamiento se basa en la idea de que la renovación

radical de las formas tradicionales en el arte, la cultura y la vida social es imposible o inalcanzable debido al fracaso de la humanidad. Frente al compromiso riguroso con la innovación, el posmodernismo defiende la hibridación, el descentramiento de la autoridad intelectual y científica y la desconfianza ante los grandes relatos que presenta la sociedad en la actualidad ante tal movimiento. Una de sus características principales es el enaltecimiento del lenguaje, pues éste moldea nuestro pensamiento y existe gracia a él, por lo tanto, es el que moldea la realidad, de manera que el cuestionamiento de los textos es otra característica que afecta directamente al concepto de *autoridad* u *objetividad*, pues se considera que sólo se expresa la intención del autor que se encuentra lejos de toda realidad.

En literatura, el posmodernismo se manifestó como una renovación de sistemas “caducos” que no representaban el devenir sociocultural, pero el caos por la falta de una corriente de pensamiento que los definiera llevó a un complejo extravío que hizo que los movimientos fueran una vuelta adicional y final de un proceso de modernización.⁹ Para Manfred Pfister, el común denominador de este movimiento es el elemento parasitario: “la cultura postmodernista se presenta como una juguetona *mise en scène* de materiales y procedimientos dados de antemano, y estos pueden ser tomados del museo imaginario de los estilos históricos, o de almacén de artefactos pop todavía tocados por la Alta Cultura” (“¿Cuán postmoderna es la intertextualidad?” 4). Este desarrollo no ha tenido lugar en un vacío teórico, pues ha estado acompañado por una teoría que lo legitima y redefine el estatus de los textos y sus autores —o “productores” como los nombra Pfister—, esta teoría es la intertextualidad.

⁹ Este es el cuestionamiento que Manfred Pfister se plantea en su estudio sobre la intertextualidad frente al auge del boom de los estudios norteamericanos, donde el carácter intertextual de un texto se convierte en un procedimiento que apunta hacia la historia y deja de lado la intencionalidad y la referencialidad de la red de textos.

Hacia finales de la década de 1960, motivada por el contexto de revolución cultural en Francia, Julia Kristeva pone en circulación el concepto de intertextualidad, que encuentra como un descubrimiento de Bajtín para la teoría literaria, y dice que “todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En el lugar de la noción de ‘intersubjetividad’ se instala la de “intertextualidad”, y el lenguaje se lee, por lo menos, como *doble*” (“Bajtín, la palabra y el diálogo en la novela” 3). Julia Kristeva difundió el término intertextualidad, lo cual significaba un cambio en la historia literaria por el “diálogo” de textos con otros textos. Este concepto en clave bajtiniana da cuenta de un giro exponencial sobre el lenguaje y su impacto en el discurso.

En la década de 1920, Bajtín estaba interesado en el estudio del diálogo de voces dentro de un texto, un diálogo que mina la autoridad de toda voz única: la polifonía resulta “de que cada palabra concreta (el enunciado) siempre halla los objetos a que se refiere ya cubiertos por anteriores enunciados, discusiones y evaluaciones [...] sombreados por una vaga niebla de palabras o, por el contrario, iluminados por otras palabras dichas sobre los ismos anteriormente” (trad. Pfister, 8). El patente dinamismo de los textos posibilita un cruce de superficies de comunicación entre contextos culturales. De acuerdo con Kristeva, la intertextualidad reemplaza a la intersubjetividad porque el significado de un texto no se transfiere del escritor al lector, sino que es mediado por una serie de códigos que involucran ya otros textos. La recepción del nuevo término fue variada y abrió el camino a definiciones y visiones alternativas. Julia Kristeva asumió esta teoría porque le permitía ir más allá de un modelo estructural estático de los textos literarios y revolucionaba la idea del arte y la subjetividad. Kristeva define la intertextualidad como la “interacción textual que se produce dentro de un único texto” (3).

Para el sujeto cognoscente, la intertextualidad es una noción que será el índice del modo como un texto lee la historia y se inserta en ella” (véase Pfister “¿Cuán postmoderna es la intertextualidad?” 10). Lo interesante de esta propuesta es que el sujeto pierde toda autonomía y el texto se convierte en su total desconstrucción. Autor y lector se encuentran en un espacio de ruido y eco y se pierde toda estabilidad. El “yo” que escribe y lee ya no es un ente inocente, anterior al texto, sino que es una pluralidad de voces, de códigos infinitos que trasciende el espacio y, entonces, lo que se tiene es una historia ya contada.

El término transtextualidad es acuñado por Gérard Genette en su libro *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* con la intención de propiciar un concepto estructural y descriptivo; entendido como una “trascendencia” de un texto a otro texto, define transtextualidad como “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (10). Este mecanismo teórico tiene más rigor sistemático y fuerza argumentativa, pues idea una clasificación coherente de los diversos procedimientos. Genette suscribe en la transtextualidad la “literariedad de la literatura”; es decir, “el conjunto de categorías generales o transcendentales —tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.— del que depende cada texto singular” (3). Este reenfoque estructuralista y semiótico, sobre todo, cuestiona el carácter omniabarcante de la intertextualidad para interpretar textos individuales.

Lo que une la percepción de Kristeva con la de Genette es el principio general de que los textos que presuponen otros textos, son específicamente un conjunto de procedimientos con que un texto se refiere señaladamente a otro, su “pretexto”. Solo cuentan como intertextuales las referencias que el autor se propuso claramente, que están marcadas con nitidez en el texto y son reconocidas y comprometidas por el lector.

La aspiración teórica de la intertextualidad es caracterizar el estatus ontológico de los textos, lo interesante de los críticos que se han acercado a este tipo de análisis es que diferencian lo descriptivo de lo programático y de lo ontológico a lo histórico. Manfred Pfister señala que la teoría del texto parte “de que en la comunicación no hay tabula rasa, de que el espacio en el que un texto individual se inscribe, siempre es ya un espacio escrito” (“Concepciones de la intertextualidad” 86). Si todo texto es reacción de otro, entonces un texto es ya un objeto del que se ha hablado o se ha escrito, y cada uno de sus elementos estructurales, desde las palabras hasta su género le pertenece a otro, de acuerdo con Roland Barthes, son una “cámara de ecos” que es posible gracias a la lectura.

La intertextualidad es definida como “copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (Genette, 10). Su origen teórico se remonta a la hipótesis de la evolución literaria de Tinianov y al dialogismo de Bajtín, quien sostiene que todo emisor ha sido antes receptor de textos anteriores, con los cuales establece un diálogo, y, en el discurso, es posible *oír* una pluralidad de voces superpuestas que entablan un enunciado complejo de comunicación. Julia Kristeva retoma esta discusión y acuña el término de *intertextualidad* en 1969; su idea orienta el concepto hacia la crítica como una herramienta de análisis estructural; mientras que Bajtín observa en la palabra un movimiento de refracción, fuera de su carácter pragmático. La ambivalencia, refiere Kristeva, se produce cuando un texto se inserta en la historia y la historia en el texto; así es que todo texto nace en el seno de una cultura, de una tradición de textos que de alguna manera están relacionados semánticamente (10).

El panorama teórico se complica al tener en cuenta la dimensión evolutiva del discurso literario y su relación con otros textos o géneros entre sí. Gérard Genette apunta la

idea de pensar la *literariedad* en la relación transtextual del texto, la noción de Bajtín enfatiza la idea de la *trascendencia* del texto como un análisis diacrónico, géneros que viven en el presente, pero recuerdan su pasado, representantes de la memoria creativa.

Es innegable la naturaleza intertextual de todo texto, pero no siempre esta relación tiene el mismo propósito e impacto en una obra. Gran parte de la intertextualidad es dada por el lector, pues es quien en última instancia establece estas relaciones entre los textos. Como señala Barthes, es en el lector y no en el autor donde reside toda inscripción entre los textos. Sin embargo, debe tenerse presente que “ese yo que se acerca al texto es ya, él mismo, una pluralidad de otros textos, de códigos infinitos, o más exactamente, perdidos (cuyo origen se pierde)” (en Pfister 97). Esta disolución del sujeto, apunta Pfister, concierne también al autor, puesto que el autor siempre es, a la vez un lector del texto en general, así como de su propio texto.

Manfred Pfister indica que una “relación privilegiada” entre los textos sólo puede ser posible si se establece por medio de una reflexión, presentada como una *diferencia* tomada por la distancia respecto de uno o más textos y el grado de conciencia de la intertextualidad. Pfister procura una numeración de criterios para demostrar la intensidad de la remisión intertextual. Desde esta brecha argumentativa podemos señalar que la alusión intertextual en *Cuando ya no importe* responde a los criterios de “comunicatividad”, “autorreflexividad” y “selectividad”. El grado de complejidad respecto del texto es señalado por el autor.

El criterio de la comunicatividad ordena como débiles los textos traídos sólo por la genética de la obra o sólo arbitrariamente por los receptores; sin embargo, la intensidad puede alcanzar un máximo de interpretación cuando el autor es consciente de la referencia

intertextual, parte de que el texto le es familiar también al receptor y remite a él de una manera clara y unívoca mediante un marcaje consciente en el texto. También pueden considerarse la asociación por influencia y epigonismo.

El grado de intensidad del segundo criterio está dado así por la consciencia del autor, pero también porque reflexiona sobre el carácter condicional referido de su texto en ese mismo texto; en otras palabras, porque marca la intertextualidad y además tematiza, justifica o problematiza los supuestos y resultados de la misma. Pfister observa en las literaturas moderna y posmoderna un alto grado de intertextualidad debido a la importancia que se da al aspecto metacomunicativo.

El tercero obedece sobre todo a la intencionada selectividad de un texto para ser partícipe de otro texto. Obedece al nivel de abstracción en que se constituye; cuanto más selectiva y precisa es la remisión intertextual, tanto más tiene la estructura y función de una sinécdoque.

Es interesante notar cómo converge la estructura narrativa con la identidad. Hacia la mediados del siglo XX, esta destrucción por lo mecánico “es puesta en primer plano, exhibida, tematizada y teorizada como un principio constructivo central” (Pfister 13).¹⁰ Las perspectivas teóricas tienen en juego la noción de identidad: Gérard Genette ha seguido el enfoque estructuralista, en el cual el autor conserva la autoridad sobre el texto, la unidad y la autonomía del texto permanecen intactas y el lector no se pierde en una red laberíntica de referencias posibles, sino que se da cuenta de las intenciones del autor descodificando las señales y marcas inscritas en el texto. Por su parte las teorías de Julia Kristeva expanden las

¹⁰ Manfred Pfister comenta al respecto del auge de la intertextualidad que “un contexto sociológico relevante para esta autoconciencia autorreflexiva de la intertextualidad posmodernista es el boom sin precedentes de los estudios literarios, la crítica y la teoría en la mayoría de los *establishments* académicos del mundo occidental, y en particular en los Estados Unidos” (“¿Cuán posmoderna es la intertextualidad? 13).

nociones de texto como una visión global y con ello la idea de un sujeto disociado en fragmentos, haciendo sólo de significante en tanto distinción cuantitativa.

RETÓRICA DE LA NARRACIÓN

Helena Beristáin plantea una perspectiva muy interesante: pensar la intertextualidad desde un punto de vista retórico y estudiar los procedimientos y técnicas al servicio de la persuasión. Pone especial énfasis en la figura de la alusión, puesto que conduce al pensamiento por construcciones laberínticas inesperadas y sugestivas. En este caso me parece una herramienta oportuna para interpretar la intertextualidad desde su propia técnica, que para el caso de Juan Carlos Onetti remite directamente a su poética narrativa: referir sin nombrar, lo cual define literalmente esta figura retórica.

Lo significativo de la alusión es sobre todo establecer el vínculo con el sentido, más antiguo y tradicional, aunque —como menciona Beristáin—, menos empleado: el énfasis. Éste designa un rasgo característico mediante un concepto que contiene este rasgo como tal, pero sin expresarlo, o que oculta la manifestación de un pensamiento importante y, conforme a la situación, *peligroso* (por ejemplo, secreto u obscuro, que inspira temor o respeto, que implica riesgo), o que insta un *juego* tras de otra manifestación que parece “inocua”. De este modo, resulta una variedad de la *dissimulatio* u ocultación de la propia opinión.

Si bien la intertextualidad es un mecanismo recurrente en la obra de Onetti, en su última entrega ésta adquiere un valor que trasciende la obra y ya no se trata de la misma intertextualidad, sino de la transformación del personaje al cual va degradando

paulatinamente, con apariencia de adiós. Por ello, considero que la alusión, como una figura de pensamiento, puede ofrecer abundantes y profundas complejidades. Puesto que su grado de intensidad es débil, el criterio de selección y autorreflexión suman profundidad a la esporádica mención de los textos.

Gramaticalmente, la alusión actúa entre la *immutatio* y la *detractio* y está emparentada con la atenuación, que indica una expresión indirecta, inexacta; o bien, con una voluntad de equívocidad, cuando a la interrupción de una idea le suceden pensamientos distintos para lograr un ajuste en el receptor. Léase, por ejemplo: “Pienso que con lo escrito cualquier lector puede dibujar un mapa de aquella región de Santamaría. Pero ni yo sabía de mi acercamiento, tan lento, a través del gotear monótono de los días y las páginas, a la más dolorosa y vulgar de las caras de mi desgracia” (*Cuando ya no importe* 20).

El inicio de la novela comienza con el relato de la vida de Jonh Carr en compañía de su mujer, pero desde una voz lejana en el tiempo: “Hace una quincena o un mes que mi mujer de ahora eligió vivir en otro país”; fechado con el 6 de marzo y para el 12 de abril, Carr está apuntando “todo lo que fuera digno de ser apuntado” (18) diariamente, por lo que toda referencia a su literatura es una atenuación de sentido en el presente de la escritura; sin embargo, con la mención de detalles como nombres, adjetivos, sustantivos, construye un diálogo alterno que el lector puede identificar y dirigir el sentido de la escritura.

En esta primera alusión notamos la atenuación del elemento cognitivo de la experiencia del narrador en Santamaría y se alude al sentido de culpa que embarga “La cara

de la desgracia” y la mención de Kirilov¹¹, de quien el narrador comenta: “Mi situación en Monte es muy mala y bordea la angustia, en la que no acepto entrar porque me ayuda siempre el recuerdo de un amigo de mucho tiempo atrás llamado Kirilov o algo parecido” (18). En primera instancia, lo que abrumba al narrador es la “angustia” que siente por su situación en Monte y también se alude al relato donde se asume la redención a través del castigo por el acto de otros; la escritura, entonces, puede ser entendida como una metáfora de la redención.

Sin duda *Cementerio marino* de Paul Valery, uno de los grandes poemas de la literatura francesa, publicado en la década de 1920, acentúa una introspección entre el ser y no ser hacia la muerte y la concibe como indispensable para la existencia. Es interesante la relación del epígrafe del poema con el de la novela de Onetti, ambos son signos de la eternidad representada por el mar y la escritura.

“¡Oh alma mía, no aspire a la vida inmortal, pero agota toda la extensión de lo posible!”
(Píndaro, *Píticas III*)

Mientras escribo me siento justificado; pienso: estoy cumpliendo con mi destino de escritor, más allá de lo que mi escritura pueda valer. Y si me dijeran que todo lo que yo escribo será olvidado, no creo que recibiré esa noticia con alegría, con satisfacción, pero seguiría escribiendo, ¿para quién?, para nadie, para mí mismo. Jorge Luis Borges.

Onetti refiere el poema desde un paradigma totalmente territorial, pero que sin duda evoca el fin último del ser: “Otra vez la palabra muerte sin que sea necesario escribirla. Hay en esta ciudad un cementerio marino más hermoso que el poema. Y hay o había o hubo allí, entre verdores y el agua, una tumba en cuya lápida se grabó el apellido de mi familia” (*Cuando ya no importe* 170). Al respecto, Aínsa considera que se trata del “retorno a su

¹¹ Kirilov es el nombre del personaje de la novela *Los endemoniados* de Dostoievski. Este personaje creía en la supremacía de la voluntad humana y el suicidio era la manera de demostrar la existencia de una divinidad superior o la absoluta ejecución del libre albedrío.

ciudad natal, obvia apócope de Montevideo, [donde] Carr buscará el merecido reposo [...]. Ese será el hogar definitivo de quien no lo tuvo en vida”. (“Onetti: la muerte tan temida 204). El cementerio se presenta como una alegoría de la vida, como un pasaje de un sueño a otro, “de un tránsito sin fronteras entre la realidad y la ficción”. La lucidez de la escritura se muestra en la contemplación de la tumba que llevará su nombre, una metáfora de la vida, “un pasaje de un sueño a otro, de un tránsito sin fronteras entre la realidad y la ficción” (Aínsa 215).

Lloverá siempre es una novela de Carlos Denis Molina, publicada en 1967 para, cual Onetti escribió el prólogo; es aludida en *Cuando ya no importe* como imagen en el momento en que se enmarca el regreso de Carr a Monte. Esta vuelta del personaje es puesta en un plano intemporal por medio de la cual se retoman dos aspectos importantes: en primer lugar, rendir homenaje a Denis Molina,¹² símbolo del escritor solitario que se justifica sólo por su literatura. En segundo lugar, el exilio; la lluvia es la imagen con la cual ambos escritores se relacionan con su tierra y sus memorias. Para Nora Giraldi, “Esta vuelta a lo suyo asimilado al mundo donde la lluvia es reparadora y no más devastadora, como en el caso de *Lloverá siempre* y no como en Santa María, prepara, al mismo tiempo, la entrada de Monte en la literatura universal” (142-143).

EL POZO Y CUANDO YA NO IMPORTE: UN CICLO DE CONVERSACIÓN INTERTEXTUAL

Desde este punto de partida, John Carr es un personaje muy parecido a los narradores deteriorados de la narrativa onettiana, pero sin duda establece un vínculo especial con

¹² Nora Giraldi dei Cas en “Las formas breves de Felisberto Hernández y Juan Carlos Onetti” comenta que Carlos Denis Molina muere casi olvidado en 1983 mientras se desmantelaba la estructura de la dictadura por las protestas populares y huelgas de hambre.

Eladio Linacero, puesto que *El pozo* es una obra de inicio y de manifiesto estético que, de alguna manera, se cierra con la última novela. En ambos textos se encuentra la urgencia de la escritura; desde un punto de vista autobiográfico, cada una con su estructura tiene el mismo propósito:

Me gustaría escribir la historia de un alma, de ella sola, sin los sucesos en que tuvo que mezclarse, queriendo o no. O los sueños. (*El pozo* 97)

Ahora en esta noche tibia y sanmariana, me dispongo a escribir el contenido de botellas tres estrellas

Ya no se trata de un apunte. Será una historia de extensión no predecible y cuya veracidad me sigue resultando dudosa. Pero fue, sucedió sin mentiras posibles y fue sellada con la muerte para ahuyentar así confusiones y remedios. (*Cuando ya no importe* 154)

En este ciclo creativo fueron escritos el deseo y la muerte como pilares del conflicto central del ser humano al que Díaz Grey llama una “deuda, con perdón de la grosería, metafísica” (*Cuando ya no importe* 166).

Hugo Verani advierte que “la urgencia autobiográfica de Eladio Linacero nace de una toma de conciencia de su marginalidad y enajenamiento radical” y su relato figura una batalla de quien desea reconquistar momentos de plenitud subjetiva y de armonía social a través del acto de la escritura (Verani, “La aventura de la escritura” 128). Para Carr, “apuntar” fue un mandato quizá o un impulso por no mirar el tiempo morir: “Así apunto, más o menos fiel, el episodio de mi adiós a Monte. Recuerdo que entonces robé el lema del *New York Times* y me juré apuntar todo lo que fuera digno de ser apuntado” (18); debemos señalar que el alarde de fidelidad puede estar vinculado con la siguiente mención de Elvirita: “¿Siempre escribiendo tonteras? Si te diera por un trabajo serio. Alguien anda diciendo que sos el primer historiador del villorio” (*Cuando ya no importe* 148).

Eladio Linacero y John Carr escriben sus memorias, la evocación al pasado permite establecer conexiones entre las circunstancias rememoradas y las derivaciones imaginarias que transforman toda situación en imagen de su deseo: “Eladio Linacero se refugia en la escritura de sus memorias: Esto que escribo son mis 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” (*El pozo* 96-97).

En *Cuando ya no importe*, la narración, junto con su propia filosofía analiza la identidad narrativa a través de los años. Este problema está sentado sobre la estructura de géneros discursivos amorfos, pues no es una autobiografía, no son sus *memorias*, pero el narrador los llama *mis apuntes*; consolidando la palabra dada y el carácter, dos formas de permanencia en el tiempo.

Este discurso amorfo representado en forma de apunte es un coqueteo entre el narrar y el escribir mediado por la memoria. Son grandes temas que se han estudiado en literatura; la ficción autorreflexiva que cuestiona el proceso creativo en su mismo devenir; como lo ha dicho Hugo Verani, es un proceso que la vanguardia histórica ha convertido en predominante (“Juan Carlos Onetti: La aventura de la escritura” 125). Incluso aquí debe decirse que es sugerente cómo el discurso autobiográfico de sus personajes es imprescindible para conocerse a sí mismo.

Eladio Linacero, personaje que escribe su autobiografía, representa por tanto la lucha de quien intenta reconquistar momentos de plenitud. Narrar se convierte en hilar acontecimientos con una trama de por medio, que desde la perspectiva de Ricoeur es la manera por la cual el hombre puede entenderse a sí mismo a través del tiempo; *Cuando ya no importe* elucida un tipo de discurso que muy pocas veces aparece en la narrativa de

Onetti, juega con la ambigüedad de sus acontecimientos, sin olvidar que la enunciación obedece al apunte antes que a un diario o a las memorias. El apunte es lo intermedio entre el escribir y el narrar; sólo se esquematizan ideas de acontecimientos que no llegan a desarrollarse totalmente, pero que indiscutiblemente constituyen un ejercicio para la memoria nacido del interés por explorar una situación en particular. Lo significativo del apunte es la relación del sujeto con el acontecimiento. Decidir qué anotar involucra tanto su historia como su juicio moral.

CERRAR UN CICLO FICCIONAL; VOLVER A LAS HISTORIAS Y A LOS PERSONAJES

Entre las múltiples relaciones intertextuales de la saga sanmariana, los textos aludidos demuestran que las motivaciones más profundas de los seres humanos son siempre inalcanzables. La siguiente cita textual es *todo* para el narrador:

Y después de la gran victoria prostibularia puedo escribir con exactitud que *todo el resto es confusión literaria*. Demasiadas historias, tantas pequeñas aventuras para un hombre solo vegetando en soledades provincianas. Perdí apuntes o nunca los escribí, por desconfianza.

Un vagar sin sentido comprensible por las arenas que rodeaban una casa, un infantil empeño en enterrar un anillo que debió estar unido a una historia amorosa y difunta [*La casa en la arena*]; meses de drogas prescritas y usadas por tres o cuatro personas que se fugan disfrazadas, sumergidas en la estupidez de cantos, músicas y sudores hediondos de un carnaval ya añoso [*La vida breve*]; un adolescente empeñado en dar sepultura cristiana a un chivo maloliente [*Para una tumba sin nombre*]; un promotor de lucha libre, viejo campeón ya vencido por combates y el tiempo, que resulta vencedor de un muchacho más fuerte y joven sin que pueda explicarse por qué [*Jacob y el otro*]; y *basta para mí*. (120-121) [El subrayado es mío.]

Un extracto de los apuntes que Carr recuerda de las conversaciones con Díaz Grey, parangón de una “confusión literaria”. El resumen *su* trama de dice mucho de lo que las

obras significan a la conciencia receptiva de Carr y de la memoria motivada de Díaz Grey. Su mención es apenas considerada, un encadenamiento de vertiginosa rapidez con apariencia de una serie de imágenes visuales, que —desde el punto de vista retórico— opera como forma obstruyente, prolongando el goce de la percepción y procurando una calidad cinematográfica estimulada en la imaginación. De ahí que el conflicto de identidad sea transcendental para valorar estos segmentos de la obra.

La alusión en su forma menos explícita y menos literal supone un enunciado cuya idea admite el conocimiento de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones no perceptibles de otro modo. Es decir, que el lugar común de citación de la enunciación recontextualiza la trama, y el presente del enunciado lo transforma y lo resignifica en diversos grados. Puede observarse, quizá, que la alusión a las obras posteriores de mitad del siglo XX emite a un espectro *auto-crítico* y establece una relación metatextual con su literatura.

LA NOVIA ROBADA Y LA DEUDA CREATIVA

En esta sintonía, en la misma cesión de charla y apunte, Carr se apropia como algo que hace suyo, la historia de *La novia robada*, que parece conmoverlo hasta la falta de palabras como se puede notar a continuación y sobre todo se percibe el sentimiento con el que continúa la narración aún con la advertencia “será mañana si Dios quiere”:

De todo lo que fue recordando el doctor me reservé como cosa tan querida que la hice mía, la imposible historia de una muchacha que por despecho...

Es algo hermoso y no quiero tocarlo con dedos fatigados y temblones. Será mañana si Dios quiere.

Había olvidado el nombre de la muchacha o quise olvidarlo porque presentí que no me serviría. No tuve que esperar mucho tiempo para saber que era necesario llamarla, por ejemplo y ya para siempre, Anamaría.

