



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

Facultad de Filosofía y Letras
Colegio de Letras Hispánicas

Lectura y escritura: la reconstrucción de la identidad
en *Cuando ya no importe*, de Juan Carlos Onetti

Tesis que presenta
Luis Alberto Mendoza Castañeda
para obtener el grado de Licenciado
en lengua y literaturas hispánicas

Asesor: Mtro. Armando Octavio Velázquez Soto



México, D. F.

Febrero 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Para mis padres, Rosenda Castañeda Ramírez
y Hugo Manuel Mendoza Ramos,
y para mi hermano, Hugo,
que siempre me han dado todo.

Agradecimientos

Agradezco a mi maestro Armando Velázquez, cuyos consejos y sugerencias enriquecieron siempre este trabajo.

A aquellos amigos que me ha dejado la carrera, quienes me han acompañado a través de estos años, casi todos felices, y que espero continúen. Van en orden alfabético (que es el más fácil): Adrián, Arely, Briseida, Claudia, Libertad, Nidia, Paty, Yareli.

A Dulce, por quien mi recuerdoteca ha crecido y seguirá creciendo con belleza.

Introducción

Emprender la realización de una tesis implica, entre otras cosas, establecer límites. Se trata del primer paso, y es complicado darlo porque al hacerlo se define el alcance del trabajo. Fue difícil sobre todo porque *Cuando ya no importe* (1993) es una obra que puede leerse de dos formas, o mejor dicho, a través de dos caminos: uno que tome en cuenta los antecedentes de la saga de Santa María, y otro que no, que no se interese lo suficiente por la ciudad y su pasado como para tomar en cuenta las narraciones precedentes. Centro mi análisis en el protagonista de la novela sin alejarme de la saga (incluso *El pozo*, que no pertenece a ella, está presente), pues separar de tajo a Carr de otros personajes onettianos, como Eladio Linacero, Díaz Grey, Larsen, Juan María Brausen o Medina me parece poco pertinente, pues ya diversos aspectos que caracterizan a Carr están prefigurados ellos. La soledad (vivirla, necesitarla, desearla, incluso después querer huir de ella), el exilio, la incapacidad de albergar certidumbres, la imposibilidad de mantener una relación de pareja, entre otros, son aspectos de los que Juan Carlos Onetti se vale desde sus primeros relatos para dar forma a quienes, ya como personajes, ya como narradores, no sólo pueblan su mundo de ficción, sino que también terminan por forjarse los suyos propios.

En el primer capítulo de este trabajo inicié el acercamiento al protagonista de la novela desde la narratología para poder caracterizarlo en sus dos aspectos textuales; sin embargo, primero realicé, valiéndome de artículos de Tzvetan Todorov y Daniel Balderston, un deslinde para tomar distancia de las críticas que han identificado a *Cuando ya no importe* como el “testamento literario” de Onetti. El tema no es relevante dentro del desarrollo del análisis presente; incluso me parece que no tengo una posición definida al respecto. Posteriormente analicé, con base en textos de Luz Aurora Pimentel y Oswald Ducrot, los papeles que juega Carr dentro del relato: personaje, de hecho protagonista, y narrador; Carr es el protagonista de la historia que narra, que es la suya propia, la historia de su vida en Santa María desde su llegada hasta su partida. Decidí trabajar así porque para realizar un posterior análisis de la pérdida y reconfiguración de la identidad del personaje era indispensable en primer lugar tener en cuenta lo que implica que el texto analizado tenga como “autor” a quien además figura como su protagonista.

Basado en *La confesión: género literario* de María Zambrano indagué más sobre la condición genérica del texto; no tanto de la novela (que lo es, evidentemente), sino del diario de Carr, de ese texto que no es en sí la novela, pero que la conforma casi por completo. Tomando en cuenta la narración de *El pozo*, así como uno de sus antecedentes en *Apuntes del subsuelo* de Dostoyevski, hice una escueta revisión y comparación de los términos que aparecen en aquellos textos y que Carr retoma para nombrar lo que escribe una y otra vez de formas distintas: “apuntes”, “memorias”, “diario”. Más allá de clasificar o encasillar el texto, este ejercicio sirve para entender (o más precisamente suponer) las motivaciones, intenciones e implicaciones que asedian al narrador y que lo llevan a escribir. Al conocer lo escrito por Linacero y por el hombre del subsuelo, así como las reflexiones de la filósofa española, la escritura de Carr se vuelve similar a otras y se aclara al menos un poco.

El segundo capítulo, al igual que el primero, funciona como una herramienta, un escalón más hacia la comprensión de cómo el protagonista de la obra sufre la fragmentación de su identidad por múltiples factores y cómo simultáneamente, ayudado de diversos recursos, logra mantenerla consigo o al menos conservar una cohesión suficiente para seguir siendo él mismo en cierto grado. Las relaciones intertextuales que establece el relato de Carr con otros textos son sumamente relevantes, porque la reconfiguración de su identidad, la refiguración en términos de Ricoeur, se vuelve posible a través de las acciones de lectura y escritura, y Carr dedica la mayor parte de su tiempo libre (que es demasiado) a leer y escribir.

El capítulo está dividido en tres partes: la primera dedicada a la idea de intertextualidad desde distintas perspectivas (Genette, Pimentel, Marchese). También hago una breve mención de la relevancia de las relaciones que existen entre *Cuando ya no importe* y el resto de los relatos de la saga de Santa María, tema en el que no profundicé por parecerme irrelevante respecto al tema central de la tesis. El segundo apartado del capítulo está dedicado a una sencilla mención de aquellas relaciones intertextuales que conseguí identificar en el texto. Por supuesto no son todas, estoy seguro de que más de una resulta invisible para mi capacidad lectora, que irremediabilmente depende de las obras que conozco; sin embargo, las evidencias de estas relaciones funcionan como indicadores de la relevancia que esas lecturas cobraron para Carr en el momento de la escritura. Por otra parte, también es cierto que es hasta la tercera parte del capítulo en donde me ocupo de las relaciones intertextuales que más relevantes son, así como de una representación ecfrástica que cumple

una función similar. Se trata de vínculos casi íntimos que el protagonista desarrolla con personajes de obras literarias de distintos autores. Cuando habla de ellos los nombra como “amigos” y se identifica profundamente con situaciones en las que se han encontrado; Carr incluso llega a enamorarse de una mujer pintada por Pablo Picasso.

Tanto el acercamiento al Carr narrador y personaje, al que escribe y al que es objeto de escritura, como a sus aficiones a la literatura y a la ficción intensificadas por la soledad y el alcoholismo, son elementos que permiten presenciar, a través de “La identidad narrativa” de Paul Ricoeur, el proceso que va de la pérdida de identidad a la refiguración de ésta. Todo ello, así como la reflexión acerca del género del relato, contribuye a su vez a identificar a *Cuando ya no importe* como una ficción de la memoria, término que la investigadora Birgit Neumann ha utilizado para designar a relatos de ficción en cuya elaboración los procesos de memoria (mejor dicho, la representación de ellos) cobran una relevancia sustancial, como lo hacen también los temas del olvido y el recuerdo.

Las pretensiones de este trabajo consisten apenas en dar luz sobre la novela a través de un acercamiento que toma en cuenta su contexto en cuanto a las relaciones intertextuales (la saga de Santa María en buena parte) y al tipo de texto. Por supuesto es, sobre todo, un análisis del protagonista, las similitudes y diferencias que lo acercan y alejan de diversos personajes onettianos, así como de aquellos “amigos” que hace suyos a través de las novelas que lo mantienen vivo en la pesadilla que será para él Santamaría Este.

1. Carr: narrador y protagonista

Todo ser se destruye cuando dejamos de verlo;
su aparición siguiente es una creación nueva
distinta de la inmediatamente anterior,
y a veces distinta de todas las anteriores.

Marcel Proust
En busca del tiempo perdido

Publicada en 1993, un año antes de la muerte de Juan Carlos Onetti, *Cuando ya no importe* cierra definitivamente la saga de Santa María, iniciada en *La vida breve* de 1950, y que parecía haber terminado en 1979, en *Dejemos hablar al viento*, con un incendio que arrasaría con la ciudad.¹ Sin embargo, para Fernando Curiel el destino de ésta ya estaba decidido:

En [...] *Cuando ya no importe* [...] se escuchan expresiones como “nació para provincia nunca llega a ser país”; “la mayoría de este pueblo vive del contrabando”; “Santamaría se ha vaciado de gente”; “ya llegó el hambre a Santamaría: están naciendo muchos delincuentes”; o como: “Santamaría es hoy casi una colonia de la colonia de suizos alemanes” [...] Lo cierto es que, pese a salvarse del holocausto, la ciudad parece deslizarse a la disolución (2004: 169).

En efecto, la Santa María de Onetti (renombrada Santamaría en la novela final) se ha fragmentado en tres partes: Santamaría Nueva, Santamaría Vieja y Santamaría Este. La ciudad no sólo se ha reorganizado, sino que ha crecido, con lo que se ha formado una nueva frontera con Brasil, factor que promueve y facilita las actividades de contrabando.

El narrador y protagonista de la novela es Carr, nativo de Monte, para Roberto Ferro “obvia alusión a Montevideo” (2003: 379). Llega a Santamaría Este para trabajar en la construcción de una represa, obra de una de las empresas extranjeras que han contribuido en la explotación y crecimiento del territorio. Su llegada a la ciudad le depara una vida completamente nueva, así como el conocimiento de viejos personajes sanmarianos.

La obra está compuesta únicamente por el diario de Carr, que consta de sesenta y nueve entradas, fechadas con día y mes, sin que se indique el año. De las sesenta y nueve, cincuenta

¹ Hay que recordar que, si bien ya en “La casa en la arena”, relato publicado en 1949, Onetti presentaba a personajes como Díaz Grey, el *Colorado* y Quinteros, quienes aparecerían después en novelas sucedidas en Santa María, en este cuento la ciudad no aparece y ni siquiera es nombrada.

y cinco fueron redactadas en Santa María; diez en Monte (siete antes y tres después de la estancia del protagonista en Santa María) y cuatro en una isla sin nombre en la que Carr se refugia un par de veces para eludir peligros que acompañaban a sus labores en el apoyo del contrabando.

Se encuentran, además, tres cartas dirigidas al protagonista, quien las transcribe a sus cuadernos. El texto está precedido por la dedicatoria a Carmen Balcells, un epígrafe de Borges y una misteriosa advertencia al lector firmada por “el jefe de órdenes”.²

Una breve descripción de la composición formal de la obra no es suficiente; cabe recordar que esa organización final no se le debe del todo a su autor, pues Onetti ya tenía una salud muy precaria mientras escribía el grueso de los manuscritos de los que finalmente saldría *Cuando ya no importe*. En su artículo titulado “Hagan lo que quieran”: en torno a los manuscritos de *Cuando ya no importe*, el investigador Daniel Balderston se dio a la tarea de revisar los originales completos, que consisten en lo siguiente:

[...] encontramos entre los papeles correspondientes a *Cuando ya no importe* varias docenas de hojas arrancadas a cuadernos, en un desorden total, algunas formando un aparente borrador de un texto que escribió a la hora del Premio Cervantes (pero que no se leyó allá), otras relacionadas con la novela, otras de difícil identificación. Los manuscritos [...] consisten en dichas hojas, en el contenido parcial o total de seis cuadernos, y en un gran material escrito en tres calendarios, que a su vez corresponden a los años 1984, 1991 y 1992 (2001: 104).

Balderston aclara que, según la propia viuda de Onetti, éste empezó a escribir en los últimos dos calendarios (los de 1991 y 1992) cuando un día el resto de los papeles cayó al piso y perdió para siempre el orden que llevaba el narrador. Testimonio de Dolly Onetti es también que cuando ella y su hijo le preguntaron al novelista qué hacer con los escritos originales, él les dijo solamente que hicieran lo que quisieran, así que ellos seleccionaron y ordenaron lo que finalmente se entregó a la editorial. Aun así el asunto no quedó zanjado, pues los encargados de realizar la versión mecanografiada en Alfaguara, al parecer, alteraron el orden una vez más, pues Balderston señala que:

² Más adelante en el análisis volveré a estos intertextos.

[...] los responsables de la copia mecanografiada han ordenado el material de modo tal vez inesperado, y es difícil de saber, ahora después de la muerte de Juan Carlos y de Jorge Onetti, cómo procedieron. La sección correspondiente al 4 de junio, por ejemplo, páginas 34 a 59 de la edición de Alfaguara, se deriva del calendario principal y de cuatro cuadernos diferentes; es el capítulo más largo del libro, pero supieron aprovechar materiales escritos, seguramente, en momentos muy diferentes (2001: 106-107).

Poco más adelante el investigador también señala que a pesar de que encuentra partes de la novela que reflejan decisiones muy acertadas al elegir el orden en que se publicaría, también hay otras donde se hubiera mantenido coherencia de haberse respetado el orden original de los cuadernos, pero donde finalmente la organización cambió. (2001: 107). Sin duda, conocer el aporte hecho por Daniel Balderston es valioso en la medida en que permite entrever, aunque brevemente, tanto el proceso creativo de Onetti como el de la organización definitiva de los textos que al final conformaron la novela que ahora es objeto de este estudio. Sin embargo, también es cierto que este tipo de acercamiento a la obra literaria es apreciado por el lector *vouyerista* (aquél que no se conforma con leer las narraciones, familiarizarse con personajes y detestarlos o simpatizar con ellos) que muchos llevamos dentro cuando hemos pasado de admirar el talento de un contador de historias a admirar al propio escritor. Recurrí al artículo de Balderston en este trabajo porque sus señalamientos son útiles para describir la composición formal de la novela, pero en adelante no me ocuparé más de ello, pues mi trabajo no se centra en el análisis de los textos que conformaron los manuscritos, sino en la obra que fue publicada.

En *Cuando ya no importe*, Díaz Grey, personaje distinguido de la saga de Santa María, así como el narrador más importante de ésta, desempeña un papel relevante. Ahora su voz no está al mando, pero se convierte en el único hombre con el que Carr llega a desarrollar una amistad, por muy precaria que ésta sea.

Entre los antiguos habitantes de Santa María que intervienen en la obra está también Angélica Inés, aparecida por primera vez en *El astillero* (1961). Es hija de Jeremías Petrus, de quien ha heredado el palacio donde después vive en una atípica relación matrimonial con Díaz Grey. Otros personajes relevantes de la novela son la sirvienta de Carr, Eufrasia, y Elvira, niña que hace pasar por su hija, pero que en realidad le ha sido encargada por el médico a causa de la incapacidad de Angélica Inés para desempeñarse como madre.

Los párrafos anteriores dan una idea de la estructura externa del texto; sin embargo, tal vez no es evidente el género al que éste pertenece; ¿podría ser una autobiografía?, ¿es un texto meramente ficcional? Este aspecto entra en juego porque algunos críticos (de los que más adelante hablaré) señalan similitudes entre Onetti y Carr, lo que los lleva a sugerir que la novela funciona como un “testamento literario” del novelista. Para aclarar el entredicho son útiles las consideraciones de Todorov y Berrong³:

[...] la autobiografía es definida por dos entidades: la del autor con el narrador y la del narrador con el personaje principal. Esta segunda entidad es obvia: es la resumida por el prefijo auto-, y es la que permite distinguir la autobiografía de la biografía o de las memorias. La primera es más sutil: separa la autobiografía (así como la biografía y las memorias) de la novela, incluso si ésta está impregnada de elementos tomados de la vida del autor. En resumen, esta identidad distingue los géneros “referenciales” o “históricos” de todos los géneros “fccionales”. La realidad del referente está claramente indicada, ya que se trata del propio autor del libro, una persona inscrita en los registros legales de su lugar de nacimiento (1976: 168-169).⁴

En *Cuando ya no importe* la separación de dichas identidades es clara. El autor es Juan Carlos Onetti: escribe la novela en Madrid y su firma aparece en la portada del libro. El narrador es Carr: redacta su diario en primera persona desde Monte y Santa María. En cuanto a la separación entre narrador y personaje principal, ésta no existe: se trata de un texto autodiegético.

Puesto que se da por hecho que se trata de una obra ficticia, y que el diario presenta fragmentos de la vida de un personaje de ficción (cómo podría ser de otra manera si la trama se desarrolla en una ciudad imaginada por un escritor), se sabe que se trata de una novela. Pero el contenido del libro, ¿es simplemente un diario?, ¿se trata de las memorias de Carr?, ¿acaso podría ser su confesión? Respecto a los narradores, Fernando Aínsa dice que “[...] Onetti prefiere una primera persona 'distanciada' temporal y 'afectivamente' de lo narrado, el

³ De todos los textos que consulté en inglés incluyo en el cuerpo del texto la traducción al español, y a pie de página el fragmento original. Agradezco la valiosa asesoría de Dulce Diana Aguirre López en la actividad de traducción.

⁴ [...] *autobiography is defined by two identities: that of the author with the narrator, and that of the narrator with the main character. This second identity is obvious; it is the one summarized by the prefix auto- and that allows one to distinguish autobiography from biography or memoirs. The first one is more subtle; it separates autobiography (as well as biography and memoirs) from the novel, even if the latter is impregnated with elements drawn from the life of the author. In short, this identity separates all the "referential" or "historical" genres from all the "fictional" genres. The reality of the referent is clearly indicated, since it is a question of the author of the book himself, a person registered in the legal records of his birthplace.*

discurso contado más que el discurso inmediato” (2004: 15). Hace pensar en la mayor parte de las narraciones de Díaz Grey y Jorge Malabia; sin embargo, Carr resulta muy distinto a ellos e, indudablemente, cercano al narrador de *El pozo* (1939). ¿Son sus textos productos de motivaciones similares?

No se trata de una indagación ociosa, pues ya Eladio Linacero entregó sus memorias en la primera novela del autor uruguayo: “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” (Onetti 1979: 50). Muy probablemente el narrador de *El pozo* leyó aquello en *Apuntes del subsuelo*⁵ (muchas otras veces traducido como *Memorias del subsuelo*), novela publicada en 1864 por Dostoyevski. Su protagonista narrador es un claro precedente de algunos personajes de Onetti:

Me sentía apabullado por el tedio. Porque el resultado directo, legítimo e inmediato de la conciencia es la inercia, o sea, el afán premeditado de no hacer nada. [...] Tanto los individuos voluntariosos como los hombres enérgicos son activos porque son estúpidos y limitados. [...] Al fin y al cabo, para obrar se precisa ante todo que el individuo esté absolutamente seguro de sí mismo y no tenga duda alguna. ¿Pero cómo puedo yo, por ejemplo, estar seguro de mí mismo? ¿Dónde voy a encontrar esas causas primarias en que apoyarme? ¿Dónde están mis bases? ¿De dónde voy a sacarlas? (Dostoyevski 2011: 38-39).

La cercanía entre el protagonista de la novela de Dostoyevski y Linacero es evidente, pero no lo es tanto con Carr. Los dos primeros anuncian que escriben sus memorias; viven en soledad; experimentan resentimiento contra la sociedad; se refugian en sus propias ficciones. El narrador de *Cuando ya no importe* no le guarda rencor a la sociedad, de hecho a nadie (salvo, tal vez, a sí mismo). Se refugia en ficciones (que lee, que él no inventa) y vive solo, sí, pero de su condición no culpa a otros, únicamente a sí mismo. Si bien Carr menciona en la entrada de un 27 de noviembre que “en este cuaderno de memorias el perro *Tra* es inexcusable” (Onetti 1993: 74)⁶, él nunca antes expresa que su voluntad sea escribir sus memorias, así que es posible que use el término únicamente como una variación de *diario* y

⁵ Por supuesto estas consideraciones se relacionan inevitablemente con el concepto de intertextualidad, del cual no me ocuparé ahora, pues las relaciones intertextuales que mantiene la novela con otras obras son el tema central del segundo capítulo de este trabajo.