Sólo nombrándola así me sería posible verla, acompañar sus movimientos, visitar con ella y su dolor calles, negocios, parajes sanmarianos. El destino lo había golpeado, le escamoteó el hombre querido, al casi esposo, hundiéndolo con su yate en un mar cualquiera y de nombre ignorado, dejándole, tal vez con sarcasmo, nada más que la tristeza sin resignación. Sólo aquel vestido de novia que se fue despojando de miles de vísperas felices. El vestido que permaneció para insinuarle el más profundo sentido de la palabra *irremediable*.

Ahora la tengo, toda ella Anamaría, y la coloco por días o meses boca arriba en la cama. Pero en vano. Es un cuadro y dispongo. Coloco el vestido colgado sobre el espejo de un gran ropero. Los tules y encajes velan impasibles caricias desconsoladas y la gran desesperación que obliga a permanecer horizontales. Como si oprimiera el cuerpo de la muchacha, no sé cuánto tiempo, hasta que aceptara la imposibilidad de corregir los pasados. Hasta que la demencia, irresistible y lenta, fuera trepando por el cuerpo extendido para arrebátarmela, hacerla suya y convencerla de que era necesario ponerse el vestido blanco y recorrer, fantasmal y grotesca, calles y callejas de Santamaría (121-122)

Este largo fragmento es una narración que se quiso postergada para ser tratada como algo “hermoso”. El impulso infatigable de escritura enfatiza lo recordado por Carr. Él se reservó, transportado, conmovido, prendado —como menciona Fernando Curiel—, una historia entre muchas: *La novia robada*. “Por qué ese episodio y no otro”, se pregunta Curiel (*Santa María de Onetti...176*). Es una pregunta que excede toda vista crítica hasta el momento, un tema de suyo complejo por revelador. El relato se plantea no sólo conflictos de construcción creativa, sino un vestigio de identidad.

Josefina Ludmer advierte que es un relato que se genera en el juego de dos textos: *Juntacadáveres* y *Una rosa para Emily* de William Faulkner. Dice Ludmer que “el

procedimiento es, en los dos casos, casi el mismo: una cita o reminiscencia del otro texto y un trabajo de transformación diseminado en todo el relato” (205).

En términos formales, la construcción epistolar del relato oscila entre un texto propio y un texto del otro que produce el propio, y hacen de la forma epistolar un depósito de las propiedades de la escritura y el yo de la enunciación puede incluso remitirnos a nosotros mismos como quien dice *yo*. Para Ludmer, este procedimiento es auténticamente bivocal puesto que incluye la palabra del otro y la hace presente: “la otra palabra escinde y desposee al que escribe, que resulta yo (y su palabra) y otro que yo (la palabra del otro)” (204).

Cuando ya no importe se vincula metatextualmente con *Juntacadáveres* por una cita parafraseada de Lanza: “una mirada desafiante, una boca sensual y desdeñosa, la fuerza de la mandíbula”; pero sobre todo en el paralelismo de la historia de los personajes femeninos Julita/Moncha; el suicidio y la pérdida del hombre amado, que, de alguna manera, Carr reconoce como algo suyo.

La deuda creativa se presenta como un homenaje al relato de Faulkner y su similitud anecdótica: “alguien, alguno puede jurar que vio, cuarenta años después de escrita esta historia, a Moncha Insaurrealde en la esquina de Plaza [...] Mucho más pequeña, con el vestido de novia teñido de luto, con un sombrero, un canotier con cintas opacas [...] apoyada casi en un delgado bastón de ébano, con el forzoso mango de plata” (*La novia robada*). Y en *Una rosa para Emily* se lee: “una mujer baja, gorda, de negro, con una fina cadena de oro que le bajaba hasta el talle y se perdía en la cintura, apoyada en un bastón de ébano con puño de oro opaco” (véase Ludmer, 207).

Onetti, dice Ludmer, “introduce su operación favorita, la asociación por homonimia” (208). Así, el relato de Faulkner se transforma en eje de *La novia robada*, en un juego de inversión y desplazamiento. Para Carr, la Moncha representa un enigma, una ausencia, rodeada de interrogantes, pues no se conoce su nombre y no se puede precisar su edad. Ella aparece como la otredad, lo desconocido, lo diferente, objeto de la imaginación masculina. Sin embargo, por su ubicación en la intertextualidad onettiana, Moncha sí representa y significa desde la enunciación de Carr. Podría decirse que es el sentido anagógico de la ficcionalidad, del universo creado por Brausen como negación de su mujer. En ella se refleja a modo de espejo la masculinidad disminuida y cansada de los personajes que cuentan la historia de Santa María. Si bien es una representación trágica de la imposibilidad de ser, también es la concepción de la libertad de espíritu que sólo las mujeres pueden lograr.

Cabe señalar que el poco interés en atribuirle una identidad es remediado por otro rasgo intertextual que nos lleva a la primera novela de Onetti, donde el motivo de la ficcionalización es lo acontecido en la cabaña de troncos; la chica, en el plano de lo real, es Ana María. Esta similitud onomástica retrata la presencia de la violencia ejercida sobre la mujer.

El recuerdo parte del objeto buscado que guarda relación con el pasado, el olvido no es infundado, obedece a la necesidad de apropiación de una experiencia, entendiendo el cuerpo, el vestido como una vivencia y no como un objeto. Ricoeur apunta que es de la memoria y de la sensación de donde se forma siempre la opinión espontánea y reflexiva y tiene que ver con cómo se lee el cuerpo, siendo el caso de vivencia una afección mediante la memoria.

Esta búsqueda influenciada por la memoria de Díaz Grey tiene su propósito fijado en la añoranza de un pasado, del tiempo visto como la continuación de la experiencia con la amada; aquella mujer “dueña de su estómago y de su vagina” (*Cuando ya no importe*, 11) que posee una subjetividad e individualidad que se realiza en otro plano, en una realidad inasequible para él. Con ella compartió el hambre, la mala suerte, y palabras en silencio. Este ente construido en el relato sólo con referencialidad de la memoria —de la suya— está negada desde el sistema de valoración masculina; la parte del discurso que no se sabe y permanece en estado ausente para reafirmar el enigma de la relación hombre/mujer. Léase por ejemplo la reflexión sobre una carta de Aura:

Recién ahora recuerdo o quiero recordar que dentro del álbum venía una carta de París [...] Miré mucho tiempo la carta. Debajo de la firma o nombre había una línea de margen a margen, hecha con una guarda griega que aludía a un recuerdo, a un secreto que solamente Aura y yo podíamos descifrar con nada más mirarla. El secreto o recuerdo exigiría muchas páginas para ser aclarado a un neófito. La guarda se extendía hasta caerse del margen y prolongarse, vibrando, en mi memoria. (73-74)

En este sentido, la mediatización del narrador se apoya en la sugerencia, el secreto es una ilusión que se quiere eterna. La diégesis se integra a la insinuación haciendo un procedimiento elíptico sobre el cual se estructura la imagen con el ícono del recuerdo.

La carta de Aura enuncia “ahora sí estoy aburrida. Sólo me queda paciencia para recordar aquella caminata por la Rue Florence, hacia mi casa, que tú interrumpiste justo a la mitad por un dolor de anciano. Todavía me resulta incomprendible. Pero, sobre todo esto, ni una palabra. Tuya en lo que se puede. Aura” (74).

El silencio, la ausencia de Carr en la vida de Aura puede ser la razón de apropiarse de la historia de Moncha y lograr ver de nuevo lo vivido en el pasado. El recuerdo-imagen

se caracteriza, entonces, como una forma intermedia, producto de la fusión de la memoria y la imaginación, y en el acto del reconocimiento se opera esta fusión, señalada por el sentimiento de “ya visto” (Ricœur 75). La imposibilidad del ser que reviste de sentimiento a la memoria:

Miro la montañita de los apuntes y sé que no tienen destino. En la vida de todo hombre normal y maduro hay siempre una mujer lejana. Por la geografía o los días. Nunca volveré a ver a mi lejana. Si vive, pisa un punto de la tierra ignorado por mí. Y si llegara a producirse el milagro, ya marchito, del reencuentro, tampoco te ofrecería mis apuntes como lectura. Tal vez, Lejana, te mostrara el montón de hojas como una avergonzada y lastimosa prueba de que yo estuve viviendo en tu ausencia. (136)

Esta es la alegoría de la memoria, una Lejana que se convierte en el objeto buscado en la memoria, en el pasado, con la intención de olvido o perdón, o por el simple hecho de encontrar esa identidad perdida en algún momento y validar nuestra propia historia. La búsqueda del recuerdo muestra efectivamente una de las finalidades principales del acto de memoria: luchar contra el olvido, arrancar algunas migajas de recuerdo a la rapacidad del tiempo, a la sepultura en el olvido. No es sólo el carácter penoso del esfuerzo de memoria el que da a la relación ese matiz de preocupación, sino también el temor de haber olvidado, de olvidar todavía más, de olvidar qué hacer mañana.

LA INTERTEXTUALIDAD EN *DEJEMOS HABLAR AL VIENTO*

Dejemos hablar al viento (1979) es la última novela del ciclo de Santa María. En palabras de Verani, es la más consciente de sus propios mecanismos narrativos, un texto que no deja de aludir a su condición de texto. El relato absorbe y reescribe historias ya contadas y

presupone un lector familiarizado con los relatos escritos por el autor desde la publicación de *El pozo* en 1939 (Verani, *Palimpsesto ...* 725).

En *Cuando ya no importe* se recuerda una conversación planeada y postergada por Díaz Grey entre el turco y Carr:

Dos *pes* se me ocurrieron: payaso y peligro. La conversación estuvo dando unas vueltas aburridas hasta que alguno de ellos recordó un incendio del que nunca había oído hablar.

—Es el estilo sanmariano —dijo el médico—. Es triste pero la verdad fue que hasta en eso fracasaron.

—Cierto —afirmó el turco—. Pero nunca se demostró que la cosa fuera planeada. (77)

El “eufemismo” con que es aludida la novela plantea nuevos niveles semántico-estructurales, pues en la última entrega, Onetti ubica a Lanza nuevamente en Santamaría —ahora con el adjetivo “Vieja”— como una especie de fantasmas que rondan sus calles con historias y lamentos:

—Sí tiene gracia —continúo el médico—, pero vale la pena oírsele contar al gallego Lanza. Estaba trabajando en el diario cuando estalló la cosa. Ahora tiene un reparto de revistas y trata de vender libros viejos y demasiado buenos para estos animales. También, creo, algo de pornografía. Es que el pobre tiene el extraño capricho de querer comer todos los días. (77)

No es casual que las charlas con Díaz Grey comiencen con la alusión al incendio, pues trata de relatar lo ocurrido en ese lugar olvidado ya, y opacado por las reformas que el contrabando ha traído y que han dividido el mapa.

En *Dejemos hablar al viento* los modos de autorreferencia se dan tanto a nivel léxico, sintáctico, semántico como estructural; van desde la cita literal a la alusión, de la reescritura de tramas anteriores al uso de procedimientos imaginativos usuales o sintagmas

familiares que desencadenan una asimilación metafórica entre distintas historias o personajes, un parentesco que responde a una intención lúdica y paródica. De acuerdo con Verani, la intertextualidad principal consiste en la reformulación del modelo ejemplar de la narrativa de Onetti: *La vida breve*. La cita literal o paréntesis reflexivo es el procedimiento más explícito de la producción del relato como reminiscencia de otros textos. En *Dejemos...* reaparecen párrafos de *El pozo*, de *La vida breve*, de *Juntacadáveres* y el cuento “Justo el 31”, íntegro, que recupera en la novela.

En *Dejemos hablar al viento*, la intercalación de fragmentos de su obra anterior, extemporáneos al relato, es deliberada y privilegia el artificio de un discurso diegéticamente autoconsciente que converge en un solo fin; en palabras de Verani, “subvertir la idea de la obra como un todo autosuficiente y abrir nuevas dimensiones ficticias en el relato, en un espacio donde todo es literatura, como si Onetti buscara la autorreferencialidad total” (147). Este mecanismo contribuye a revelar una práctica narrativa donde se evade la lógica representativa y se expone la propia condición de *invento* de un mundo sujeto a la voluntad de Brausen, o de Díaz Grey.

De igual forma, Carr y Medina se sitúan en medio del paralelismo diegético retomado por Díaz Grey, el ubicuo personaje que tiene conciencia de sí en la ficción y que se sabe dejado de su propia historia.

—Doctor —preguntó Medina, al despedirse— ¿Usted conoce a un sujeto al que llaman el Colorado? Lo he visto merodear por aquí. Y algo me dijeron. —Oh, historia vieja. Estuvimos un tiempo en una casa en la arena. Tipo raro. Hace de esto muchas páginas. Cientos”. Y agrega: “Varios libros atrás podría haberle dicho cosas interesantes sobre los alcaloides —dijo el médico, alzando una mano—. Ya no ahora”. (*Dejemos hablar al viento* 200)

En esta novela también Díaz Grey alude, respectivamente, a sucesos de “La casa en la arena” y *La vida breve*. Por ello puede decirse que toda narración entretiene dos discursos: la historia narrada y otra subyacente; por un lado, el discurso de *Dejemos hablar al viento* es engañosamente denotativo y despojado, pero, al igual que en *Cuando ya no importe*, el subtexto es más importante que el desarrollo de una historia concreta.

Puede decirse que Onetti practica un arte de reticencias, de sobreentendidos, de alusiones y de verdades no dichas, y, en palabras de Verani, “suspende la denotación para liberar lo que no admite representación”. La obra de Onetti coloca sobre la mesa la insuficiencia del lenguaje como medio de conocimiento; el lenguaje deja de ser un instrumento para describir y explicar los destinos de sus personajes y se convierte en un pasaje visual, imaginativo que resulta vital (Verani, *Palimpsesto* 133).

Como se dice en *Para una tumba sin nombre* y en *El pozo*, “la verdad que importa no está en lo que llaman hechos”, sino que “los hechos son siempre vacíos, son recipientes que tomarán la forma del sentimiento que los llene”. La novela reclama una lectura paradigmática, requiere que el lector entre en el juego de reconocer los procesos ya elaborados, las referencias a escenas y comportamientos que reaparecen parodiados y rehacer o resignificar la historia que leemos, demostrando una vez más que cada ficción rectifica una carencia en la vida de un hombre.

II. DIAZ GREY/LARSEN /CARR. HACIA LA IDENTIDAD NARRATIVA

Se dice que lo caduco en literatura es el personaje, que las teorías en torno suyo han dejado de tener un impacto trascendental en el análisis literario, incluso se pone en tela de juicio su carácter primordial en la obra. El lenguaje lo ha convertido en un elemento accesorio cuando un día protagonizó su propia historia. El movimiento del significado ha trascendido la poética clásica. En un principio, se pensaba una historia a través de su personaje y su similitud con lo real, la identificación y referencialidad los hacía parecer realidad creada, seres diferentes a los reales, más vivos que dramatizados. Su concepción como persona, como humanos, proviene, en principio de una norma impuesta desde fuera, y no desde la organización estrictamente discursiva.

Luz Aurora Pimentel comenta que se tiende a no diferenciar el personaje del ser humano, sin embargo, debe tenerse en cuenta que el personaje es siempre un *efecto de sentido* logrado por medio de estrategias discursivas y narrativas. Al ritmo del discurso, el personaje se construye con sintagmas y enunciados que nos permiten hacer una idea de él, dicho en términos de Barthes, el personaje no existe sino como Nombre y funciona como una semántica de expansiones (*El grado cero de la escritura* 177). Esta figura, creada por el discurso como “efecto”, responde concretamente a la posición de ésta en un marco actancial en la cual el lector es una parte e indispensable, pues es quien hila la secuencia de la semántica de las expansiones. En este proceso, el lector se forma una “imagen” *sintética* de la apariencia física, su carácter moral con base en detalles dados por el texto e inferidos por la lectura.

El proceso es el resultado de la síntesis de un sistema de significación que, por sobradas razones, privilegia los medios lingüísticos y discursivos. Entonces, el personaje es

tomado como una entidad meramente verbal, sin materia. Barthes afirma que “cuando los semas idénticos atraviesan repetidamente el mismo Nombre propio y parecen fijarse en él, surge un personaje”. Para el teórico, el personaje es un producto que combina semas que determinan la personalidad del personaje, por lo que “el Nombre propio funciona como el campo de imantación de los semas” (*El grado cero* 174).

La individuación y sobre todo la permanencia a lo largo del texto radica en el nombre. Pimentel dice que el nombre es el punto de partida, el referente de todos sus actos, y el principio de identidad que permite reconocerlo a través de todas las transformaciones que pueda tener. Hace hincapié en el hecho de que el personaje se construye con base en un nombre que “tiene cierto tipo de *estabilidad y recurrencia*”, ya que dicho elemento permite la referencialidad y de ahí conoce su *individuación*; su ser y su hacer en un proceso constante de acumulación y transformación. El enfoque logra señalar dos puntos importantes en la concepción de personaje; primero, el carácter *sintético* considerado un *producto* emitido por el autor, pero ensamblado por el lector; este es el segundo punto, el privilegio de perspectiva que el lector tiene sobre la creación integral de un *producto terminado y consumido* por medio del contrato de inteligibilidad, de manera que el proceso de aceptación contiene, desde mi punto de vista, una carga estética importante para hablar de un personaje en una obra: el tiempo.

Como lectores recurrimos a la semántica de las expansiones e imantamos al Nombre propio los enunciados que nos hacen reconocer a la persona que está puesta ahí en un mundo que contiene acción humana; sin embargo, esta última es la que nos hace acercarnos inmanentemente con el *ser de la acción*. Nuestra experiencia es el pase de abordar la ficción y el goce estético del acontecimiento verbal.

Lo que importa determinar son los factores que estructuran el efecto de sentido y la articulación ideológica que desde el discurso narrativo-descriptivo conducen el relato, pues ahora el punto focal está puesto en la *acción narrada*, pero no desde la tipología de carácter sino desde la relación del agente con su acción, lo cual es de suma importancia para conocernos a través de la narración. Es el uso aporético de la poética. Para Ricoeur, “la historicidad de la experiencia humana no puede proyectarse al lenguaje sino como narratividad”, la cual puede articularse únicamente a través del juego entrecruzado de los modos narrativos. Pues la historicidad llega al lenguaje sólo en la medida en que contamos cuentos o narramos una historia. El filósofo francés afirma que “si nuestra condición histórica requiere ni más ni menos que la conjunción de dos géneros narrativos, esto se debe a la naturaleza misma de nuestra experiencia de ser históricos” (“The narrative function” 294).

Desde los interrogantes sobre la formación de sentido, Ricoeur entiende lo narrativo desde el modo como la praxis cotidiana ordena uno con respecto al otro el pasado y futuro en el presente. Esta articulación constituye el inductor primordial de la narración. La acción narrada es el ejercicio de contar con el tiempo, la triple mimesis de la que habla Ricoeur. El tiempo narrado, que se ha articulado a través de la historia de un personaje individual o colectivo, se convierte en un tercer tiempo, el tiempo de la narración que brinda una salida de ficción o poética a la incapacidad de los estudios cosmológicos y fenomenológicos, cada uno de corte unilateral, de inscribir el tiempo del ser humano, el tiempo de la intratemporalidad, en el tiempo del cosmos.

La narración es el modo de ir conociendo nuestra identidad, la existencia humana es un diálogo con el mundo. Antes de llegar a pensar sistemáticamente el pacto de

inteligibilidad, el personaje es comprendido primeramente por el lazo que nos liga al mundo y compartimos un sinnúmero de estructuras pre-comprendidas y suposiciones tácitas del espacio y tiempo en que nos movemos. Más que conocer al personaje lo comprendemos en un acto de reconocimiento humano como una parte de la propia estructura de la existencia humana.

Toda narración se cuenta acerca de un personaje que logra una permanencia o una duración en el tiempo, la cual es vivida en un tiempo histórico. Es el ordenamiento de la praxis cotidiana lo que induce a la construcción de narraciones. Entonces el personaje se piensa antes de la historia o bien, juntos, autor y personaje, van construyendo la trama de sus vidas. Se dice que la creación no debería ser un trabajo muy elaborado para que tenga un peso importante en la trama, por el contrario, el personaje debe guiar la escritura de su propia historia. Pensar al personaje como entidad libre e independiente del autor es una característica de la llamada novela “autorreflexiva”, en la cual, de acuerdo con Aínsa, los personajes “contribuyen a crear el *mito* que los unifica en la obra artísticamente concebida” (*Las trampas de Onetti* 36).

De manera específica, esa concepción estética es fundamental en Onetti, “ya que la falta de un *orden exterior* que le sirva de apoyatura ideológica, la convierte en el eje básico de la obra” (36). Es decir, que el personaje se convierte en una estructura autorreflexiva que, perdiendo su apoyo en la trama tradicional debido a la “pérdida de fe” —como reconoce Aínsa—, en la inmutabilidad y en la estabilidad de la realidad busca su historicidad al entablar el fenómeno dialéctico con su creador. Entonces, el “producto,” como lo entiende Barthes, queda sólo como un accesorio *sintético* que limita la connotación del personaje en la novela.

Este preámbulo en torno al estudio del personaje, el agente de acción en un relato, puede parecer un paso hacia un pasaje más auténtico, la trama, la historia, el espacio urbano. El ingreso a las letras del escritor uruguayo fue de a poco una provocación al significado que el lenguaje había representado. Eladio Linacero fue presentado así: “Yo soy un hombre solitario que fuma en un sitio cualquiera de la ciudad; la noche me rodea, se cumple como un rito, gradualmente, y yo nada tengo que ver con ella”. Los personajes, al decir de Mario Benedetti, nunca “dejaron de ser ese hombre solitario, cuya obsesión es contemplar cómo la vida lo rodea, se cumple como un rito y él nada tiene que ver con ella” (52). En su mayoría, las interpretaciones de sus textos se cimientan en el pesimismo oscuro que envuelve a la mayoría de sus agentes. Había quedado muy claro el mensaje en la anécdota, “es el fracaso esencial de todo vínculo, el malentendido global de la existencia, el desencuentro del ser con su destino” (Benedetti 52). Para Ángel Rama, Onetti establece como norma la concepción del personaje, lo cual dota de una inmutabilidad, son “hombres solos”, sin más y ese panorama cambia en la producción onettiana (“Origen de un novelista...”). Hugo Verani ve en ellos a hombres dejados de sí, que viven en estado de “desintegración” hundidos en el abandono sin poder integrarse plenamente a su vida. Sólo por mencionar algunos de sus críticos más importantes, la globalidad del carácter onettiano trazó una línea de lectura que no se acercaba a conocer su esencia y experimentar la relación autor-personaje (“Juan Carlos Onetti...”).

Traigo a colación un paratexto con el que el autor advierte a su lector: “serán procesados quienes intenten encontrar una finalidad a este relato; serán desterrados quienes intenten sacar del mismo una enseñanza moral; serán fusilados quienes intenten descubrir en él una intriga novelesca”. Es una orden de no encontrar sentido; sin embargo, nos

encontramos con un personaje nuevo en Santa María, John Carr inicia la narración con anécdotas de orden biográfico, sin mencionar la coincidencia onomástica; entonces, cómo no leer de manera figural la trama y al autor real.

Resultado de una tesis doctoral, la investigación de Reyes E. Flores es considerablemente interesante puesto que analiza profundamente, desde una perspectiva existencialista, a los personajes onettianos: Linacero, Brausen y Larsen. *Tres personajes y un autor* llevan exhaustivamente el condicionamiento filosófico del “ser auténtico”, demostrando que los personajes no se rinden ante la adversidad de la realidad, sino que tratan siempre de encontrar la manera de realizarse en su autenticidad, incluso si sus objetivos están en contra de lo establecido. El rechazo a la norma en la vida del personaje es lo que provoca la aventura del hombre. Linacero aparece en el mundo onírico en la década de 1930 y Brausen en la de 1950, esta diferencia temporal no marcó una diferencia en la primicia del héroe onettiano: comienzan su historicidad después de tener conciencia del ser en el mundo.

Reyes advierte que hay que tener mucho cuidado cuando se habla de “el existencialismo en las novelas de Onetti” pues la falta de rigor ha tenido como consecuencia construir la imagen que invita al quietismo, que subraya la ignominia, que destaca lo sórdido, lo turbio, desatendiendo el lado luminoso de la naturaleza humana que la mayoría de los críticos tiene del héroe y del mismo autor (122).

El análisis de Reyes Flores propicia una descripción moral, pues ofrece el sentido ético de los diversos proyectos humanos. Lo trascendental de este estudio es la renuncia al carácter psicologizante y a toda interpretación utilitaria de la conducta humana, lo cual, a su vez, revela el significado *ideal* de todas las actitudes del hombre.

En primera instancia debe precisarse la imagen del *individuo*, ya que, a partir de ella, las relaciones constantes de los personajes darán idea de su poder creativo y capacidad evocativa. Para Aínsa, el héroe onettiano es de la clase de “aquel que es libre únicamente en el sentido de que ha conseguido quedarse solo, aislado y que por eso se siente amenazado de ansiedad, duda y soledad” (“Del yo al nosotros...” 22); sin embargo, Reyes considera que el punto de quiebre es el *darse cuenta de*.

El hombre, al descubrir su existencia, la ve inmersa en un mundo dado de antemano, del cual es imposible desasirse. En términos heideggerianos, el ser se les revela *estando ahí*, lo cual indica un fenómeno dotado de unidad que debe ser revisado con integridad para descubrir cuáles son las estructuras que imposibilitan la plenitud. Sólo en ese darse cuenta, la existencia humana se presenta en su estado fundamental: integrada en un mundo del cual no es posible separarse porque también somos parte de la estructura, pero sí se puede lograr una experiencia de cuidado de sí que permita la realización del ser.