⁶ Todas las citas de *Cuando ya no importe* son tomadas de la misma edición, por lo que en adelante sólo señalaré el número de página.

apuntes para no repetir una y otra vez los mismos términos (como hace Linacero, que externa sarcásticamente preocupación por el estilo de su escritura).

¿Cómo denominar entonces al texto redactado por Carr? La entrada fechada el 10 de abril da cuenta de las primeras conversaciones que mantiene con el Profesor Paley (que es el personaje misterioso que contrata a Carr y lo lleva a Santa María). Al tomar la decisión de viajar a aquella ciudad, el protagonista dice: “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” (21). La siguiente entrada del texto, fechada el 12 de abril, reza: “Me resulta fácil empezar estos apuntes pero no sé si podré cumplir la autopromesa de continuar apuntando diariamente. Porque ignoro a dónde voy y para qué me llevan” (22). Más adelante, tomando en cuenta estas citas, así como reflexiones teóricas sobre los géneros y semejanzas y diferencias con otras obras de Onetti, daré argumentos por los cuales es posible clasificar la novela dentro del género *confesión*.⁷ Es importante aclarar que se trata de la confesión de Carr, no de Onetti, a pesar de que suele verse a *Cuando ya no importe* como una especie de testamento literario del escritor (autores como Trinidad Barrera, Gustavo San Román, [y en menor medida] Mario Vargas Llosa y Fernando Curiel siguen esta línea).

Para el posterior análisis del proceso de pérdida de identidad es necesario identificar el de caracterización que se lleva a cabo con él, no sólo como narrador, sino como personaje, pues como afirma Luz Aurora Pimentel, “un personaje no es otra cosa que un *efecto de sentido*, que bien puede ser del orden de lo moral o de lo psicológico, pero siempre un efecto de sentido logrado por medio de estrategias discursivas y narrativas” (1998: 59).

Indudablemente el elemento primario para identificar a un personaje en un texto es el nombre, que “[...] es el centro de imantación semántica de todos sus atributos, el referente de todos sus actos, y el principio de identidad que permite reconocerlo a través de todas sus transformaciones” (Pimentel 1998: 63). Suele tratarse del primer elemento que el lector conoce al iniciar la lectura de una novela; sin embargo, no es así cuando la narración consiste en la confesión del protagonista, pues naturalmente éste no ve la necesidad de presentarse

⁷ En adelante me referiré a *Cuando ya no importe* indistintamente como *apuntes*, como *diario* y como *confesión*, ya que con los primeros términos puede designarse a la novela por su estructura externa (el narrador usa indistintamente *apuntes* y *diario*), y con *confesión* por su estructura interna, sin que un término excluya a los otros.

con nombre y apellido cuando comienza la redacción de sucesos donde él mismo es el personaje central.

Del nombre del narrador protagonista de *Cuando ya no importe* lo primero que se sabe es lo que al presentarse le dice su nuevo jefe, quien planea llevarlo a Santa María: “Profesor Paley, aunque no sean ni mi nombre ni mi título. También tengo otro nombre y profesión para usted” (21). Paradójicamente se revela primero quién no es el protagonista narrador. Se accede al conocimiento de su vida al leer su diario y se conocen sus más íntimos pensamientos y sentimientos, pero su nombre real se mantiene oculto. Del falso se tendrá conocimiento varias páginas más tarde, cuando se dé la presentación con el primer habitante de la ciudad, Díaz Grey: “Hay que esperar y, mientras, conseguir una buena comida. Yo tengo mucho que hablar con este señor que se sigue llamando Carr y es nuestro invitado” (49).

“Que se sigue llamando Carr”, dice el médico, quien bien podría estar al tanto de la vida pasada de su invitado, pero eso nunca lo demostrará. Y una incógnita que la novela no resuelve es la razón de tal nombre, tema que es relevante, pues “[...] el nombre en sí funge al mismo tiempo como una especie de 'resumen' de la historia y como orientación temática del relato [...] el nombre constituye un anuncio o una premonición” (Pimentel 1998: 65). El nombre completo del protagonista se conoce a través de Elvira quien se dirige a Carr así: “Perdóname Juan, perdóname por todo” (180). Juan Carr es, entonces, el nombre completo del protagonista de la historia, lo que ha llevado a algunos críticos a relacionarlo con el propio Onetti. Para Trinidad Barrera *Cuando ya no importe* es un “[...] auténtico y clarividente testamento literario de su autor prefigurado en esa última máscara, Carr, otro alter ego novelístico que adelanta su fin” (documento electrónico consultado el 4 de enero de 2015). Estas consideraciones, con o sin validez en diversos aspectos, no tienen relevancia mayor para un análisis textual, pero sí vale la pena indagar más respecto al nombre del protagonista.

Un personaje onettiano cuya personalidad está marcada por su apelativo es Larsen, apodado “Juntacadáveres”, protagonista de la novela que lleva el mismo nombre y de *El astillero*. El sobrenombre se lo ha ganado por su empeño para reclutar prostitutas, crear y administrar su propio prostíbulo. Posterior a su posible muerte sucedida en la novela de 1961, hace una aparición en *Dejemos hablar al viento*, donde no termina por saberse si es un

vivo o un muerto. Medina, el protagonista de esa narración, se hospeda en un hotel y, acomodado en la cama, recibe al viejo conocido en su habitación:

[...] entró lento y balanceándose, flaco, bajo, confundible y domado en apariencia. [...] Yo estaba un poco borracho y aquel hombre había muerto años atrás. [...] Lo vi manotear los gusanos que le resbalaban de nariz a boca, distraído y resignado. Cuando había varios viboreando en el parquet adelantaba un zapato y los hacía morir con un ruido de suspiro corto y repetido (Onetti 1985: 139-140).

Roberto Ferro señala en *La fundación imaginada* respecto a Larsen: “en *Dejemos hablar al viento*, aparece él mismo como un cadáver, su nombre ahora se ha transformado en una aliteración de la palabra carroña, Carreño” (2003: 348). Siguiendo al crítico argentino, es posible relacionar *carroña* con Carr, e incluso con el propio Larsen, cuyo devenir después de *El astillero* es incierto. Aun si el apelativo no lleva a conclusiones claras (a veces los nombres de los personajes evidencian o prefiguran sus características, como la Santa de Gamboa o la María de Isaacs), no siempre basta con el nombre para identificar a un personaje. Se le suele caracterizar física y moralmente, y es el narrador quien usualmente se hace cargo de ello, aunque también los personajes pueden hacerlo. Según Luz Aurora Pimentel “la forma de presentación más usual es la directa, en una descripción más o menos continua, más o menos discontinua [...]. La retórica tradicional conoce esta forma descriptiva de la caracterización como 'retrato'” (1998: 71). En *Cuando ya no importe* Carr hace uso del retrato como lo define Pimentel. Por tal medio se conoce a Eufrasia, Díaz Grey, Angélica Inés, pero no a Carr, pues al ser el texto su propio diario, no hace él mismo un retrato de sí.

Por lo tanto, a Carr se le reconoce por otro medio de presentación: la indirecta. Oswald Ducrot señala cómo funciona:

[...] es el lector quien debe sacar las conclusiones, nombrar las cualidades: ya sea a partir de las acciones en las cuales ese personaje está implicado, ya sea del mismo modo con que ese personaje (que puede ser el narrador) percibe a los demás ([1972] 1998: 258).

Al lector no le basta con saber el nombre de un personaje para *conocerlo*. Es a través de sus acciones durante la trama que éste se convierte en alguien reconocible a los ojos del espectador. La “personalidad” de un personaje literario se construye con base en la

descripción que de él se puede dar explícitamente, por ejemplo, por un narrador, pero el mismo peso pueden tener en tal caracterización sus actos, y en *Cuando ya no importe* las acciones del protagonista cumplen con esa función.

Haciendo uso del mecanismo mencionado por Ducrot, sin duda la caracterización de Carr se da desde el primer párrafo de la novela, correspondiente a la entrada de su diario del 6 de marzo: “Hace una quincena o un mes que mi mujer de ahora eligió vivir en otro país. No hubo reproches ni quejas. Ella es dueña de su estómago y su vagina. Cómo no comprenderla si ambos compartimos, casi exclusivamente, el hambre” (11).

De las líneas citadas se pueden concluir muchas cosas respecto al narrador y personaje. Se sabe que lleva días alejado de su pareja, pero no se sabe cuántos, es claro que o ni él lo sabe con exactitud o simplemente no le interesa. Se sabe que la decisión la tomó ella y que él la aceptó, aparentemente sin darle mayor importancia y de manera comprensiva, pues ambos sufrían las mismas condiciones. Puede intuirse (aunque eso ya no lo dan las líneas transcritas) que ella partió para remediar su pobreza y su hambre, y que él no se ha esforzado por terminar con las suyas.

Al tratarse de una narración compuesta de manera casi íntegra por el diario del personaje, el texto completo *habla* de él, permite sacar conclusiones. Si bien su descripción no se da a manera de retrato, el propio lector puede construirse a partir de la lectura. Pero por algo la narración no presenta su retrato. Pimentel apunta:

No es lo mismo una descripción continua, más o menos exhaustiva y “objetiva”, que una discontinua en la que el lector tenga que ‘llenar’ más blancos para ‘leer’, “comprender” y “tematizar” al personaje; pero tampoco el significado y valor del personaje son los mismos independientemente de los grados de restricción en el conocimiento o la percepción del ser y del hacer de ese personaje (1998: 69).

La novela es en sí fragmentaria, se integra por entradas del diario cuyas fechas algunas veces son muy distantes entre sí, y otras muestran que el protagonista ha pasado grandes lapsos sin escribir, lo que hace pensar que el diario está incompleto, en parte porque al ser la principal actividad de la que se ocupa el personaje se podría esperar mayor continuidad en ella, aunque indudablemente esa apariencia de algo incompleto refleja la personalidad del propio personaje. De manera similar, Carr es presentado a través de una descripción discontinua, fragmentaria. Con el progreso de la lectura se sabe más de quien está narrando su propia

vida, y de principio a fin es necesario llenar espacios vacíos para conocer al personaje, ya que los datos significativos de su vida antes de llegar a Santa María se dan a cuentagotas. Incluso datos tan básicos como el nombre, su nombre antes de llegar a la ciudad, nunca se revelan. Aun si se contara con el pasado íntegro del protagonista, su identidad está en juego a lo largo de la novela, ya que su vida cambia por completo, no sólo por vivir en una nueva ciudad, sino porque sus relaciones sociales desaparecen casi por completo. Ni siquiera lleva con él objetos que le recuerden su pasado. Por estos factores la realización de su retrato resulta una tarea realmente complicada.

Desde la primera página Carr menciona que en Monte vivía con una mujer, pero es hasta la entrada correspondiente al 4 de julio cuando se insinúa el pasado del protagonista, sin duda más afortunado que su presente: “El sabor se confirmó cuando espí la etiqueta; sí, Escocia y doce años. Este trago me hizo más triste, más vulnerable al asalto de recuerdos confusos y añosos” (48). Tiempo atrás Carr tuvo la oportunidad de vivir con algunos lujos que en la soledad sanmariana, durante años, extraña. Tal añoranza le provoca mayor dolor en la medida en que aquel whisky lo transporta a otros recuerdos, más allá de lo que bebía, lo lleva a la gente, a los sitios que frecuentaba, a todo aquello que en Santa María definitivamente no podría encontrar.

La entrada del 30 de septiembre revela otra característica de la vida pasada del protagonista: “Después de la siesta, costumbre ineludible y feliz ignorada hasta mis veinticinco años de edad y descubierta con placer en el bochorno sanmariano, aceptaba los mates con yerba y yuyos que me cebaba la Eufrasia” (63). Se trata de un dato importante para la imagen del personaje que se puede fabricar a lo largo de la lectura, pues, ¿hasta entonces qué edad tenía Carr para el lector?, ¿cuántos años tenía cuando llegó a Santa María? En la misma entrada se da cuenta de su pasado fuera de Monte y Santa María: “Los años en Francia, a pesar de hambres, fríos y lluvias, habían sido un estar en el mundo. Aquí, a pocos kilómetros de un pueblo que aspiraba a ser ciudad, me sentía como testigo del nacimiento de la vida terrestre” (66). Algo más queda claro, y es que el personaje ha tenido una vida, si no intensa, tampoco estática. Se sabe que ha viajado, ha vivido en Europa y en Buenos Aires además de Monte y Santa María; esa vida un tanto nómada es algo más que Carr echa de menos y que lo afecta gravemente mientras pasa días enteros en soledad,

resguardado en la casona que lo protege del calor desértico, esos días en los que no hace más que leer novelas, emborracharse y redactar el diario.

Su apego al arte se hace visible también cuando menciona su “amistad” con Kirilov, Bardamu y Almayer, personajes literarios de Dostoievski, Celine y Conrad, respectivamente, así como cuando señala su “relación” amorosa con “La cortesana” de Picasso.⁸ No en vano el protagonista gasta muchas de sus horas de ocio en la lectura de novelas, algunas en francés, llegadas por correo desde París, otras compradas a Lanza, que es otro viejo personaje de la saga, y que incluso ha fungido también como narrador en algunas ocasiones.

Se sabe que Carr ha vagado también por Monte y París. De esta última ciudad proviene uno de los dos textos que aparecen en la novela y que no son escritos por el protagonista. Se trata de la carta que le envía la mujer con la que vivía poco antes de salir de Monte. El texto descubre nuevamente aspectos del protagonista cuando en el texto escrito por Aura se menciona a Elvira, la pequeña hija de Eufrasia:

Así como se alimenta un pavo para las navidades, la estarás madurando con caricias, mimos y tolerancias. Pobrecita. O tal vez te cases con la negra maloliente y la niña se convierta en hija y qué bello el incesto. [...] La selección de libros la hicieron nuestros amigos, creo que ellos saben, y espero que te hagan feliz. [...] Sólo me queda paciencia para recordar aquella caminata por la Rue Florence, hacia mi casa, que tú interrumpiste por un dolor de anciano (84).

Las claves que confiere la carta para conocer mejor a Carr son varias. La mujer se llama Aura (así firma), quien considera que él tiene gusto por las adolescentes, característica que lo identifica con otros personajes de Onetti, como Eladio Linacero, Medina y el protagonista de *La cara de la desgracia*. A pedido de Carr, ella le envía libros elegidos por los amigos, y menciona también un paseo por París, con lo que se confirma la estancia del personaje en Francia. Allí vivió en compañía de una mujer, definitivamente tuvo una vida más placentera que la que posteriormente ha sobrellevado. El porqué abandonó esa vida para volver a Monte y luego llegar al extremo de aceptar trasladarse a Santa María es un misterio.

Al hablar de la carta escrita por Aura es necesario citar a Pimentel:

⁸ Ahondaré en este tema en el siguiente capítulo de este trabajo, que estará dedicado a las relaciones intertextuales y a la ecfrasis.

No es indiferente que el origen de la información sobre el ser y el hacer de un personaje y su valoración provengan del discurso del narrador, del de otros personajes o del propio personaje; ni desde luego es indiferente el origen verbal o no verbal del ser y del hacer del personaje [...] es necesario tomar en cuenta la relación que ese narrador establece con el personaje (1998: 69-70).

Únicamente aparecen tres textos que no escribe Carr: las cartas de Aura, Díaz Grey y Elvirita. De las tres, la única que contribuye a la caracterización del protagonista como personaje es la proveniente de París. Dada la intimidad que implica la relación que en el pasado mantuvo Aura con Carr, ella se perfila como un personaje confiable, por lo que a través de sus palabras se llega a conocer mejor al protagonista.

Según Pimentel, la caracterización del personaje no se da únicamente por él mismo y los otros personajes: “[...] con mucha frecuencia el entorno se convierte en el lugar de convergencia de los valores temáticos y simbólicos del relato, en una suerte de síntesis de la significación del personaje” (1998: 79). Como he señalado, Carr ha vivido antes de hacerlo en Santa María en al menos tres ciudades: Monte, Buenos Aires y París. De ellas se tienen referentes reales, pero la novela no presenta descripciones de los sitios específicos donde el protagonista estuvo, y para que su entorno sirva a su caracterización, sólo se cuenta con su casa ubicada en Santamaría Este:

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 sogá. A la derecha, árboles, bosques, jungla (23-24).

Es difícil no asociar la descripción anterior con la personalidad de Carr. Una casa desconchada y sucia, tierra incógnita, bosques oscuros y solitarios. Al inicio de la novela el personaje vive todavía en Monte, lo hace en condiciones precarias, sin poder encontrar trabajo (también sin buscarlo con mucho entusiasmo) y comiendo a veces. Está solo, ha sido abandonado por Aura, que no quiso soportar más tiempo esa pobreza. Por lo que la narración dice, en Buenos Aires la vida del protagonista no fue mucho mejor. Estuvo vagando “como marinero sin patrón” durante meses, y también lo abandonó una mujer, aunque ésta sólo existía dentro de una pintura. Como ya se vio, si bien su vida en Francia no

fue de total riqueza, sí fue dichosa, indudablemente en gran parte gracias a su relación con la mujer que más tarde preferiría regresar a París sola.

Para Pimentel “[...] el entorno tiene [...] un valor *sintético*, pero también *analítico*, pues con frecuencia el espacio funge como una prolongación, casi como una *explicación* del personaje” (1998: 79). El espacio sanmariano funciona como un espejo del Carr que llega a la ciudad; éste es resultado de su pasado en otros países y sus relaciones interpersonales e incluso con obras de arte, pero es hasta que llega a Santamaría Este que su entorno es como él. La que se convierte en su nueva casa está descuidada y sucia, y vegetación espesa y oscura la rodea. Podría tratarse también de la descripción física y moral de Carr. Sin embargo, hay a su vez un puente a Santamaría Nueva, y esa conexión, que de igual forma existe en la personalidad de Carr, es una característica que lo distingue de personajes como Eladio Linacero, quien cuando narra pasa el tiempo casi por completo encerrado en su cuarto, ha perdido todas sus relaciones humanas y desprecia a las pocas personas con las que todavía tiene algún contacto superficial. Casi al final de *El pozo*, dice: “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” (1979: 75). Linacero se sabe fuera del mundo “real”, y no le afecta, no extraña eso, mientras que Carr en repetidas ocasiones recuerda Monte y París con nostalgia. Incluso sus visitas a la mansión de Petrus para conversar con Díaz Grey le sirven para mitigar ese sufrimiento: “las charlas nocturnas con el doctor me devolvían al perdido mundo civilizado y yo las necesitaba” (99). Aun así, se llega a un conocimiento más profundo del personaje a través de su propio discurso, pues es “[...] a un tiempo fuente de acción, de caracterización y de articulación simbólica e ideológica de los valores del relato” (Pimentel 1998: 83). En *Cuando ya no importe* el discurso de Carr es su diario, por lo que su análisis es más pertinente para su caracterización como narrador.

En el análisis del relato expuesto por Pimentel se distinguen dos categorías básicas de narrador; “si el narrador está involucrado en el mundo narrado es un narrador homodiegético (o en primera persona); si no lo está es heterodiegético (o en tercera persona)” (1998: 136). Al ser la novela un compendio de entradas del diario de Carr, éste es un narrador homodiegético: “Este apunte lo escribí semanas después de otro muy extenso en el que intenté traducir confesiones del médico” (127). Pimentel habla de una subdivisión dentro de los narradores homodiegéticos, donde a los que cuentan su propia historia se les

caracteriza como autodiegéticos; “típicas de esta forma de narración en primera persona son, en especial, las narraciones autobiográficas y confesionales; el monólogo interior y las narraciones epistolares o en forma de diario” (1998: 137).