La búsqueda del conflicto puede llegar a ser una tipificación del yo; como proyección o bien, como desdoblamiento. Así, tenemos una deducción del sujeto, pero se psicologiza la conclusión de su actuar. La relación de conflicto es una muestra de la duda, o, mejor dicho, del extrañamiento y el desamparo. Reyes apunta que

[...] la extrañeza que produce al hombre el apercebimiento del ser-en-el-mundo se le une una profunda angustia, causada por la idea de la contingencia de la existencia humana. El hombre se siente completamente solo, como si hubiera sido arrojado a algún rincón olvidado del universo [...] Es entonces cuando el para-sí es consciente de su facticidad: tiene el sentimiento de su gratuidad total, se capta como *siendo ahí* para nada, como estando de más. (21)

El problema de identidad ha sido entendido desde parámetros que no contienen totalmente la obra de nuestro autor. La problemática de la identidad proviene del sentido de contingencia existencial, de cuando el personaje siente el aplastante peso de la incertidumbre de *ser ahí*, como un hombre “arrojado” al mundo. Para Heidegger, “por ser en cada caso el ‘ser-ahí’ esencialmente su posibilidad, puede este ente en su ser ‘elegirse’ a sí mismo, ganarse, y también perderse, o no ganarse nunca, o sólo ‘parece ser’ que se gana” (51). Este es el verdadero conflicto de los personajes de Onetti, ellos van en busca de su autenticidad; sin embargo, la construcción del médico Díaz Grey es un caso particular de determinismo. Su figura contrasta con la de los demás, puesto que él no tiene otra alternativa y su único destino es escuchar. Es un ente planeado para *observar* y *contar*, es un alter ego de Brausen/Arce/Díaz Grey, una degradación de la imaginación o mejor dicho de la ensoñación, pues hubo un hombre que soñó a Brausen.

DÍAZ GREY

En este capítulo se pretende hacer un análisis de los personajes desde su relación con el autor hasta su conflicto crucial que los lleva a *estar* en la última novela. El orden de aparición de los personajes en el análisis obedece al grado de conflicto con su ser-en-el-mundo. Díaz Grey me parece un ente importante puesto que puede ser la “proyección” del mito creativo y es el máximo representante de la autorreflexión de la novela, pues, dicho sea de paso, su historia en Santa María lo hace cuestionar constantemente el propósito de ponerse ahí, sin manera de salir y regresar a su vida “verdadera”. Díaz Grey tiene su primera aparición en “La casa en la arena”, aunque tiene su plenitud en *La vida breve*. Este

personaje se convierte en el objeto inventado por el creador de Santa María, Juan María Brausen; por eso, considero oportuno revisar de paso el origen del mundo onírico.

Brausen es un hombre que en algún momento reconoce su inautenticidad y se lanza a la tarea de recuperarse. Su experiencia con la enfermedad de su esposa sugiere un hombre caído, distraído en la cotidianeidad. Su *ser ahí* es siempre el de un ser caído de sí mismo en cuanto poder ser sí mismo. Vivir la trayectoria entre Brausen y Arce posibilita una manera de ser, pero no es hasta el viaje a Santa María que Brausen siente el desprendimiento de toda una tradición, un pasado con el que quiere romper y ve en ese lugar todo cuanto había soñado ser. Brausen —el creador, ahora— llega a la ciudad:

Era capaz de proporcionar a cada uno de ellos una agonía lúcida y sin dolor para que comprendieran el sentido de lo que habían vivido. Los imaginaba jadeantes, pero en paz. Rodeados por el contradictorio afán de empujar y retener que reflejaban las caras húmedas de las deudas, llenas de generosidad y humildes, sabiendo, no obstante, que la vida es uno mismo y uno mismo son los demás. Si alguno de los hombres que yo había hecho no lograba —por alguna sorprendente perversión— reconocerse en el amor, lo haría en la muerte. Sabía que cada instante vivido era él mismo, tan suyo e intransferible como su cuerpo. Renunciaría a buscar cuentas y a las eficaces consolaciones, a la fe y a la duda. (*La vida breve* 373-374)

Con este credo de Brausen, Onetti no sólo funda una ciudad, de acuerdo con Ernesto Becerra, “instaura un sistema literario con una coherencia insuperable, un edificio mitopoético construido desde la misma literatura, desde una mente multiplicadora (Onetti-Brausen-Díaz Grey) y cíclica al mismo tiempo” (223). Las palabras de Brausen son muy similares a la poética que declara Eladio Linacero, sus propuestas oníricas de creación tienen el único objetivo de proporcionar la realización de la libertad. La multiplicidad de mundos posibles propicia el uso de las máscaras con que se funde la realidad con la ficción, *farsa* diría la crítica Ximena Moreno, caracterizada únicamente por la nada. El carnaval se

convierte en el mito cíclico de la vida y es mediante este pasaje que Díaz Grey ingresa a Santa María con el fantasma de un amor inerte que se pierde en el amanecer caminando sin prisas, pensado sólo el futuro: “Puedo alejarme tranquilo; cruzo la plazoleta y usted camina a mi lado. Alcanzamos la esquina y remontamos la desierta calle arbolada, sin huir de nadie, sin buscar ningún encuentro, arrastrando un poco los pies. Mas por felicidad que por cansancio” (*La vida breve* 417) El presente del verbo no da certeza que este sueño haya sido realizado. O como dice Brausen, se trata de saber “acomodarse en los huecos de los sucesos que no hemos provocado con nuestra voluntad, no forzar nada, ser, simplemente, cada minuto” (322). Sin embargo, las pequeñas derrotas cotidianas tienen que ser victorias gracias a la persuasión de los personajes; por eso, Eduardo Berra fortalece la idea de que Juan Carlos Onetti escribe también para sus personajes: “con *La vida breve*, acaba, por fin, de mirarse en el espejo, a partir de ahora se recreará en la imagen que ha quedado grabada en él. No ha terminado nada, la vida de los habitantes de Santa María echa a andar” (225). Estructuralmente hay un cambio de perspectivas en la narración de la obra; en *La vida breve*, el punto de vista del personaje se convirtió en el motivo principal de la trama. La retirada hacia la fantasía le concedió a Brausen “ser libre, ser irresponsable ante los demás”, conquistarse en una verdadera soledad y el ímpetu de su creación estaba ligada también con su autor, que lo observaba de cerca; Onetti era un sintagma de realismo que daba significado a su entorno monótono y gris en su trabajo, la descripción en ese punto brinda un excedente de visión sobre el otro. De esta manera, sus acciones contemplativas poseen un enfoque valorativo hacia una totalidad que no puede ser contada sino hasta el fin de sus días. Por esta razón me parece muy oportuna la relación que Berra instaaura con estos personajes, pues al ser un fenómeno cíclico, el horizonte que cada uno se hace del otro reafirma el vínculo indisoluble del autor con su héroe como participantes del acontecer

estético. Al disolverse el umbral creativo, el médico de Santa María es puesto ahí, arrojado al mundo sólo para observar desde una ventana hacia la plaza, escuchar a los pobladores y aceptar todo cuanto suceso le sea oportuno. Su perspectiva es figural, ya que el sujeto de la enunciación sigue siendo el narrador, pero el punto de vista que organiza la presentación del mundo narrado no es la suya, sino la de algún personaje.

Díaz Grey es un faro de la realidad representada; desde el punto de vista de la enunciación se presenta como un desdoblamiento que percibe, piensa y dice al mundo. Pimentel considera que esta técnica podría considerarse como una verdadera *figura narrativa*, de ahí que una situación narrativa figural implique un desdoblamiento y una escisión: alguien narra, sí, mas no es su punto de vista el que orienta la selección de lo narrado sino la perspectiva de otra conciencia. (“Visión autoral/visión figural...” 248)

El cambio de tono narrativo es consecuencia de la inconformidad con la que Díaz Grey habita Santa María. Él es la entidad verbal de los mecanismos de contar el relato, tópicos que se han vuelto característicos del estilo del autor uruguayo. Me refiero al deseo de huir del relato semánticamente, el cuerpo le sirve al médico para protegerse de Santa María y lo hace por el hecho de tener conciencia de su estancia en ese lugar.

El doctor es la representación del personaje autorreflexivo que está esperando autor, quien no tiene la oportunidad de contemplarse y ser una persona cualitativamente definida por la mirada del otro, pues los personajes con quienes comparte grandes experiencias no poseen la capacidad de comprender su situación porque no la conocen, pienso por ejemplo en Jorge Malabia y en Larsen, quien se involucra con un espíritu casi romántico a la trama de Santa María; como lectores, podemos observar su evolución de *Para una tumba sin nombre* hacia *La muerte y la niña*.

Su voz es depósito ideológico del autor sobre el entramado real que no es literario y que sirve sólo como anecdótico que se convierte en ficción y en historia vivida para el personaje. Una de las obras en las que Díaz Grey se deja llevar por su subjetividad es *La muerte y la niña*. En esta novela corta, el punto focal de la narración es la tercera persona con diálogo indirecto libre; es decir con un conocimiento omnipresente de sus personajes. La voz narrativa, motivada por episodios de la trama, tiene a bien dar información sobre el médico:

El amor se había ido de la vida de Díaz Grey y a veces, haciendo solitarios o jugando a solas al ajedrez, pensaba confuso si alguna vez lo había tenido de verdad.

A pesar de la hija ausente, sólo conocida por fotografías, que ahora, fatalmente, estaba bamboleándose en la dichosa sucia adolescencia y cuyo nacimiento no podía prescindir de un prólogo. Adolescencia con errores y mugre, iluminada siempre por la creencia en la eternidad de las vivencias, una fe inconsciente que irían carcomiendo las inevitables estaciones. (23)

No es la realización pulcra que un autor hace de su personaje, sino un producto sintético que se va creando en medio de una masa de palabras con estructuras que lo atraviesan hasta formar una inteligibilidad llamada Díaz Grey. Considero que su papel existe por una adecuación de la idea a la *totalidad*, y ésta no puede ser concebida si no es por la conciencia de la conciencia; es conciencia que abarca al personaje y a su propio mundo de conciencia. A decir de Bajtín, “el interés vital (ético y cognoscitivo) del personaje está comprendido por el interés artístico del autor” (“Actitud el autor hacia el héroe” 20).

Díaz Grey vive cognoscitivamente, sus acciones se mueven dentro del abierto acontecimiento ético de la vida o dentro del mundo determinado de la conciencia, como se le quiere ver, lo que es cierto es que su conciencia, su modo de sentir y desear al mundo, su

orientación emocional y volitiva “están encerrados como por un anillo por la conciencia abarcadora que posee el autor con respecto a su personaje y su mundo” (Bajtín “Actitud...” 20), por ello no es casual la aparición del punto de vista ideológico asociado con las “inevitables estaciones” por las que un ser femenino tiene que pasar. Como lectores tenemos coartado el excedente de visión que la figura del personaje trae consigo; lo que nos liga extraordinariamente con él es el privilegio de saberlo y saberse inconcluso, ese es el arte de la autorreflexión; la autonomía le permite acercarse a ese grado de conciencia en comunión con su creador, y hacer de su totalidad un arte poética y narrar, pues —como apunta Bajtín— “Es imposible que uno viva sabiéndose concluido a sí mismo y al acontecimiento; para vivir, es necesario ser inconcluso, abierto a las posibilidades (al menos, así es en todo los instantes esenciales de la vida); valorativamente hay que ir delante de sí mismo y no coincidir totalmente con aquello de lo que dispone uno realmente” (20).

En la trayectoria hacia el cambio que él mismo identifica es necesario citar un acontecimiento importante para la consideración de la identidad: “Dudaba, desinteresado, de sus años. Brausen puede haberme hecho nacer en Santa María con treinta o cuarenta años de pasado inexplicable, ignorado para siempre. Está obligado, por respeto a las grandes tradiciones que desea imitar, a irme matando, célula a célula, síntoma a síntoma” (24).

En cuanto al factor de similitud otorgado por el tiempo, Ricoeur menciona en *Sí como otro* que la identidad cualitativa sólo tiene lugar con el paso del tiempo en el cual es necesario contar con dos parámetros de identificación con los cuales nos sea posible reconocer una posible alteridad. En este caso, sólo tenemos la conciencia del presente, no hay pasado con el cual puede establecerse un vínculo. No es hasta la intervención de Jorge

Malabia que Díaz Grey, en un juego de naipes, busca en su ipseidad un dejo que le permita reconocer su permanencia en el tiempo: “¿Quién es usted? Perdón; no me importa, no lo necesito porque puedo verlo y juzgar. Pero, y sí me interesa, conocer su pasado, saber quién era usted, doctor antes de mezclarse con los habitantes de Santa María [...] —¿Mi pasado? —dijo lento, caviloso, Díaz Grey” (72). En este momento hay un corte de capítulo y la estructura suspende la anécdota hasta ponerla como evidencia de un *hecho*, pues da total validez al cuestionamiento formulado al inicio de este análisis.

Resulta interesante que el juego de naipes tenga total identificación con la estructura de la novela, pues lo pausado de la narración está destinada al cambio de capítulo o de carta. Jorge Malabia y Díaz Grey tienen doce episodios y se van intercalando uno a uno con sus núcleos de historias particulares. El capítulo siete está dedicado a la introspección del pasado del médico:

Sacaba el sobre de las fotos, apilaba las fotos, los naipes del nuevo solitario y seguía mi juego, un juego que siempre moría sin dejarme saber si había ganado o perdido. Luego desparramaba las fotos, ahora mirándome, las que eran más y las que iban acelerando su huida. Aunque intemporal, aunque sabiéndome esclavo del sueño de un infeliz paranoico, respetaba la cronología. Cada retrato tiene en el dorso una fecha diminuta, hecha con mis números de miope. Los distribuía encima del escritorio, encima de los meses, a la izquierda, encima de los años al final y a la derecha. (78)

Las reglas del juego están establecidas, el médico marca su límite con su progenitor Brausen y guarda para sí un resquicio de pasado y mezcla de futuro en su único tiempo, el presente sanmariano. El procedimiento acentúa dramáticamente la problemática de la identidad personal y gira en torno a esta búsqueda de un invariante relacional, dándole el significado fuerte de permanencia. Este problema se resuelve con la constante en Díaz Grey: el carácter y la palabra dada. Se trata de un asunto transcendental puesto que nos

permite comprender su estructura en el relato y visualizar en su ipseidad más allá de la categoría de sustancia. Queda demostrada su permanencia en el tiempo.

Él responde al *¿quién soy?* con un dejo de vacilación: “—Hay un pasado —dijo casi con asombro, como si no lo entendiera del todo” (75). Como lectores, comprendemos la actitud que el autor tiene con su personaje y consideramos que tales momentos terminantes “trasgreden no sólo la conciencia real del personaje, sino también a su conciencia posible, apenas marcada: el autor sabe y ve más no tan sólo en aquella dirección en que mira y ve el héroe, sino también en otra que por principio es inaccesible al personaje.” (Bajtín, “Actitud...” 21)

También yo me sentía cambiado. No sólo envejecido por los años que me había impuesto Brausen y que no pueden contarse por el paso de trecientos sesenta y cinco días. Comprendí desde hace tiempo que una de las formas de su condena incomprensible era haberme traído a su mundo con una edad invariable entre la ambición con tiempo limitado y la desesperanza. Exteriormente siempre igual, con algunos retoques de canas, arrugas, achaques pasajeros para disimular su propósito.

También era otro: mi indiferencia inicial se había convertido en una falsa cordialidad, en labios siempre abiertos para la sonrisa, en una sonrisa desvergonzada y aplacadora que significaba: Brausen está en los cielos, el mundo es perfecto, usted y yo tenemos que ser felices. (57)

Si bien el cambio o adaptación tiene repercusión en la acción de Díaz Grey, el carácter y la palabra se entienden como el conjunto de signos distintivos que permiten identificar de nuevo a un individuo humano como siendo el mismo y hacen posible la continuidad ininterrumpida y la permanencia en el tiempo. De ahí que designe de forma emblemática la mismidad de la persona. “El carácter designa el conjunto de disposiciones duraderas en las que reconocemos a una persona”, menciona Ricoeur (115). En la siguiente cita puede notarse la pulsión por contenerse y permanecer reconocible para el sí mismo:

“Ellas siempre lejanas e intocables, apartadas de mí por la disparidad de los treinta o cuarenta años que me impuso Juan María Brausen, maldita sea su alma que ojalá se abraza durante uno o dos pares de eternidades en el infierno adecuado que ya tiene pronto para él un Brausen más alto, un poco más verdadero” (*La muerte y la niña* 25).

Hay un elemento que no deja estar al sujeto, es el amor, su ausencia pone en duda incluso el impulso del ser-en-el-mundo. En este punto es indiscutible que la intertextualidad se convierte en un elemento primordial para enfatizar la búsqueda de identidad y que la memoria, el tiempo medido, en palabras de Onetti, es el medio por el cual un hombre puede conocerse y reconocerse. El empeño infantil aludido en *Cuando ya no importe* —“un vagar sin sentido comprensible por las arenas que rodean una casa, un infantil empeño en enterrar un anillo que debió estar unido a una historia amorosa y difunta”— (120) representa el pasado de Díaz Grey lejos de Santa María, creado de manera sintética, pero con una connotación temporal importante para comprender la identidad y el juego del recuerdo del discurso de este personaje tan enigmático: “Cuando Díaz Grey aceptó con indiferencia haber quedado solo, inició el juego de reconocerse en el único recuerdo que quiso permanecer en él, cambiante ya sin fecha” (“La casa en la arena” 141). Cabe preguntarse por qué la construcción de su identidad está vinculada siempre al juego; qué representa para su identidad conquistar el tiempo, o mejor, engañar al tiempo que imperdonablemente lo consume en ese lugar que es Santa María. El juego de cartas, como se presume en dos ocasiones, corresponde a la lectura de símbolos o para simbolizar una batalla, o, quizá, se trata de echar andar la suerte y proponer un episodio único que simbolice la absoluta soledad y lejanía de la mujer amada. Este pacto se puede leer en *Cuando ya no importe*: “La medicina no es más que un medio para ir postergando la muerte. Ah, perdone. [...]”

Paciencia y buena porque ya falta poco [...] Ahora fumamos y uste habla y yo escucho, que ése es mi destino; no se trata de escuchar sólo palabras” (40).

Lo cierto es que Molly, protagonista de “La casa en la arena”, representaba el juego perfecto, ella era la posibilidad de tener un futuro, era la libertad, sin embargo, en la trama sólo fue una especie de carta premonitoria, como si alguien ya hubiera “visto” todo lo que pasó después: “Su vida, él mismo, no era ya más que aquel recuerdo, el único digno de evocación y de correcciones, de que fuera falsificado, una y otra vez, su sentido” (141).

Ante la omisión de una historia anterior, sólo podemos observar que el *darse cuenta de* se convierte en su modo de narrar y ver una realidad que nos es compartida, y que él no tiene ninguna posibilidad de *poder-ser*, pues su única posibilidad verdadera la ve en el amor y esa sólo Molly podía dársela. Molly le mostró el anillo, que él enterraba y desenterraba como un ejercicio de memoria: “Aquí se inician los momentos que alimentan al resto del recuerdo y le otorgan un sentido variable”; “Díaz Grey reconoció el perfume, supo que ella se llamaba Molly”. Estos recuerdos fueron olvidados, como lo enuncia en *Cuando ya no importe*: “Hasta que llegué a olvidar todos los pasados que nunca tuve y conformarme con mi arribo a Santamaría, médico y treintañero” (98). Lo único que podría guardar alguna relación con la posibilidad de jugar al amor es mediante la unión con Angélica Inés, como nos enteramos en *Cuando ya no importe*, que según los habitantes de Santamaría, fue por el “braguetazo” y nada tiene que ver con lo expresado por Molly.

En este último relato, la situación con Jorge Malabia, expuesta en *La muerte y la niña*, se repite, pero esta vez con John Carr. La relación entre estos personajes está motivada por negocios, actividades en las que el médico participaba ampliamente para el beneficio propio y sólo para permitirse compartir valores con los pobladores de Santa

María. La construcción de una presa los quiere unidos, pero no es sino por el parto de Eufrasia que su encuentro irrumpe en una noche lluviosa de San Cono.

Sus encuentros posteriores no fueron muy distintos uno del otro, sin embargo, la narración parece aprovechar los momentos en que se encuentran solos en charlas largas que llegan hasta el amanecer y la atmósfera se presta para la digresión de Carr respecto de la vida de Díaz Grey.

De acuerdo con el concepto de individuación de Bajtín, la relación del autor con su personaje se ha de conquistar; es una lucha en la que trata de situarse no sólo dentro del personaje sino también a su lado o frente a él sin disminuir la visión y alcanzar una totalidad. Es la historicidad lo que permite que ese encuentro de visiones tenga lugar (13-15). Carr se coloca como receptor de historias sobre Santa María y sus personajes; de esta manera, la conciencia de Díaz Grey retorna hacia la triada que había anunciado anteriormente Eduardo Becerra.

El médico de Santamaría es la encarnación de la narrativa. Podría decir que es una metáfora viva en movimiento, y su significación puede variar, pero su significado en la novela total sigue siendo el mismo. El significado literario es absolutamente inmutable, capaz de resistir los cambios históricos. Díaz Grey representa el *tiempo* que puede ser explicado sólo mediante el relato. Tanto la historia como el relato obedecen a una sola operación configurante que dota a ambas de inteligibilidad: la trama es el personaje Díaz Grey y conocer su heterogeneidad es materia narrable.

Pero existe la posibilidad de un equívoco respecto de la autenticidad de Díaz Grey, pues hay que recordar que es un ente creado por Brausen y puede estar buscando siempre el

“yo como liberación”; sin embargo —hay que decirlo—, la capacidad reflexiva del ente creado podía cuestionar a su propio creador, “tenía la capacidad de formular cuestionamientos tan profundos que causaba temor ser devorado por su suspicacia”, dice Brausen en *La vida breve*. Pasa algo similar en *Cuando ya no importe*, el personaje sospecha de la veracidad de las historias: “Pero yo sabía, y de ese saber ya no podía escapar, que todo lo que estaba respirando era una farsa gigantesca y sin sentido porque tanto Díaz Grey como las nostalgias que estaba compartiendo conmigo nunca habían sido lo que yo, forastero, llamaba realidad. Por inercia, por miedo a tropezar y sentir la obligación de sumar hasta el infinito dos más dos y quedarme tranquilo porque siempre el juego me confirmaba cuatro” (*Cuando ya no importe* 155).

Esta farsa que Carr advierte es la intermitencia entre la conciencia autorreflexiva y el cansancio propio de la ficción, pues ese “agotamiento” del médico transforma al personaje y lo presenta irreconocible a los ojos de su entorno. “Aquello ya no era Díaz Grey. Era un viejo borracho, impúdico, que alzaba la calvicie y los ojos aceptando resignado no comprender”. (*Cuando ya no importe* 169) El perfume reconocible de Molly se transformó en la embriaguez de la cotidianeidad con la que más tarde Juan Carr se identifica e imita.

La única posibilidad de poder-ser para sí que se le presenta a Díaz Grey es el suicidio. Es una decisión que él toma, o quizás es impuesto por alguien mucho más alto que Brausen, alguien más real, como se augura en la última novela. La decisión de acabar con su vida o no puede parecer un juego de poder entre el autor, quien determina qué sí y qué no para su personaje, como lo asienta Onetti en *Confesiones de un lector*: “Es necesario que el personaje discrepe, sugiera, tenga sus pequeñas ambiciones de cambio. Pero es el autor

quien dirá que sí o que no y el Juan o la María del drama no tienen otro recurso que someterse, obedecer y cumplir con lo que para ellos se determina. El autor es totalmente responsable del resultado y no cabe decir: ‘Si Hamlet no fuera tan indeciso’. Porque es vacilante por orden de Shakespeare, que lo quiso así, que lo hizo así. (29-30). Una obra se nos presenta como una reacción del autor, que abarca tanto el objeto mismo como la reacción del personaje frente al objeto, lo que se entiende como reacción a la reacción; en este sentido, el autor es el que da el tono a todo detalle de su personaje, a cualquier rasgo, a todo suceso de su vida, a todo acto suyo, a sus pensamientos, sentimientos.

En la reacción del autor a las manifestaciones aisladas de su personaje “está una reacción única con la *totalidad* del personaje, y todas las manifestaciones separadas tienen tanta importancia para la caracterización del todo como su conjunto” (Bajtín 13). Tal reacción frente a la totalidad del hombre-personaje es concretamente estética, puesto que recoge todas las definiciones y valoraciones cognoscitivas y éticas y la establece como una totalidad única, tanto concreta y especulativa como totalidad de sentido. Al respecto, Bajtín ha determinado que sólo nuestra actitud puede definir un objeto y cuando nos alejamos de nuestra actitud perdemos la determinación de las cosas:

Aquello que en la vida, en la conciencia, en el acto, solemos llamar un objeto determinado, tan sólo adquiere su determinación, sus rasgos, en nuestra actitud hacia él: es nuestra actitud la que define el objeto y su estructura, y no al revés; solamente allí donde nuestra actitud se vuelve eventual o caprichosa, sólo cuando nos apartamos de nuestra actitud de principio hacia las cosas y el mundo, la determinación del objeto se nos contrapone entonces como algo ajeno e independiente y comienza a desintegrarse, y nosotros mismos caemos bajo el dominio de lo casual, nos perdemos a nosotros mismos y la estabilidad de un mundo definido. (14)

Es muy significativa la alusión a Kirilov y *El mito de Sísifo* de Albert Camus entre Díaz Grey y Carr. El tema guarda una relación de confesionalidad y establece como única la dialéctica de sus encuentros resolviendo este tema nunca dicho, buscando una razón que permita saber por qué sí. Su mención en el texto y sobre todo su función en la trama es hacer cómplice a su interlocutor absorto de “mentiras” contadas.

Jiménez Tobón señala dos tipos de personajes en la obra de Onetti: los sobrevivientes y los suicidas. La imaginación y la escritura son los ámbitos de referencialidad; quien escribe y logra inventarse historias puede salvarse de esas derrotas de la cotidianidad; pero quien sólo escucha y ve no tiene muchas posibilidades de persistir. De hecho, escribe Catalina Quesada Gómez: “la acción misma de escribir inmuniza a prácticamente todos los narradores onettianos contra el suicidio, cuyas manos, ocupadas en otros menesteres, no se vuelven sobre sí: ninguno de sus narradores-escritores abandona el relato motu proprio” (42). Buscar salidas o no pronunciarse al respecto por miedo a la falta de fe, así como establecer simulacros o ejercicios de ficción es una forma de reinventarse cada vez que la vida se vuelve obtusa. Cada historia contada es un volver a empezar.

En este sentido, el personaje “superviviente” onettiano se asemeja a Sísifo, personaje de la mitología griega que es castigado a subir una piedra eternamente hasta la cima de una montaña. La piedra es una alegoría del mundo, “su roca es su cosa” (61), como escribe Albert Camus en *El mito de Sísifo* y como se nombran los diversos asuntos en *Cuando ya no importe* subirla una y otra vez representa el tránsito repetitivo del hombre por la tierra. Camus apunta que “No hay más que un problema filosófico verdaderamente serio: el suicidio” (5). Este cuestionamiento, nos dice, es el más importante como tema filosófico, los demás vienen por añadidura; la respuesta es tan compleja pues “se trata de

evidencias perceptibles para el corazón, pero que se debe profundizar a fin de hacerlas claras para el espíritu”. Lo cierto es que el médico es la ventana por la cual se mira, el punto figural por el que la memoria y la búsqueda de identidad de un autor se plasma de manera brillante. El goce que la trama absorbe de este personaje es intraducible y es una muestra más de lo magistral del estilo, y demuestra una vez más que el tema no está dado, sino que se va construyendo con la heterogeneidad de la narratividad que cada personaje va construyendo a través del *ídem* y del *ipse*, los cuales entran en un juego constante de interrelación entre lo fijo y lo móvil que da lugar a la construcción de la identidad. Somos narratividad, nos encontramos entramados al ser la narración de un relato, de un entrecruzamiento de diversos relatos pasados y presentes. La subjetividad queda constituida como un texto como síntesis de lo heterogéneo. Somos autocreación incesante a partir de los relatos históricos y de ficción que constituyen la historia de una vida. La identidad narrativa es aquella que el ser humano alcanza mediante la función narrativa.

La noción de identidad narrativa es una de las soluciones que Ricoeur le concedió a la aporía del tiempo. De acuerdo con el teórico francés en *Tiempo y narración* III, “el tiempo narrado es como un puente tendido sobre el abismo que la especulación abre continuamente entre el tiempo fenomenológico y el tiempo cosmológico” (995). El filósofo francés sigue la argumentación aristotélica y explica que es necesaria un alma que distinga los instantes y los intervalos para que el tiempo no se limite sólo a la Física. Esta sería la identidad narrativa:

El frágil vástago, fruto de la unión de la historia y de la ficción, es la asignación a un individuo o a una comunidad de una identidad específica que podemos llamar su identidad narrativa. El término “identidad” es tomado aquí en el sentido de una categoría de la práctica. Decir la identidad de un individuo o de una comunidad es responder a la pregunta:

¿quién ha hecho esta acción?, ¿quién es su agente, su autor? Hemos respondido a esta pregunta nombrando a alguien, designándolo por su nombre propio. Pero ¿cuál es el soporte de la permanencia del nombre propio? ¿Qué justifica que se tenga al sujeto de la acción así designado por su nombre, como el mismo a lo largo de una vida que se extiende desde el nacimiento hasta la muerte? La respuesta sólo puede ser narrativa. Responder a la pregunta “¿quién?”, como lo había dicho con toda energía Hannah Arendt, es contar la historia de un ávida. La historia narrada dice el quién de la acción. Por lo tanto, la propia identidad del quién no es más que una identidad narrativa. (*Tiempo y narración III* 997)

En este sentido debe entenderse la voluntad del médico por ser quien pueda abstraer esos momentos que se escapan al movimiento del orden temporal. En la siguiente cita, Díaz Grey le comenta a Carr la importancia del acontecimiento: “Usted no puede juzgar calibrando la bestialidad humana. Habrá visto, tal vez, o sabido de sucesos que van haciendo la historia sin querer. En un mundo de referencias, a veces atroces, esa condición nos une un poco. Ustedes, los técnicos y la peonada india. Sometida y aliviándose el hambre con hojas de coca” (44). Esta pareja de personajes tiene como propósito la comunicatividad de los acontecimientos. Éste es piedra de toque del análisis del sí. Es definitivo por su relación con el acto de configurar: es fuente de discordancia en cuanto surge y fuente de concordancia en cuanto que hace avanzar la historia.

La paradoja es que la construcción de la trama va de la mano con la inserción de personajes que imaginan y siguen haciendo historia muy a pesar de su autoconciencia como seres ficcionales. Se convierte el sentido de contingencia, en el sentido de que hubiera sucedido de otro modo o no suceder en absoluto, al efecto de necesidad o de probabilidad ejerciendo por el acto configurante. Por ello la totalidad del personaje sólo puede ser notada por su actitud, por sus acciones en determinado momento, colocando indirectamente la atención sólo en los momentos que nos interesan. En este sentido, la totalidad muy

difícilmente puede ser vista; sin embargo, Díaz Grey es muestra de la totalidad estética del héroe en la obra. El vínculo indisoluble con su autor en tanto que acontecimiento estético importa por su correlación dentro del acontecer.

CARR

Plantear una hipótesis sobre la identidad de los personajes es muy arriesgado dadas las circunstancias de la acción a lo largo de la obra onettiana. Cada personaje responde al momento de su trama; claro que tienen un pasado que repercute de manera importante en el presente de la acción estudiada. Todos, con alguna minúscula insinuación de vida, tienen algo que ver con la “historia” de Santa María. Incluso, la ficción prevalece por encima de cualquier declaración de realismo, personajes que mueren, que se “pudren”, vuelven a la trama como seres que *hacen*, participan de lo que acontece en la historia en turno. Muy al estilo de Comala, de Juan Preciado, Juan Carr va a Santa María a cumplir con su destino, impuesto por alguien más grande, como se lo enuncia su exmujer en una carta, y tiene encuentros con personajes que se sabían muertos, como Larsen o el padre Berner, por mencionar algunos de los que participan en la trama; otros llegan a la vida de Juan Carr por medio de las charlas interminables con el doctor Díaz Grey. Este personaje es nuevo en el espacio onírico, pero no lo es tanto semánticamente. Baste el parangón onomástico que deja ver casi literalmente el parecido con el autor.

Su participación en *Cuando ya no importe* es traer a plano el tema de la muerte de quien escribe.

Nos encontramos con un cuaderno de “apuntes” que, a diferencia de un diario, nos va a contar más cómo *es* que lo que *hace*. Su cronología deambula entre los años, cuando le azotan las “grandes preguntas”. Leemos las memorias, los apuntes de un personaje que fue a vivir a Santa María por el contexto de su entorno en Monte y que de modo dialéctico va construyendo su identidad. El quién de la enunciación-oscila sobre todo en la alteridad. Los paralelismos biográficos son reconocidos desde que comienza la *nouvelle*, pero esta lectura sólo puede acercarnos al hombre precario que vivía una transición política que absorbía la humanidad de las personas, como lo expresa en el texto. El hombre que nos guía por el cuaderno de apuntes es un hombre que lee, que interpreta hechos de su vida de acuerdo con personajes que conoce a través de la literatura. El personaje es más cercano a un lector que a un escritor; técnicamente se puede entender esto por las alusiones intertextuales, sin embargo, predomina el tono de reconstrucción de una literatura propia; entonces nos encontramos con que la pregunta *quién* designa un proceso por disolver lo conceptual entre personaje-autor.

El nombre de Onetti ha sido un punto dentro de su ficción. Su mención en *La vida breve* participa en la triple segmentación de perspectivas narratológicas de la obra, por un lado, Juan María Brausen se inventa otra identidad con el nombre de Arce, a su vez, también cede la palabra a Díaz Grey. Brausen —el Dios creador— es quien presenta al personaje, lo cual ejerce una fuerza de control de la ficción sobre la perspectiva de la realidad del autor, nos da un indicativo del *aquí* y el *ahora* de la enunciación, que si bien muestra cómo se ve Onetti a sí mismo desde la perspectiva del otro, no funciona para conocer el proceso de identidad, pues sólo se señala en el sentido de indicar —como un estado borroso— y no tanto de describir un proceso de ipseidad. Únicamente se “señala” la

relación con *esta* enunciación; de manera que aún con la perspectiva de su personaje sobre su ficcionalización, sólo podemos señalar y no describir en el sentido amplio el paso de fingir estar dentro de la trama o ser parte de ella.

“Se llamaba Onetti” es el indicio que semánticamente connota al autor del relato; de acuerdo con Philippe Hamon, el nombre es un blanco semántico motivado por razones estéticas, si bien el personaje funge como deíctico de marca textual que remite al autor como personaje referencial, debe ser, además de estudiado y reconocido, un ente epistémico, pues esos personajes llenos de significado generalmente sufren importantes transformaciones por la presión del nuevo contexto narrativo en el que están inscritos. Para Julius Greimas, el nombre permite establecer un “anclaje histórico que tiene por objeto construir el simulacro de un referente externo y de producir el efecto de sentido de realidad”; sólo que en este caso enrarece el texto (en Pimentel, *El relato en perspectiva*, 63).

Sobre el escritorio, la fotografía estaba entre el tintero y el calendario; las cabezas de los tres repugnantes sobrinos de la Queca esforzaban sus sonrisas a la espera del momento en que el hombre que me había alquilado la mitad de la oficina —se llamaba Onetti, no sonreía, usaba anteojos, dejaba adivinar que solo podía ser simpático a mujeres fantasiosas o amigos íntimos— se abandonara, en el hambre del mediodía o de la tarde, a la estupidez que yo le imaginaba y aceptara el deber de interesarse por ellos. [...] No hubo preguntas, ningún síntoma del deseo de intimar; Onetti me saludaba con monosílabos a los que infundía una imprecisa vibración de cariño, una burla impersonal. Me saludaba a las diez, pedía un café a las once, atendía visitas y el teléfono, revisaba papeles, fumaba sin ansiedad, conversaba con una voz grave, invariable y perezosa. (Onetti, *La vida breve*, 265)

Es un nombre situado en un espacio con valor simbólico de proyección interior; primero, como ente imaginario en una realidad alterna y, segundo, como un ser imaginario sentado en una oficina. Sobre el contexto de la enunciación, nótese la predisposición de

Brausen por llamar la atención del compañero de oficina, casi con la pretensión de legitimar su cometido. ¿Por qué repara en él si no añade nada a los acontecimientos, pero sí a la inteligibilidad de texto? En los juegos gramaticales del lenguaje, el nombre es una “etiqueta” que se adhiere a algo para designar siempre a un individuo con exclusión de todos los demás, pero no se profundiza en el plano predicativo, no da información de *cómo es*, debe hacerse una designación permanente con el carácter no repetible e indivisible de una entidad, cualesquiera que sean sus circunstancias. El “Autorretrato”¹³ que el autor escribe es una enunciación imprescindible para describir puntos importantes y pensar la alteridad, puesto que se atribuye estados de conciencia como si fuera *otro*. Esta disociación entre la persona y como ente es significativo para diferenciar la mismidad asumida por el lenguaje y el pensamiento que propicia el entendimiento de la ipseidad.

Ricoeur comenta que en el principio no hay conciencia pura: “no puedo hablar de modo significativo de mis pensamientos, si no puedo, a la vez, atribuirlos potencialmente a otro distinto de mí” (*Sí como otro* 15), como se aprecia en la siguiente cita:

Mi imagen y yo, no lo olvido, es el título de la composición que debo escribir para figurar en la selección de cabezas o jetas tan inmortales como latinoamericanas que ustedes quieren reunir en el libro. Allá ustedes.

En cuanto a mí, hace muchos años que aprendí el arte de afeitarme al tacto, para evitar la opinión del espejo, para acudir al trabajo sin el peso de otra depresión.

¹³ Está escrito por encargo para formar parte de una antología de escritores de boom. Se percibe su falta de voluntad para el cometido, incluso declina ante toda responsabilidad histórica que aquella selección de autores trajera consigo. Hacia 1970, el escritor uruguayo es ya considerado un hito en la literatura, para el boom latinoamericano fue autor de referencia. El fenómeno literario trajo consigo una avalancha de ediciones y juicios críticos sobre la novela, técnicas, estructura y la función del escritor. A su vez, hubo lugar a la difusión de unos pocos escritores y se olvidó de muchísimos otros de igual o mayor relevancia, entre ellos Juan Carlos Onetti. Para quien —aparentemente— no era importante ser parte del acontecimiento, él consideraba que “ya había escrito mucho y era conocido”. Onetti tenía la idea de que el boom era discriminatorio, pues, de acuerdo a su perspectiva se trataba de un “fenómeno bien organizado por revistas y editoriales, que forzosamente se va a tender a prestigiar a determinados autores” (Mauro, 60). En ese contexto histórico-literario escribe su “Autorretrato”.

Es que mi imagen —ustedes me lo muestran— avanza, desde hace tiempo, separada de mí. Mientras yo permanezco adolescente, calmo, interesado en lo que importa, bondadoso y humilde por indiferencia y por la asombrosa seguridad de que no hay respuestas, ella, mi cara, ha envejecido, se ha puesto amarga y tal vez esté contando o invente historias, no son mías sino de ella. (*Réquiem* 10)

Aquel distinto de sí es la imagen pública que se le ha ido construyendo a lo largo de su obra, mientras que la perspectiva discursiva de la conciencia pertenece a un espíritu joven. “Lo que importa” es la materia constituyente de la imaginación que enuncia el mundo onírico, con sus decadencias, con sus derrotas, siempre está impregnado de lo que importa, de esas grandes preguntas a las que se refiere el joven Carr: “noches felices, pero sería más exacto llamarlas noches de paz. Porque si se me ocurría divagar sobre algún problema nunca se trataba de problemas impuestos por el mundo de afuera. Eran mis problemas, absolutamente míos. Eran de esa raza de problemas que millones de personas se habían planteado sin resolver” (15).

Michel Beaujour plantea una diferencia importante en la discursividad del yo, la cual está íntimamente ligada a la experiencia. El autorretrato es más la voz de la subjetividad que el punto de referencia de la experiencia: “existe entre le projet de l'autobiographe et celui de l'autoportraitiste, en affirmant que le premier (l'autobiographe) se pose la question de savoir comment il est devenu ce qu'il est devenu, tandis que le second (l'autoportraitiste) se demande qui il est au moment même où il écrit. [Es decir,] l'autoportrait est: “Je ne vous raconterai pas ce que j'ai fait, mais je vous raconterai qui je suis” (*Miroirs d'encre* ..., 7).

El autorretrato de Onetti apunta lo que es, una conciencia separada de su cuerpo, por eso el deslinde de su propia apariencia con lo que para él significa ser, la mismidad de su

identidad es por tanto sentirse “adolescente, calmo, interesado en lo que importa, bondadoso y humilde por indiferencia y por la asombrosa seguridad de que no hay respuestas” (*Réquiem* 10). Pragmáticamente, este discurso se mantiene en cuanto implicación necesaria del acto de enunciación, al *yo* y al *tú* de la situación de interlocución: “se trata de saber, en definitiva, cómo el ‘yo-tú’ de la interlocución puede exteriorizarse en un ‘él’ sin perder la capacidad de designarse a sí mismo, y cómo el ‘él-ella’ de la referencia identificante puede interiorizarse en un sujeto que se dice a sí mismo. (Ricoeur, *Sí como otro* 19). Parece minúsculo, pero es tan importante que de ello se hace un tema, “*lo que importa*”, como lo dice en su autorretrato, es llevado a manera de conjunción temporal al título de su última entrega, *Cuando ya no importe*, condicionando su contenido o colocándolo en situación hipotética, pero que antepone una objeción o dificultad para el cumplimiento de lo que se dice en la oración principal, sin que este obstáculo impida su realización, que con la negación sólo se enfatiza el sentido de buscar lo que “ya no importe”. En la misma brecha, el epígrafe “por orden del autor Per G. G. El jefe de órdenes” dice: “Serán procesados quienes intenten encontrar una finalidad a este relato; serán desterrados quienes intenten sacar del mismo una enseñanza moral; serán fusilados quienes intenten descubrir en él una intriga novelesca”. Podemos afirmar que la disociación es constante en la enunciación del autor y su personaje. Guiados también por la lógica onomástica, hacemos un hiato entre la trama de la última novela y la hipotética realización de la escritura haciéndolos un tema, que no existe sino hasta que el autor con su estilo lo va creando.

Puede decirse que el mito es la estructura de la deixis de Onetti y que su decisión estética está sobre todo ligada a lo que importa, una ética de lealtad consigo mismo, lo otro,

el mito: su cara, su imagen representa su alteridad con la cual no se siente identificado, pero sin duda es parte de él y, lo más importante, va creando historias. El discurso del autorretrato es completamente otra cosa frente al cuaderno de apuntes de Juan Carr. La intención artística va hacia diferentes vertientes, sin embargo, hago esta síntesis para mostrar la dialéctica con la surge la visión del yo. En la medida en que son retenidos o excluidos ciertos fenómenos de la experiencia, el sujeto no es un punto de partida, sino el resultado de un proceso que se narra, como cualquier historia. Para Theodor Adorno, “narración y análisis conceptual forman una constelación que expresa la tensión entre unidad y multiplicidad, la tensión entre experiencia y concepto de la que resulta la teoría crítica del sujeto que llega a ser idéntico a sí mismo y del precio terrible que se ve obligado a pagar por ello”¹⁴ (véase en Sergio Sevilla, 65).

El modo narrativo en *Cuando ya no importe* es una muestra de lo anterior. Al encontrar una narración en primera persona verificamos que, de alguna manera —y más allá de las reglas—, estamos en presencia de una escritura enfocada en el yo, considerado como sujeto y objeto. Ese posicionamiento propone, desde el inicio, un análisis del yo que se expone y se despliega en el espacio de la escritura. La elección de la primera persona, al igual que la datación muy del estilo del “diario íntimo”, determina un ordenamiento de la escritura que perfila instancias de estructuración externa; sin embargo, de acuerdo con Aymar de Llano, “no reúne todas las condiciones para configurar el tipo diario íntimo,

¹⁴ Theodor Adorno junto con Max Horkheimer hacen un estudio sobre la recuperación del sentido de la Ilustración ante la barbarie en la que se encuentra la sociedad burguesa occidental de mediados del siglo XX. El primer estudio está centrado en la *Odisea* y en cómo Ulises se mantiene como sí mismo frente al fenómeno de la experiencia. Lo interesante de este estudio y que recalca Sergio Sevilla es el giro lingüístico que el filósofo alemán da a las pretensiones filosóficas, pues para él la retórica representa en la filosofía lo que no puede ser pensado de otro modo en el lenguaje ya que mantiene una relación con la cosa que supera lo meramente significativo: “sólo en el medio del lenguaje puede lo semejante conocer lo semejante”. [Adorno, *Dialéctica negativa*, 61] Me parece muy oportuno traer a colación este tipo de análisis puesto que la estructura de la obra mantiene una relación intrínseca de la identidad narrada como la propone Paul Ricoeur vista desde el caso de Ulises y sus peripecias como una manera de construir su identidad.

puesto que no se verifica la combinatoria entre la forma lingüística, el sujeto tratado, la situación del autor y la posición del narrador” (66). A pesar de la ausencia del pacto autobiográfico en la instancia de la lectura, siempre queda la duda, pues la forma de diario deja resonancias que admiten asociaciones extratextuales. Desde el carácter formal y de significado, el desorden prevalece como característica primordial del reiterado “apunte” y de manera menos nominada —pero más significativa—, “memoria”. Sin embargo, los papeles “entreverados”¹⁵ son el tipo discursivo que remite al campo del desorden o en su forma más pura, borradores, de una novela excepcional como lo planeaba Onetti casi al final de sus días y como lo comenta Liliana Díaz Mindurry en las notas a la edición de *Cuando ya no importe*: “Desde 1978 Onetti estaba escribiendo una novela de la que él mismo decía que iba a tener cien capítulos: ‘una novela absurda, sin argumento’, una novela ‘diferente de todo lo que he escrito hasta ahora’, tanto en la estructura como en el tema —los muchos temas—, ya que de la saga de Santa María sólo aparecen menciones aisladas”. La escritora también menciona que *Cuando ya no importe* está llena, como ninguna otra obra de su autor, de alusiones autobiográficas, históricas, políticas, literarias (1134).

Nos encontramos a un narrador que vive en Monte y que está saliendo de una crisis personal tras ser abandonado por su mujer, deja un empleo poco satisfactorio en una tolva de semillas¹⁶ y consigue otra ocupación que lo conduce a Santa María. Es como si la

¹⁵ La índole fragmentaria de la novela queda patente cuando se tienen presentes los manuscritos conservados, que, de acuerdo con Balderston, indican claramente que el proceso de escritura dio lugar a una multitud de episodios a menudo inconexos que sólo fueron organizados *a posteriori*. El desorden alcanzado por el enorme caudal de textos acumulados y entreverados llevaron a Onetti a confiar a su hijo Jorge y a su nuera buena parte de la labor de organización de la secuencia definitiva, de ahí que se crea también que se trata de una obra apócrifa. Véase Daniel Balderston, “‘Hagan lo que quieran’: en torno a los manuscritos de *Cuando ya no importe*.” *Fragmentos* 20 (2001): 103-108.

¹⁶ Un trabajo que, en palabras de Díaz Mindurry, Onetti desempeñó en su juventud (1136).

memoria de Onetti se fuera entrelazando aquí con la de su narrador, concurriendo en el texto alusiones a hechos que corresponden a recuerdos tanto reales como inventados. Se trata de anécdotas autobiográficas de su juventud o de la madurez. No es casual que la ausencia de argumento crezca a la luz de la concepción de la escritura que, desde el epígrafe, da la idea de una escritura que se justifica a sí misma en el acto de escribir, al tiempo que va revalidando la tarea del escritor en el presente textual (de Llano 68). El acto de escribir se resemantiza en el mismo ejercicio y se desestima el valor de la intriga novelesca. Las experiencias son puestas a manera de hiato, por lo que el prefijo *auto* está siempre latente de alguna manera.

Debe decirse que estas imágenes son motivadas por recuerdos, transformadas en lenguaje gracias a la interlocución con sus personajes, ya sea con Carr o con Díaz Grey. De acuerdo con Leonor Arfuch y la teoría bajtiniana de géneros discursivos, los agrupamientos marcados constitutivamente por la heterogeneidad y también la consideración del otro como figura determinante en toda interlocución ofrece la clave para encontrar el valor biográfico tanto el orden narrativo como en la puesta en sentido de la (propia) vida (*El espacio autobiográfico* 28). Aymar de Llano intuye una característica muy importante para entender este lado del relato: “la autobiografía no hace una historia de las etapas de un individuo, que es tarea del historiador, sino que representa un esfuerzo creativo para darle un sentido a la historia personal con toda la ficción que la imagen de sí mismo conlleva” (77).

Este darle sentido a la ficción está muy ligado al *darse cuenta* del que habla Reyes E. Flores en *Onetti: tres personajes*; el *ser ahí* es “puesto” desde y por la escritura, anunciado por la intertextualidad desde el epígrafe hasta las alusiones literarias, objetiva el

desorden manifiesto y un debate consigo que no termina debido a la naturaleza de este relato, pero al cual el discurso autobiográfico podría darle sentido. Paul de Man afirma que la autobiografía no es un género o un modo, sino una “figura de lectura y de entendimiento que se da, hasta cierto punto, en todo texto” (115). El momento autobiográfico —comenta— “tiene lugar como una alienación entre los dos sujetos implicados en el proceso de lectura, en el cual se determinan mutuamente por una sustitución reflexiva” (115). La estructura implica tanto diferenciación como similitud, puesto que ambos dependen de un intercambio sustitutivo que constituye el sujeto. Paul de Man asegura que esta estructura “especular” está interiorizada en el relato, puesto que “el autor se declara sujeto de su propio entendimiento” (115) desde el principio de autoridad y del despliegue del yo; sin embargo, de Man también explica que los límites artísticos de hablar de “autobiografía” están en el desplazamiento de la cognición hacia la resolución y acción de la autoridad especulativa a la política y legal (115), lo cual no sucede con la ficción de Onetti, pues su narración oscila entre la realidad y la ficción estableciendo una estructura más cercana a la escritura reflexiva, por lo que se mantiene en el plano de la cognición e intercambio entre autor y personaje.