Las diferencias entre la narración heterodiegética y la homodiegética son sustanciales, y para el lector suponen circunstancias distintas durante la lectura. Un aspecto relevante tiene que ver con la focalización, pues el narrador heterodiegético (o narrador omnisciente) se expresa desde la focalización cero,⁹ mientras que el narrador autodiegético “no puede acceder a otra conciencia que no sea la suya; podrá especular, tratar de adivinar; pero nunca narrar desde el interior de la mente del otro” (Pimentel 1998: 138). Un claro ejemplo de Carr como narrador autodiegético aparece en una de sus visitas al médico: “Luego me miró curioso y contenido, calculando cuántas medidas serían necesarias para que yo cruzara el límite feliz o repugnante de mi borrachera personal y exclusiva” (48). La arraigada afición del narrador por la mentira le hace hablar afirmando, pero es claro que está sólo especulando sobre lo que piensa Díaz Grey.

Un factor importante a tomar en cuenta en la narración homodiegética es el grado de subjetividad que ésta conlleva, pues al encontrarse el narrador inmerso en el mundo narrado y ser un actor de éste, su grado de subjetividad es mayor, y es por eso que el lector tiende a confiar más en un narrador heterodiegético (un ejemplo en la obra de Onetti es el narrador de *El astillero*). La narración en *Cuando ya no importe* proviene casi siempre del propio Carr, y al tratarse de un narrador autodiegético es poco confiable por el grado de subjetividad característico de la narración. Incluso él mismo dice que miente en repetidas ocasiones, como sucede al relatar una historia que escuchó, y que, dice, es bella, sobre todo si se cuenta “[...] agregando algunos detalles, algunas mentiras que acaso no lo fueran del todo” (90).

Otro aspecto que varía entre las narraciones heterodiegéticas y homodiegéticas es la distancia que media entre la narración y el mundo narrado. En la narración heterodiegética tal separación es evidente, pues el narrador está fuera de la acción, alejado de ella. Por otro lado, a pesar de encontrarse el narrador homodiegético dentro de la acción que narra, “[...] el yo que narra ya no tiene acceso, en el momento preciso del *acto* de narrar, al mundo de su yo narrado” (Pimentel 1998: 150). En *Cuando ya no importe* es complicado “medir” esta

⁹ “[...] entra y sale *ad libitum* de la mente de sus personajes más diversos, mientras que su libertad para desplazarse por los distintos lugares es igualmente amplia” (Pimentel 1998: 98).

distancia, pues lo impiden distintos factores, entre ellos que Carr no sitúa con precisión suficiente las fechas en las entradas del diario.

Pimentel enlista cuatro tipos de narración tomando como parámetro el tiempo verbal en el que se narra. Menciona como típica de los relatos en forma de diario a la *narración intercalada*, donde:

[...] el narrador alterna entre la narración retrospectiva y la simultánea, eligiendo por lo tanto verbos en pasado y en presente, según se detenga para narrar acontecimientos que ya pertenecen al pasado, por muy reciente que sea, o para dar cuenta de lo que le ocurre en el momento mismo de la narración (1998: 158).

El protagonista de la novela habla de sucesos presentes y pasados, estos últimos los presenta sin un orden cronológico y algunas veces son cercanos a su presente, mientras que otras se refiere a hechos tan lejanos que incluso pareciera que han pasado años. Un claro ejemplo aparece casi al inicio de la novela, cuando recién llega a Santa María y describe su hogar:

Pienso que con lo escrito cualquier lector puede dibujar un mapa de aquella región de Santamaría. Pero ni yo sabía de mi acercamiento, tan lejano, a través del gotear monótono de los días y las páginas, a la más dolorosa y vulgar de las caras de mi desgracia (24).

Se trata de un fragmento del diario perteneciente a la entrada de un 28 de abril, y es uno de los primeros textos de la novela. Situar a Carr temporalmente dentro de su narración es sumamente complejo precisamente por textos como éste, pues evidentemente esta entrada ha sido redactada muchos años después de su arribo a Santamaría Este, cuando ya ha perdido todo lo que allí le hizo la vida llevadera. Al final es claro que su estancia en Santa María es larga, pero es imposible saber con exactitud cuántos años pasa ahí.

La narración intercalada se ve afectada por un fenómeno que no aparece en los otros tipos que menciona Pimentel.¹⁰ Aquí el acto de la narración es al mismo tiempo “[...] relato y generador de acción. La narración intercalada se encuentra así, dentro del universo diegético, aunque en relación con el segmento narrado cada acto narrativo se sitúa en un nivel narrativo superior al del acontecimiento narrado” (1998: 160). Carr escribe y al hacerlo se muestra consciente de que está haciendo algo. Reflexiona muchas veces, incluso sobre lo que ha

¹⁰ Los otros tres son: narración retrospectiva, narración simultánea y narración prospectiva.

escrito en páginas anteriores. Lo dicho por Pimentel aplica de la misma manera a las cartas de Aura, Elvirita y Díaz Grey; como textos son parte de la constitución del relato, mientras que sirven como generadores de acción, reflexión y escritura para el narrador protagonista.

1.1. La narración como confesión

*Divagar es incoherente como una droga,
una confesión que no se da jamás entera, pero alivia.*

Juan Carlos Onetti
Cuando ya no importe

La escritura, como cualquier otra acción que requiera de un ejercicio intelectual creativo, da como resultado algo cuyo origen es un ser humano, y éste es, evidentemente, aunque similar a otros, único entre sus iguales. Así, todo texto nacido de creatividad, toda literatura, refleja algo de su autor, por mucho que éste se esfuerce a través de recursos discursivos por esconderse tras las letras. Al decir esto, no quiero referirme aquí al Onetti autor de *Cuando ya no importe*, cuya presencia en el texto sin duda es rastreable, aunque no es un factor que interese en mi trabajo. Quiero señalar a Carr, quien a su vez, al ser escrito y puesto en papel y tinta, también escribe, aunque en distinto plano.

Ya antes he señalado que algunos críticos han considerado que la última novela de Onetti es una especie de confesión literaria del autor. Yo propongo (sin pronunciarme de acuerdo o en contra respecto a las valoraciones señaladas) que la novela presenta, sin duda, una confesión: la de Carr. Él, a su vez, incluye dentro de sus confesiones las de Díaz Grey, como decide llamarlas en la entrada dedicada a un doce de junio: “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 Santamaría. Tal vez eterno” (115).

En su libro *La confesión: género literario* (1943), María Zambrano propone precisamente lo que el título indica. Considera a la confesión un género, si bien cercano a la novela más que a cualquier otro (ambas son relatos), no confundible con ella, pues hay una diferencia fundamental, y es que la intención de quien escribe una confesión nunca será la misma de quien escribe una novela. Estos géneros están relacionados porque “ambas son expresiones

de seres individualizados a quienes se les concede historia. El supuesto, tanto de la confesión como de la novela, es que el individuo padece y que puede perderse.” (Zambrano 1988: 14).

El antecedente de la confesión como género literario es, dice Zambrano, Job, su queja (su historia se narra en el *Libro de Job*, en el *Antiguo Testamento*). Él se expresa en primera persona y sus palabras son plañidos que parecieran ser verdaderamente audibles. La confesión es “palabra a viva voz”. Para la filósofa, “toda confesión es hablada, es una larga conversación y desplaza el mismo tiempo que el tiempo real. No nos lleva como una novela a un tiempo imaginario, a un tiempo creado por la imaginación” (1988: 14-15).

Lo anterior presenta una objeción para que sea posible hablar de *Cuando ya no importe* como confesión. Poner en duda su condición genérica no tendría mucho sentido, pues se trata claramente de una novela. Desde la perspectiva que sea, es imposible dudar de su condición ficcional, la cual se manifiesta desde su situación espacial: todo ocurre en Santa María y Monte, ciudades ficcionales creadas por Onetti. Que éstas tengan o no semejanzas con Montevideo o Buenos Aires es algo que no las hace reales, sino, simplemente, similares a la realidad desde la que fueron imaginadas.

Cuando ya no importe es, entonces, ficción, y remite a “un tiempo creado por la imaginación”, como dice Zambrano (1988: 15). Bajo tal condición resulta absurdo hablar de que la obra es la confesión del autor, de Onetti, pero no resulta igualmente inviable ver en el interior del texto la confesión de Carr, que es quien redacta el diario que conforma casi toda la novela.

Carr lleva un diario que se ha propuesto realizar a partir de que se ha quedado solo, de que su mujer ha decidido ir a buscar una mejor vida que la que llevaba con él. Comienza la redacción quince o treinta días después de verse abandonado. Este texto es indudablemente regido por “el tiempo real” del que habla Zambrano. Si bien no se encuentra inmerso en el tiempo del habla, sí lo está dentro del que gobierna la escritura de un diario. Por supuesto los tiempos del habla y la escritura no son iguales, pues el segundo conlleva una elaboración manual que, aunque puede producirse con cierto grado de inmediatez, ésta nunca será comparable a la que ofrece el lenguaje hablado.

Si toda confesión es hablada, ¿cómo asegurar que Carr lleva a cabo una, si ésta aparece escrita en forma de diario? El personaje no grita, no plañe, no se queja oralmente, pero sí lo hace a través de otro medio.

De la queja, Zambrano dice que no se produciría si no existiera la esperanza de que haya algún escucha; “hasta el simple ¡ay! cuenta con un interlocutor posible. El lenguaje, aun el más irracional, el llanto mismo, nace ante un posible oyente que lo recoja” (1988: 20). Job, el ejemplo que plantea la autora, apela por supuesto a su Dios, pero un protagonista de Onetti no podría hacer lo mismo. La soledad de Carr goza de pocas interrupciones. Paradójicamente la cercanía de Eufrosia la intensifica, y sólo Elvira y Díaz Grey mitigan sus efectos dolorosos en el protagonista. Tal vez también Mirtha y Lanza lo consiguen, pero ellos son casos aparte porque son fugaces.

¿Por qué Carr no expresa su desesperación, su dolor frente a Elvira o frente a Díaz Grey? A ella la desea, razón suficiente para evitar ser vulnerable ante la muchacha. Lo que sucede con el médico es más complejo, como la relación que mantienen. Se trata de una amistad en la que el protagonista no confía mucho, pues además de que ésta se sostiene por los lazos tendidos por los negocios del contrabando, nunca logra confiar del todo en las historias que escucha en la mansión de Petrus, siempre de noche: “me fui haciendo escéptico y casi incrédulo, a medida que él iba poniendo en palabras sus recuerdos, y confieso ahora que llegué a sospechar que aquel hombre mentía” (140). Sin embargo, el narrador continúa visitando al relator, no porque sus invitaciones sean indeclinables o porque ansíe probar algo más de su poblada cava, sino por razones mucho más “esenciales”:

[...] pensé que el médico iba a descargar aquella noche otro torrente de sucesos mentidos, siempre protagonizados por él. Pensé que para haber vivido tantas cosas se hubiera necesitado disponer por lo menos de dos vidas. En todo caso yo, pobre diablo, sentía envidia por su imaginación y su manera tan personal de narrar sucedidos que nunca sucedieron. Acepté con desengaño que por más que me esforzase, yo nunca podría hacerlo. Y no digo conversando como lo hacía él, sino mucho menos escribiendo. Pienso en estos apuntes que estoy resuelto a continuar nunca se sabe hasta cuándo (163-164).

Carr intuye, llega a dar por hecho, que Díaz Grey le miente cuando relata la historia de Santa María (que en gran medida son las anécdotas de cuentos y novelas constituyentes de la saga), pero es justo su capacidad para urdir hechos falsos y su talento para relatarlos lo que más admira y envidia de él. Tal es la causa, aunada a su soledad, que lo empuja a visitar al médico con cierta cotidianidad, a fin de cuentas el único al que puede considerar amigo en la ciudad.

No es únicamente la extrañeza de algunos sucesos lo que provoca el escepticismo en Carr, sino la cantidad de cosas que su amigo es capaz de contar, ya en su papel de protagonista, ya en el de testigo. Es entonces su desconfianza en las narraciones la que le hace hablar de Díaz Grey como el que “todo lo conoce y que no es imposible que sepa también cuáles palabras estoy eligiendo al cumplir con mi deber casi escolar de garrapatear mis apuntes” (125). La aseveración sonaría a broma a cualquier sanmariano, pero para un lector de la saga resulta una posibilidad viable, tanto como si se le comparara con el propio Brausen.

Al no contar con un escucha que le provoque confianza, ni siquiera con un dios, pues no cree en alguno, Carr no grita, sino que escribe, y lo hace sin la intención de encontrar un receptor a través de la lectura.

Después de todo lo dicho parecería que Carr no buscara, que ni siquiera anhelara que alguien lo escuchara o lo leyera. Incluso en repetidas ocasiones menciona que sus apuntes no tienen destino. Sin embargo una vez en su confesión, en pocas líneas, dirige la palabra a alguien:

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 (162).

Su *Lejana* es por supuesto Aura, de quien se separó con aparente facilidad poco antes de abandonar Monte para instalarse en Santa María. Aquel momento coincide con el inicio de la redacción de los apuntes de Carr, y su motivación original, aunque el redactor nunca la exprese, bien podría estar vinculada a la partida de la mujer.

Tal vez en realidad Carr nunca deseó la lectura de sus apuntes, tal vez sí. Imposible saberlo, pero, ¿por qué hacer una confesión? María Zambrano da factores que pueden detonar una confesión, y claramente el protagonista de Onetti se encuentra inmerso en una situación proclive a tal catarsis:

La confesión surge de ciertas situaciones. Porque hay situaciones en que la vida ha llegado al extremo de confusión y de dispersión. Cosa que puede suceder por obra

de circunstancias individuales, pero más todavía, históricas. Precisamente cuando el hombre ha sido demasiado humillado, cuando se ha cerrado en el rencor, cuando sólo siente sobre sí el peso de la existencia, necesita entonces que su propia vida se le revele. Y para lograrlo, ejecuta el doble movimiento propio de la confesión: el de la huida de sí, y el de buscar algo que le sostenga y aclare (1988: 18-19).

Al llegar a Santa María, y desde antes, todavía en Monte, la vida de Carr se ha tornado complicada. Si bien por lo poco que se sabe de su pasado pareciera que antes nunca ha sido del todo feliz o afortunado, es cuando decide redactar su confesión que en realidad su situación le empieza a pesar más allá de lo normal. Si su vida se encuentra en el extremo de confusión y dispersión al que alude Zambrano, es claro que no es por obra de circunstancias históricas (esto no tanto porque se trate de una ficción, sino porque esa ficción está inmersa en un espacio físico que carece de un referente en nuestra realidad, es un espacio físico que no comparte nuestra historia). Este personaje no ha sido humillado ni se ha cerrado en el rencor (o al menos no hay algo en el texto que lleve a esa inferencia), pero sí carga consigo el peso de la existencia, no tanto por factores externos como por sus propias decisiones.

Según Zambrano, quien se encuentra en tal situación extrema necesita que su propia vida se le revele, lo cual es un tanto confuso (para mí esta “revelación” tiene que ver con los conceptos de identidad narrativa y refiguración de Ricoeur). Más claro se advierte el doble movimiento de la confesión: huida de sí y la búsqueda de un sustento que aclare. ¿Cómo y cuándo huye de sí Carr?

De la huida de sí, la autora dice: “su supuesto es como el de toda salida, una esperanza y una desesperación; la desesperación es de lo que se es, la esperanza de que algo que todavía no se tiene aparezca” (1988: 19). Este proceso sucede en Carr cuando sale de Monte para instalarse en Santa María. Sus razones son sobre todo económicas o, al menos, son las más evidentes. Sin embargo, también se percibe en él la necesidad de mudar otros aspectos de su vida en aquella ciudad, de la que no se puede saber mucho, salvo que ha estado viviendo pobremente, y que (en gran parte como consecuencia de las carencias) se separó de Aura, con quien mantuvo una relación muy importante para ambos, y al parecer de muchos años. Si bien el protagonista termina por conseguir el empleo en la tolva, éste no representa un cambio, sino apenas la garantía de una precaria sobrevivencia. Su situación desesperada no cambiaría con eso, y la oferta que le llega desde Santa María le crea, además de un panorama económico cómodo, un cambio integral en la vida a la que se había acostumbrado junto a la

mujer que quería y que lo abandonó. A su partida, Carr necesita reconstruir su vida, y si bien hacerlo en una ciudad desconocida no parecería la mejor opción, en realidad él no tiene más alternativas.

Carr no sólo sale de una ciudad donde la existencia le costaba demasiado y lo recompensaba con nada. Más allá de eso, Monte lo sumió en la pobreza y lo transformó en un ser prácticamente inerte. Nunca es claro en el texto el motivo que provoca el traslado de la pareja de Francia a Monte, pero sí es posible percibir que Aura lo deja más por no soportar la pobreza que por otra razón.

Antes de llegar a Santa María, el protagonista dice: “Mi situación en Monte es muy mala y bordea la angustia” (22). Posteriormente, cuando ha cedido y firmado el contrato que Paley le extiende, aún sin saber con precisión en qué consistirá su trabajo en la nueva ciudad, se consuela: “Ahí estuve y miré. Con la promesa, cumplida, de muchos dólares, la perspectiva de un trabajo duro y embrutecedor, la esperanza de una larga aunque incompleta soledad” (24). Carr necesita un empleo, pero después de que lo consigue pareciera que no buscara algo más. ¿Qué hombre elige confiar en un desconocido, seguirlo hasta un país extraño, y aceptar responsabilidades antes de conocerlas? Sin duda sólo un protagonista onettiano.

Aquí habría que mencionar la importancia que podría tener el tema del *exilio*, recordando por supuesto que el narrador uruguayo sale para siempre de su país en 1975 para continuar vida y obra en Madrid, donde moriría casi veinte años después. No sólo *Cuando ya no importe* presenta a un exiliado, sino también *Dejemos hablar al viento*, “Esbjerg en la costa” (1946), “Presencia” (1978) y, por supuesto, *La vida breve*. Dos de estas obras presentan a dos sanmarianos desde el exterior, melancólicos. El caso de Brausen es definitivamente el más extraño; se trata de un uruguayo residente en Buenos Aires que *imagina* una ciudad a la que poco después emigra. Por su parte, Carr es un exiliado en Santa María. Acepta viajar a un país desconocido para él, sin saber que además se trata de un lugar apenas imaginado. Es pertinente escuchar aquí a Aínsa, que considera que

[...] en general, el hombre no es capaz de concebir la felicidad en el lugar y en el tiempo en que vive, disociación inherente a todas las utopías y a los mitos que las sustentan, como el de la Tierra Prometida. El ser humano ha imaginado siempre la felicidad fuera del lugar donde está o en un tiempo pasado o futuro, pero difícilmente en el *aquí y ahora* (1990: 92).

Carr confirma que su felicidad no existió en su pasado, y que, si tenía expectativas de alcanzarla en Santa María, éstas eran vanas. Tampoco Esbjerg la encontró ahí. Jorge Malabia y Medina incluso huyen de la ciudad, pero acaban por convencerse de que fuera tampoco encontrarían la dicha. En conclusión, los exiliados de Onetti no encuentran lo que buscan, si acaso Brausen, aunque nunca se sabrá qué buscaba.¹¹

Después de esto cabe preguntarse: ¿qué puede saber el lector de *Cuando ya no importe* de la vida de su protagonista? Fuera de su existencia como sanmariano, como exiliado, casi nada. Se tienen al respecto más incertidumbres que conocimientos. Y al adentrarse en el diario se vuelve comprensible esto, pues él mismo no pareciera tener muchas certidumbres, ni siquiera en lo que respecta a sí mismo, a su vida.

Todas estas incertidumbres, pero sobre todo el no saber de sí mismo, son factores también determinantes para que aparezca la confesión, donde también se manifiesta:

[...] el carácter fragmentario de toda vida, el que todo hombre se sienta a sí mismo como trozo incompleto, esbozo nada más, trozo de sí mismo, fragmento. Y al salir, busca abrir sus límites, trasponerlos y encontrar más allá de ellos, su unidad acabada. Espera como el que se queja, ser escuchado; espera que al expresar su tiempo se cierre su figura; adquirir, por fin, la integridad que le falta, su total figura (Zambrano 1988: 22).

No es que el protagonista experimente algún conflicto de identidad relacionado con alejarse de su país de origen o que la partida de Aura lo haya afectado demasiado. Él comienza a sentirse *incompleto* porque gradualmente pierde elementos que lo pudieran mantener anclado a su mundo, a su vida, o lo que es lo mismo: a su pasado. En muy poco tiempo pasa de vivir con su pareja a vivir solo; de habitar Monte a encerrarse a “trabajar” casi en medio de la nada, acompañado sí, pero de personas completamente desconocidas y distintas a él. Si acaso le quedan como anclaje los libros que lee. De ahí sus menciones de Kirilov o Bardamu como sus amigos, pues lejos de mentirle o contarle historias, ésa es una de las funciones que llevan a cabo: mantienen a Carr vivo, al tanto de su memoria.

María Zambrano habla del “carácter fragmentario de toda vida”. Por las naturales condiciones que presenta a todo ser humano el vivir regido por el espacio y el tiempo, el

¹¹ Este tema siempre fue inquietante para Onetti, que incluso tuvo la intención (tal vez sólo fantasía) de retirarse a vivir en soledad en alguna isla. Véase: Juan Carlos Onetti, *Cartas de un joven escritor. Correspondencia con Julio E. Payró*, edición crítica, estudio preliminar y notas de Hugo J. Verani, Era, LOM y Trilce, México, 2009.

sentirse fragmento de alguien que nunca se es por completo podría verse como algo casi natural, pues; ¿dónde más que en el tiempo o en el espacio se puede percibir la totalidad de algo? Y, ¿cuándo, a través del espacio o el tiempo, un ser humano puede sentirse realmente unidad? Sin embargo, no todo hombre entra en un conflicto que lo orille a tener la necesidad de hacer una confesión.

A mi parecer, Carr se vuelve consciente de lo fragmentario de su existencia durante su exilio en el “islote verde” o “santa helena personal”, como él llama a la isla donde el turco Abu lo refugia mientras resuelve conflictos de mafia que podrían afectarlo. El “islote verde” es al parecer una pequeña isla atestada de vegetación, tal como la selva sudamericana. Llamarlo “santa helena personal”, por otro lado, remite a un suceso histórico al que ya antes se había aludido en la saga. En *Juntacadáveres* (1964), en medio de una de las conversaciones que mantienen el viejo Lanza y el joven Jorge Malabia en el Berna, el primero dice, para anunciar que se detuvo a saludar a Larsen: “Me quedé conversando con el héroe local, el que juntó más cadáveres que Napoleón” (1979: 859). Más adelante, cuando Medina, jefe de destacamento en ese entonces, conmina a *Junta* a que abandone la ciudad, pues así lo han decidido las autoridades, Lanza dice a Larsen, a modo de despedida (y tal vez a modo de premonición también): “Pero algún día publicaré la historia de estos cien días que conmovieron al mundo. Y tal vez... Piense, si uno regresó de Elba otro puede escapar de Santa Elena” (1979: 976). Lanza equipara a Larsen con Napoleón Bonaparte, deducción que parece pertinente si se toma en cuenta lo que opina de él y de su prostíbulo:

[...] una etapa más de la viejísima lucha entre el oscurantismo y las luces. Las luces, claro, las representa aquí el amigo Larsen. Pero yo lo veo, lo presiento [...] puede perder todas las batallas menos la última. [...] Larsen luchó por la libertad, la civilización y el honrado comercio. Y ahora se preocupa por el debido respeto a las instituciones (1979: 975).

La referencia es clara: en 1813, en Leipzig, Napoleón perdió una de las batallas más importantes de su vida, la llamada Batalla de las Naciones. Él buscaba recuperar territorios germánicos, pero su ataque fue repelido, e incluso tuvo que replegarse y cruzar el río Elba para poner a salvo a su ejército. En aquella ocasión Napoleón vio morir a miles de sus hombres, pero él consiguió salvarse. Abdicó del poder, pero posteriormente lo recobró; su gobierno fue breve, a ese periodo se le conoce como los Cien Días. Finalmente Napoleón

fue derrotado definitivamente en Waterloo, en Bélgica, en 1815. Los británicos lo desterraron a la isla de Santa Elena, en el Atlántico, donde finalmente falleció en 1821. (De Bertier [1977] 2009: 286-290).

Lanza, a pesar del dejo de sarcasmo que se puede leer entre líneas, elogia a Larsen honestamente, y no sólo eso, sino que profetiza su retorno. A diferencia de Napoleón, él vence su exilio y regresa a Santa María. También, en cierto modo, Lanza acierta, y *Junta* resulta victorioso en la última batalla, pues en *Dejemos hablar al viento* queda abierta la posibilidad de que haya superado no sólo a la muerte, sino también a los designios de Brausen.

Carr posee la referencia que utilizó Lanza, (lo que no sorprende, dada la estancia pasada del personaje en Francia), y compara (no sin su dosis de sarcasmo) su nuevo exilio con el de Napoleón. Nunca se especifica cuánto tiempo dura esa estancia, pero sí es claro que el único hombre cercano al protagonista es el llamado “islero”, encargado casi únicamente de proveerle comida.

El aislamiento es cada vez más profundo para Carr; primero sale de su país natal, Monte, donde conservaba, aunque precariamente, algunas relaciones amistosas. Se instala en Santa María, y la relación más íntima que entabla es con el perro Tra. Conversa escasamente con otras personas, sobre todo con Díaz Grey, a quien escucha muchas veces sin creerle. Se emborracha y escucha; se emborracha y lee. Además de que es un hombre que gusta de la soledad, su contexto físico no le ofrece interacción humana que le pueda interesar más allá de las noches en la mansión de Petrus.

El breve exilio que Carr vive en el islote verde lo lleva al extremo, pues pierde finalmente todo contacto con su vida, con su pasado. Sus relaciones personales se reducen todavía más; el hombre que lo alimenta a la vez se esfuerza por robarle el dinero que carga. De nuevo el protagonista pasa el tiempo acompañado de vino y literatura, pero en esa pequeña isla solitaria no tiene ni a Tra ni a Díaz Grey. Incluso llega a poner en duda su propia existencia:

El dinero estaba seguro, [...] pero no era imposible que el islero hubiera robado mis documentos. Sin los papeles yo dejaba de ser Carr y si no era Carr no era nadie. [...] comprobé con alivio que tres documentos confirmaban la existencia de Carr con mi cara inconfundible en las fotos (150).

El hombre ha vivido tan lejos de sí mismo, de la persona que se fue haciendo desde que nació, que se ha vuelto consciente de la fragilidad de ese *yo*. Esos documentos falsos, sin una validez oficial que el profesor Paley le entregó, en realidad no validan nada para Carr. Son una simple herramienta para que su estancia en Santa María sea “legal”. Sin embargo su desesperación es enorme al atisbar la posibilidad de que pudieran desaparecer porque en sus circunstancias todo es incertidumbre, incluso su propia identidad, su nombre. Tal es la fragilidad en que vive; para contar con una certeza sobre sí mismo necesita apoyarse en papeles que le dan un nombre a su rostro. Una vez más, y como siempre, la memoria encuentra en la escritura el modo de permanecer.

Por eso los *apuntes* de Carr no son nada más un “diario” donde registra sus actividades. Su diario es por completo una confesión, pues usa la escritura como una herramienta para *estar*, para *ser* él mismo justo cuando está en peligro de desaparecer. El propio narrador desprecia sus papeles, pero lo cierto (y en el fondo lo sabe), es que sin ellos hubiera terminado por perderse en la inmundicia de la última Santa María.

2. Las relaciones intertextuales de *Cuando ya no importe*

Viajar es muy útil, hace trabajar la imaginación. El resto no son sino decepciones y fatigas.
Nuestro viaje es por entero imaginario. A eso debe su fuerza.
Va de la vida a la muerte. Hombres, animales, ciudades y cosas, todo es imaginado.
Es una novela, una simple historia ficticia. Lo dice Littré¹², que nunca se equivoca.
Y, además, que todo el mundo puede hacer igual. Basta con cerrar los ojos.
Está del otro lado de la vida.

Louis Ferdinand Celine
Viaje al fin de la noche

Todos los textos se relacionan con otros, no hay uno solo que se pueda encontrar por completo aislado de los demás, y lo único que se necesita para descubrir esas relaciones es un lector que sepa identificarlas. *Cuando ya no importe* no es la excepción; incluso es donde Onetti desarrolló más relaciones de este tipo que en cualquier otra de sus narraciones, o al menos donde más visibles y significativas resultan ser, y es por esta razón, y porque estas relaciones son sumamente relevantes en el análisis del protagonista, que es pertinente dedicar este capítulo al papel que desempeña la intertextualidad en la novela.

Gerard Genette, uno de los teóricos más reconocidos en el campo de la narratología, propuso en *Palimpsestos* (1962) lo siguiente: “defino la intertextualidad, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (10). El *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* ofrece la siguiente definición de “eidetismo”: “Capacidad de ciertas personas, por lo general niños y artistas plásticos, para reproducir mentalmente con gran exactitud percepciones visuales anteriores.”. Me parece que el término utilizado para describir el fenómeno de la intertextualidad se refiere al modo en que un autor consigue que un texto que leyó previamente en encuentre de algún modo presente en uno escrito por él; se trata, en términos simples, de una función de la memoria que sirve de herramienta a la literatura: recordar para reutilizar, y a veces incluso para reescribir.

Por otro lado, el *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* (1974) de Marchese y Foradellas ofrece en la entrada “Intertextualidad” una aproximación al término desde distintas perspectivas teóricas; su definición principal es: “[...] conjunto de las

¹² Émile Littré (1801-1881) fue un famoso médico, lexicólogo y filósofo francés. Es célebre sobre todo gracias a su *Diccionario de la lengua francesa* (1863-1872). (Bompiani 85).

relaciones que se ponen de manifiesto en el interior de un texto determinado; estas relaciones acercan un texto tanto a otros textos del mismo autor como a los modelos literarios explícitos o implícitos a los que puede hacer referencia” (2000: 217). En este apartado me apoyaré más en esta segunda definición, no porque sea mejor, sino porque me parece más clara y práctica, ya que, a diferencia de la aparecida en *Palimpsestos*, esta última describe más lo que se puede encontrar en un texto que el proceso mental que lleva a cabo un autor que crea relaciones intertextuales. Por otro lado, es pertinente hacer mención de las formas en las que se puede presentar la intertextualidad según la define Genette, pues son las formas a través de las que se manifiestan las relaciones intertextuales en *Cuando ya no importe*.

El primer tipo de manifestación intertextual mencionado es la cita, que es la “forma más explícita y literal en la práctica tradicional [...] con comillas, con o sin referencia precisa” (1989: 10). Posteriormente, Genette señala el plagio, que es “una copia no declarada pero literal” (1989: 10). Como una forma aún menos explícita y menos literal, define la alusión: “un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo” (1989: 10), es decir que, para percibir tal relación intertextual, el lector debe ser capaz de reconocer necesariamente por sí solo, sin ayuda de señalamientos explícitos del autor, la presencia de determinada obra en la narración.

En el caso de *Cuando ya no importe* se establecen este tipo de relaciones no sólo con los textos que lee el protagonista, sino también con el resto de la obra onettiana que pertenece a la saga de Santa María. Conviene entonces distinguir entre intertextualidad general o externa, que se refiere a las relaciones entre textos de diferentes autores, y la intertextualidad restringida o interna; es decir, la relación entre textos del mismo autor. (Marchese 2000: 218). Del segundo tipo de intertextualidad ya he hablado antes, y a pesar de que podría ahondar en el tema, no lo haré, pues un estudio enfocado a las relaciones intertextuales internas en la obra del narrador uruguayo sería necesariamente extenso, y no resulta indispensable dentro de este trabajo. Pienso, por otro lado, que mirar hacia las relaciones intertextuales externas es necesario, pues éstas definitivamente juegan un papel importante en la refiguración de Carr, aspecto central del capítulo final de este trabajo.

Luz Aurora Pimentel habla de los grados de presencia de la intertextualidad: “[...] mientras más concreta y explícita sea la presencia de otro texto en el que leemos, más fácil será su lectura, ya que el narrador habrá hecho las concesiones necesarias para ahorrarle al lector un trabajo de memoria y de reconstrucción” (1998: 180). En *Cuando ya no importe* hacer esta distinción es sencillo, pues unas veces el narrador menciona los nombres propios de personajes de las obras o incluso los títulos de éstas; se trata pues, de alusiones directas. Por otra parte, Carr no siempre es tan explícito, y se vale de alusiones indirectas, en las que “[...] el lector debe [...] 'reconocer' tanto la presencia del texto ajeno como su procedencia exacta” (Pimentel 1998: 181). La novela establece numerosas relaciones intertextuales, unas más evidentes que otras y, sin duda, más de las que me es posible percibir; sin embargo, las primeras en aparecer saltan a la vista de quien se dispone a iniciar la lectura. Se trata de dos paratextos, que para Genette son un tipo de transtextualidad, y que puede consistir en: “título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto” (1989: 11). El primero de los epígrafes que se encuentran fuera del diario de Carr es el siguiente:

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 recibiría esa noticia con alegría, con satisfacción pero seguiría escribiendo, ¿para quién?, para nadie, para mí mismo (9).

Si bien son palabras que parecerían naturales al ser pronunciadas por Onetti, resulta extraño que quien figura como su autor sea Jorge Luis Borges, tanto por el contenido del texto como por la relación poco amistosa que, según varios testimonios (entre ellos los de Emir Rodríguez Monegal y Mario Vargas Llosa¹³) existió entre ambos escritores. He realizado una infructuosa búsqueda (cierto, no muy exhaustiva) del epígrafe en la obra del autor argentino, y a través del artículo “‘Hagan lo que quieran’: En torno a los manuscritos de *Cuando ya no importe*” de Daniel Balderston, he comprendido que pensar en la posibilidad de que se trate

¹³ Véase: “Prólogo” escrito por el crítico uruguayo para la edición de las *Obras completas* de Onetti editada por Aguilar en 1970, así como el apartado “Onetti y Borges” del libro *El viaje a la ficción* escrito por el novelista peruano y publicado por Alfaguara.

de un engaño de Onetti no es algo descabellado, pues ya el mismo autor del texto, que convivió con lo escrito de la propia mano del narrador, lo sospecha: “[Onetti] pone como epígrafe a la novela el siguiente texto de Borges (¿apócrifo? porque hay otro apócrifo de Borges en estos manuscritos, y uno de los calendarios lleva el nombre completo de nuestro autor, Juan Carlos Onetti Borges)” (2001: 108). Más allá de la autoría del epígrafe, queda claro, eso sí, que retrata la actitud que el uruguayo mantuvo siempre ante su obra y el mundo cultural al que nunca decidió entrar del todo. Mis sospechas crecen, incluso podría decir que se confirman, tomando en cuenta los siguientes testimonios.

El siguiente fragmento fue publicado por Onetti en 1939, dentro del artículo “Literatura y política” en el semanario *Marcha*, y que en 1975 aparecería recopilado en *Réquiem por Faulkner y otros artículos*:

Cuando un escritor es algo más que un aficionado, cuando pide a la literatura algo más que los elogios de honrados ciudadanos que son sus amigos, o de burgueses con mentalidad burguesa que lo son del arte, con mayúsculas, podrá verse obligado por la vida a hacer cualquier clase de cosa, pero seguirá escribiendo. No porque tenga un deber a cumplir consigo mismo ni una urgente defensa cultural que hacer, ni un premio ministerial para cobrar. Escribirá porque sí, porque no tendrá más remedio que hacerlo, porque es su vicio, su pasión y su desgracia ([1975] 1976: 36).

Después, en 1956, diría, en otro artículo, titulado “Literatura 1956: Sagan y M. Drouet”: “Entiendo por escritor: el hombre que nació para escribir, el hombre para el cual el ejercicio de la literatura es una forma de vivir, no menos importante que el ejercicio del amor, de la bondad y del odio. Hablo de un hombre que no necesita ni aplausos ni obstáculos. De un hombre que no tiene más remedio que escribir” ([1975] 1976: 146).

Finalmente, expongo lo dicho por el novelista a Jorge Ruffinelli en una entrevista otorgada por el autor en los años setenta (no se precisa más la fecha, pero se sabe que ya ha publicado *La muerte y la niña*): “Cuando estoy escribiendo no existe el lector para mí, ni siquiera la posibilidad de que lo que escriba sea leído. En ese momento lo único que tengo es felicidad” ([1975] 1976: 225). En 1939, en 1956, después de 1973, Onetti afirmó, palabras más, palabras menos, aquella sentencia que en 1993 serviría de presentación a *Cuando ya no importe*, y al parecer el escritor cumplió con esas palabras suyas siempre, hasta el fin. Visto así, me parece indudable que el epígrafe es de su autoría, y la mención de

Borges no me parece algo más que una especie de broma que el novelista quiso jugar a sus lectores más avezados, aquéllos que podrían entender el chiste. No diré más respecto a este paratexto, y no es que no haya más que decir; sin embargo, este trabajo está dedicado principalmente a Carr.

Hay, como señalé, otro paratexto, otro epígrafe que precede al ya citado, y éste no contiene una alusión directa (empleando el criterio de Genette, se hablaría de una cita), pero aun así es posible rastrear su procedencia. Es el siguiente:

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.

Por orden del autor.
Per G. G.
El jefe de órdenes. (9)

En una primera lectura podría parecer un epígrafe un tanto misterioso, e incluso se le podría atribuir a Carr, ya que con frecuencia explica que su diario no tiene ningún tipo de finalidad y que en sus expectativas está que nadie lo lea. Pero en realidad el misterio no es complejo, pues Onetti sólo usó la traducción del epígrafe de *Las aventuras de Huckleberry Finn* (1885) de Mark Twain, autor a quien más adelante haría referencia nuevamente en la novela, pero de ello me ocuparé después, pues vale la pena detenerse un poco más en esto que parece ser un “juego” en los epígrafes.

En el libro ambos textos preceden al inicio del diario; primero el escrito por Twain, seguido por el atribuido a Borges, y si bien un lector de Onetti diría que ambos podrían haber sido escritos por el uruguayo, éste omitió el nombre del que sí tiene un autor distinto, y eligió uno apócrifo para el segundo, que muy probablemente sí es de su pluma y que resultaría prácticamente inverosímil bajo la autoría del escritor argentino. El juego resulta, pues no todo lector se ocupa de rastrear relaciones intertextuales, y a menos que éste haya leído *Las aventuras de Huckleberry Finn* (y no en una edición dirigida a un público infantil, pues al parecer la mayoría de ellas omite el epígrafe), el texto de Mark Twain es reconocible. En cuanto al otro epígrafe, sólo si se leyera la obra completa de Borges podría saberse con certeza si es apócrifo o no. Yo, por supuesto, no he llevado a cabo tal lectura, sólo he señalado los elementos que apuntan hacia ese posible “juego” de Onetti.

Entre los textos que se hacen presentes en *Cuando ya no importe* unos resultan más relevantes que otros, pues unos intervienen “directamente” en la vida del protagonista de la novela, mientras que otros apenas son mencionados como por accidente (pero por supuesto, ninguno aparece por azar). A continuación haré mención de los segundos para después detenerme y hablar más detalladamente de aquellos textos, e incluso de una obra pictórica, que resultan de superior importancia dentro de la cotidianidad sanmariana de Carr.