Onetti no participa del principio de autoridad, pero sí instaura un juego entre interioridad y exterioridad sujeto a la complejidad de su estructura. Queda el registro de lo más íntimo: escritura al desnudo en su formato de “borrador”, mostrando el performance de la creación en el sentido de registro circunstanciado, y tenemos como obra de arte una crónica de la conciencia íntima, emocionada, libre de su movimiento, sometida a sus propios límites en íntima comunicación consigo mismo.

Como se mencionó arriba, no se trata de la búsqueda de identidad como punto de partida sino de encarar el resultado de un proceso que debe narrarse, al igual que la historia de Santa María. Ante esta premisa puedo hacer alusión a la reproducción que Elvirita hace del oficio de Carr, hacer historia de la vida en Santa María no es tarea consciente del narrador, sin embargo, es a partir de lo escuchado que entra en una encrucijada con su propia historia y no se produce en él una alteración de su *ser ahí* puesto que su situación no tenía nada que ver con lo que de alguna manera él deseaba, incluso sí estuvo muy a gusto como encargado de la tolva de semillas puesto que significaban “noches de calma, noches serenas” (15); tampoco la soledad le era del todo simpática: “pero cuando supe que mi deseada soledad sólo iba a ser quebrada una vez cada seis meses por una lancha cargada con latas de comida y diarios, de fechas caducas, me eché atrás aterido por un miedo más fuerte que la humedad del faro nunca usado” (20). Este miedo a la soledad en el faro del Río Negro se ve reflejado en el exilio de sus últimos días, en su Santa Elena personal, o en Monte donde dice “vivo escondido aunque ignorado por las llamadas fuerzas del orden que no me tienen en su prontuarios” (170). Podría decirse que su manera llevar a cabo su verdadero yo se muestra en apuntar, en tener tiempo para leer y escribir sin tener que comer pan duro (“dije que no me importaba, así fuera la portería de un prostíbulo de campaña, porque para mí no podía haber pan duro” (13)). Nos acercamos una vez más al paratexto de la dedicatoria a Carmen Balcells —“sin otro motivo que darle las gracias”—, pues ella le dio gran difusión internacional, lo que permitió ofrecerle un patrimonio a Dorotea Muhr.

Sergio Sevilla explica cómo se forja la identidad entre la dialéctica lógica y conceptual:

[...] la consideración de la identidad como el constructo de una posición —la de sujeto— frente a la experiencia, que toma distancias, y pierde dimensiones de la experiencia, para tratarla con astucia, esto es con un tipo de racionalidad, que también se construye en esa historia, y que está guiada por los valores incuestionados de la supervivencia y el buen éxito en el logro de objetivos que no derivan de ella. Identidad del sujeto y racionalidad se construyen simultáneamente. (65)

El saber —en el que consiste la identidad y que permite sobrevivir— adquiere su sustancia de la experiencia de lo múltiple, de lo que distrae y disuelve, y aquel que sobrevive, comenta Sevilla, “es al mismo tiempo aquel que se entrega más temerariamente a la amenaza de la muerte con la que se hace duro y fuerte para la vida” (66). Esta es la diferencia y misterio de lo épico y lo mítico: el sí mismo no constituye la rígida oposición a la aventura, sino que se constituye en su rigidez sólo a través de esa contradicción: unidad sólo en la diversidad de aquello que niega la unidad.

La experiencia, y específicamente la acción, es materia narrable y el modo de explicar porqué se hizo de ese modo y no de otro es lo paradójico de la construcción de la trama y lo inagotable de la identidad. En este sentido, es notoria la diferencia entre lo autobiográfico como una recomposición retrospectiva de sí mismo y el autorretrato como representación de lo que se es al momento de la escritura. Como se mencionó antes, la deixis, el modo de enunciación que forman a un sujeto, es la clave de la “leyenda” de Onetti.¹⁷ De acuerdo con Paul de Man, el registro se puede leer, si se desea, en la obra del autor, puesto que esa “estructura especular” es inteligible por el hecho de relacionarla con un sujeto determinado. Juan Carlos Onetti deja registros de subjetividad en su *habitus*, en la

¹⁷ Emir Rodríguez Monegal ha escrito el nacimiento que aquella mitología en torno al personaje de Onetti: “Una leyenda se iba coagulando lenta pero insistentemente a su alrededor: la leyenda de sus grandes ojos tristes de enormes lentes tras lo que asomaba la mirada de animal acosado, con la boca sensual y vulnerable; la leyenda de sus mujeres y sus múltiples casamientos; la leyenda de sus infinitas copas y de sus lúcidos discursos en altas horas de la noche” (“Se llamaba Onetti” 18).

manera de actuar y de hacer literatura. Carr es un personaje que está en plena comunión con el plano onírico de su autor. Su creación en este punto representa un lugar epistémico y ontológico situado como una alternativa. Si continuamos con esta premisa nos daremos cuenta que no es la única ocasión en que se piensa como un personaje, visto siempre como otro, como se observa en “Autorretrato” (véase en *Réquiem* 10).

El mito que configuran el idealismo y los personajes son la estructura de la deixis de Onetti. En el acto estético siempre hay una decisión ética, que, en su caso, está determinada por el hombre más que por el escritor, como lo muestra su decisión por vivir la vida que él eligió: sólo para sí mismo, sus triunfos y sus fracasos. Entendía el “éxito” como una “vanidad amañada: amigos, críticos, editores”. (Mauro 43). Parecía no importarle involucrarse en el medio cultural ni intelectual, participaba de él, pero desde su “aislacionismo” como lo categorizó Ángel Rama. Su definición de vanidad, fácilmente identificable con el fenómeno del *boom*, de alguna manera no le permitió integrarse orgánicamente al campo de poder, que, en términos de Pierre Bourdieu¹⁸, forma un campo magnético donde se crean relaciones a través de las cuales se establece la mediación entre la realidad socioeconómica y el hecho propiamente literario. El *mito* lo ha colocado en una posición dentro del campo literario que de alguna manera determinó sus fracasos y sus triunfos.

La estancia de Carr en Santamaría corresponde a esa totalidad temporal singular que lo distingue de cualquier otro únicamente por su actitud frente a la acción. Su trabajo no lo

¹⁸ Bourdieu define el concepto de campo como un conjunto de relaciones de fuerza entre agentes o instituciones, en la lucha por formas específicas de dominio y monopolio de un tipo de capital eficiente en él. Este espacio se caracteriza por relaciones de alianza entre los miembros, en una búsqueda por obtener mayor beneficio e imponer como legítimo aquello que los define como grupo; así como por la confrontación de grupos y sujetos en la búsqueda por mejorar posiciones o excluir grupos (517).

define, es su actitud lo que nos permite tener una idea definida de su narratividad. La síntesis concordante-discordante hace que la contingencia del acontecimiento contribuya a la necesidad en cierto sentido retroactiva de la historia de una vida, con la que se iguala la identidad del personaje, que, podemos decir, es “puesto en trama” y sólo es comprensible bajo el signo de dialéctica.

LARSEN

Desde el punto de vista de Reyes E. Flores, Larsen es la expresión renovada de lo que Juan María Brausen anhelaba en *La vida breve*, la recuperación de sí mismo. Junta Larsen, protagonista de *Juntacadáveres* y *El astillero*, es, entre la larga lista de personajes onettianos, el individuo a quien Onetti ha dado vida con mayor amplitud y profundidad y mediante el cual ha expuesto con mayor detenimiento la preocupación filosófica básica que encierran sus novelas: la autenticidad de la existencia. En consecuencia, “Junta” Larsen es uno de los personajes más elaborados y complejos.

En una ocasión Onetti dijo sobre su personaje: “al Larsen de las primeras obras hay que verlo como un personaje totalmente cursi, un pobre desgraciado, un pobre diablo...” El autor indica así con exactitud de dónde debe partir y hacia dónde debe dirigirse un análisis que tenga como fin comprender al personaje. Hay que estudiarlo como un personaje que evoluciona en dirección definida. Y señala también que esa dirección “se va espiritualizando” (Rodríguez Monegal, “Conversatorio” [en línea]). Esta premisa no es inusual en Onetti para definir a un personaje, entonces, ¿a qué se refiere cuando dice que su personaje se va espiritualizando? Y, sobre todo, ¿en qué consiste este proceso evolutivo? El conocimiento y la reflexión sobre la vida de Larsen es presentada en *Tierra de nadie*,

Juntacadáveres y *El astillero* hacen comprender lo que Onetti quiso decir respecto de Larsen cursi, pobre diablo, en algún momento de su vida adquiere la voluntad de ser y de asumir su propio destino y que su perseverancia en esta empresa lo va enaltecendo y lo va sublimando.

El pensamiento existencial argumenta que el hombre es fundamentalmente deseo de ser, y éste sólo tiene lugar como deseo de una manera de ser y se expresa, a su vez, como sentido de los miles de deseos concretos que constituyen la trama de nuestra vida consciente. Por ello no es casual que de Larsen se conozcan sus años mozos como empleado en una editorial de revistas, dando ya los primeros pasos en su carrera de proxeneta: “al principio había sido aquella grosera cosa, aquel oficinista de veinte años que trataba de satisfacer un orgullo, también grosero, instintivo, con todo lo que pudiera obtener gratis de las mujeres” (*Juntacadáveres* 112). Es presentado ya dotado de esa voluntad de ser lo que habrá de caracterizarlo a lo largo de su vida: es en la satisfacción del orgullo que le proporciona el obtener lo que quería de las mujeres donde se ve expresada esa voluntad por primera vez. Este deseo no es un fin último sino un objetivo ideal, mediante el cual se manifestaba el deseo de ser. En este sentido existe un paralelismo con Kirilov y del que Carr se apoya para no desistir del fin último y por el cual vale la pena llegar hasta el final del cometido.

Larsen rechazó siempre el empleo de oficinista de ocho horas laborales: “de la corta, rápida sonrisa torcida ante patrones, contadores y gerentes: la voluntad, sin cobardía, de ser simpático, de imponer a los demás una forma adecuada del respeto, de ser aceptado (112). En *Juntacadáveres*, Larsen se adueña de esa posibilidad y su condición de hombre se va construyendo por sus actos. En *Tierra de nadie* (1941) se le puede ver consiguiendo una

licencia para establecer una casa de juego y riñendo con personajes con los que intenta hacer negocios. Su primer acercamiento con las mujeres es mediante una especie de secuestro; Nora, hija del disecador de pájaros, madre soltera, es su prisionera y titubea entre el amor y el castigo (192). Se puede observar que su singularidad está cimentada sobre su condición al margen de la norma social; esa es la manifestación inmediata de su deseo de ser. De acuerdo con Reyes Flores, su personalidad se proyecta tomando como referencia a su sí: “Larsen no juega sucio, porque se autoestima y se respeta a sí mismo” (103). Este tipo de comportamiento es muy común en los relatos policiales, género del que Onetti era asiduo lector.

Tierra de nadie es una obra donde se ofrecen detalles de suyo importantes para comprender el porqué de la idealización del personaje tipo. “Me voy hacer humo” (187); de esa manera, Larsen parte de Buenos Aires para integrarse a la onírica Santa María, convertido en “Junta”; ya había dejado de ser oficinista y cumplía sus aspiraciones, las de “un alma fuerte”: un proyecto de vida, amor y negocio. Mientras “conquista el nombre de Juntacadáveres” Larsen trabaja en el diario *El Liberal* y describe su estancia como una muerte: “yo me había enterrado aquí más de dos años, estuve viviendo una vida como para morir de risa” (*Juntacadáveres* 41). Se puede decir que nunca le importó el rechazo generalizado de los habitantes de Santa María, estaba totalmente convencido de que no podían entender a un individuo capaz de transgredir el código moral que los sanmarianos habían adoptado: “algunas cosas se hicieron para que las comprendan unos hombres; otras, para otros” (51).

El astillero representa su vuelta por la “revancha”: “el olfato y la intuición de Larsen, puestos al servicio de su destino, lo trajeron de vuelta a Santa María para cumplir el

ingenio desquite de imponer nuevamente su presencia” (110); su trabajo en el astillero era trascendental y se realizaría de la mano de Petrus. La inversión del efecto de contingencia en efecto de necesidad se produce en el corazón de los acontecimientos, se limita a frustrar las expectativas creadas por el curso de los acontecimientos; es simplemente lo inesperado, lo sorprendente, incluso si las expectativas hubiesen estado claras desde el principio para los personajes. Pero su efecto de sentido es parte importante de la trama del corpus por su acto configurador que transmuta hacia la necesidad narrativa de lo discordante. Este personaje es uno de los que vuelven a la vida del relato como el caso del padre Bergner. En *Dejemos hablar al viento*, aparece con gusanos en la cara; pero en *Cuando ya no importe* aparece remitido por el personaje que lo despidió en *Juntacadáveres*, Lanza —el viejo Lanza, el gallego—.

Lanza da testimonio en *Cuando ya no importe* de la continuidad atemporal de los personajes onettianos; con un puesto de libros y revistas, la plaza de Santamaría se tiñe de ese aire de eternos inmortales. Es curioso cómo el predicado que rodea al viejo Lanza —“condenado a morir por la enorme tristeza que le imponía la ocupación de su patria por militares, curas y estraperlistas” (117)— sirve de prefacio para el final de la novela. Peregrino es aquel que anda de un lugar a otro con un rumbo incierto pero que sabe a dónde quiere llegar y repite los pasos que lo llevan a lo distante, cercano a lo místico, aunque siempre se pone a prueba su resistencia.

La presencia de Lanza sugiere un desplazamiento de la inmortalidad del “triumfo prostibulario” de Larsen por la preservación de la memoria, pues la relación entre ambos personajes radica en la escritura. Recordemos el momento en que Larsen tiene que dejar el negocio; Lanza dice estas palabras:

Les juro que todos vamos a recordar esta noche. Los vecinos, los vendedores y los curiosos neutrales. Larsen luchó por la libertad, la civilización y el honrado comercio. Y ahora se preocupa por el debido respeto a las instituciones. Después de todo, no podemos echar toda la culpa sobre el padre Bergner. En realidad, es Santa María la que puso punto final a la empresa inolvidable. Felices los que se van [...] Es lamentable no poder publicar unas líneas de salutación y despedida en la columna de *Viajeros* [...] Algún día publicaré la historia de estos cien días que conmovieron al mundo. (199-200)

El respeto que Lanza demuestra a Larsen es en gran parte por la identificación que le despierta. Carr, en *Cuando ya no importe*, menciona le “tristeza” que le caracteriza por haber dejado su país por la ocupación militar y le agrega el carácter de “hombre inmortal”. Este adjetivo advierte una simpatía del personaje que trasmuta del autor debido a anhelo expresado de reunirse en algún momento con Lanza: “No sé si esta charla con Lanza sucedió el mismo día que marcó la fecha que deseo respetar y darle una fugaz eternidad. La fecha señala el día en que creí haberme aproximado a la verdad íntima, casi total, de otro ser humano. Algún día volveré a Lanza” (118). Esta imagen del hombre hablando de su existencia no está plasmada en el relato, pero si tenemos presente la premisa de Bajtín de que muestra existencia, es posible únicamente por el otro, entonces ser-existencia del otro es lo que crea el especial peso del acontecimiento de la vida para sí, peso que por sí sola la vida no tiene. De manera que Lanza, a través de la praxis de Larsen, es aludido como el ser humano que alcanza la eternidad por su bondad, escrita por la literatura de Onetti: una “literatura de bondad”.

Segunda parte

MEMORIA Y ESCRITURA: LA PRÁCTICA DE LA NARRACIÓN

I. LA PRÁCTICA DE LA NARRACIÓN

Hablar de memoria es recurrir a lo ausente, es hacer una reconstrucción desde una voz que recuerda el pasado y al hacerlo hila su experiencia con el lenguaje para representar al sujeto a través de la narración. La memoria presente en la escritura como medio de trascendencia ya literaria, ya histórica, tiene un papel imprescindible para el individuo en un plano discursivo inmediato, pero también alcanza su magnificencia cuando forma parte de la construcción identitaria de una comunidad.

En literatura, la memoria conforma quizá un subgénero literario que se remonta al imperio romano. Estos escritos eran utilizados como medio de conocimiento por historiadores de la época, pues el contenido experiencial permitía conocer el contexto y entender la situación y acciones de quien escribía. En términos académicos puede decirse que pertenece a las escrituras del yo, muy similar a la autobiografía; sin embargo, puede señalarse a la *narración* como su principal diferencia, ya que la autobiografía pretende referir una trayectoria vital mientras que las memorias ponen énfasis en una etapa en específico de las vivencias del autor, por ello, el medio por el que puede salvarse la falta de linealidad y veracidad es la narración.

Hay que añadir un dato no menos importante al momento de hablar de la memoria, y sobre todo en un caso como éste, en el que se utiliza como un concepto de análisis y menos como un género literario.

El concepto de *memoria* ha sido acogido por investigaciones que tienen como objetivo reconstruir un acontecimiento de impacto histórico-social. Tzvetan Todorov afirma

que tras los totalitarismos que marcaron el siglo XX, la memoria ocupó un papel importante para la recuperación de la identidad, al mismo tiempo que se ejercía sobre ella un determinismo autoritario (*Memoria del mal, tentación del bien* 139). En este sentido, Paul Ricoeur hace una distinción del uso de la memoria como un cierre identitario de una comunidad: historia enseñada, historia aprendida, pero también, historia celebrada, y señala un pacto temible entre “rememoración, memorización y conmemoración” (*Memoria...* 117).

La manipulación discursiva del totalitarismo y la democracia han dado frutos literarios que versan sobre el testimonio y la rememoración subjetiva de un hecho histórico o una experiencia que coloca al individuo en el privilegio exorbitante del uso de la memoria.

En nuestro caso, la memoria se utiliza como una herramienta de análisis puesto que por este camino puede comprenderse tanto el sentido de lo narrado como el sentido de la escritura; es decir que se conciben dos planos discursivos; por un lado, se encuentra la materia en sí, aquello que llega a la memoria del autor sobre su trayectoria vital, así como la concatenación que produce una narración, de manera que el autor busca en su memoria aquello que quiere recordar, selecciona los acontecimientos que le producen sentido y los convierte en materia narrable, sin fallar al único interés de nuestro autor: la literatura. Por tanto, hacer una novela con recortes de memoria intenta comprenderse a sí mismo ante el texto; entonces, su propio mundo, el vital, va al encuentro de ese mundo del *nuevo* texto: *Cuando ya no importe*.

II. MEMORIA

El estilo de Juan Carlos Onetti ha sido estigmatizado con la etiqueta de “desencantado”; conocido a través de sus narradores como una persona totalmente ensimismada, creando una poética de los fracasos de la vida; es en *Cuando ya no importe* donde el conocimiento viene guiado por la experiencia y en ella, gracias a la intencionalidad de las palabras, pueden encontrarse verdades inteligibles de la vida narrada a conciencia.

Esta es una propuesta quizá idealista frente a la racionalidad de la narratología y las estrategias textuales de todo un corpus, pero que no deja de ser una alternativa interesante para pensar no sólo a Onetti frente a su obra, sino a un autor mirándose a sí mismo al espejo y reconociéndose por su alteridad, entre su ficción y su historia.

En 1993, el discurso del autor uruguayo se suspende con su última novela, *Cuando ya no importe*. Una obra de cierre, de triple clausura como dice Mathilde Silveira, tanto por la temática, luego como final del ciclo de novelas ubicadas en la ciudad ficcional Santa María y, de manera más amplia, como final de la obra: “Esa novela llena de adioses tiene por consecuente un obvio sabor a testamento literario. [...] En efecto, el escritor comentaba en las entrevistas dadas después de la publicación de su obra que intuía al escribirlas que éstas iban a ser sus últimas palabras” (114).

La elección del autor sobre el tipo de formato que quiere para cerrar el ciclo intenta confundir al lector; el diario o cuaderno de apuntes, con día y mes marcados, invitan a observar una escritura más íntima, hecha para sí, pero también como parodia de veracidad. Como se mencionó al inicio de este trabajo, la versión final es una reconstrucción que su

familia hizo para la publicación, *grosso modo*, la autenticidad y sobre todo la intencionalidad de la estructura queda en esencia y cierra al estilo de los títulos sombríos y decadentes, haciendo eco de la penúltima novela con el condicional “cuando”, éste indica hipotéticamente una situación futura de la cual no se tendrá conocimiento.¹⁹ Como crítico, Balderston se pregunta por la complicada secuencia de los fragmentos en la novela y observa que es más coherente la sucesión de acontecimientos en los manuscritos que en la obra publicada, sin embargo, atiende a una incertidumbre que no pudo ser descubierta con la revisión del material: “a la luz de mi lectura de los manuscritos, a veces difícil de justificarlo, ya que hay secuencias que son más coherentes en los manuscritos que en el libro publicado. Si la novela sobrevive esas decisiones, es que hubo algo en su estructura profunda que permitió —que tal vez garantizó— su sobrevivencia” (107). Sin duda, el formato de diario justifica el desorden de lo narrado, pero funciona muy bien cuando se le ve a través de la memoria; es entonces cuando comprendemos la armonía del desorden y el modo mágico —como lo llama Balderston— con que cierra sus páginas un autor tan grande para la literatura como Juan Carlos Onetti. El carácter fragmentario del diario da una frecuencia irregular y un orden cronológico aleatorio a la narración. En este mismo precepto, también supone la ausencia de un verdadero hilo narrativo y un flujo de pensamiento y de hechos a veces deshilvanados. En una perspectiva que no se enfoca específicamente en la coherencia de los hechos narrados o el suceder del tiempo, el flujo de

¹⁹ En el trabajo de Daniel Balderston, “‘Hagan lo que quieran’: en torno a los manuscritos de *Cuando ya no importe*”, se mencionó que la familia hizo lo que se pudo para ordenar los papeles caídos y desordenados, pero Balderston advierte que, si bien los calendarios, por estar encuadernados, y por llevar el orden visible de las fechas, parecían asegurar la secuencia, “por los hábitos de composición de Onetti, o por decisión de los responsables de aprovechar los manuscritos para la copia mecanografiada en computadora que sirvió de base a la edición de Alfaguara, dicho orden ha sido alterado de modo a veces brillante, a veces difícil de entender.” (104, *Fragmentos* 20) (enero-junio 2001:103-108).

la conciencia denota una relevancia sobre lo vital de la escritura, de ahí la intencionalidad del diario y hacia el final la persecución de la palabra anotada.

Aunados a esta estructura, aparecen temas tan importantes como la enfermedad y la vejez inmersos en la voz que cuenta retrospectivamente desde el exilio. El narrador decide escribir todo cuanto puede con la única intención de no olvidarse de sí en ese lugar llamado Santa María. Puede hablarse de una reconstrucción del sujeto con la tonalidad del discurso a medida que los apuntes avanzan y la identidad de narrador se pierde entre los acontecimientos que ya no puede dejar de conocer (“pero yo sabía, y de ese saber ya no podía escapar”, 155), de manera que, durante la gradación cronológica, el narrador autodiegético va a *barajar* los recuerdos en su memoria para no tratar de olvidarse de sí: “Barajé con melancolía tantos días, meses y tal vez años confundidos, sin esa gradación cronológica que ayuda sin que lo sepamos a creer, débilmente, que hay cierta armonía en esta reiterada, incansable ‘persuasión de los días’”²⁰ (127).

La memoria, en el contexto que sea, resulta siempre un enigma, un camino que implica presencia, ausencia y anterioridad. Presencia de la imagen como huella, ausencia de la cosa y anterioridad como distancia temporal, como lejanía, marcada en el lenguaje por el uso de los tiempos verbales. La gran controversia es el *haber sido* que la memoria señala. Es la presencia del pasado en el presente como un signo de una ausencia que ya no está, pero que es.

El fundamento teórico para acercarnos a la novela está determinado por la fenomenología de la memoria desde los postulados de Paul Ricoeur. Expuesto como una

²⁰ *Persuasión de los días* (1942) es un poemario de Oliverio Girondo que revela un cambio en la poética del escritor argentino, pues plantea una nueva senda que va del universo físico al ético creando un proyecto original de significación.

posible explicación a los fenómenos escriturales de la novela, la memoria presentada con la metáfora barajar es considerada una experiencia presente descrita como correlato de la conciencia constitutiva del flujo absoluto iniciado en el *ahora real*, en un momento intencional del cual no se sabe si se analiza o no el acto de la memoria desde la relación de los objetos.

MEMORIA E IMAGINACIÓN: LA CORTESANA DEL COLLAR DE GEMAS

Elemento central para pensar y estudiar la memoria es la imaginación por la función que ésta tiene en el plano cognitivo y pragmático. Dicho elemento ha sido considerado por los griegos como una fuente de conocimiento que guarda una relación con *otro* elemento. A simple vista, lo imaginario puede ser caracterizado como aporético por considerar la representación del pasado con una imagen que a su vez tiene una asociación de ideas que bien pueden ser visuales o auditivas y que pertenecen a la fantasía. Se conceptualiza de forma espacio-temporal, por medio de los horizontes vivenciales, en los cuales el sujeto desarrolla su experiencia.

La memoria es una rememoración que opera siguiendo las huellas de la *imaginación*; escala de los modos de conocimiento sometido al régimen de encadenamiento de las cosas exteriores. Ricoeur apunta que el devenir de la memoria es una imagen, lo cual afecta la ambición de fidelidad en la que se resume la función veritativa de la memoria misma que para nuestros resultados es intrascendente (*La memoria... 23*).