En la primera entrada del diario se lee: “Nos consolábamos a veces con comidas a las que buenos amigos nos invitaban, chismes, discusiones sobre Sartre, el estructuralismo y esa broma que las derechas quieren universal, saben pagar bien a sus creyentes y la bautizan posmodernismo” (11). La mención de Sartre, el estructuralismo y el posmodernismo sirven aquí para dar un contexto, y aunque con esto no es posible localizar a Carr en tiempo y espacio, sí es factible visualizar el tipo de personas con que convivía antes de exiliarse a Santa María, y es la forma de convivencia que comprensiblemente extrañaría durante su estadía en la ciudad creada por Brausen.

Más adelante, cuando Carr transcribe una de sus largas conversaciones con Díaz Grey, en la redacción habla del muelle que se ve desde la gran mansión de Petrus, y a continuación agrega entre paréntesis: “(No me gusta que a algo duro e inhóspito se le designe con una palabra [la palabra es “muelle”] que también significa blandura y alivio. Prefiero embarcadero y mejor aún, si traduzco al francés, *débarcadère*; así se llama el mejor libro de poemas de Supervielle)” (51). Esta alusión se refiere por supuesto a Jules Supervielle, poeta nacido en Uruguay, pero en el seno de una familia francesa, lo que lo llevaría a vivir siempre intermitentemente entre Montevideo y París. No sorprende que en cierto modo el protagonista de *Cuando ya no importe* se identifique con él, ya que ambos vivieron la experiencia del exilio, y muy probablemente Supervielle también vivió su identidad de manera conflictiva, pues sus padres murieron cuando él era muy pequeño, y más tarde la revelación de que fueron sus tíos quienes lo criaron provocó un impacto considerable en él.

En *Desembarcaderos* (1922), el libro que recuerda Carr, se puede advertir ese sentimiento de ser exiliado, de estar fuera, excluido. Los siguientes versos son parte de “Regreso a la estancia”: “¡Oh muerte, heme aquí de retorno! / Tenía entendido, sin embargo, que no me dejarías volver a ver estas tierras, / me lo había dicho una voz que se asemejaba a la tuya, una voz que era la tuya porque tú sólo te pareces a ti misma [...]” (1994: 32). En la

última entrada del diario de Carr se advierte la angustia que le provoca la muerte; sin embargo, él la experimenta ya instalado otra vez en Monte, y es cuando empieza a temer a las enfermedades y debilidades de su cuerpo envejecido. Ambos, tanto Supervielle como el protagonista de la novela, se refieren a Montevideo, a Monte.

Otra referencia a un poeta aparece cuando en el islote verde Carr tira accidentalmente sus apuntes, y las hojas se revuelven y se desordenan por completo. Después, mientras redacta su diario, recuerda el momento en que recuperó los papeles: “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 esa reiterada, incansable 'persuasión de los días'” (150). Si bien esta vez el narrador no da el nombre del autor, hace referencia al poemario a través de una cita (partiendo del criterio de Genette), y pone entre comillas el título del libro: *Persuasión de los días*, que fue publicado en 1942 por el argentino Oliverio Girondo, con quien Onetti mantuvo amistad, y quien, junto con Norah Lange, es mencionado en la dedicatoria de *La vida breve*. Este poemario presenta un mundo degradado; poemas como “Ejecutoria del miasma” o “Testimonial” tienen incluso un tono apocalíptico, y también, por supuesto, hay versos que emparentan con la narración de Carr, como es posible ver en el poema titulado “Arena”:

Arena,
y más arena,
y nada más que arena.

De arena el horizonte.
El destino de arena.
De arena los caminos.
El cansancio de arena.
De arena las palabras.
El silencio de arena.

Arena de los ojos con pupilas de arena.
Arena de las bocas con los labios de arena.
Arena de la sangre de las venas de arena.

Arena de la muerte...
De la muerte de arena.

¡Nada más que de arena! (1996: 210).

También en “Cansancio” es posible advertir reflexiones y sentimientos que se producen en el protagonista de *Cuando ya no importe*: “Cansado, / sobre todo, / de estar siempre / conmigo, / de hallarme cada día, / cuando termina el sueño, / allí, donde me encuentre, / con / las mismas narices / y con las mismas piernas [...]” (1996: 241-242). Con estas palabras es fácil evocar a Carr levantando los papeles, un momento antes organizados cronológicamente y de pronto, por un descuido, desorganizados. Revuelto su diario y revuelto su pasado, decide no tratar de reordenarlos porque hacerlo carece de importancia, porque su vida en Santa María es siempre la misma.

En la entrada fechada en un 14 de febrero, uno de los varios días que el personaje pasa prácticamente recluso en el islote verde, hay dos referencias a sus lecturas. Aquel día Carr habla sobre todo del “islero”, el hombre designado para satisfacer sus necesidades en la isla, y dado que se trata de los dos únicos pobladores humanos del lugar, esas necesidades siempre se limitan únicamente a alimento y bebida; es decir, carne y vino. Carr sabe que mientras duerme, el islero revisa su cabaña para robar, lo sabe porque ha encontrado suficientes señales y ha escuchado los ruidos; sin embargo, el hombre piensa que siempre se ha visto cubierto por las borracheras del nativo de Monte. En la mencionada entrada del diario, Carr divaga: “Quisiera recordar o saber qué significa la palabra, adjetivo, sinuoso. Porque el islero es sinuoso. [...] Cuando me anuncia que la carne asada está a punto, sus movimientos, su cara de piedra, invariable, también es sinuosa. Y, además de sinuoso, lo llamo mi hombre Viernes” (149). El *Diccionario de la Real Academia* presenta en la entrada “sinuoso” un par de definiciones. La primera es la más evidente: “Que tiene senos, ondulaciones o recodos.” Por su parte, la segunda definición es la que encaja en el islero: “Dicho de una acción: Que trata de ocultar el propósito o fin a que se dirige.” Ese hombre, el islero sinuoso, recuerda a Carr al hombre Viernes, que como todos los personajes relevantes de *El hombre que fue jueves* (1908) de G. K. Chesterton, también se empeña en ocultarse, en actuar de modo secreto para alcanzar un objetivo que también esconde.

Es de sobra conocida la afición de Onetti por las novelas policíacas, preferencia que de hecho comparte con Carr, es por ello que no sorprende la alusión a la obra del narrador inglés. En aquella novela la trama toma como protagonista a Syme, un policía que consigue infiltrarse en la red de una organización anarquista a tal grado que es nombrado Jueves en el grupo de alto mando, donde cada miembro ostenta el nombre de uno de los días de la

semana. A su “colega” Viernes lo describe así: “[...] el profesor De Worms, que aunque todavía ocupaba el lugar de Viernes, a diario temían que lo dejara vacante por defunción. Estaba en la más completa decadencia senil, a no ser por la inteligencia. Su rostro era tan gris como su larga barba gris; su frente se arrugaba en un surco de amable desesperación” (2012: 77). Es difícil saber si la descripción corresponde al islero también, pues Carr nunca ofrece un retrato detallado de él; sin embargo, su asedio, su insistencia en la búsqueda del dinero del protagonista, se asemeja al acoso con el que el profesor De Worms sofoca a Syme, cuando, a la salida de una reunión, lo persigue por las calles de Londres, y le da alcance siempre, sin verse detenido por su aparente inutilidad física:

Todos los movimientos de aquel cuerpo tambaleante y aquellas manos temblorosas, los ademanes inciertos y las pausas pánicas, hacían indudable que aquel hombre estaba perdido, sumido en la mayor inmovilidad física. [...] Y sin embargo, a no ser un mito las entidades filosóficas llamadas tiempo y espacio, era indudable que aquel hombre había corrido para alcanzar el ómnibus (2012: 95).

A pesar de la insistencia, el hombre Viernes de Carr nunca consigue encontrar el dinero, pues éste se oculta resguardado entre la ropa interior del protagonista.

En la misma entrada del diario se narra aquel ya mencionado accidente en el que los apuntes caen al piso y pierden el orden cronológico que los acomodaba. Al hablar de ese episodio Carr se siente triste, melancólico, pero al final se consuela con la certeza de que en esa isla, incluso más solitaria que su casa en Santamaría Este, al menos le quedan la carne y el vino: “[...] tengo aseguradas las borracheras que inicio suavemente al atardecer, a la hora en que los mosquitos pican enfurecidos. Dijo un amigo que sólo hay dos dioses, llamados ignorancia y olvido” (151). La referencia esta vez hace alusión a “Ay triste del que un día...” del poeta nicaragüense Rubén Darío, aparecido en *Cantos de vida y esperanza* (1905). A continuación el poema:

Ay triste del que un día en su esfinge interior
pone los ojos e interroga. Está perdido.
Ay del que pide eureka al placer o al dolor.
Dos dioses hay, son: Ignorancia y Olvido.

Lo que el árbol desea decir y dice al viento,
y lo que el animal manifiesta en su instinto,

cristalizamos en palabra y pensamiento.
Nada más que maneras expresan lo distinto (2006: 168).

En el momento en que Carr hace referencia al poema, justamente se decide a emborracharse para alcanzar esa ignorancia y ese olvido que le permitan alejarse por unas horas de su situación desesperada. Paradójicamente, ese poema no despierta en el protagonista de la novela ese ánimo de vida y esperanza que anunciaba el título del poemario.

Mientras espera el paso de los camiones de los contrabandistas y tolera un calor infernal, el nativo de Monte se embriaga y lee novelas, de las cuales muchas son francesas, pues Aura se las envió desde París. Un día Elvirita, ya una adolescente, visita la casa, y lo siguiente pasa por la mente del narrador: “Ella en la cama leyendo esa serie de casualidades que forman una gran novela, *Los monederos falsos*. Yo mirándole las piernas tan largas, que empiezan en unos calzados absurdos que se llaman botinas” (167). *Los monederos falsos* (1925) fue escrita por André Gide, y esta obra, a diferencia de las anteriores, es muy distinta a la de Onetti, pues retrata sobre todo el mundo cultural e intelectual parisino, justo el tipo de contexto al que el narrador uruguayo siempre se resistió a entrar, pero el que al parecer Carr extraña. Probablemente en esta ocasión se trata únicamente de un homenaje al Premio Nobel francés. Lo que sí muestra el fragmento es, por un lado, el deseo que Carr empieza a experimentar por Elvira, con esa ausencia de culpa (como igualmente sucede con todos los personajes onettianos que se ven atraídos sexualmente por las adolescentes casi niñas todavía); y por otro lado, se percibe otra vez el gusto de Elvira por las mentiras, por las invenciones, como ya se notaba cuando era una niña que pedía al narrador que le contara cuentos. Son pequeños avisos al lector, pues finalmente la chiquilla se convertiría en una mujer atractiva y formidable mentirosa, y sólo por eso lograría salir de Santa María sin ser atrapada por la policía luego de ser culpada por la muerte de Eufrosia.

Es justo cuando Elvira es ya una adolescente que se presenta una alusión a otra obra. Se trata del apunte fechado un 15 de octubre, en el que Carr narra una pelea ente Eufrosia y Elvira, así como las mentiras que la sirvienta cuenta sobre él en la ciudad. En medio del conflicto, Eufrosia encuentra condones y una navaja en la bolsa de la muchacha; ésta da una grosería por respuesta, pero más adelante a Carr le explica que tiene el arma para defensa personal y para venganza, pues pertenece a un grupo de mujeres que hacen frente a los violadores de la ciudad, que según ella, viven protegidos por la policía, y explica: “Reíte si

querés, pero atraparon a uno y le rompieron el culo con un ortopédico *magnum* y le cortaron las bolas y lo dejaron tirado en la puerta de un hospital. Y nunca apareció un culpable porque, ¿sabes quién fue? Fuenteovejuna, todas a una” (174). La alusión es evidente; se trata de la pieza teatral de Lope de Vega titulada *Fuente Ovejuna* (1618). Esta vez la referencia no tiene que ver con las lecturas de Carr, y probablemente ni siquiera con las de Elvira, pues es factible que ella conozca la frase más por el uso popular que se le ha dado, lo que no implica que conozca la obra teatral. Aun así su frase produce una relación intertextual, no importa si ella conoce o no el texto del autor español. La frase se ha popularizado gracias a la temática de la obra: a mediados del siglo XV en Fuente Ovejuna, un territorio castellano, el pueblo vive atormentado por los abusos de su gobernante, el comendador Fernán Gómez. Después de que éste ha violado a varias mujeres, la gente se levanta en armas y lo mata. Por su parte, un criado del comendador asesinado cuenta su versión a los reyes Fernando e Isabel, que creyendo el atentado una injusticia, ordenan que se encuentre y se juzgue al responsable. Sin embargo, el pueblo acuerda cómo responder cuando se le interroga para conseguir que nadie sea culpado:

Esteban:

[...] Los Reyes han de querer
averiguar este caso,
y más tan cerca del paso
y jornada que han de hacer.
Concertaos todos a una
en lo que habéis de decir.

Fronroso:

¿Qué es tu consejo?

Esteban:

Morir
diciendo: ¡Fuente Ovejuna!
Y a nadie saquen de aquí.

Fronroso:

Es el camino derecho:
¡Fuente Ovejuna lo ha hecho! (2001: 232).

El acuerdo es tal. Nadie confiesa a pesar del asedio, e incluso a pesar de las torturas perpetradas por las autoridades. Finalmente la verdad llega a los reyes, y estos reconocen

como honorables a quienes tomaron justicia por mano propia. En España y Latinoamérica, si no la obra de Lope, la anécdota se ha vuelto muy popular, por lo que expresiones como la dicha por Elvira se interpretan fácilmente. En cuanto a si ha leído *Fuente Ovejuna* o no, es imposible saberlo, mas ambas alternativas parecen igualmente factibles: que conozca la anécdota por la popularidad con que cuenta, o que, caracterizada por esa afición a los relatos ficticios que demostró desde niña, haya leído la obra y adoptado la frase directamente del texto.

Más allá de Elvira y Díaz Grey, de Lanza y Tra, Carr habla de distintos personajes literarios como si se tratara de sus amigos (de los que me ocuparé más adelante en este trabajo); sin embargo, sólo se refiere así a un escritor a través de una alusión: “En aquella pieza confirmé mi adhesión a la leyenda de un gran amigo escritor: ‘Cuando me presentan a alguien me basta con saber que es un ser humano para estar seguro de que peor cosa no puede ser’” (192). La frase es atribuida a Mark Twain, y si bien la expresión no se encuentra idéntica en *Las aventuras de Huckleberry Finn* (de donde ya he señalado que Onetti tomó uno de los epígrafes), sí se puede entrever la misma idea en palabras del protagonista de aquella novela cuando habla de dos hombres que se dedican a timar a pueblos enteros: “Eran el par de farsantes y granujas más redomado con que tropecé en mi vida. [...] era bastante para sentirse avergonzado del género humano” (1981: 272). Más adelante se expresa del siguiente modo respecto a quienes finalmente atrapan y castigan a los estafadores: “Los hombres llegan a conducirse, unos con otros, de una manera terriblemente cruel” (1981: 375). A través de sus aventuras, Huckleberry aprende que quienes obran mal (roban, engañan, lastiman) pueden ser seres humanos deplorables, pero que, incluso ellos corren el riesgo de encontrarse con personas aún más ruines, por eso su conclusión bien podría verse condensada en la famosa cita de Twain (que termina por ser más precisamente una “pseudocita”), que por supuesto refleja el carácter típico de los protagonistas onettianos también.

En la novela, Carr emplea la cita para referirse a la Jose (hija de Eufrasia y sirvienta de Díaz Grey) cuando ésta le pide ayuda para apoderarse legalmente de la herencia dejada por Petrus, lo que lo lleva a sospechar que incluso es la culpable de la enfermedad que carcome a su único amigo sanmariano. A pesar de ello no hace nada por ayudar al médico; su amistad

siempre fue así: con barreras dentro de la intimidad, como casi todas las relaciones que emprenden los personajes de Onetti.

El párrafo final de la novela ofrece un par de menciones más:

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 lápida en cuya tumba se grabó el apellido de mi familia. Luego, en algún día repugnante del mes de agosto, lluvia, frío y viento, iré a recuperarlo con no sé qué vecinos. La losa no protege totalmente de la lluvia y, además, como ya fue escrito, lloverá siempre (205).

La alusión señala hacia *El cementerio marino* (1922), que es tal vez el poema más representativo del poeta francés Paul Valéry. La obra es una celebración de la vida y también un acercamiento a la muerte:

Como la fruta se deshace en goce
y su ausencia en delicia se convierte
mientras muere su forma en una boca,
mi futura humareda aquí respiro,
y el cielo canta al alma consumida
el cambio de la orilla y del rumor.

¡Mírame tan mudable, bello cielo!
Después de tal orgullo y tanto extraño
ocio, pero que guarda su poder,
al espacio brillante me abandono:
en casa de los muertos va mi sombra
que me unce a su leve movimiento (2007: 7).

Claramente la voz poética se expresa con un ánimo muy distinto al de Carr; sin embargo, la referencia al poema permite, por un lado, confirmar una vez más su afición por la literatura francesa del siglo XX, y por otro, su voluntad de permanecer después de muerto en Monte y cerca del mar, lo que puede entenderse como otro modo de alejarse del desértico y árido territorio de Santamaría Este.

La otra referencia que aparece en el párrafo es la frase final de la novela: “lloverá siempre”. Lo que pareciera ser una sentencia más del narrador, la última, también desalentadora, es una alusión a *Lloverá siempre* (1953), novela del escritor uruguayo Carlos Denis Molina, que aunque actualmente parece haber sido olvidada por el grueso de los

lectores, contó al menos con más de una edición, y a partir de la segunda incluyó un prólogo de Onetti¹⁴. Más allá de encontrar similitudes entre ambas obras,¹⁵ es relevante la inclusión del título porque en cierto modo funciona como homenaje a un autor uruguayo, actitud pocas veces demostrada por el autor de *El pozo*.

2.1. Amistades dudosas

Mención aparte merecen tres novelas con cuyos personajes Carr crea relaciones más íntimas. En la entrada de un doce de junio el diario ofrece la transcripción de una conversación en la que Díaz Grey relata su pasado en Santa María, y cuando habla de la mansión de Jeremías Petrus dice lo siguiente: “Era como ahora, algo así como un palacete que hizo construir un nuevo rico, asentado sobre catorce pilones o pilastras o columnas que alguna vez puede que hayan sido blancas. Por una asociación de ideas, muy vaga, y deseando darle algo de belleza, la llamaba la locura de Petrus” (117-118). Páginas más adelante, Carr apunta en un quince de julio: “Me unía a las toses del *jeep* y a las nueve subía la escalinata de la que él [Díaz Grey] llamaba la locura de Petrus. Tal vez sin saberlo, recordando a mi amigo Almayer porque había descubierto o encontrado el quiosco librería del viejo Lanza” (133). Es la primera vez que el protagonista habla de ese personaje que sobre todo cobró importancia en *Juntacadáveres* como amigo de Jorge Malabia cuando éste era todavía un adolescente. Lanza era empleado de *El Liberal* en ese entonces, y aparentemente la desaparición del periódico lo llevó a convertirse en librero callejero, ocupación gracias a la que Carr conoció *La locura de Almayer* (1895). Se trata de la primera novela publicada por Joseph Conrad, cuya diégesis se ubica en las islas asiáticas que actualmente conforman Indonesia y Malasia. El protagonista, Kaspar Almayer, es un hombre de origen europeo que en su juventud albergó esperanzas de enriquecerse como comerciante en aquellos territorios; sin embargo, no contó con fortuna; ha envejecido pobremente con una esposa que lo detesta y una hija que sueña con salir del solitario terreno que su familia puebla. A pesar de sus fracasos pasados y los abusos que ha sufrido, Almayer no se resigna y siempre idea proyectos, que de ser exitosos (y

¹⁴ Véase: *Onetti/La fundación imaginada*, p. 169. Roberto Ferro enlista nombres de jóvenes intelectuales argentinos que en los años cuarenta y cincuenta frecuentaban a Onetti y lo consideraban su maestro. Menciona entre ellos a Denis Molina.

¹⁵ Me ha sido imposible encontrar la novela, y tomo los datos de la página de Internet de otro escritor uruguayo, Jorge Menoni: <http://www.amsterdamsur.nl/Menoni6.html> Consultado el 4 de febrero de 2015.

en su imaginación siempre lo son) lo harán rico y podrá irse a Europa para vivir sus últimos años rodeado de riqueza y lujos. Uno de esos planes se le ocurre al enterarse que el gobierno inglés buscará apoderarse de territorios cercanos con fines comerciales, por lo que Kaspar se apresura a construir un enorme edificio para dar albergue a los soldados y así granjearse la confianza y favores de los ingleses cuando estos sean dueños del comercio de la zona. Por supuesto las cosas no suceden así, y cuando el personaje ha gastado todo lo que tenía en la construcción, llega a él la noticia de que los británicos han decidido buscar otra ruta para sus negocios, por lo que su gran edificio queda vacío para siempre, es una mole inhabitada en la que suele refugiarse para escapar de la cotidianidad de su hogar.

Almayer es, como Carr, un hombre que salió de su país para buscar algo en otro, pero a diferencia del segundo, Kaspar tiene ambiciones, y aun viejo y fracasado alberga sueños, característica tan suya que es la primera que conoce el lector al inicio de la novela: “La voz familiar y penetrante sacó a Almayer de su sueño de grandezas futuras, restituyéndole a las desagradables realidades de la hora presente. También la voz era desagradable. La había oído durante muchos años, y cada vez le gustaba menos. No importaba: todo aquello tendría un próximo fin” (2010: 7). En aquella ocasión se refería a un tesoro que esperaba encontrar en las espesuras de un río desconocido, y por supuesto tampoco aquella búsqueda dio frutos. Ésta es una muestra de las muchas que hay en la narración para ilustrar el carácter del personaje, así como su poca fortuna al impulsar proyectos. Conocido por todo ello, un día relata su vida a algunos marinos europeos que cruzaban el río Pantai. Ellos se burlan a sus espaldas, y son quienes dan su sobrenombre a la enorme construcción: “Las chanzas propias de la gente del mar a expensas del pobre hombre pasaron de bote en bote [...] y la medio casa destinada a la recepción de los ingleses recibió el nombre de 'La locura de Almayer' por el voto unánime de los joviales marinos” (2010: 45). He señalado las similitudes entre este personaje y Carr, pero la analogía se hace en la novela con Jeremías Petrus, cuya figura es relevante en la saga de Santa María sobre todo en *El astillero*, donde este hombre, que alguna vez fuera el más rico de toda la ciudad, ha caído ya en la pobreza, aunque sostiene la esperanza de ganar un juicio que, en teoría, lo enriquecería nuevamente, pero lo cierto es que nadie piensa que eso pueda suceder y la ciudad entera lo cree por completo loco. Aquella novela termina sin que el asunto quede aclarado, pero en *Dejemos hablar al viento*

se revela la inesperada culminación del juicio cuando Díaz Grey le cuenta a Medina lo que ha sido de su vida:

[...] pensaron que me casaba con los hipotéticos millones del viejo Petrus y con la nada hipotética casa-palacio sobre pilastras, libre de hipotecas. Pero yo estaba enamorado de Angélica Inés desde que era una niña. [...] Después, ayuda misteriosa de Brausen, que además no existe, se ganó el pleito sobre el ferrocarril. Ahora tenemos millones en moneda que poco vale. Y no los necesitamos (1985: 197).

Todo esto lo vuelve a narrar en *Cuando ya no importe*, así como los motivos de Petrus para construir la casa: “He sabido que el viejo ordenó construirla así porque [...] se recordaba que en no sé qué año se produjo la Crecida. Llovió en Brasil como para el fin del mundo, los ríos se encresparon y las aguas bajaron enfurecidas [...] y lo que todavía no eran más que unas cuantas poblaciones fueron anegadas, con gente ahogada [...]. Pero nunca se repitió esa desgracia [...]” (118). Así, “La locura de Petrus” se construyó sobre catorce enormes columnas para prever una inundación que nunca las alcanzaría. Se nombra así a la casa del mismo modo que se nombró a “La locura de Almayer” para burlarse de su dueño y sus sueños parecidos a los de un loco incapaz de aceptar su realidad.

El final de Almayer no sorprende: sus desesperados planes fracasan y uno de sus socios se lleva a su hija, a quien le espera una vida cómoda, lujosa. Él, por su parte, se queda solo, ya sin ánimo de idear estrategias para salir de esa isla donde se dispone a esperar la muerte en medio de su edificio vacío, fumando opio para tratar de olvidar sus desgracias antes de abandonar la vida. El final de Petrus también es previsible: la muerte lo encuentra mientras litiga y presenta argumentos en los juicios de cuya existencia la ciudad entera duda. Paradójicamente, tiempo después, cuando ya nadie espera nada al respecto, la conclusión del juicio favorece a los herederos del dueño del astillero; es decir, Angélica Inés y su marido, el médico, quien se encarga entonces de administrar el dinero.

Otra de las relaciones intertextuales más significativas es la que se establece con *Los demonios* (1873) de Dostoyevski. La mención textual es breve, aparece poco antes de la partida de Carr hacia Santa María: “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. Sé que lo expulsaron de su partido” (22). La obra del autor ruso se centra en sucesos que apuntan hacia una revolución social

aparentemente importante. Al final lo único que se concreta es una venganza personal; aquéllos con ánimos revolucionarios fueron manipulados por un solo hombre, cuya única ambición consistía en provocar desestabilidad social y en cometer un crimen prácticamente sin ensuciarse las manos. En ese enorme enredo Kirilov es una figura secundaria, aunque tal vez también es a la que más profundidad psicológica imprimió el autor en esta novela. Se trata de un ingeniero, que si bien ha tenido en el pasado preocupaciones sociales, nunca se ha visto inmerso en actividades políticas relevantes (resulta extraño, pero lo cierto es que Carr se equivoca al decir que lo expulsaron de un partido, pues no se habla nunca de que haya formado parte de uno). Este personaje sirve como chivo expiatorio a Piotr Stepanovich, quien consigue manipular a otros, pero no a Kirilov, a quien no hay necesidad de convencer de nada, pues muy fácilmente acepta hacerse responsable por crímenes que incluso desconoce y, posteriormente, suicidarse.

¿Por qué quiere morir Kirilov? Un par de veces lo explica a Piotr Stepanovich, el prestidigitador que manipula a los demás: “No debo a usted explicación alguna, ni puede usted comprender mis pensamientos. Quiero suicidarme porque tengo esa idea, porque me repugna el temor a la muerte [...]” (2013: 484). Es claro que no decide suicidarse por una razón común; no está enfermo, no está deprimido, no sufre ningún tipo de crisis. Ni siquiera podría pensarse que está loco. Es un sujeto aparentemente normal que ha optado por ese camino simplemente porque tiene esa idea, y a la vez es consciente de lo extraño que debe ser ello para los demás, por eso admite que nadie debe cuestionarlo ni entenderlo, no le importa cómo es visto desde fuera. Está solo, su suicidio nace únicamente de él, su contexto poco le interesa, y es gracias a ello que acepta admitir culpas que no son suyas.

Más adelante, cerca de su muerte, Kirilov intenta explicar su idea, que nunca deja de ser un tanto oscura. Al igual que los revolucionarios con los que convive, él también pregona la inexistencia de Dios, camino por el que llega al siguiente razonamiento: “Si Dios existe, todo es Su voluntad y yo no puedo hacer nada contra Su voluntad. Si no existe, todo es mi voluntad y estoy obligado a poner de manifiesto mi voluntad” (2013: 788). Asegura esto al mismo tiempo que afirma que todo hombre que se haya deshecho de la divinidad naturalmente sentirá el impulso de hacer valer su voluntad, se verá obligado a hacerlo. Esto no explica el motivo del suicidio, pero es el argumento que está en el fondo de la acción. En realidad lo que hace Kirilov es un sacrificio, como lo explica después:

Entender que Dios no existe y no entender con ello que te has convertido en Dios es un absurdo, pues de lo contrario te matarías. Si lo entiendes, eres un rey y ya no te matarás, sino que vivirás en plena gloria. Ahora bien, el primero que lo entienda debe matarse irremisiblemente, porque si no ¿quién empezará y lo probará? Por eso me mato yo, para empezar y probarlo. [...] Yo empezaré y acabaré y con ello abriré la puerta. Y salvaré a los demás. [...] Me mato para probar mi insumisión y mi nueva y terrible libertad (2013: 790-791).

Así, este personaje decide morir porque está convencido de que así mostrará al resto del mundo que Dios no existe, convencerá al resto de los hombres de que Dios es cada uno de ellos. Al convertirse en Dios, y así en un ser capaz de llevar a cabo su voluntad, tiene la obligación, por ser el primero, de hacer valer la más grande voluntad que puede albergar un ser humano, y ésa es, a sus ojos, la de quitarse la vida.

¿Por qué esto me parece relevante en este trabajo dedicado particularmente al protagonista de *Cuando ya no importe*? Como ya he dicho, Carr establece relaciones casi “personales” con algunos seres ficcionales, y uno de sus “amigos” más significativos es Kirilov. Después de todo lo dicho es posible entender por qué el personaje onettiano menosprecia su angustia frente a la del suicida. No obstante, no termina aquí la importancia de la obra de Dostoyevski, pues también cabe hablar de Díaz Grey.

En la entrada del diario correspondiente a un 5 de septiembre Carr habla de una conversación en la que expuso a Díaz Grey el remordimiento que siente al formar parte del negocio del narcotráfico, a lo que el médico responde: “Un drogadicto, como un alcohólico, es un suicida. Está ejerciendo su derecho indiscutible a practicar un suicidio al ralenti. [...] Cuando prohíban el suicidio renunciaremos a los camiones” (137). Con esta respuesta también recibe un regalo: *El mito de Sísifo* (1942), ensayo de Albert Camus donde el autor argelino se ocupa principalmente de dos temas: el suicidio y el absurdo. Lo último que Carr menciona al respecto es que inició la lectura del texto, aunque la relevancia de éste en la novela va más allá por un par de circunstancias: una es que más adelante en el diario es notorio el peso de las ideas del novelista francés en la vida del protagonista; la otra es el suicidio de Díaz Grey.

En *El mito de Sísifo* Albert Camus analiza la personalidad y los motivos de Kirilov, y explica: “Convertirse en dios es solamente ser libre en esta tierra, no servir a un ser inmortal. Es sobre todo, por supuesto, sacar todas las consecuencias de esta dolorosa independencia”

(2010: 140). En sus conversaciones nocturnas el médico nunca menciona haber leído *Los demonios*, pero demuestra conocer el ensayo del autor francés al obsequiarlo a Carr y usarlo como argumento frente a los remordimientos que podrían experimentar al dedicarse a facilitar drogas ilegales a la población marginada de Santa María y países vecinos. Hacia el final de sus días sanmarianos, Carr se entera de que una enfermedad aqueja a Díaz Grey. Por fin el primer habitante de la ciudad ha envejecido:

Aquello ya no era Díaz Grey. Era un viejo borracho, impúdico, que alzaba la calvicie y los ojos aceptando resignado no comprender. [...] Pensé que aquello, todavía persona, se estaba momificando, era casi momia. Me examinó un momento y comprendí que yo seguía siendo nadie para él. Tenía delante una botella y un vaso. [...] El casi hombre aquél me insultó con palabras muy sucias, palabras que nunca habría dicho mi amigo médico [...]. Pero allí se agregaba algo o algos que no eran alcohol (191).

Enfermedad o simple incapacidad mental provocada por las drogas, aquella fue la razón por la que en un momento de lucidez el amigo de Carr decide suicidarse. No es por supuesto un suicidio semejante al de Kirilov, pero tal vez (aquí definitivamente no se puede saber con precisión, sólo inferencias y suposiciones son posibles) Díaz Grey se mató con lo escrito por Camus en mente: él sabía que sí existió un Dios, un creador de Santa María, y a estas alturas de la saga sabe perfectamente que se llama Brausen, y varias pruebas hay de ello en obras precedentes.

En *La muerte y la niña* (1973), donde Díaz Grey funge como narrador, dice: “[...] usted que no puede alquilar una prostituta porque eso significaría pecar contra Brausen [...]” (1994: 365), y más adelante: “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.” (1994: 367). Sin embargo, pareciera que el creador de la ciudad no está dispuesto a ello, pues en más de una narración se resalta la apariencia poco mudable del médico, incluso a veces aparenta hasta rejuvenecer, como apunta Carr: “Y parecía que allí arriba el tiempo hubiera demorado más que en el garaje porque el doctor parecía recién bañado y afeitado, puesto en el sillón frente al escritorio como un ser flamante, desterrado del cualquier ayer imaginable” (56). Medina llega a pensar lo mismo en *Dejemos hablar al viento*: “Repentinamente Díaz Grey dejó de ser abuelo” (1985: 199). También en esta novela se da

una conversación entre el médico y Medina, justo cuando el segundo acaba de regresar a la ciudad después de vivir varios años en Lavanda. Ambos personajes son conscientes de haber sido creados por Brausen, ser al que, a su modo, cada uno desprecia, por lo que Díaz Grey cuestiona al comisario: “Yo ya estoy resuelto a morir aquí. Aunque no sea por obligación. [...]. Pero usted. Usted que logró zafarse de Dios o del diablo. Con toda franqueza no entiendo por qué volvió” (1985: 197). En el mismo diálogo llega a decir, mientras relata cómo finalmente Petrus ganó la demanda que enfrenta en *El astillero*: “Después, ayuda misteriosa de Brausen, que además no existe, se ganó el pleito sobre el ferrocarril” (1985: 197).

A través de las citas anteriores puede decirse que Brausen puso a Díaz Grey en Santa María con una edad prácticamente permanente, cuya variación, si existe, es muy poco notoria a lo largo de su vida, a diferencia de otros personajes, que envejecen y mueren como normalmente sucede con los seres humanos. Por otro lado, también es evidente que se sabe creación de Brausen, y que se siente en su poder, aunque a la vez se atreva a negar la existencia del creador. Me parece factible entonces sugerir que lleva a cabo su suicidio como una rebelión, como una afirmación de su libertad frente a Brausen, pues así le retira ese derecho de envejecerlo y matarlo. El médico se suicidó para retarlo, para convertirse él también en Dios y ejercer su máxima libertad, justo cuando su presencia ya no importa, cuando la ciudad agoniza y él cada vez está más solo.

Hay un tercer personaje literario y amigo de Carr que merece especial mención aquí; se trata de Bardamu, protagonista de *Viaje al fin de la noche* (1932), novela escrita por el francés Louis Ferdinand Celine¹⁶. En *Cuando ya no importe* su mención es breve: “Y una tarde sin Eufrosia, llena de nubes blancas, con amago increíble de tormenta, estaba leyendo un viaje que hizo mi amigo Bardamu (era uno de mis amigos, nunca vistos, los que imponían talento con palabras, frases, a veces libros enteros) [...]” (68). Otra vez se trata de un personaje similar a Carr en algunos aspectos; el más evidente es que sale de su país en busca de algo, pero no sabe de qué. Casi accidentalmente se une al ejército francés para ir a la guerra, la que resultaría ser la Primera Guerra Mundial. Éste es para él un periodo de sufrimiento, pues detesta la violencia y no entiende las razones de la lucha: “Él, nuestro

¹⁶ Véase: *Onetti/La fundación imaginada*, pp. 103-110. Roberto Ferro habla de la admiración que Onetti expresó siempre por Celine. Hace, además, una breve comparación entre *El pozo* y *Viaje al fin de la noche*.

coronel, tal vez supiera por qué disparaban aquellos dos; quizá los alemanes lo supiesen también, pero yo, la verdad, no. Por más que me refrescaba la memoria, no recordaba haberles hecho nada a los alemanes. Siempre había sido muy amable y educado con ellos” (1995: 10). Es un personaje inteligente que, en contraste con sus compañeros, ve una diferencia esencial entre luchar por su país y luchar por los intereses políticos de sus dirigentes; sin embargo, al igual que el personaje onettiano, su indiferencia puede más, así que no se preocupa por lo que hagan los otros soldados y huye solo en cuanto ve a su alcance la posibilidad de hacerlo.

Bardamu es un viajero, pero no disfruta de ello, pues cuando consigue salir de la guerra decide ir a las selvas africanas, a donde llega convencido por engaños que le hacen pensar que allí le espera un trabajo bien remunerado. En la selva sobrevive algunos años, y es cuando más se parece a Carr (quien al menos sí gana dinero), cuya soledad es en buena parte culpable de sus reflexiones: “Digan lo que digan, no es divertido envejecer en los países en que no hay distracciones... Te ves obligado a mirarte al espejo, cuyo azogue enmohece, y verte cada vez más decaído, cada vez más feo... No tardas en pudrirte, entre el verdor, sobre todo cuando hace un calor atroz” (1995: 76-77). El protagonista de *Cuando ya no importe* experimenta el envejecimiento de forma similar, aunque no le da tanta importancia en su narración a ello como sí la otorga a la experiencia de la soledad. Ambos personajes, eso sí, lamentan envejecer como lo hacen; sienten que desperdiciaron su tiempo, que transcurrir su vida en medio de la nada vale menos que hacerlo rodeados de personas, en compañía de seres humanos que les pudieran importar y para los que ellos pudieran ser relevantes de algún modo. En este sentido, Bardamu parece soportar mejor la soledad, en parte tal vez porque nunca vivió una relación como la que a Carr le hace extrañar a Aura.

Por otra parte, el protagonista de *Viaje al fin de la noche* se aleja por completo de ese ser amargado y solitario por un aspecto esencial: Bardamu no bebe, nunca trata de evadir su realidad, siempre se esfuerza por resolver sus problemas, y cuando lo ha conseguido, se empeña por vivir mejor, aunque la mayoría de las veces pareciera que no tiene muchos motivos en la vida por los que valga la pena el esfuerzo. Y sin embargo, es tan consciente como Carr de ciertas condiciones que lo caracterizan: “Tenemos que resignarnos a conocernos cada día un poco mejor, ya que nos falta el valor para acabar con nuestros propios lloriqueos de una vez por todas” (1995: 133). Son personajes similares, pero uno de

ellos, el francés, se resigna y opta por vivir esa vida del mejor modo posible, mientras que el otro también se conforma con la vida que tiene, pero de ningún modo se esforzaría por ganar algo más. Le basta con ver pasar sus días en algún sillón cómodo con sus libros y alcohol a la mano.

Finalmente, Bardamu sale de aquel continente enigmático apenas vivo y en condiciones de esclavitud. Su salud es tan precaria, que sin saber exactamente cómo, llega a los Estados Unidos, y tal país, que alguna vez le pareció un sueño imposible, lo desilusiona también. Después de sufrir pobreza, enamorarse y pasar por el desamor, regresa a Francia, donde su condición económica mejorará un poco, y de donde al parecer nunca más saldría. Ambos personajes hacen un recorrido circular, los dos salieron de su sitio de origen y regresaron insatisfechos. La única diferencia estriba en que a uno aún le quedan expectativas, mientras que al otro no le quedan más que sus recuerdos.