Este enfoque no tiene como propósito la “fidelidad” que se busca en la memoria, pero sí pretende esbozar el fenómeno mnemónico para comprender el sentido de la

estructura y la intencionalidad del autor con su obra, de manera que el elemento imaginativo es gradual en la forma en que acontece en el texto.

En términos de Bergson, Ricoeur plantea un *recuerdo imagen* que se caracteriza como una forma intermedia, producto de la fusión de la memoria y la imaginación, y es en el acto del reconocimiento donde se operaba esta fusión, señalada por el sentimiento de “ya visto” (*Memoria* 75). En este sentido, el acto de rememoración hace un recorrido desde las profundidades hasta la superficie para manifestarse como lo que es: *su modo de dar a ver*.

Henri Bergson plantea un dato que puede pasarse por alto pero que es de suma importancia para relacionar al sujeto con el objeto y el recuerdo que éste le produce: la percepción. Ésta brinda información sobre la situación posible sobre los objetos materiales, sin descuidar jamás la utilidad o beneficio que pueda obtener por medio de la acción. No existe percepción pura —nos dice Bergson—, en realidad, la percepción siempre se produce mezclada con un componente esencial: la memoria. La percepción real y concreta siempre se ve acompañada de recuerdos, “estos recuerdos desplazan nuestras percepciones reales, de las que no retenemos entonces más que algunas indicaciones, simples ‘signos’ destinados a evocarnos antiguas imágenes” (*Materia y memoria* 48).

A partir de este contexto, quiero traer a discusión la presencia de una imagen que puede pasar como mero dato curioso, un tanto inconexo con el texto en general pero que es perfecto para equiparar las funciones perceptivas de la memoria e interpretar el presente de la situación. Me parece de vital importancia hacerlo con este pasaje, ya que nos da cuenta de un punto medio en el que el narrador quiere buscar en el pasado lo que ha sido de él. En un intento por no olvidarse de quién es en la nada. La imagen que se presenta es un

recuerdo que es llevado a un área de presencia semejante a la percepción donde se exalta la visualización del individuo:

Aunque el álbum tenía como título *Pintura de Francia* grabado en grandes letras doradas, casi insolentes, encontré la reproducción de un cuadro de Picasso. Se llamaba *La cortesana con el collar de gemas* y recordé de inmediato cuánto me había deleitado y hecho sufrir aquella mujer durante unos meses que vagué por Buenos Aires como marinero sin patrón. (*Cuando ya no importe* 60)

Esta pintura es un referente en distintos planos de la historia; por un lado, nos encontramos con la rememoración casi melancólica del pasado de un chico que reflejaba en la pintura todas sus aspiraciones e ilusiones. La juventud es muestra del romanticismo con que uno se lanza hacia la vida; la precariedad se lleva con estoicismo, deleitándose entre el arte y la poesía. Sin embargo, ante la perspectiva del Carr adulto y exiliado, representa el lugar a donde su memoria le permite llegar, cada sema, aún lejos de su contexto, cobra sentido y liga y desliga al sujeto de su identidad; es entonces donde el lenguaje se convierte en esa inteligencia narrativa capaz de mediar la memoria y la imagen. Es un recuerdo de los que Bergson llama de la *memoria pura*, aquellos que tienen que ver con el fenómeno del reconocimiento. Por su parte, Ricoeur, distingue este acto como de la “memoria que ve de nuevo” pero que coexiste con la “memoria que repite”; sin embargo, en el acto de “ver de nuevo” se reconstruye el recuerdo como una imagen señalada por el sentimiento de lo “ya visto”. Entonces, a partir de este recuerdo por imágenes se puede recuperar en su origen la operación de la configuración en imágenes del *recuerdo puro*. Ricoeur concibe que “sólo se puede hablar de esta operación como un paso de lo virtual a lo efectivo, o también como de la condensación de una nebulosa o de la materialización de un fenómeno etéreo” (*Memoria, historia...* 76), lo que Bergson matiza como *duración*; aquel movimiento al que sólo se

puede acceder por medio de la coexistencia entre pasado y presente representados en la fugacidad de un recuerdo personal que habita en la memoria pura.

El cuadro de Picasso es un detonante para abstraer un tanto más hacia el recuerdo de haber sido en el dinamismo de la existencia:

Tuve lástima y simpatía por aquel muchacho, bien vestido con pobreza y mal alimentado pero compensado con aquel amor absurdo, por la fijación de sus ambiciones. Pero el ser perdido que una vez, en un tiempo, fue parte y principio de mí mismo había sido más joven, con distancia de años, así que todo buen sentido estaba manchado por la envidia. Echado en el camastro, mirando la cara sensual y ordinaria de la mujer con su gran sombrero emplumado, imaginaba estar a espaldas del muchacho extraviado, tolerado por los guardianes, los ojos clavados con flexión y éxtasis en la pintura tan ajena. (61)

Este paralelismo de imagen tiene la ventaja de la conciencia sobre sí mismo y es visible el hilo nunca definido del proceso simbólico y textual como consecuencia de la “mediación reflexiva”. La mediación del tiempo es parte del asedio visual o del cuestionamiento que sitúa al personaje en la memoria inmediata y sobre todo es parte del proceso de comprensión del siempre confuso *sí mismo*. Esta imagen con identidades paralelas contiene no sólo la clave del relato y del descubrimiento de la identidad sino también para todo pensamiento crítico. Hay que poner especial atención al valor de acontecimiento que la imagen desencadena; una imagen, dice Ricoeur, despierta la memoria, y la memoria despierta la imagen. Puesta en contexto, es de la segunda manera, la imagen es traída intencionalmente como una especie de cinematógrafo, en que puede verse el pasar del tiempo por medio de fotogramas.

Literalmente, Carr pide la pintura con la intención única de volver a sentir lo ya percibido en la alteridad de la realidad, lo cual tiene un impacto en lo afectivo y en lo corpóreo, puesto que su cualidad de acontecimiento permite la transformación del estado de

las cosas. Ahí encontraríamos lo que para Ricoeur es una trampa de la memoria, es un equivalente a la anulación de la ausencia y de la distancia: “el ‘no-ser-ahí’ del objeto inanimado es cubierto por la cuasi-presencia inducida por la operación mágica”.

Esta escenificación del recuerdo-imagen, Carr del presente de la enunciación viendo a Carr joven frente a la pintura, vuelca el referente narrativo y su significación entre presencia y ausencia cuando el pasaje es referido como real por Dolly Onetti. (Parfraseo el diálogo visto en un vídeo del Museo del Escritor de Madrid.) Ella dice que “Juan” estaba en espera de un puesto en París como agregado cultural; lo cual hubiera resultado muy provechoso para él, puesto que era un conocedor de arte. Dolly recuerda una anécdota: todo un verano fue a ver una obra de Picasso y se enamoró de eso, él pensaba comprarlo, pero ya no se pudo realizar esa compra.²¹ Dolly nunca pudo ubicar el cuadro ni saber de cuál se trataba.

*La cortesana del collar de gemas*²² representó para Onetti como para Carr lo irreductible de la experiencia personal, una suerte de recuerdo-imagen que se encuentra en medio del estadio de la imaginación y de la alucinación. Esta forma mixta de la memoria se trata de una “imaginación que muestra, que da a ver, que hace ver” (Ricoeur, *Memoria...* 79).

En este punto hay que tener muy presente el *quién* recuerda y, con base en ello, considerar la manipulación de lo rememorado y lo olvidado. El relato muestra un plano más profundo en las mediaciones simbólicas del acto de escribir el recuerdo; en este caso, la memoria es incorporada a la constitución de la identidad a través de la función narrativa,

²¹ CAM Madrid (22 de julio de 2013). Museo del Escritor-Centro de Arte Moderno I: Onetti, “Galería Afectiva”. Recuperado de [<https://www.youtube.com/watch?v=Y7agnFDRWww>]

²² Esta anécdota es contada por Onetti en “Bradomín, burocracia y demás”, *Confesiones de un lector*, Alfaguara, 1995, p. 337.

por lo tanto también, contribuye a modelar la identidad del personaje y los contornos de la acción.

Escritura y reflexión pretenden captar la inteligibilidad del mundo real en la medida en que la imagen se hace relato y la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en materialización del acto libre, sentido así por el narrador y en un plano más complejo por el autor que escribe.

Roberto Ferro refiere esta anécdota como una exégesis del procedimiento utilizado en “Bradomín, burocracia y demás” en 1995, donde Onetti narra las visitas al Museo de Bellas artes en Buenos Aires exacerbando el traslado de un yo a otro yo en el curso de la novela (*Onetti. La fundación imaginada* 375).

Esta imagen presenta el acto de identificarse y así poder nombrar algo de lo que se quiere hablar, por lo que hay que poner especial atención a los predicados que rodean al sujeto del relato, tanto el sujeto que *ve* al joven frente al cuadro como el que recuerda en el presente de la memoria: “Dejé el recuerdo y con un sentimiento de posesión y crueldad clavé a la Cortesana contra un simulacro de tabique hecho de tablas. Sabía que al poco tiempo el verano eterno y sus manchas de sol iban a amarillear a la mujer, la iban a torcer e hinchar como el cuerpo de una embarazada” (61). Con esta cita podemos vislumbrar lo que se había mencionado como una “trampa” de la memoria, el trance entre lo imaginado y la alucinación. No obstante, considero que pasa algo psicológicamente curioso, y es que al parecer se trata de una “memoria obligada”, análoga a la memoria que cura terapéuticamente, es decir, el deber de la memoria.

Al quedar el sujeto de lado a la cosa de la que se habla, es preciso cuestionarse si hay un impulso vital de decir “debes acordarte” y enunciar la memoria casi de modo imperativo, que consecuentemente duele. Este *pathos* de la memoria obligada es casi una virtud, vista así por Ricoeur, puesto que el individuo va guiado al vicio que crea la aceptación de la tristeza, “esa pasión oculta que arrastra la melancolía hacia la parte inferior” (*Memoria...* 120).

El camino que encuentra Onetti para saldar este trabajo de la memoria es la escritura; desde mi punto de vista, el autor logra llevar a cabo el sentido del “deber”²³ de la memoria hacia un proyecto que va más allá de la identificación o reconocimiento de sí en el dinamismo temporal, está guiado hacia lo otro. Ricoeur sustenta que “el deber de la memoria es el deber de hacer justicia, mediante el recuerdo, a otro distinto de sí” (*Memoria...* 121).

Se ha considerado el carácter de redención que produjo el cuadro de Picasso y que éste moviliza al narrador sobre su recuerdo y, a medida que se actualiza, tiende a vivir en esa imagen que no le pertenece, sino que se le proyecta como a otro. De esta manera es posible observar el proceso continuo que lo llevó de la oscuridad a la luz de su memoria como muestra del conflicto de reconocerse (el otro) en todos los predicados.

La imagen en el relato termina en la perspectiva de Elvirita: “Me espiaba y simulaba volver a su tarea. No consiguió respuesta cuando preguntó: — ¿ésa es tu novia? —Y luego— ¿Para ser señora hay que ponerse un sombrero así?” (62). La intervención

²³ Al señalar el sentido del deber de la memoria, nos referimos al trabajo que se ejerce cuando se recuerda. Desde los términos de Paul Ricoeur, este sentido se obtiene cuando se exime el recuerdo desde lo pragmático y lo veritativo. Explica que, cuando se logra extraer el duelo que producen los recuerdos, la memoria se transforma en un proyecto de justicia: “Es la justicia la que al extraer de los recuerdos traumatizantes su valor ejemplar, transforma la memoria en proyecto; y es este mismo proyecto de justicia el que da el deber de la memoria la forma del futuro y del imperativo” (*Memoria...* 120).

“inocente” de una niña refleja lo inacabado del proceso de reconocimiento y no se llega con esta anécdota a descubrir su individuación, pero sí da pauta para considerar semánticamente la inteligibilidad de la mimesis en el relato. Esta imagen lleva, de alguna forma, al recuerdo a un área de percepción de sí por medio de la percepción del otro.

MEMORIA EJERCIDA. DIAZ GREY Y EL LUGAR DE LA MEMORIA

Esta nueva consideración apunta hacia una diferenciación cognitiva y pragmática del recuerdo. Ricoeur señala que acordarse es no sólo acoger, recibir una imagen del pasado; es también buscarla, *hacer* algo con ella. “De manera que el verbo *recordar* duplica al sustantivo *recuerdo*. El verbo designa el hecho de que la memoria es *ejercida*” (*La memoria* 82). En este apartado nos situaremos un paso adelante del *modo de dar a ver*; si ya observamos la dualidad de perspectivas, de identidades que participan en un recuerdo motivado por una imagen, ahora, toca el turno de conocer el *uso* que se le da a lo recordado y cómo es el ejercicio de la memoria en el personaje. Para ello es muy importante situar dónde se busca el pasado y si es por reconocimiento o es a través de trabajo y esfuerzo, características imprescindibles que nos llevarán nuevamente en dos direcciones, por un lado, tenemos a Carr reconstruyendo a pedazos su pasado por medio de cartas, música y arte, mientras que por el otro tenemos a Díaz Grey, que pretende *contar* la historia de Santa María. Así, la obra de Onetti es el nivel de significación dónde convergen la memoria ejercida de estos dos polos de rememoración, pero siempre como la constatación repetida de la escritura, de que no se es si no por la escritura.

El texto está organizado por la confusión del fragmentarismo. Es la vida de Carr la que vamos conociendo o es su inmersión hacia la oscuridad de Santa María y miedo al olvido de sí. Hay dos lugares en los que se va a buscar el recuerdo, Monte y Santamaría, ambos distintos por la distancia temporal. John Carr hace un viaje a Santa María, desde Monte[video], la región creada por Brausen que en el relato cambia y multiplica su nomenclatura por Santamaría Nueva, Santamaría Vieja-Santamaría Este; se trata de lugares que coexisten en una topografía y sus límites son indefinidos. De hecho, después de las ruinas en que quedó la ciudad en *Dejemos hablar al viento*, en *Cuando ya no importe* se reconstruye desde el nombre; el vocablo se convierte en una sola unidad léxica, pues se contrae el nombre y, semánticamente se fragmenta. De la misma manera que John Carr, quien —de acuerdo con Gallego Cuiñas—, representa a Santamaría: “Su ficción pasada que se pierde en la memoria, y se repite como se recuerda, en discontinuidad, ocupando un espacio de un ‘mundo paralelo’, en ruinas” (“El pasado es un país extranjero...” 24).

La fundación de Santa María refiere un espacio literario constituido por cruces, inserciones, anticipaciones o recurrencias intra y extratextuales. Rocío Antúnez considera que “la ciudad es el referente exterior sobre el que el personaje va proyectando la intensidad de sus sentimientos; la condición proteica, cambiante, contradictoria” que se crea como el lugar que se oponen al héroe para alcanzar su utopía (*Caprichos con ciudades* 11).

Para poder visualizar el lugar adónde se va a buscar el recuerdo se debe hacer una distinción importante, desde los términos de Ricoeur, la *memorización* y la *rememoración*. La primera tiene que ver con las maneras de aprender algo, al modo de la *paideía* en sentido pedagógico, profesional. Es una especie de memoria artificial que se relaciona con

lugares, cosas, personajes, acontecimientos. Por su parte, la rememoración es un retorno a la conciencia despierta de un acontecimiento reconocido que tuvo lugar antes del momento en que ésta declare que lo percibió y está directamente relacionada con el *phatos*. Ricoeur menciona que “la marca temporal del antes constituye así el rasgo distintivo de la rememoración bajo la doble forma de la evocación simple y del reconocimiento que concluye el proceso de recordación” (*La memoria* 83).

Lo que enmarca los modos de la memoria es el *ars memoriae*, una técnica basada en la asociación de algo que ya se conoce y que puede completar un proceso epistemológico que constituyen estaciones para la memoria uniendo la rememoración de las figuras ejemplares, la memorización de las enseñanzas principales de la tradición y la conmemoración de los acontecimientos fundadores. Las imágenes asociadas a la obra advierten inmediatamente a las estaciones de la memoria, haciendo un abuso del miedo al olvido, pues la intención de la mnemotecnia es no olvidar nada.

Pasa algo singular en *Cuando ya no importe*; con la llegada de John Carr —un personaje “nuevo” en el espacio onírico—, la enunciación es diferente y delimitada por la intención de explicar una técnica de asociación meramente cognitiva. Nótese, por ejemplo: “El profesor preguntó si el nombre Santamaría me era conocido. Le dije que toda América del Sur y del Centro estaba salpicada de ciudades o pueblos que llevaban ese nombre. —Ya lo sé. Pero nuestra Santamaría es cosa distinta” (18). A raíz de su interés por conocer y de “apuntar todo lo que fuera digno de ser apuntado”, el nombre se altera y el lector, conocedor de Santa María, puede advertir un cambio trascendental, o no, pero hay que indicar, de acuerdo con Roland Barthes, que

El nombre propio dispone de tres propiedades que el narrador atribuye a la reminiscencia: el poder de esencialización (puesto que no designa más que un solo referente), el poder de citación (puesto que se puede convocar a discreción toda la esencia encerrada en el nombre, profiriéndolo), el poder de exploración (puesto que se ‘desdobla’ un nombre propio exactamente como se hace con un recuerdo): el nombre propio es de esta manera la forma lingüística de la reminiscencia. (“Proust y los nombres” 176)

Carr aparece como un hombre voluntarioso, que pasa por una situación precaria y deambula sobre la angustia, convencido de que en su país le estaba negada toda posibilidad de trabajo. Una golpeada identidad lo hizo aceptar un trabajo en lo que llamaría su *destino*: “En el principio, después de huir de Monte, tristeza y peligro, luego de atravesar el río de barro y de sueñera, luego de remontar otro río, más estrecho y cuya tradición está hecha de amenaza y suicidio, desemboqué en un amanecer sanmariano”²⁴ (19).

Para el lector, el anuncio de una Santamaría Nueva se asocia inmediatamente con lo ocurrido en *Dejemos hablar al viento*, de manera que se pierde total contacto con el hilo conductor del realismo, pero no sorprende la diversidad en el referente y en la estrategia narrativa. El lugar de la fragmentación, de la variabilidad, vuelven en la reminiscencia, y el ejercicio de la memoria es ahora nuestro, motivado e influenciado por el autor como el espejo convexo sobre el que se refleja el protagonista en su relato, un espejo trabajado por las estrías de los otros: Díaz Grey, Larsen, Onetti.

“El camino narrativo hacia Santa María se fue configurando en sucesivas capas de ideas, imágenes y motivos diseminados en una textualidad incesante. Ninguna de ellas venía a sustituir a las anteriores, ninguna de ellas ha desaparecido”, indica Roberto Ferro (“Camino a Santa María” 12). La perspectiva del narrador está determinada por su identidad, aquella relacionada con su país, sin embargo, el cambio espacial y las heridas

²⁴ En esta cita podemos notar la presencia de Borges y su poema “Fundación mítica de Buenos Aires”.

ideológicas lo hacen frágil ante la historia que está por encontrar. Este es su acercamiento al lugar de la enunciación y de la rememoración; la voz del protagonista se vuelve inminente:

Pero mi visita oficial a Santamaría, y a la parte final y más importante de mi destino, sucedió días después cuando Paley, judío portugués y el único conocido de mis nuevos patrones, me acercó al río en su coche sueco.

Estuve mirando la parte paisajística de mi futuro. A la izquierda una enorme casa rodante con un automóvil gris ensillado; al frente, una casona, desconchada y sucia, y luego, sobre el recodo de las aguas, apuntando a más tierra incógnita de Santamaría Nueva, un puente de tablas con barandas de sogas. A la derecha, árboles, bosques, jungla. (19)

De esta manera se introduce el lugar inhóspito de la memoria: “Pienso que con lo escrito cualquier lector puede dibujar un mapa de aquella región de Santamaría. Pero ni yo sabía de mi acercamiento, tan lento, a través del gotear monótono de los días y las páginas, a la más dolorosa y vulgar de las caras de mi desgracia” (20). Este es el cruce de temporalidades que emerge del sufrimiento, del dolor; recuérdese que el universo narrativo se funda desde la mutilación y que, en ambos casos, Santa María y Santamaría Vieja aparecen como una alteridad espaciotemporal que permite contener las masculinidades disminuidas de los hombres que la crean, que la narran: Juan María Brausen la crea para evadir la tragedia de su mujer; John Carr se exilia en ella después de perder a su mujer y se encuentra con Díaz Grey buscando ayuda por el dolor por el que pasa Eufrosia. Pero su encuentro se reduce al lema *in gold we trust*, el discurso de los extranjeros en Santa María. “—Bien. Así que usted es Carr. Me avisó de su llegada el profesor. Pero habíamos quedado en que no haríamos contacto antes de que la cosa estuviera libre de ingenieros” (43). Sin embargo, su función “dejar hacer” no es congruente con el lema. Su tarea en Santa María es hablar y escuchar. Sumido en la vorágine envolvente de la jungla, Carr tiene un recurso: Díaz Grey. Incluso cuando pierde la huella de su identidad en la nada del villorio, el médico

es el único que le permite “convertir en victoria por lo menos una de las derrotas cotidianas” (*Para una tumba sin nombre* 146).

Una vez cruzado el umbral del espacio, las palabras y las charlas con el doctor serán el uso de la memoria. Carr irá de la imagen a la rememoración pasando por el *pathos* y Díaz Grey lo usará como interlocutor, le contará “las memorias de Díaz Grey”: “Ésta es una noche sin camiones y quiero aprovecharla para apuntar, antes que se vaya del recuerdo o se desdibuje, lo que llamaré, presuntuoso, las confesiones de Díaz Grey, médico de Santa María. Tal vez eterno” (97). Ambos personajes tienen un pasado que recuerdan, Díaz Grey guarda —y de a poco son rescatas por el texto— muestras de su existencia en otro lugar distinto al que le fue impuesto. John Carr arriba a la ciudad de manera “voluntaria” pero ve en el médico un posible destino del que quiere huir, y escribe y lee aquello que lo formó como la persona que es.

En este punto me interesa sobre todo destacar la señal de Elvirita: “—¿Siempre escribiendo tonteras? Si te diera por un trabajo en serio. Alguien anda diciendo que sos el primer historiador del villorio” (148). Lo anterior es una tarea impuesta indirectamente por su interlocución con los lugareños y con el médico, por tanto, el ejercicio de rememoración atrae de manera crucial a las identidades. Ricoeur dice que “el centro del problema es la movilización de la memoria al servicio de la búsqueda del requerimiento, de la reivindicación de identidad” (*La memoria* 111). El cruce de la memoria y la identidad constituye una problemática de “manipulación”. De acuerdo con Tzvetan Todorov, “los retos de la memoria son demasiado grandes como para confiarlos al entusiasmo o a la cólera” (en Ricoeur, *Memoria...* 117).

Las pláticas cotidianas fueron creadoras de palabras nuevas, de referentes lejanos. Pero la anamnesis, voluntaria o involuntariamente aceptada, tuvo lugar esa noche en que no hubo camiones, con la única intención de justicia, propia de todo intento de rememoración. El trabajo de historiador comenzó de manera inocente cuando salió de Monte, pero se le reveló al escuchar la voz del “verdadero” Díaz Grey.

Aunque condenados para siempre a respirar en este agujero de aldea, me han llegado algunas noticias del mundo de verdad. Sé que han escrito libros que tienen como tema el médico rural o al párroco aldeano. Pero mi caso, como todos, es un caso distinto. [...] Lo que quiero decirle es que mi memoria no ha registrado nada anterior a mi aparición en Santamaría a los treinta años de edad y con un título de médico bajo el brazo. Puede ser, lo pienso a veces, un caso de amnesia. Imagino que yo también tuve, como usted, infancia, adolescencia, amigos y padres, lo inevitable. Hace años jugué a imaginar sustitutos para llenar vacíos. Pero, por ejemplo, ninguno de los padres que fui inventando fueron nunca definidos. (*Cuando ya no importe* 98)

Díaz Grey está señalándole el compromiso que Carr adquiere involuntariamente frente a su historia. Esta actitud engendra un privilegio exorbitante y coloca al resto en posición de deudor (Ricoeur, *Memoria* 117). Pero lo que vale la pena destacar es el trabajo que se ejerce frente al pasado: “el trabajo del ‘historiador’ (énfasis mío), como trabajo sobre el pasado, no consiste nunca solamente en establecer hechos, sino también en escoger los más destacados y significativos de entre ellos, y en relacionarlos luego entre sí; pero este trabajo de selección y combinación está orientado necesariamente por la búsqueda, no de la verdad sino del bien” (Todorov en Ricoeur, *Memoria*, 118).

Como ya lo ha advertido Rocío Antúnez en *Caprichos con ciudades*, al pensar la novela como un género que niega el pasado, el único medio que queda es inventar, crear un lenguaje por encima del vacío semántico de los personajes. Este miedo al agujero negro del olvido es la victoria del narrador, salvar la memoria de Díaz Grey para salvarse a sí mismo

convierte estos apuntes en una historia de extensión no predecible y cuya veracidad le sigue resultando dudosa.

El médico representa la fragilidad de Carr. Primero, por la difícil relación con el tiempo, en cuanto componente temporal de la identidad, en unión con la evaluación del presente y la proyección del futuro. Segundo, por la confrontación con el otro, sentida como una amenaza en una relación de poder. Tercero, por la herencia de la violencia fundadora, su llegada al onírico espacio imaginado. Lo que celebran con el nombre de acontecimientos son actos violentos legitimados por la memoria colectiva.

Carecer de pasado los hace débiles ante sí mismos y su autonomía se ve amenazada por el paso del tiempo. Para Onetti, “el tiempo no existe por sí mismo... es hijo del movimiento y si este dejara de moverse no tendríamos tiempo ni desgaste ni principios ni finales. En literatura tiempo se escribe siempre con mayúsculas” (*La muerte y la niña* 31). La temporalidad la crean los personajes a manera de cronotopo; es decir, no interesa tanto el tiempo y el espacio como unidades, sino la manera en que ambas se presentan y organizan el acontecer en el texto. Teóricamente, mediante el cronotopo se enlazan y desligan los “nudos argumentales” y tienen una importancia “figurativa”: en el cronotopo el tiempo se concreta, se hace más sensitivo. Las señas del tiempo se concretan y concentran en determinados sectores del espacio. El tiempo se materializa en el espacio (Bajtín, *Las formas del tiempo* 1989). Tal como Onetti lo expone en *Tierra de nadie*:

Los sucesos permanecen en las cosas, en la gente, en los muebles, impregnan todo, lo modifican. Una cosa. 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. (68-69)

Pero esta clase movimiento en los objetos no les devuelve su identidad primera, por lo tanto, estarán siempre en conflicto con el pasado y su proyección al futuro. Ricoeur se cuestiona: ¿qué significa permanecer el mismo a través del tiempo? Pregunta que se tratará de contestar más adelante.

La confrontación con el otro, sentida como amenaza, es propiciada por la omnipotente perspectiva de Díaz Grey, que lo coloca por encima del saber de Carr. Santa María y sus personajes destacados son un abanico de experiencias que han pasado por los sentidos del médico. Es un hecho que esto intimide a Carr y que lo consuma la posibilidad de verse como él: “Aquello ya no era Díaz Grey. Era un viejo borracho, impúdico, que alzaba la calvicie y los ojos aceptando resignado no comprender. La cara también está oscilante, parecía dominada por la piel que se apoyaba inclemente y antigua en la calavera que había estado vigilando y protegiendo desde el momento en que alguien, azotándole las nalgas, provocó el primer berrido de arrepentimiento” (159). Es un hecho que el otro, por ser otro, viene a percibirse como un peligro para la propia identidad, la del nosotros como la del yo: “mucho tiempo pasó antes de que aceptara que había sido yo el inocente” (23), menciona Carr. Ricoeur argumenta que sólo cuando el cuidado de sí está en riesgo o sufre un atentado es cuando se mantienen un verdadero contacto con el otro:

[...] ¿es preciso, pues, que nuestra identidad sea frágil, hasta el punto de no poder soportar, de no poder sufrir, que otros tengan modos diferentes de administrar su vida, de comprenderse, de inscribir su propia identidad en la trama de vivir-juntos? Es así. Son, sin duda, las humillaciones, los atentados reales o imaginarios contra la estima de sí, bajo los golpes de la alteridad mal tolerada, los que hacen cambiar radicalmente la acogida al rechazo, a la exclusión, la relación que el mismo mantiene con el otro. (*La memoria* 112)

Esto le pasa a Carr con Díaz Grey y con Elvirita, pues ambos dan la impresión de haberlo usado en beneficio propio y para salvaguardar una trama que se mantienen oculta

bajo recuerdos, añoranza y archivos de una ciudad que siempre determina el destino de sus habitantes.

Finalmente, el espacio-tiempo recorrido por la memoria se palpa por medio de la alusión en una suerte de enumeración caótica, que no es más que la legitimación de la historia de Santa María:

Y después de la gran victoria prostibularia puedo escribir con exactitud que todo el resto es confusión literaria. Demasiadas historias, tantas pequeñas aventuras para un hombre solo vegetando en soledades provincianas. Perdí apuntes o nunca los escribí por desconfianza.

Un vagar sin sentido comprensible por las arenas que rodeaban una casa, un infantil empeño en enterrar un anillo que debió estar unido a una historia amorosa y difunta; meses de drogas prescritas y usadas por tres o cuatro personas que se fugan disfrazadas, sumergidas en la estupidez de cantos, músicas y sudores hediondos de un carnaval ya añoso; un adolescente empeñado en dar sepultura cristiana a un chivo maloliente; un promotor de lucha libre, viejo campeón ya vencido por combates y el tiempo, que resulta vencedor de un muchacho mucho más fuerte y joven sin que pueda explicarse por qué; y basta para mí. (*Cuando ya no importe* 121)

Nos encontramos frente a un relato impuesto por una perspectiva privilegiada y delimitada por la recepción del narrador. En el plano de las mediaciones de la acción, la memoria es incorporada a la constitución de la identidad a través de la función narrativa. Y como la configuración de la trama de los personajes del relato se realiza al mismo tiempo que la de la historia narrada, la configuración narrativa contribuye a modelar la identidad de los protagonistas al mismo tiempo que los contornos de la propia acción.

De este modo se hace posible vislumbrar el uso de la memoria, que lejos está de ser la memoria autorizada; es, sí, una memoria enseñada, pero está representada por la praxis del narrador y las conmemoraciones de la ciudad quedan desdeñadas: “La conversación

estuvo dando unas vueltas aburridas hasta que alguno de ellos recordó un incendio del que nunca había oído hablar. —Es el estilo sanmariano —dijo el médico—. Es triste pero la verdad fue que hasta en eso fracasaron.” (77)

Oficialmente, sólo se observa una conmemoración por la gente de Santamaría Vieja, la fiesta de San Cono:

Estamos en jueves y cae San Cono, que es el santo patrono de la ciudad. [...] Cada año, aunque no haya puente, San Cono mata cristianos. Y no le importa que sean mujeres o niños. Está en las estadísticas, que no mienten. En cambio nuestro San Cono, le hablo de nosotros, los pobres, tenemos que recibirlo como una esperanza de algún dinero. Casi siempre en monedas. (33)

Y pone en contexto la ideología de la ciudad y la del narrador, muestra de su perspectiva inicial al momento de su llegada.

Más tarde y coreando la magnificencia del poema, colocaban sobre el polvo zapatos charolados los representantes del cinismo cruel, los ricos, los terratenientes, los exprimidores de peones que se llamaban y se hacían llamar las fuerzas vivas de la nación. [...] Y desconocían a los seres animalizados por ellos, sobras sucias, el viejo sudor, las alpargatas arrastradas sobre la tierra, única amiga en renovadas y mezquinas promesas, siempre ajena y expectante para acoger en agujeros el final de sufrimientos y esperanzas. (35)

Los murmullos de la cantinela son elevados al “Señor Brausen”, quien pasó de ser el patriota fundador a una deidad. Para Roberto Ferro, “La reversibilidad de la figura de Brausen, del fundador, de Dios, del padre, todos los nombres del autor, es el trazo bífido con que la escritura onettiana parodia el lugar de una entidad trascendente, pasible de una lectura que lo compacta y le otorga la consistencia de unidad.” Y concluye “el autor no es una entidad fenoménica observable, su consistencia sólo es aprehensible a partir de efectos de lecturas de los textos” (“*Cuando ya no importe*” 380).

III. ESCRITURA

En literatura, hablar de la escritura implica adentrarse a un estadio de problemas. La escritura es un espacio inhóspito que de a poco va desmantelando la identidad del sujeto. El término, analiza César Núñez, “define tanto una práctica como un producto; pero, más aún, abarca, bajo su amplia ambigüedad, los sentidos más disímiles: obra, estilo y, claro, por medio de una sinécdoque, remite incluso a la propia figura del autor” (*Figuraciones de la escritura* 12). Más que una definición, el término remite a una acción que lleva inmerso el sujeto de la acción. Es un problema que se ha planteado recurrentemente como una escritura autorreflexiva convirtiendo en materia narrativa la propia enunciación, dicho tópico hizo posible la modernización mimética del realismo, originándose “una narrativa proteica e imprevisible que privilegia la noción de ficción y transforma el acto de contar historias en una aventura de la escritura” (Verani, “La aventura ...” 125).

En este camino, Juan Carlos Onetti es prueba de que se puede alcanzar autonomía y trascender el diálogo con la tradición. La multiplicidad de los niveles de enunciación es marcada por una progresiva complejidad y ambigüedad y la ironía en la reescritura de un mundo propio. Su escritura adquiere una modulación autoconsciente y metatextual, los personajes se unen a la estrategia de manera consciente y se piensan a sí mismos como parte de la ficción y de su existencia en una realidad alterna.

En este caso, la escritura de la memoria está ligada de manera muy estrecha a la necesidad de una autobiografía, como sucede con Eladio Linacero, personaje que siente profundamente la necesidad de “escribir sus memorias” a sus cuarenta años. Visto de esta

manera, el ciclo narrativo está dirigido por la misma brecha. John Carr, exiliado en Santamaría, escribe para no borrar “toda esa parte de la vida que es la memoria”. Escribir la memoria implica, como se mencionó anteriormente, hacer el trabajo de recopilación y darle un uso y, si es posible, hacer algo que trascienda los propios límites de la memoria.

QUIÉN RECUERDA

Como ya se había advertido en el apartado anterior, el centro del conflicto de la memoria está inmerso en la identidad. La trama de los personajes se va tejiendo junto con la acción que los va configurando como personajes; pero, como la autoconciencia de ser también permite la inteligibilidad de su función llevada al texto, su reconfiguración en el presente narrativo permite acaso el reconocimiento de su individuación.

En el caso de *Cuando ya no importe*, quien recuerda no es siempre el narrador. La voz narrativa tiene contacto con la historia mayormente por las referencias que el médico le da más que por su propia experiencia. Carr es un personaje característico del mudo onettiano “yo había nacido para el fracaso irremisible” (11). La narración de John Carr o Juan Carr —como perspicazmente lo nombra Ferro— tiene muchas coincidencias con las anécdotas que Onetti ha relatado y que dejan siempre la sospecha de un relato autobiográfico con dejes de ficción, muy al estilo sanmariano.

Para Carr, “Los años pasados en Francia, a pesar de hambres, fríos y lluvias, había sido un estar en el mundo”; mientras que, en Santamaría, “un pueblo que aspiraba a ser ciudad” (59-60), se sentía como testigo del nacimiento de la vida terrestre: “los insectos de formas extrañas y siempre voraces de sangre, los aullidos de animales todavía desconocidos

que llegaban desde el bosque me confirmaban que no estaba verdaderamente habitando un mundo real” (60). La selva y su vorágine²⁵ representa la soledad y el monótono gotear de los días.

Los recuerdos del personaje rondan entre el *ser* y *estar*, cuando la presencia humana se presenta en su estado fundamental *estando en el mundo*. Reyes Flores apunta que “el hombre al descubrir su existencia la encuentra inmersa en un mundo dado de antemano del cual le es imposible sustraerse” (17). Obsérvese a continuación la manera inesperada en que le invade al personaje *la cosa*, ese estar en el mundo:

Estaba en la mitad del cuarto hojeando un libro increíble hurtado a la biblioteca tablón y ladrillo cuando la maldita cosa me atrapó a traición. Frío en las vértebras y la aproximación de una muerte que sólo era cansancio. Pude echarme en la hamaca y boca arriba, recuerdo, me asaltaron las preguntas que nunca supe quién las hacía. Comencé interrogando quién soy, porque no soy otro y estuve repitiendo mentalmente un número infinito de veces mi nombre verdadero, hasta que perdió sentido y lo siguió un gran vacío blanco en el que me instalé sin violencia y era el ser y el no ser. (129)

Su ser se le revela estando ahí, cumpliendo involuntariamente el pacto con la trama sanmariana, el gesto de echarse en la hamaca recuerda mucho a “echarse para atrás” como inicia el relato de *La muerte y la niña*, movimiento que lo separa de un tiempo anterior y lo vincula con el ser en Santamaría: escuchar.

La incompreensión del sí en este momento se debe sólo a que su identidad se encuentra en la alteridad de la acción. Se está construyendo al tiempo que el relato de su vida y la historia. Esta idea de sí es totalmente *otra*, no diferente, a la que tiene en otro

²⁵ Es muy raro este paisaje en las novelas del narrador ciudadano por excelencia. Onetti ha cuidado bien la estampa de sus narraciones y no es coincidencia que haya un lugar más recóndito que Santa María, la selva representa ese miedo al olvido. El faro heredado es el pasado que no aceptó y la selva el lugar donde descubrirá su ser para la muerte por más repugnante que el ámbito le parezca.

tiempo de su construcción de identidad: “Apunté: noches felices, pero sería más exacto llamarlas noches de paz. Porque si se me ocurría divagar sobre algún problema nunca se trataba de problemas impuestos por el mundo de afuera. Eran mis problemas, absolutamente míos. Eran de esa raza de problemas que millones de personas se habían planteado sin resolver” (15). Nótese el tono en que se deja ver la temporalidad de la enunciación, teniendo en cuenta que se trata del momento anterior a encontrar el anuncio que “ofrecía empleo a un hombre «cuya ambición no respeta ningún límite y que esté dispuesto a viajar»” (16).

Este es el *quién* de la enunciación, un personaje con crisis constantes de identidad.

Releía viejos libros como si estuviera logrando unirme de verdad a los autores y el placer se mezclaba con la tristeza de sentirme ausente, tal vez para siempre, del mundo de verdad, del mundo que yo había conocido y donde en la adolescencia fui formando con días y noches mi personalidad. Tal vez cuando se insinuaba el amanecer ardiente, llegué hasta apretarme la mandíbula para no llorar. Pensaba que esta ciudad, cada etapa de la vida hacen un mundo y me era impuesto comparar este mundo del río de Santamaría de los hombres analfabetos y el ambiente del Chamamé, antro donde cada tanto iba a elegir a mi puta. Siempre que el tiempo lo permitiera. Mi cerebro tenía un recurso llamado Díaz Grey pero al cual ahora me era imposible recurrir. Me iba angustiando la atenuada sospecha de que el resto de mi vida pudiera transcurrir frente al río y a represa, junto a dos hembras de edades muy distintas y semianimales. Pero la autocompasión y nostalgia, exageradas sin quererlo, no eran útiles para el consuelo. (59)

No obstante, no es al único a quien pertenecen los recuerdos, pero es quien los asocia y recurre invariablemente a buscar en otro tiempo, en otro lugar. Debe considerarse —como se mencionó anteriormente— que Díaz Grey funge como esa vocecita en el inconsciente, lleva indirectamente la batuta de la acción en el relato, la acción gran parte es debido a él, a la estima de sí y su irrupción violenta en Santa María en *La vida breve*.

QUÉ Y CÓMO SE RECUERDA

El texto podría estar dividido, principalmente, en dos vertientes de discurso. Cada uno pertenece a Díaz Grey y a John Carr. La voz de la enunciación es de este último, es quién construye la trama de su vida con la que encuentra en Santamaría, que participa de la alteridad en su acción. En este armado de la trama, John Carr se reconoce en puntos específicos de la historia, es muy evidente con la historia de la novia robada. Pero también en la omisión de detalles, entrecruces de personajes que transitan en Santamaría. Su vínculo con los traficantes es apenas visible y trascendental pues, hay que decir, su identidad no se transgrede al punto de ser irreconocible, como sí pasó con la influencia de Díaz Grey en su persona.

La comprensión de sí se encontraba mediatizada por la recepción conjunta en la lectura especialmente de los relatos históricos y de los de ficción. Conocerse, decía entonces, consiste en interpretarse a uno mismo a partir del régimen del relato histórico y del relato de ficción.

Esta noción debe permanecer cercana puesto que en la novela se enuncia parte de la obra narrativa y ahí está presente la función en tanto objetos de apropiación, los discursos aprobados y la proyección de criterios más o menos psicologizantes, que en palabras de Ricoeur es la permanencia en el tiempo. Ricoeur permite observarlo desde su praxis y considerar la interpretación del texto como modelo para la interpretación de la acción.

Una vez identificado el sujeto es fácil reconocer los predicados léxicos y físicos que lo caracterizan y que nos hace diferenciarlo de otros personajes. La mismidad, entonces, se

asume por el lenguaje y el pensamiento. El repertorio de los predicados psíquicos atribuibles a cada uno es lo que da la noción de espíritu. En el principio no hay conciencia pura “no puedo hablar de modo significativo de mis pensamientos si no puedo a la luz, atribuirlos potencialmente a otro distinto de mí” (*Sí como otro* 15).

CONCLUSIONES

Hallar el término “memoria” en una investigación remite, en la mayoría de los casos, a la historiografía o a la filosofía de la historia; caminos prominentes que se han provisto de este recurso para dar una interpretación a lo que se recuerda. Aunado el término al campo literario, el discurso que de esta línea de pensamiento se desprende interviene como un paradigma de carácter político en el ámbito social.

Como género literario, las memorias mantienen su discurso con el pasado y su contrato de veracidad traza una línea de análisis específico. Entonces su justificación en una poética como la de Juan Carlos Onetti radica en otra vertiente; la del estudio del ser y su búsqueda en la trama como una construcción ficcional que se cuestiona constantemente su identidad por medio de la memoria.

Notamos a simple vista que estamos muy lejos de seguir los preceptos que involucran el análisis de la memoria en términos historiográficos, no obstante, echamos mano de la filosofía para descubrir cómo nace el fenómeno mnemónico a través de la imagen y la identificación del ser con el mundo material.

La novela es una ejemplificación y encarnación de la conciencia del autor. Todos sus aspectos son aprehendidos como partes orgánicas de un total complejo, cuya esencia unificante es la mente del autor. Sus “profundas estructuras” se encuentran en los temas recurrentes y en el patrón de sus imágenes. Al aprehender esas estructuras aprehendemos la forma en que el autor “vivió” su mundo, las relaciones fenomenológicas entre él mismo como sujeto y el mundo como objeto.

CONTAR U OLVIDAR: LA ACCIÓN DE LOS PERSONAJES

Cuando ya no importe, la memoria es el único elemento que puede recordarnos quienes somos. Es un paradigma que evoca nuestra identidad y distingue del otro que fuimos. Pero, qué es lo precedero en un vasto universo literario; el reconocimiento en las historias que se cuentan... Juan Carlos Onetti hizo de su última novela el testimonio de un hombre que escribió sin propósito alguno, sin ninguna idea de plantearse ser el creador del espacio que sólo podía habitar el *otro*; aquello que no somos en una primera instancia. La metáfora vertical del olvido sólo alcanza su máxima profundidad cuando ya no importe.

La paradoja del decir y no decir es para la voz narrativa un asunto de carácter existencial. La distancia del pronombre que narra con la trama es característica de la crisis y desdoblamiento de la identidad del hombre contemporáneo. Sus personajes, marginados siempre están pensando en otra posibilidad; estos, construcciones del relato, son mecanismos propios de Onetti para marcar diferencia en la narrativa del siglo XX.

La enunciación manifestó la preocupación del narrador por esfumar la identidad que se estaba forjando, cruzando los límites y trazando nuevas perspectivas. Al respecto, Fernando Aínsa comenta que

[...] la enunciación, en tanto instancia organizativa del relato y expresión de la composición donde se manifiesta la voluntad de construcción narrativa del hablante implícito, se matiza, cuando no se subvierte, en la obra de Juan Carlos Onetti. A través de las diferentes voces del narrador ficticio, los papeles asignados a uno y otro, se alteran o intercambian en el seno

del propio relato o se revierten en narraciones subjetivas o testimoniales, donde el narrador está presente o ausente, sea cual sea la persona en que se expresa: primera, tercera o el ambiguo ‘nosotros’ colectivo. (“Del yo al nosotros” 12)

La enunciación en primera persona en *Cuando ya no importe* permite la gradación temporal y subjetiva del autor. Por otro lado, Juan María Brausen, protagonista de *La vida breve*, logra moverse alternativamente en los tres *yo* en que su identidad se fragmenta: Brausen, Arce y Díaz Grey, con lo cual—Onetti revierte, así, la imagen del autor omnisciente, creador y director de sus personajes, en una caricatura del escritor convertido en bronce, puesto en la plaza de un pueblo de provincia y en una divinidad invocada en los momentos de sequía. Con ese movimiento en la literatura que va desde lo impersonal y universal, Onetti cierra un universo donde la primera y la tercera persona se confunden en los desencuentros de un *yo* fragmentado y desdoblado y donde el narrador se disimula entre sus propios personajes. Se traza el camino hacia la subjetividad, desde la voz de un narrador enunciando verdades eternas a la de un “hombre” solitario, cada vez más lejos de las verdades absolutas y más cerca del desamparo y la duda. La primera persona no tiene la autoría del pasado; está, por el contrario, atrapada en el dilema de sus propias fobias y aversiones, medias verdades y penumbras.

La narración en primera persona es una modalidad de la autobiografía. El “yo” del autor se proyecta en el mundo ficcional por medio del “yo” del narrador; el presente de éste va a proyectarse en el recuerdo y establece una distancia para contar su historia, un tiempo para ordenar los recuerdos, una memoria serenada para contar las peripecias y hacerlas revivir del mejor modo posible. El grado de subjetividad es mayor; lo “vivido” se trasciende y marca la rememoración. Sin embargo, en *Cuando ya no importe*, la simulación del diario no establece una “memoria serenada”, puesto que la distancia temporal del

narrador remite directamente al propio devenir, con impresiones inmediatas, lo cual se vuelve ambiguo desde la voz de la primera persona puesta sobre la trama general de Santa María.

Carr es un personaje que no se incluye en los pronombres que “saben” y “dicen” de Santa María; el “nosotros” característico de novelas como *Para una tumba sin nombre*, *Juntacadáveres*, *El astillero*; pero tampoco es la voz en primera persona que se distancia y que narra desde su perspectiva e involucra al lector, como es el caso de *Los adioses*. Pero sí es una voz que expone el desorden tumultuoso y contradictorio, tal como está dado en el “fluir de la conciencia”. Su relación con la temporalidad y la acción permite una reflexión que llega a ser compleja y amorfa, cede de una lucidez que permea sobre niveles de realidad y acontecimientos. Carr reúne, a manera de calidoscopio de voces del relato, una trama de la memoria, con cortes y rememoraciones que parecen subconversaciones. El narrador rescata la trama de la *novela total*, lo que identifica al mundo onírico, al espacio que dio paso a la nueva identidad latinoamericana. Aunque proyectado metafísicamente, el yo protagónico de Onetti refleja la crisis de la identidad de la sociedad moderna. El personaje problemático concibe su libertad en el sentido de que ha conseguido quedarse solo, aislado, y que por eso se siente abrumado por una difusa inquietud y un insoportable sentimiento de dudas contradictorias. Su consuelo es la relación conflictiva que alimenta compulsivamente con el mundo exterior, sea a través de la proyección agresiva de su yo profundo en el mundo exterior, visión que tiñe la realidad a la que recrea, según su perspectiva o desdoblado su identidad, para ajustar sus fragmentos a esa realidad; o sea a través del recurso de fabricarse otras identidades, inventándose seudónimos, mintiéndose a sí mismo, imaginando otros seres a través de los cuales se pueda escapar de la realidad. En

Onetti esta fragmentación asume formas diversas como evidencia de no ser lo que creían ser, entonces se busca resolver las tensiones existentes con la realidad y se refugia en la fantasía del personaje que quisiera ser y no es.

El problema de la identidad fijado por la enunciación subjetiva es ante todo la acción significativa que un “agente” decide para su narrativa. Puesto en otro plano, la enunciación y desdoblamiento de los narradores es ya una respuesta al porqué de la acción. De acuerdo con la filosofía de Ricoeur, sabemos que la acción enseña algo acerca de su agente. Su relación pertenece al mismo esquema conceptual de las intenciones, motivos, deliberación, etcétera.

La decisión de contar “cómo se comenzó a saber”, cómo la narración venció a la derrota cotidiana es, sin más, la acción significativa que reclama su lugar en el lenguaje, aquello por lo que podemos decir que estuvimos ahí. Este reclamo de *narración* determina el *quién* desde un punto de vista heideggeriano, la acción lleva siempre al espacio ontológico de gravitación.

Fernando Aínsa menciona en *Las trampas de Onetti* que el tono existencial de las novelas está en la primacía de los elementos “personificativos” (36). De este modo, es preponderante observar una proposición de *idealismo*, donde la mayoría de los personajes contribuyen a crear —en la medida que son arquetipos— el *mito* que los unifica en la obra artísticamente concebida. Para Aínsa, “esa concepción estética es fundamental en Onetti” (36) y la convierte en el eje básico de la obra, puesto que el orden lógico de la historia tradicional no tiene un ritmo coherente y se vuelve autorreflexiva. El crítico observa que esta postura carece de una ideología “fuerte”: “se ha visto cómo la falta de una postura precisa, en el orden filosófico, lo conduce a ser un autor débil ideológicamente, lo que no le

impide ser un autor típicamente idealista” (*Las trampas ...* 37). Sin embargo, considero que “participar en dolores y angustias” es una forma de compromiso y una decisión ética, y “sólo los malos escritores creen que tal compromiso debe ser expresamente político” (Gillio, 44). Su obra es una postura ideológica del reflejo del mundo, como lo dice a Esther Gilio:

[...] para construir su literatura no mira al exterior, sino al mundo que tiene en sus entrañas. Se desentiende de la historia. —El mundo que tengo en mis entrañas... La frase es novedosa y tiene fuerza. Pero ese mundo que yo tengo en mis entrañas, mi querida señora, es una consecuencia de lo que usted llama el mundo exterior. Un mundo en el que estoy inserto y que acepto. Me reservo el derecho de criticarlo, y lo hago en el estilo indirecto y escéptico que usted me conoce. (44)

El idealismo como propuesta estética implica cierta responsabilidad con el otro, desde mi punto de vista, ésta logra trascender por medio de su concepción de la verdad, y es que ésta no existe para él, representa el derrumbe de la fe en la inmutabilidad y estabilidad de la realidad. La verdad es susceptible a variaciones, perspectivas de los hechos, como se refiere en *El pozo*: “porque los hechos son siempre vacíos, son recipientes que tomarán la forma del sentimiento que los llene” (117).