Dostoyevski y Celine son autores que se sabe fueron admirados por el narrador uruguayo, y al hablar de intertextualidad en su obra, sería una falta impensable omitir al norteamericano William Faulkner, posiblemente el autor más elogiado por Onetti, y también el más presente en su obra (no en balde uno de sus artículos se titula “Réquiem por Faulkner (padre y maestro mágico”). La evidencia más clara de esta inmensa influencia es la creación de Santa María, ciudad imaginada, como imaginado es el condado de Yoknapatwpha, donde el autor de *Las palmeras salvajes* (1939) situó buena parte de las historias que constituyen su mundo narrativo. Hugo J. Verani lo expone sin titubeos: “tal como en Faulkner, [en Onetti] cada uno de sus relatos es un fragmento de un mismo y vasto *puzzle*, una biografía de un grupo humano y de una comarca, cuyas ramificaciones sugieren la idea de un mundo total, una simultaneidad de visión que precede al acto mismo de transcripción de la obra” (1981: 247-248).

El otro aspecto que claramente retoma Onetti de Faulkner tiene que ver con su técnica narrativa. Esta influencia comienza a ser más clara en *Los adioses*, donde, explica Rodríguez Monegal, “[...] la historia de este hombre y sus dos mujeres es una historia contada desde la perspectiva de un testigo cuyas limitaciones (de comprensión, de conocimiento) alteran y pervierten toda interpretación” (1979: 29). Este crítico toma como ejemplo *Luz de agosto* (1933), novela donde se cuenta una historia (para decirlo con mayor precisión: se revela gradualmente) desde las perspectivas de distintos personajes

narradores. Esta técnica aparece repetidas veces en la obra onettiana; por ejemplo, en una de las novelas más celebradas: *Para una tumba sin nombre*.

Por supuesto hay muchos más reflejos del narrador sureño en la obra onettiana; sin embargo, considero que no los hay directamente en *Cuando ya no importe* (o, a pesar de que he leído parte de su obra novelística, no he podido identificarlos), es por eso que en este trabajo su presencia también es escueta.

2.2. Amores dudosos: ecfrosis y memoria

En la novela no sólo se hace referencia a obras literarias, sino también a una pieza musical (un blues titulado “Saint Louis”), a una película (*Bailando en la oscuridad*) y a una obra pictórica, que de las tres es la única que cobra relevancia en la lectura, pues gracias a los recuerdos que detona en Carr, se llega a conocerlo mejor.

Durante su aburrimiento en la casona blanca, un día el protagonista rememora su experiencia en un museo en Argentina: “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” (67). Su fijación y amor estaban dirigidos a una obra de Pablo Picasso.¹⁷

Tomando en cuenta que Carr hace pocas revelaciones de su vida antes de llegar a Santa María, la inclusión de esta descripción, aunque breve, resulta importante, ya que puede iluminar al menos un poco su pasado. Para ello en la narración se hace uso de la figura retórica denominada ecfrosis, en palabras de W. J. T. Mitchell, “[...] una representación verbal de una representación visual” ([1994] 2009: 138). Se trata, efectivamente, de una descripción y a la vez interpretación de un objeto a través de la palabra. Luz Aurora Pimentel considera que esta figura “[...] establece una relación tanto referencial como representacional con un objeto plástico que el propio texto propone como autónomo, como otro con respecto al discurso que intenta representarlo” (2003: 205). Si bien no se trata de una relación con otro texto literario, la ecfrosis implica también una relación intertextual “puesto que el texto verbal asume la representación del objeto plástico, al que lee como si fuera un texto” (Pimentel 2003: 206). Valerie Robillard apunta las ventajas de esta perspectiva:

¹⁷ En la página 59 de este trabajo se incluye una reproducción de la pintura.

Lo que resulta atractivo de esta aproximación [la de la intertextualidad] es que toma en consideración no sólo al texto y su producción, sino igualmente a los lectores y todas sus posibles reacciones ante el texto, las cuales están determinadas por *indicadores textuales*. Dichos indicadores, ya sea que se refieran a algo específico o que constituyan sólo una pista, están contemplados dentro de los parámetros de la intertextualidad ([1998] 2011: 31-32).

Se trata, entonces, de considerar a la relación que establece el texto con “el objeto plástico” como una relación intertextual, y aunque distinta a las otras, se le puede analizar también a través de las herramientas teóricas con las cuales me he acercado a las relaciones intertextuales de las que ya he hablado.

Algunos teóricos, entre ellos Peter Wagner y Heinrich Plett¹⁸, han propuesto que, dado el distinto tipo de relación intertextual existente entre una obra literaria y una plástica, este tipo de relación se denomine intermedialidad¹⁹, que funciona como “una subdivisión de la intertextualidad” (Pimentel 2003: 206). Siendo así, esta relación también puede presentarse a través de la cita o la alusión, pero por supuesto sus efectos en el texto y en el lector no son los mismos que producen las relaciones entre textos literarios, pues no se debe perder de vista que la ecfrasis implica una doble representación: es la representación verbal de una representación visual. Este tipo de textos lleva entonces a otro tipo de lectura, una en la que se deben tomar en cuenta ambas representaciones, por lo que es pertinente hacer mención del cuadro de Picasso.

El verdadero nombre de la pintura que describe Carr es *Mujer con collar de gemas y la cortesana*, y se compone de dos retratos, ambos de la misma mujer que porta el mismo collar, y aunque su posición es distinta en cada uno, estos son muy similares. Picasso pintó el cuadro en una de sus muchas visitas a París, en 1901, poco después de haber dejado España. Contaba con apenas diecinueve años de edad, y vivir en Francia fue para él descubrir el mundo, la capital del arte occidental de su tiempo y conocer a los que serían sus maestros en la pintura. En *Picasso. Su vida y su obra* (1958), Roland Penrose, uno de los tantos biógrafos del pintor, menciona que en aquella época “el mundo misterioso de la vida nocturna atrajo a

¹⁸ Son citados por Pimentel y Robillard, respectivamente.

¹⁹ La intermedialidad no está referida únicamente a las relaciones entre la literatura y la pintura, sino a las relaciones entre la literatura y cualquier otro tipo de representación artística que se valga de un medio distinto al textual, de tal manera que además de ecfrasis visuales también puede hablarse de ecfrasis musicales. (González 2011: 11-24).

su ojo curioso, y muchos cuadros de los primeros meses de esta visita son una prolongación de las escenas de cafés y cabarets iniciadas en Barcelona” (1981: 69). El crítico de arte señala que en ese periodo de la obra de Picasso, denominado “del cabaret”, hay “[...] muchos retratos de mujeres de vida alegre y de jovencitas. A menudo surgieron a partir de rápidos dibujos realizados entre bastidores entre un acto y otro de los populares *music-halls*, y más tarde se convirtieron en magníficos retratos, como *La cortesana* [...]” (1981: 69). A la vista de estos datos es inevitable relacionar al joven Picasso con el Carr que muchos años antes de conocer Santa María se enamoró de la mujer retratada por el artista español. Existen similitudes innegables entre ellos: ambos dejaron sus lugares de origen (uno España, el otro Monte) y arribaron a ciudades grandes, inmensas (uno a París, el otro a Buenos Aires), en las que los dos fueron cautivados de una u otra forma por una mujer. Picasso la retrató, y así la cortesana, o más precisamente, una representación de ella, permaneció en un lienzo. Posteriormente el narrador tuvo acceso al cuadro y se enamoró de la mujer representada ahí. Se trata posiblemente del origen de esa forma de relacionarse con los seres ficcionales que caracteriza al Carr sanmariano, y para cuyo análisis es conveniente conocer el concepto de ecfrasis, así como las implicaciones de esta figura retórica dentro de la lectura de la novela.

Cuando Carr obtiene una reproducción de *La cortesana*, ésta adquiere inestimable valor para él, pues se convierte en el único objeto que tiene en su presente y que ha sido importante en su pasado. De ahí la importancia de la pintura y la descripción que de ella hace el personaje, pues como dice Pimentel, “[...] el texto verbal confiere significaciones al texto plástico que no necesariamente le son propias [...] la ecfrasis misma, en tanto que lectura/escritura del texto visual modifica nuestra percepción del objeto plástico, reorganiza nuestra mirada y la jerarquiza de acuerdo con los valores establecidos por el texto verbal” (2003: 208). A continuación la descripción que se hace de la pintura en la novela:

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 reflexión y éxtasis en la pintura tan ajena.

La claridad, nunca el sol, apoyándose con alegría en las piedras del collar (67-68).

Para Pimentel, tanto la referencia como la descripción funcionan como una invitación al lector a realizar un “cotejo” (2003: 208). Mirar la obra del pintor español y leer la descripción que de ella aparece en la novela son experiencias completamente distintas para el espectador. Al ver la pintura se tiene acceso directo a ella, mientras que a través de la narración no se llega a presenciar a la mujer retratada, sino a la percepción que de la imagen experimentó quien hace la descripción. Su personalidad, sus vivencias, su perspectiva son elementos que definen cómo interpreta la obra pictórica. Incluso es imposible que el lector sepa qué descripción aparece en la novela, pues, ¿el protagonista está rememorando la percepción de su juventud o narra a través de su nueva interpretación, muchos años y experiencias de por medio? La forma en que se presenta la descripción hace pensar que, al llevarla a cabo, Carr presenta la imagen de la pintura basado en sus recuerdos y no en la impresión que tiene en su poder. De hecho las palabras con que se refiere directamente a la mujer retratada son muy pocas; dentro de su narración privilegia sus recuerdos personales, la rememoración de su juventud, de lo que pensaba y de lo que le hacía sentir *La cortesana*. La presencia de la pintura en la narración es significativa sobre todo por los recuerdos que detona su presencia en el protagonista, y por ello es útil para conocer más al personaje. Por otra parte, como afirma Pimentel, “[...] la percepción del objeto plástico afecta nuestra lectura del texto efrástico” (2003: 208). En este caso en particular, ya ha sido evidenciado que la descripción hecha por Carr no permite que el lector se construya una imagen precisa de la mujer retratada, y por lo tanto un lector sin acceso a una copia de la pintura no puede tener una imagen “clara” de la mujer al tratar de visualizar a *La cortesana*. En cambio, aquel lector que realice el cotejo entre la imagen y la descripción de ésta, al regresar a la lectura de inmediato evocará a la pintura de Picasso, la que no está en la novela; “[...] la significación visual opera así como una suerte de retrato que complementa, culmina o intensifica al 'retrato hablado’” (Pimentel 2003: 208).

Aquella mujer deleitó e hizo sufrir al joven Carr; sin embargo, cuando éste obtiene ya en Santa María una copia de la pintura, no la trata del todo bien: “[...] 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” (68).

Antes en la narración se dijo ya cómo terminó aquella admiración de juventud por la mujer: un día Carr entró al museo y la exposición había sido cambiada abruptamente. Aquel muchacho se había enamorado y de pronto fue abandonado. Tal final explica la reacción de despecho que el nuevo sanmariano experimenta años después. Su venganza consiste en deformar la imagen que antes amó. Despojarla de su belleza y desgastarla, afearla, destruirla. En cierto modo, la transformación de *La Cortesana* corresponde al proceso que a través del tiempo ha ocurrido a su antiguo enamorado. Es así como finalmente pueden compartir algo, ser similares. Dos seres derrotados.

Por otro lado, es curiosa la asociación casi natural que Carr hace entre un cuerpo deforme, torcido e hinchado con el cuerpo de una mujer embarazada. Sin embargo, el protagonista de *Cuando ya no importe*, a diferencia de otros narradores de la saga de Santa María, no tiene nunca actitudes misóginas, como Larsen y Orsini, uno de los protagonistas de “Jacob y el otro” (1961).

Es interesante también tomar en cuenta que la referencia hecha a la pintura se expande a su creador, al propio Pablo Picasso: la mujer que decidió retratar provocó algo en el novel pintor, y posteriormente la representación que hizo de ella enamoró al joven Carr, que a su vez salió de su país de origen, como Picasso, para instalarse en París y vivir ahí una parte significativa de su vida, tal vez la más importante para él.

De regreso al pasaje que hace referencia a *La Cortesana*, resulta intrigante la forma en que Carr toma distancia de su propio pasado al hablar de sí mismo en tercera persona: “Tuve lástima y simpatía por aquel muchacho, bien vestido con pobreza y mal alimentado pero compensado por aquel amor absurdo, por la fijación de sus ambiciones” (67). Esta facilidad para alejarse y tomar distancia de su propia experiencia podría ser, al menos en parte, consecuencia de la separación de su vida “real” a la que se ha visto forzado con su llegada a Santa María.

El enamoramiento de Carr de una mujer cuya existencia se limita a la ficción es otro rasgo que lo empareja con otros personajes onettianos: Brausen, Larsen, Jorge Malabia. Como ellos, el protagonista de *Cuando ya no importe* decide elegir entre la realidad y la ficción, y opta por la segunda. La mayoría de las veces estos personajes experimentan la vida como una carga que preferirían no llevar y deciden refugiarse en la ficción, experimentar ahí lo que la realidad da a quienes la viven engañados.

Dicho lo anterior, es menester aclarar que aunque Carr opta por alimentarse de ficciones, su entorno lo empuja hacia afuera, hacia esa realidad que lo lastima y que él prefiere contemplar poco y a cierta distancia. Al final sus acciones y sus decisiones cobran un valor, y terminan por cambiarlo. Pero por supuesto eso es siempre evidente: a los seres humanos (y a los personajes literarios) los transforman sobre todo sus acciones; pero lo que, por otro lado, no siempre está a la vista, es el cambio interior, la transformación de una identidad, y es de esa metamorfosis sufrida por Carr de lo que me ocuparé en el tercer capítulo de este trabajo.

En “La ecfasis y el otro” (1994), W. J. T. Mitchell centra su atención en el proceso de recepción de esta figura retórica. Divide en tres fases a lo que denomina “fascinación del problema de la ecfasis”, que son la indiferencia ecfástica, la esperanza ecfástica y el miedo ecfástico. Es este el modo que el autor propone para describir la experiencia del espectador que se encuentra frente a esta figura, que aunque puede aparecer en otros medios (artísticos o no)²⁰, es particularmente “visitado” por la literatura. Si bien he hablado ya de *La cortesana* a través de la perspectiva de Pimentel, es oportuno asomarse a la aparición de la pintura en la novela a través del texto de Mitchell porque su propuesta permite al lector identificar con cierto grado de claridad el proceso que opera en él tras la lectura de la ecfasis y cómo ésta afecta su lectura de la obra literaria.

La indiferencia ecfástica es la fase en la que el lector considera que la ecfasis es imposible; es decir, quien funge como público permanece apegado a las concepciones habituales respecto a las “[...] propiedades esenciales o inherentes de los diferentes medios y sus modos apropiados o correctos de percepción” (Mitchell 2009: 138). Por más que a través de una descripción se busque recrear una imagen, ésta nunca será del todo visible sencillamente porque a través de la palabra sólo se puede decir, se puede leer, pero no ver.

En el caso de *La Cortesana* la indiferencia ecfástica es una reacción natural en el lector, debido no sólo a lo dicho por Mitchell, sino sobre todo a la escueta descripción que se hace de la pintura. Son tan pocas las líneas que ocupa Carr para ello, que es prácticamente imposible que un lector que desconozca el cuadro sea capaz de construirse una imagen similar a la mujer que retrató Picasso. Así, quien lee la novela sabe desde el principio que le

²⁰ No me parece ocioso señalar que Mitchell hace hincapié en este hecho. Si bien la ecfasis suele estudiarse en las artes (sobre todo en la literatura), ésta no es un elemento particular del arte, sino que es muy común en la vida cotidiana. Un ejemplo de ello son las visitas guiadas en museos o las clases de historia del arte, donde incluso estando los objetos presentes, la palabra termina por imponerse a través de la ecfasis, sin que ésta llegue a constituirse como parte de una obra de arte.

es imposible conocer la pintura a través del texto, y entonces, como dice Pimentel, la invitación al cotejo es adoptada por el lector.

En este punto de la lectura se presenta la esperanza ecfástica, siempre y cuando no se acuda al cotejo (o al menos se posponga); aquí, “[...] la imposibilidad de la ecfasis se supera con la imaginación o la metáfora, cuando descubrimos que existe un 'sentido' en que el lenguaje puede hacer aquello que muchos escritores han querido hacer: 'hacernos ver'” (2009: 138). Aunque son pocos los datos que ofrece la narración de Carr respecto a la apariencia de *La cortesana*, cuando el lector sabe del sombrero de plumas y la cara sensual, ya en ese momento tiene una imagen frente a sí; muy probablemente no la de una mujer pelirroja, ni de un sombrero amarillo precisamente, pero la ecfasis cumple su función, incluso en este caso, con una descripción tan breve.

Con muy pocas palabras la narración consigue algo más: “La claridad, nunca el sol, apoyándose con alegría en las piedras del collar” (68). La escena es apacible, con una mujer prácticamente inmóvil en el centro; sin embargo, esa luz que se apoya con alegría en el collar confiere dinamismo a la imagen. El texto pone en movimiento a la pintura, que está definitivamente plasmada sobre una superficie plana, donde no podrá haber algo más que colores estáticos. La imagen mental que produce la lectura en el espectador no sólo es distinta a la pintada por Picasso, sino que incluso (al menos a los ojos de quien “mira” a través de los de Carr) adquiere características que difieren de las pertenecientes a la pintura, como en este caso el estatismo a diferencia de la movilidad. Esto por supuesto no es más que un efecto que se produce en el público del texto onettiano, pues esa luz no está en el cuadro, y lo más probable es que ni siquiera forme parte de la percepción del joven Carr que se quedaba horas enteras embelesado frente a *La cortesana*; al parecer se trata simplemente de la luz que en aquellos momentos penetraba en la sala del museo donde se presentaba la exposición o de la luz con que el narrador ve la reproducción del cuadro que tiene en Santa María.

Posterior a esta esperanza, confianza y deseo de “experimentar” la ecfasis, aparece el miedo ecfástico. Donde Pimentel encuentra una invitación al cotejo, a la confrontación entre la imagen y el texto que la representa, Mitchell encuentra de hecho lo opuesto: “[...] es el momento de resistencia o contradeseo que tiene lugar cuando sentimos que la diferencia entre la representación visual y la verbal corre el riesgo de desplomarse y que el deseo

imaginario y figurativo de ecfrosis podría hacerse real y literal” (2009: 140). Para este teórico, el miedo ecfástico opera en una dirección contraria a algo que podría considerarse reciprocidad entre la representación visual y su representación textual (esto es en cierto modo a lo que busca llegar Pimentel con el cotejo), y en cambio, éste ve en semejante acercamiento un intento de regulación de “[...] las fronteras con firmes distinciones entre los sentidos, los modos de representación y los objetos que corresponden a cada una de ellas” (2009: 140). Por lo tanto, el miedo ecfástico, más allá de ser una “defensa” contra la amenaza de la pérdida de una ecfrosis (que en realidad no se pierde, sino que pasa a otro sitio, donde su recepción ya no se centra sólo en ella), representa un temor todavía más básico: el miedo a lo desconocido, a distinguir las fronteras de los medios de representación, pero difuminadas, sin claridad, con grietas e irregularidades que impiden fijarlas en una definición formal.

Así, a la esperanza ecfástica sigue el miedo ecfástico, y estas dos fases se oponen entre sí. Para analizar las implicaciones de este enfrentamiento, Mitchell propone verlo desde un punto de vista neutro: el de la indiferencia ecfástica, con “[...] la premisa de que, estrictamente hablando, la ecfrosis es imposible”. Bajo este criterio, la esperanza ecfástica tiene como objetivo “la superación de la alteridad”: una representación textual se “encuentra” con una representación visual, pero no puede llegar a conocerla, ésta nunca deja de ser el “otro”; una ecfrosis textual “conjura” al otro, que no deja de estar ausente a pesar de que “aparezca” en el texto (2009: 141-142). Mitchell traslada esta idea de alteridad a términos de género: “[se] tiende a describir el objeto de placer y fascinación visual desde una perspectiva masculina, a menudo para una audiencia que también se entiende como masculina. La poesía ecfástica, en tanto que supone la conjura verbal de una imagen femenina, insinúa una escritura pornográfica y una fantasía masturbatoria” (2009: 151).