Esta variante de contar los hechos, la perspectiva del relato, es también una batalla con el olvido. En las novelas de Onetti nos encontramos con personajes que quieren saber, fueron sabiendo o no querían saber; personajes que observan la acción y gustan del distanciamiento ficcional, hasta el punto de evadir la trama, como el caso de *La muerte y la niña*. El olvido, presente en *Cuando ya no importe*, invita a la relectura desde distintos niveles de profundidad y de manifestación. En efecto, el olvido propone una nueva significación a la idea de profundidad; propone, en el plano existencial, algo parecido a una situación abismal; la acción de contar intenta expresar la metáfora de la profundidad.

Ricoeur entiende el olvido como aquella parte de la fenomenología de la memoria que “propone, en el plano existencial, algo como una situación abismal, realidad que intenta expresar la metáfora de la profundidad” (*Memoria...* 541). Esta idea sirve a este estudio para dilucidar la acción de contar desde una selección hecha por los propios personajes y entender el fragmentarismo como una acción de reconocimiento con los hechos; es decir, que cuando el personaje “decide” qué es lo que va a narrar —esa acción significativa—, reconoce el *sí* como *lo otro* y se enfrenta al punto crítico de bifurcación de la memoria; lo que permanece y lo que se reserva. Esta premisa es la guía de *Cuando ya no importe*. Por ello considero que el idealismo del cual habla Aínsa y que se ha discutido incansablemente entre sus críticos no representa una ideología débil frente al cambio radical del siglo XX, por el contrario, considero que aquel novelista que decía “escribir sin propósito” logró tocar las heridas más profundas y nunca antes puestas al habla del hombre minúsculo por cuanto sabe de lo otro que no es. Con esto quiero decir que al *rememorar* “anécdotas” de su literatura, Onetti entiende la disyuntiva del olvido. La estructura del diario es una insistencia a no olvidar y apuntar lo que merece permanecer. El olvido y la memoria los relaciona la fidelidad de los hechos. Ricoeur se cuestiona: “¿No sería, pues, el olvido, en todos los aspectos, el enemigo de la memoria? ¿Y no debería la memoria negociar con el olvido para encontrar a tientas la justa medida de su equilibrio con él? ¿Y esta justa memoria tendría algo en común con la renuncia a la reflexión total? (*Memoria ...*540). Acordarse también implica olvidar, el olvido surge como una paradoja de la memoria y este puede ser el sentido del personaje de Carr al cierre de la trama sanmariana. Su identificación popular como “historiador” se plantea, pero no trasciende más allá de la estructura de la novela; acaso los apuntes que integran el archivo de manuscritos de *Cuando ya no importe* sean un intento por no olvidar.

Lo anterior puede justificar los saltos temporales y el desorden que dejó la ficción para hacerse parte de la novela impresa real, lo que nosotros como lectores tenemos como existencia póstuma del autor y que, como ya se mencionó, la edición impresa por Alfaguara fue realizada por el hijo y la mujer de Onetti, su carácter apócrifo ha resonado en la crítica. Dorotea Muhr menciona que Onetti, desde 1978, estaba escribiendo una novela de la que él mismo decía que iba a tener cien capítulos: una novela absurda, sin argumento, “una novela diferente de todo lo que he escrito hasta ahora, tanto en la estructura como en el tema –los muchos temas-, ya que de la saga de Santa María sólo aparecen menciones aisladas” (*Obras completas II*, 1134).

El cambio puede guiarse hacia el final de la escritura, cuando la palabra muerte aparece: “Escribí la palabra *muerte* deseando que no sea más que eso, una palabra dibujada con dedos temblones [...] Otra vez la palabra *muerte* sin que sea necesario escribirla” (170). La paridad de la ficción y la realidad dieron como resultado *Cuando ya no importe*. Podemos decir que toda historia narrada es una invitación para vernos y reconocernos en el tiempo por la praxis. El sentido del cuidado de sí, del ser-para-la-muerte, se transforma en un ser-frente-a-la-muerte. De acuerdo con Ricoeur, la muerte en historia y el lector en literatura implica lo ex-sistido o haber-sido, “es la función del discurso como lugar de la palabra ofrecer a los muertos del pasado una tierra y una tumba: ‘el suelo es inscripción de nombre; la tumba, paso de las voces’. Aquí se oye la voz de Certeau que asigna dos lugares simétricos al lector y a la muerte. Para ambos es la muerte sosegada” (*Memoria...* 484). Para Ricoeur, la idea ontológica da lugar al argumento del historiador, ya que su interpretación refuerza el intento del filósofo y se unirían así en el discurso-sepultura de dos voces. (484). El historiador, menciona Ricoeur, “no tiene enfrente sólo muertos para los

que construye una tumba escrituraria; no se esfuerza sólo en resucitar a vivientes de otro tiempo que ya no son pero que fueron; intenta re-presentar acciones y pasiones” (*Memoria...* 504-505).

Carr no es el único personaje con pretensiones autorales en el mundo onettiano. Lanza, por ejemplo, cuenta con un archivo a partir del cual pretende escribir la historia de la ciudad. También Díaz Grey siente la obligación de dar explicaciones para la posteridad, destinada a los “futuros, tan probables, exégetas de la vida y pasión de Santa María” (191). Después de las sucesivas charlas nocturnas con Díaz Grey, Carr registra anotaciones que Elvirita, de manera sarcástica, le comenta que “alguien anda diciendo que sos el primer historiador del villorio” (*Cuando ya no importe* 148), de modo que existe fuentes y versiones orales y escritas sugeridas como mediaciones escriturales. *Cuando ya no importe* es una novela con abundantes guiños autorreferenciales al autor material o histórico y a su obra. Esta novela fue concebida bajo la lucidez de la muerte y Onetti la convirtió en síntesis de su escritura, mimetizando voces del autor con su narrador y, sobre todo, destacando la historicidad de personajes como Díaz Grey, narrador privilegiado, también identificado con la voz del autor, quien dice tener escritos sobre Santa María y relata de manera oral acontecimientos de la trama literaria significativos para la historia y para su creador. Carr asume conmovidamente la complicidad con el relato del médico y los escribe, recrea, agrega, quita, contempla, cambia interviniendo drásticamente sobre lo anterior. Es decir, “intenta re-presentar acciones y pasiones”.

SANTA MARÍA: UNA PREOCUPACIÓN ESTÉTICA

“Santa María no existe más allá de mis libros. Si existiera realmente, si pudiera vivir o viviera allá, inventaría una ciudad que se llamara Montevideo”

J.C. Onetti

Se habló de identidad narrativa del individuo, pero también es importante que se mencione a la comunidad como parte sustancial de la identidad. El lugar adonde pertenecemos define en gran parte la praxis. Santa María, en este caso, es retomada como el espacio objetable de la historia.

La trama, entendida en el sentido más próximo a la propuesta de Aristóteles, supone la supeditación de los personajes a las acciones. Esta configuración de la trama implica que no interesa el perfil individual del personaje, sino el del héroe que realiza acciones. En este tipo de narraciones importa el *quién*, pero no como entidad desarticulada, sino como un *quién* siempre en relación, siempre haciendo cosas con otros, con ciertos fines y motivos. Para Ricoeur, la trama se construye precisamente como imitación de acciones y como síntesis de lo heterogéneo. Nosotros, como lectores de la novelística onettiana, tenemos presente la trama y no la temporalidad de los personajes. La estética de creación consiste en que es posible que el lector refigure la temporalidad como un entramado en el que ciertas acciones tienen antecedentes y consecuentes; es decir, están concatenadas cronológicamente, lo que permite su inteligibilidad. Como menciona Ricoeur en *Sí como otro*, “narrar, “es decir quién ha hecho qué, por qué y cómo, desplegando en el tiempo la conexión entre estos puntos de vista” (146).

Santa María cambia su nomenclatura por Santamaría, en un solo término. Ésta es más grande de la que se conoce de textos anteriores. Ahora sabemos de una Santamaría Vieja y de una Nueva, de una del Este. Este proceso comenzó en *Cuando entonces*, el espacio era cada vez menos citadino y se tornaba más tropical, se nombra la frontera con Brasil y se habla del calor y la coca. Es como si la memoria de Onetti se mezclara con la de sus narradores, aludiendo a recuerdos tanto reales como ficticiales.

Este cambio semántico se discutió durante el análisis. Ahora es momento de considerar el espacio como un plan de narración que se fue construyendo de a poco, casi de manera autónoma. Onetti contestaba a una pregunta a Alfredo Barnechea en 1973:

¿Nunca se perdió en Santa María? ¿Nunca hizo planos ni genealogías?

Una vez hice un plano de Santa María con un amigo, pero era sólo para mover mejor a los personajes. Lo perdí cuando me vine de Buenos Aires. A mí se me ocurre escribir una novela, y ya tiene su lugar en Santa María. Pero nunca me propuse desarrollar un plano. *O sea: nunca quise escribir una saga. Ese es ya un propósito, y yo no podría escribir con propósitos.* (El subrayado es mío, en línea)

Santa María aparece como una idea fugaz en el personaje, idea que proviene de otra anterior, del recuerdo del lugar “donde había sido feliz años antes, durante veinticuatro horas y sin motivo”. Esta ciudad que nació para provincia es el refugio de Larsen envuelto en su drama de destierro. Santa María es el lugar donde los personajes arrastran su agotamiento vital entre noches y madrugadas; una ciudad con puerto, pero transformada: ya no hay amaneceres luminosos ni soles radiantes, sólo “maderas y charcos podridos”. Santa María se palpa tan gris, allí, en soledad, Larsen morirá su segunda muerte, no tanto de pulmonía como de miedo y asco.

Santa María asume, en esta novela, la dimensión literaria de un personaje más, la posición de una fuerza anónima, su muerte, con su significado de rendición y modificación de espacio y personajes, en una novela donde el escritor se trasluce obsesionado por los recuerdos de una ciudad que ya no le pertenece.

Con las últimas novelas cortas, el espacio se resignifica y en especial la última recurre a esa parte simbólica de lo originario, las raíces que se mantuvieron calladas pero que están presentes al final del cuento. El compromiso del escritor es la persistencia en tratar de escribir “bien y mejor” —como lo mencionó a Barnechea— y en contar con sinceridad cómo es la vida que [le]tocó vivir y cómo es la gente condenada a convertirse en personajes de [sus]libros (Entrevista a J.C. Onetti, en línea).

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA DEL AUTOR

Onetti, Juan Carlos, *Cuando ya no importe*. México: Alfaguara, 2009.

Onetti, Juan Carlos. *Cuentos completos*. Buenos Aires: Corregidor, 1976.

Onetti, Juan Carlos. *Juntadáveres / El astillero*. Bogotá: Oveja negra, 1984.

Onetti, Juan Carlos. *La vida breve*. Buenos Aires: Punto de lectura, 2007.

Onetti, Juan Carlos. *Los adioses. El pozo*. México: Alfaguara/La Jornada, 2009.

Onetti, Juan Carlos. *Para una tumba sin nombre*. Barcelona: Seix Barral, 1980.

Onetti, Juan Carlos. *Réquiem por Faulkner*. Buenos Aires/Montevideo: Arca/Calicanto, 1975.

Onetti, Juan Carlos. *La muerte y la niña*. Buenos Aires: Corregidor, 1973.

Onetti, Juan Carlos. *Confesiones de un lector*. Madrid: Alfaguara, 1995.

Onetti, Juan Carlos. *Tierra de nadie*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1967.

Onetti, Juan Carlos. *Obras completas I*. Ed. Hortensia Campanella. Madrid: Galaxia Gutenberg, 2006.

Onetti, Juan Carlos. *Obras completas II*. Ed. Hortensia Campanella. Madrid: Galaxia Gutenberg, 2007.

Onetti, Juan Carlos. *Novelas cortas*. Ed. Daniel Balderston. Colección Archivos 59. Córdoba, Argentina: Alción Editora, 2009.

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

Aínsa, Fernando. “Del yo al nosotros: El desdoblamiento de la identidad en la obra de Juan Carlos Onetti.” *ALPHA* 20 (2004): 11-27.

Aínsa Fernando. “Onetti: la muerte tan temida.” *Juan Carlos Onetti. Nuevas lecturas críticas. CELCIRP* (2003): 203-215.

Aínsa, Fernando. *Del topos al logos*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert,

Ainsa, Fernando: *Las trampas de Onetti*, Montevideo, Arca, 1970.

Antúnez Olivera, Rocío. *Juan Carlos Onetti: Caprichos con ciudades*. México/Barcelona: Universidad Autónoma Metropolitana/Gedisa, 2013.

Antúnez Olivera, Rocío. “Urbe y narración: Montevideo, 1920-1939”. Ramón Alvarado, Laura Cázares, Alejandra Herrera y Marina Martínez Comps. *II Congreso Internacional de Literatura Latinoamericana, Literatura sin fronteras*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1999. 239-244.

Balderston, Daniel. “Hagan lo que quieran: en torno a los manuscritos de *Cuando ya no importe*.” *Fragmentos* 20 (2001): 104-108.

Barnechea, Alfredo. “Entrevista a Juan Carlos Onetti.” *Docer-Argentina*. En <https://docer.com.ar/doc/xxv8xv8> (consultado el 14 de febrero de 2023).

- Becerra, Eduardo. "Santa María de Onetti: autodestrucción y ficción literaria". *Anales de Literatura hispanoamericana* 20 (1991): 221-241.
- Benedetti, Mario. "La aventura del hombre". Jorge Ruffinelli, Ed. *Onetti*. Montevideo: Biblioteca de Marcha, 1973.
- Brignole, Silvia. "El metalenguaje en *Cuando ya no importe*, de Juan Carlos Onetti." *Homenaje a José Carlos Mariátegui en el centenario de su nacimiento 1894-1994*. VI Congreso de la Asociación Amigos de la Literatura Latinoamericana / Celehis, 1996. 75-81.
- Caballero Bonald, José Manuel. "Prólogo". *Obras Completas II. Juan Carlos Onetti. Novelas II (1959-1993)*. Madrid: Galaxia Gutenberg, 2006.
- Clayton, Michelle. "Paciencia y barajar". Juan Carlos Onetti. *Novelas cortas*. Ed. Daniel Balderston. Colección Archivos 59. Córdoba, Argentina: Centre de Recherches Latino-Américaines/Archivos/Alción Editora, 2009. 593-609.
- Dalmagro, María Cristina. "*Para una tumba sin nombre (1959) y Cuando ya no importe (1993)*, de Juan Carlos Onetti: postmodernidad y práctica crítica." *Homenaje a José Carlos Mariátegui en el centenario de su nacimiento 1894-1994*. VI Congreso de la Asociación Amigos de la Literatura Latinoamericana / Celehis, 1996. 233-241.
- Flores, Reyes. *Onetti: tres personajes, un autor*. Madrid: Verbum, 2003.
- Gallego Cuiñas, Ana. "El pasado es un país extranjero: pasaporte al último Onetti", en *Ínsula* 750 (junio de 2009): 23-26.
- Giraldi dei Cas, Nora. "Las formas breves de Felisberto Hernández y Juan Carlos Onetti." *Cahiers du CRICCAL* 18 (1997): 133-143.

- Gilio, Esther. "Onetti o el vicio de escribir". *Triunfo* 620.XXIX (17 de agosto de 1974): 43-44.
- Llano, Aymará de. "Apuntando a *Cuando ya no importe* de Juan Carlos Onetti". *Celehis*, 6.9 (1997): 65-75.
- Ludmer, Josefina. *Onetti: los procesos de construcción del relato*. Buenos Aires: Eterna cadencia. 2009.
- Martínez, Elena. *Onetti: Estrategias textuales y operaciones del lector*, Madrid, Verbum, 1992.
- Martínez, Elena. "Juan Carlos Onetti: Imagen y representación del personaje y actitudes del lector", *Discurso* 11.2 (1994): 91-106.
- Matínez, Elena. "El género sexual en la narrativa de Juan Carlos Onetti: A propósito de *La vida breve*", *Inti* 49-50 (1999): 107-120.
- Mattalía, Sonia. "*Dejemos hablar al viento: Cita, autocita, autofagia*". *Coloquio Internacional La obra de Juan Carlos Onetti*. Madrid: Fundamentos, 1990.
- Mattalía, Sonia. "Leer a Onetti". *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas* 501 (1988): 19.
- Mattalía, Sonia. *La figura en el tapiz. Teoría y práctica narrativa en Juan Carlos Onetti*, Londres: Támesis Book, 1990.
- Mauro, Teresita. "Conversaciones de Onetti." Paco Tovar. Colab. *Onetti: Premio Cervantes*. Madrid: 1994. 41-80.
- Mindurry, Liliana Díaz. "Onetti: la pasión de la des-gracia." *Obras Completas II. Juan Carlos Onetti. Novelas II (1959-1993)*. Madrid: Galaxia Gutenberg, 2006.

Muhr, Dorotea. "Se llamaba Onetti." *Presencia de Juan Carlos Onetti. Homenaje en el centenario de su nacimiento (1909-2009)*. Rose Corral. Ed. México: El Colegio de México. 2012. 12-24.

Rodríguez Monegal, Emir. "La nueva novela latinoamericana", *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en México D.F. del 26-31 de agosto 1968*. México: El Colegio de México, 1970. 47-63.

Rodríguez Monegal, Emir. "Conversación con Juan Carlos Onetti". En *Eco*, Bogotá, vol. 20-núm. 119 (marzo 1970),
[http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/emir_rodriguez_monegal/bibliografia/prensa/artpren/eco/eco_19.htm].

Silveira, Mathilde. "Escritura final de *Cuando ya no importe* de Onetti". *Letral* 7(2011): 113-124.

Vargas Llosa, Mario. "Suma y resta." *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas* 750 (2009): 4-6.

Vargas Llosa, Mario. *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*. Madrid: Alfaguara, 2008.

Verani, Hugo. "Palimpsesto de la memoria: *Dejemos hablar al viento*." *Nuevo Texto Crítico*, 1-2 (1988): 329-342.

Verani, Hugo. "Juan Carlos Onetti: La aventura de la escritura", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1994; 43 (1), pp. 125-144.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Antúnez Olivera, Rocío. “Ángel Rama y la generación crítica. *Signos literarios* vol. 1, núm. 1 (enero –junio 2005): 83-91.

Arendt, Hannah. *La condición humana*. México: Paidós, 2006.

Arfuch, Leonor. *El espacio autobiográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: 2002.

Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 2000.

Bajtín, Mijaíl. “Autor y personaje en la actividad estética.” *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI, 1982. 28-181.

Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura*. Intro. Nicolás Rosa. Gandhi colecciones. México: Siglo XXI, 2009.

Beaujour, Michel. *Miroirs d'encre; Rhétorique de l'autoportrait*. Pari: Éditions du Seuil. 1980.

Begué, Marie-France. “La metáfora vida de Paul Ricoeur”. *Teoliteraria* 3.5 (2013): 48-86.

Benjamin, Walter. *El narrador*. Ed. Pablo Oyarzun Santiago de Chile: Ediciones metales pesados, 2010.

Bergson, Henri. *Materia y memoria: ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Trad. Pablo Ires. Buenos Aires: Cactus, 2013.

Beristáin, Helena. *Alusión, referencialidad, intertextualidad*. México: UNAM. 1996.

Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 2006.

- Bourdieu, Pierre. "Campo intelectual y proyecto creador." Ed. Nara Araújo y Teresa Delgado. *Textos de teoría y crítica literarias (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa/Universidad de La Habana-Facultad de Artes y Letras/ Anthropos, 2010.
- Camus, Albert. *El mito de Sísifo*. Madrid: Alianza editorial, 1985.
- Eagleton, Terry. "Fenomenología, hermenéutica, teoría." *Una introducción a la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, 2012. 73-113.
- Eagleton, Terry. "Psicoanálisis." *Una introducción a la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, 2008. 182-230.
- Eichenbaum, Boris. "Sobre la teoría de la prosa." *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov. México: Siglo XXI, 1978. 147-157.
- Estrada Villa, Armando. "Heidegger y su concepto de mundo." *RatioJuris* 3 (2005): 123-134.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 2000.
- Kristeva, Julia. "Bajtín, la palabra el diálogo y la novela." *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Sel. y trad. de Desiderio Navarro. La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba/Casa de las Américas/Embajada de Francia en Cuba, 1997. 1-24.
- Lukács, György. "¿Narrar o describir?" *Literatura y sociedad*. Comps. Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo. Trad. Cristina Iglesia. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1977. 33-63.

- Maceiras, Manuel. "Presentación de la edición española." Paul Ricoeur. *Tiempo y narración I*. México: Siglo XXI, 2004. 9-30.
- Man, Paul de. "La autobiografía como desconfiguración." *Anthropos* 29 (1991):113-119.
- Miroux, Jean-Philippe. *La autobiografía: las escrituras del yo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005.
- Núñez, César Andrés, Ed. *Figuraciones de la escritura*. México: Biblioteca Nueva, 2016.
- Pfister, Manfred. "¿Cuán posmoderna es la intertextualidad?" Trad. D. N. *Criterios* 29 (enero-junio 1991): 3-24.
- Pimentel, Luz Aurora. "Visión autoral/vision figural: una mirada desde la narratología y fenomenología." *Acta poética* 27 (2006): 245-271.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Siglo XIX, 2008.
- Rama, Ángel, "La generación crítica (1939-1969)". *Uruguay hoy*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1971. 325-402.
- Ricoeur, Paul. *Metáfora vida*. Madrid: Trotta, 2001.
- Ricoeur, Paul. "Palabra y símbolo." *Hermenéutica y acción*. Buenos Aires: Universidad Católica de Argentina/Prometeo libros, 2008. 21-38.
- Ricoeur, Paul. *Sí como otro*. México, Siglo XXI, 2013.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración I*. México: Siglo XXI, 2004.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración II*. México: Siglo XXI, 2008.

- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración III*. México: Siglo XXI, 2009.
- Ruiz Carrillo, Edgardo y Luis Benjamín Estrevel Rivera. “Construcción del sujeto e ideología social.” *Tiempo de educar* 9-18 (julio diciembre de 2008): 183-198.
- Sartre, Jean-Paul. “¿Qué es la literatura?” en *Escritos sobre literatura*. Buenos Aires: Alianza/Lozada, 1985.
- Shklovski, Viktor. “La construcción de la *nouvelle* y de la novela.” *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov. México: Siglo XXI, 2007. 173-200.
- Stephanovich, R. “Transtextualidad en las novelas de J. C. Onetti”, *XXII Congreso del Instituto Internacional de Literatura*, París, junio de 1983.
- Todorov Tzvetan. *Memoria del mal, tentación del bien: indagación sobre el siglo XX*. 325. Historia, ciencia y sociedad. Madrid: Península, 2002.
- Watzlawick, Paul. “Prefacio.” *La realidad inventada. ¿Cómo sabemos lo que creemos saber?* Barcelona: Gedisa, 2010. 15-16.
- Zapata, Guillermo. “La identidad personal como problema hermenéutico y el *ethos* de la identidad narrativa”. *Universitas Philosophica* 23-24 (diciembre 1994-junio 1995): 51-68.



Memoria, escritura:
intertextualidad. La
identidad literaria en
Cuando ya no importe de Juan
Carlos Onetti.

En la Ciudad de México, se presentaron a las 11:00 horas
del día 27 del mes de junio del año 2023 en la Unidad
Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los
suscritos miembros del jurado:

DRA. ROCIO DEL ALBA ANTUNEZ OLIVERA
DR. ANGEL ALFONSO MACEDO RODRIGUEZ
DR. PANAGIOTIS DELIGIANNAKIS

Bajo la Presidencia de la primera y con carácter de
Secretario el último, se reunieron a la presentación de la
Disertación Pública cuya denominación aparece al margen,
para la obtención del grado de:

DOCTORA EN HUMANIDADES (LITERATURA)
DE: MARIA GUADALUPE MONTAÑO VARGAS

y de acuerdo con el artículo 78 fracción IV del Reglamento
de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma
Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

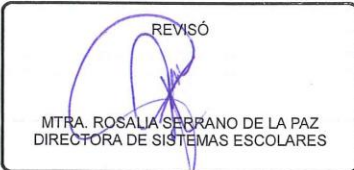
APROBAR

Acto continuo, la presidenta del jurado comunicó a la
interesada el resultado de la evaluación y, en caso
aprobatorio, le fue tomada la protesta.



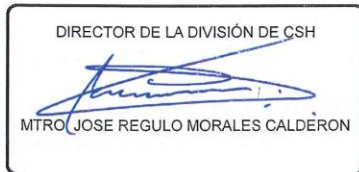
MARIA GUADALUPE MONTAÑO VARGAS
ALUMNA

REVISÓ



MTRA. ROSALIA SERRANO DE LA PAZ
DIRECTORA DE SISTEMAS ESCOLARES

DIRECTOR DE LA DIVISIÓN DE CSH



MTRO. JOSE REGULO MORALES CALDERON

PRESIDENTA



DRA. ROCIO DEL ALBA ANTUNEZ OLIVERA

VOCAL



DR. ANGEL ALFONSO MACEDO RODRIGUEZ

SECRETARIO



DR. PANAGIOTIS DELIGIANNAKIS