Interpretar el vínculo de Carr con *La Cortesana* a través de estos términos lleva a consideraciones interesantes para comprender mejor, tanto su relación con la mujer del retrato, como con el resto de las mujeres y la imposibilidad que enfrenta de tener una vida compartida con alguna de ellas. Podría entonces pensarse que el amor adolescente de Carr lo condenó: se relacionaría con las mujeres, mas nunca conseguiría estabilidad con ellas. Podría también pensarse que este tipo de consideraciones son más bien fruto de la sobreinterpretación. Lo que no se puede poner en duda es que la valoración de esta ecfrosis

en la lectura de la novela resulta indispensable para conocer y comprender mejor al protagonista, lo que será de gran relevancia en el desarrollo del último capítulo de este trabajo.



Pablo Picasso. (1901). *Mujer con collar de gemas y la cortesana*.

Tomada de <http://www.wikiart.org/es/search/picasso/3#supersized-search-223841> Consultada el 4 de febrero de 2015.

3. La memoria y el olvido: la configuración de una identidad

Es imposible comunicar la sensación de vida
de una época determinada de la propia existencia,
lo que constituye su verdad, su sentido,
su sutil y penetrante esencia.
Es imposible.

Joseph Conrad
El corazón de las tinieblas

Hasta ahora he hablado de la configuración de Carr tanto en su función de personaje como en la de narrador, pues *Cuando ya no importe* se construye sobre esas dos categorías que coinciden con su figura y su voz. También he mencionado que la situación crítica en la que se encuentra el protagonista (que inicia en Monte y continúa en Santa María) lo lleva a realizar una confesión, y he caracterizado su narración como tal a través de las ideas de María Zambrano. Sobre la crisis de identidad que se anuncia desde el título de este trabajo he dicho poco, y es que para hacerlo era necesario, primero, que quedara clara la doble función de Carr en la novela, y después, hablar de cómo se construye su identidad, que no debe confundirse nunca con la de un ser humano, pues se trata de un personaje ficcional, factor determinante que no se debe perder de vista al tratar el tema.

Ya en el capítulo anterior aseveré con ayuda de Pimentel que un personaje de un texto literario no debe ser considerado como una *persona*, un *ser humano* de *nuestro mundo*, pues no es más que un efecto de sentido construido a través del uso del lenguaje. Cabe advertir que a pesar de ello, “[...] los actores en un relato son humanos, o por lo menos 'humanizables', considerando que todo relato es la proyección de un mundo de acción específicamente humana” (Pimentel 1998: 59). Es necesario tomar en cuenta estas consideraciones al analizar la construcción de su identidad y la pérdida de ésta.

Si bien la crisis de identidad del personaje se intensifica y llega a su punto climático en Santa María, ya desde que vivía en Monte se manifestaban sus conflictos internos, como es notorio en la entrada del diario del 28 de marzo, cuando habla de su trabajo en la tolva:

Apunté: noches felices, pero sería más exacto llamarlas noches de paz. Porque si 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 (17).

En aquel tiempo ya su empleo lo mantenía en largas soledades, tan sólo interrumpidas por la presencia de animales como ratas o perros, lo que también le sucederá después; en Santa María se repetirán sus reflexiones, su aislamiento se extenderá en tiempo y espacio, y estos factores, como ya señalé en el capítulo anterior, son determinantes para que su propia identidad se diluya. Entre otros, los motivos de Carr para escribir su diario son parecidos a los que señala Hugo J. Verani como detonantes para la escritura del narrador protagonista de *El pozo*: “La urgencia autobiográfica de Eladio Linacero nace de una toma de conciencia de su marginalidad y enajenamiento radical; su relato representa la lucha de quien intenta reconquistar momentos de plenitud subjetiva y de armonía social a través del acto de escritura” (1995: 128).

El fragmento citado evidencia tanto la similitud como la lejanía entre ambos protagonistas onettianos. Los dos viven marginados cuando deciden escribir, pero Carr, a diferencia de Linacero, no fantasea, en realidad no aspira a nada más que a no perderse, a permanecer *él*. En cierto modo, resulta ser el narrador más pesimista en la obra del uruguayo, pues los otros al menos fabulan, inventan historias que saben vacías, pasajeras en el sueño, o alternativas futuros propios que saben improbables, incluso casi siempre imposibles. Este personaje no lo hace: su narración apenas le sirve para mantenerse vivo, no para seguir siendo Carr, sino quien fue, quien era antes de arribar a esa pesadilla en la que se convertirá Santa María para él. Es entonces a través de su confesión que se busca, que trata de mantenerse íntegro. Lo que encontrará a través de la redacción de su diario; sin embargo, no será del todo su antiguo *yo*, sino uno distinto. Por medio de la narración habrá construido una nueva identidad, su “identidad narrativa”.

3.1. Una identidad inventada en una ciudad imaginada: la identidad narrativa

En una conferencia titulada “La identidad narrativa” dictada en 1986, Paul Ricoeur definió dicho término como “[...] aquella identidad que el sujeto humano alcanza por la *mediación*

de la función narrativa” (2009: 341).²¹ Ya antes en este trabajo he señalado el error consistente en confundir a los personajes literarios con personas, pues como explica Ducrot, “[...] se olvida que el problema del personaje es ante todo lingüístico, que no existe fuera de las palabras, que es un ‘ser de papel’” ([1972] 1998: 259). A pesar de eso, pienso que es válido y acertado trasladar las ideas desarrolladas por Ricoeur referentes al sujeto humano al análisis de un personaje literario, ya que si bien no deben tomarse por equivalentes, el protagonista de la novela *representa* a un ser humano; “[...] la referencia última de todo actor es a un mundo de acción y valores humanos” (Pimentel 1998: 61). Teniendo siempre en cuenta este punto, continuaré con el análisis del protagonista de *Cuando ya no importe* ayudado por el ensayo del filósofo francés.

En “La identidad narrativa” se parte de la idea de *identidad* considerada desde la noción de *Sí-mismo*. Esto plantea un problema, ya que *idéntico* tiene más de más de un significado, puesto que corresponde a dos términos latinos distintos: *idem* e *ipse*. Según el primer término, “idéntico quiere decir extremadamente parecido [...], y por tanto, inmutable, que no cambia a lo largo del tiempo. Según el segundo sentido, idéntico quiere decir propio [...], y su opuesto no es diferente, sino *otro, extraño*.” El tema de estudio de Ricoeur es “la identidad para sí como ipseidad, sin juzgar de antemano el carácter inmutable o cambiante de sí mismo” (342).

Dicho lo anterior, resulta necesario tomar en cuenta la dimensión temporal de la experiencia humana, pues es a través del tiempo que el sujeto sigue o no siendo el mismo. El autor introduce dicha dimensión con el concepto de *historia de una vida* al preguntarse: ¿en qué sí mismo se refleja la historia de una vida? Se responde que para dar sentido a ese concepto se cuenta con instrumentos lingüísticos:

El relato es la dimensión lingüística que proporcionamos a la dimensión temporal de la vida. Aunque es complicado hablar directamente de la historia de una vida, podemos hablar de ella indirectamente gracias a la poética del relato. La historia de una vida se convierte en una historia contada (342).

Cuando ya no importe es fundamentalmente eso, la dimensión lingüística que Carr dio a la dimensión temporal de una parte de su vida. Sin embargo, antes de hablar de las

²¹ Todas las citas del ensayo de Ricoeur han sido tomadas de la misma edición, por lo que en adelante sólo señalaré el número de página.

implicaciones de poner por escrito lo experimentado en el pasado, es necesario pensar que un texto como el que es aquí objeto de estudio pone en juego los dos sentidos expuestos del término *identidad*, pues el protagonista sabe que no es del todo el mismo, que a lo largo del tiempo ha cambiado. Al respecto Ricoeur se pregunta: “¿cómo podría el ser humano seguir siendo sumamente parecido si no existiera en él un núcleo inmutable que eludiese el cambio temporal?” (343). A pesar de que el hecho de que a una persona se le llame durante toda su vida con un solo nombre haga pensar en un núcleo inmutable, dice más adelante, “la experiencia del cambio corporal y mental contradice dicha mismidad” (343). Según el filósofo francés no hay una regla que se pueda aplicar al hablar de la permanencia y no-permanencia que aparentemente implica la conexión de una vida; sin embargo, sí es claro que esta noción se orienta hacia una combinación de los rasgos de permanencia y los de cambio, y es aquí donde la mediación del relato aporta elementos valiosos a la reflexión, pues este mismo movimiento rige el desarrollo y la identidad de la historia contada; al construirse la “identidad dinámica de la historia” el relato construye el “carácter duradero” (identidad narrativa) de un personaje, y así “la identidad de la historia forja la del personaje” (344). Esto significa que cada relato tiene una identidad, que ésta se constituye de cierto modo, y es mediante ese proceso que la identidad del personaje puede conformarse por medio de la narración.

Para sostener tal postulado, Paul Ricoeur se apoya en la *Poética* de Aristóteles, donde se afirma que “en la historia contada, debido al carácter de unidad y completud que le confiere la operación de elaborar la trama, el personaje conserva, a lo largo de la historia, la identidad correlativa a la de la propia historia” (344). Según el autor, tal característica no cambia en la novela moderna, y por lo tanto conviene rastrear la mediación entre permanencia y cambio en la trama para después aplicarla al estudio de un personaje (344), objetivo con el que retoma líneas directrices de su teoría de la narración guiada por el modelo trágico de Aristóteles propuesta en *Tiempo y narración*, lo que explica brevemente en la conferencia. Yo lo expondré a continuación de manera resumida.

Ricoeur caracteriza la identidad dinámica que la *Poética* asigna al *mythos* (la elaboración de la trama) de la tragedia mediante el conflicto que plantea la exigencia de concordancia y la presencia de discordancias que ponen en peligro la identidad del relato. Aquí es necesario explicar que el filósofo francés toma por concordancia el principio de orden que rige lo que

Aristóteles llama “disposición de los hechos”, y que se caracteriza por los siguientes rasgos: completud, totalidad y extensión apropiada. La completud es “la unidad de composición que requiere que la interpretación de una parte se subordine a la del todo. El conjunto de la obra, dice Aristóteles, es ‘aquello que tiene comienzo, medio y fin’” (345). La extensión de la trama es el elemento que posibilita la transición “de la felicidad a la desgracia o viceversa mediante una serie de acontecimientos encadenados” (345-346). Tal transición necesariamente se da en lo temporal, por eso la extensión de los hechos es de la misma naturaleza, y se trata por supuesto del tiempo de la diégesis. La verosimilitud y la necesidad de ésta regulan la extensión del desarrollo, que en la tragedia es limitada, en la epopeya más amplia, y sumamente variable en la novela moderna (346).

En contraste con la exigencia de concordancia, se encuentra la discordancia más importante, al menos en la tragedia: la peripecia, que “debido a su contingencia y a su carácter sorprendente, es la forma característica del cambio en la tragedia compleja” (346). Para tener claro a qué se refiere el pensador francés, cabe recordar la distinción que hace Aristóteles al referirse a la tragedia: “[...] será *simple* si, al hacerse, resulta continua y una, produciéndose el cambio de fortuna sin peripecias ni reconocimientos; e *intrincada* [o compleja], cuando suceda tal cambio con reconocimientos o con peripecias, o con ambos de vez” (2012: 16). Según Ricoeur, de este modo la contingencia, es decir, “la propiedad de un acontecimiento de poder haber sido otro o incluso de no haber sido en modo alguno” entra en armonía con la probabilidad que caracteriza la forma de conjunto del relato (346). Así, tal como traslada a la novela la correlación entre la identidad de la trama y la del personaje, el autor traslada los conceptos de peripecia y contingencia.

En este sentido, la discordancia es un elemento que aparece siempre en la novela. En *Cuando ya no importe*, por ejemplo, el propio inicio es ya una ruptura del orden dentro de la vida del protagonista: “Hace una quincena o un mes que mi mujer de ahora eligió vivir en otro país” (11); la novela empieza con Carr en medio de una crisis justo después de haber sido abandonado, de hecho la narración de éste es detonada por el alejamiento de su pareja. Esto; sin embargo, conforma un nuevo orden que se desmorona con el viaje a Santa María, el cual representa la primera discordancia que es parte de la trama.

Con el término *configuración* el autor francés se refiere al “arte de la composición que media entre la concordancia y la discordancia, y que regula la forma móvil que Aristóteles

llama *mythos*, y que nosotros traducimos por elaboración de la trama” (346). A partir de lo anterior el teórico define la *concordancia discordante* como la “característica de toda composición narrativa mediante la noción de síntesis de lo heterogéneo” para posteriormente dar cuenta de las diversas mediaciones que lleva a cabo la trama:

Entre los acontecimientos y la unidad temporal de la historia contada, entre las componentes inconexas de la acción -intenciones, causas y golpes de azar- y el encadenamiento de la historia, y por último, entre la pura sucesión y la unidad de la forma temporal, que [...] puede modificar la cronología hasta el punto de suprimirla (347).

Tales dialécticas, según el autor, evidencian la oposición entre la dispersión episódica del relato y la capacidad de unificación característica de la configuración. Posteriormente Ricoeur postula que, si como ya se dijo, toda historia es una cadena de sucesos que conduce de un inicio a un final, entonces

la identidad narrativa del personaje sólo puede ser el estilo unitario de las transformaciones subjetivas reguladas por las transformaciones objetivas que obedecen a la regla de completud, de totalidad y de unidad de la trama. [...] Resulta que la identidad narrativa del personaje sólo puede ser correlativa de la concordancia discordante de la propia historia (347).

Para apoyar su reflexión en dicha correlación, el filósofo francés menciona la tipología propuesta por Propp para clasificar a los personajes según sus funciones dentro del relato, la cual es válida mientras estos cumplen con papeles fijos, como suele suceder en los cuentos folclóricos; sin embargo, las estructuras son distintas cuando se trata de otro tipo de textos, como novelas de formación o aquellas donde se narra el flujo de conciencia, allí los personajes “se transforman al ritmo de las interacciones y de la transmutación de los estados de cosas” (348). En estos casos, dice el autor, “la transformación del personaje es el tema principal del relato, y la relación entre la trama y el personaje parece invertirse: de forma inversa al modelo aristotélico, la trama se pone al servicio del devenir del personaje” (348). Sucede así en las narraciones del novelista uruguayo, pero no me parece inoportuno mencionar que, además de que las tramas de los cuentos y novelas que constituyen la saga de Santa María se construyen principalmente alrededor de sus personajes, también lo hacen

siempre en torno a la ciudad, a pesar de que las diégesis de las narraciones a veces ni siquiera suceden ahí.

Desde esa perspectiva, si bien Carr sufre una transformación que lo degrada durante la novela hasta casi perderse por completo en el aislamiento y el alcoholismo, en parte pareciera plegarse a la precariedad en la que desde antes de su llegada ya se encontraba la ciudad. Tal desarrollo está presente tal vez en todas las historias que suceden ahí a lo largo de la obra de Onetti; sin embargo, es más evidente en las últimas narraciones situadas en Santa María o que se refieren a ella. Cabe mencionar “Presencia”, relato cuyo narrador es Jorge Malabia, ya adulto y exiliado en Madrid a causa de la represión de una dictadura que asola a los sanmarianos. La degradación es más clara en *Dejemos hablar al viento*, novela que incluso termina con un incendio enorme que, hasta la publicación de *Cuando ya no importe*, aparentaba constituir el final de la llamada “saga de Santa María”.

La relevancia de Santa María va más allá de la que puede tener cualquier contexto espacial en una novela. No se puede olvidar que *Cuando ya no importe* es la última obra que forma parte de la saga, la que cierra un ciclo iniciado con *La vida breve* en 1950; la ciudad no es sólo un lugar, sino lo que ha sucedido en ella desde que fue ideada por Brausen, pasando por cuentos como: “El álbum” (1953), “Historia del Caballero de la rosa y la Virgen encinta que vino de Liliput” (1956), “El infierno tan temido” (1957), “Jacob y el otro” (1961), “Tan triste como ella” (1976), “La novia robada” (1968), “Presencia”, “El perro tendrá su día” (1976), y novelas, como: *La vida breve*, *Para una tumba sin nombre* (1959), *El astillero*, *Juntacadáveres*, *La muerte y la niña*, *Dejemos hablar al viento*. Después de tantas páginas, de sucesos muchas veces ordinarios convertidos en hechos casi inverosímiles por las palabras de los sanmarianos, la ciudad ya no es sólo un espacio en el que pasan cosas, es más bien un mundo completo por sí mismo.

Sin embargo, no es sólo por su coincidencia en el espacio que las obras enlistadas pueden ser relacionadas por el lector. Hugo J. Verani vislumbra otros elementos que contribuyen a ello: las recurrentes apariciones de los mismos personajes en distintos relatos (Larsen, Díaz Grey y Jorge Malabia son los más evidentes, aunque hay muchos más), el entrelazamiento entre sucesos (como ejemplo se puede mencionar un hecho central de *Juntacadáveres* que también se hace visible en *La vida breve*), referencias en textos a historias aparecidas en los anteriores (abundantes sobre todo en *Dejemos hablar al viento* y *Cuando ya no importe*),

personajes antes secundarios que se vuelven protagonistas (Medina tiene sucintas intervenciones en *La vida breve* y *Juntacadáveres*, y más tarde se convierte en la figura central de *Dejemos hablar al viento*) (1981: 250). Gracias a estos elementos el asiduo lector de la obra onettiana percibe cierta familiaridad cada que se adentra en una de las obras de la saga.

Para cuando Carr hace su aparición, Santa María tiene ya una vasta historia tras de sí; podría decirse que asemeja un organismo vivo que a partir de *La vida breve* apenas ha sobrevivido con grandes dificultades, incluso ha salido airoso de un atentado fallido con el que en *Dejemos hablar al viento* el comisario Medina pretendía quemarla por completo.

No obstante, a la vez que se considera así la relación entre Santa María y el protagonista, no hay que olvidar la independencia con la que cuenta la novela. Quien lea sólo uno de los textos mencionados, el que sea, lo podrá entender, realizar una lectura válida, pues como Rodríguez Monegal explica claramente en su “Prólogo” (1970) a las obras completas de Onetti, “para ese lector, el orden de composición, el orden de publicación y el orden de la acción general no tienen ninguna importancia. Porque cada novela es, desde su punto de vista, un orbe completo” (1979: 35). Así, la lectura de *Cuando ya no importe* de manera aislada (como la de cualquier otra narración perteneciente a la saga) refleja lo dicho por Ricoeur: la degradación de Santa María es un espejo de la de Carr, y no a la inversa. A mi parecer, una lectura de la saga completa, como una sola obra, permite otra interpretación, y es que es como si la ciudad se empeñara en destruir a todo personaje que decide llevar su vida en ella, incluso cuando éste sale de Santa María, o es originario de otras partes del mundo y llega a ella.

El filósofo señala que “[...] a medida que el relato se acerca a esta anulación del personaje, la novela pierde también sus atributos propiamente narrativos [...]. La pérdida de identidad del personaje se vincula, por tanto, a la de la configuración del relato” (348-349). Como ejemplo se menciona *El hombre sin atributos* (1930) de Robert Musil, donde la pérdida de identidad del personaje se desarrolla a la par que la obra pasa poco a poco, de ser característicamente narrativa, a construirse en partes casi como un ensayo. Nada semejante sucede con *Cuando ya no importe*, la obra nunca pierde sus atributos narrativos, aunque, como ya se ha dicho, se configura siempre, de principio a fin, fragmentaria y cronológicamente desordenada.

La pérdida de identidad del personaje, en cambio, coincide con la degradación, una especie de desvanecimiento, de su entorno más próximo, y en este punto en realidad no es pertinente hablar de la ciudad como tal. Tras su instalación en Santa María, Carr se acomoda en su cotidianidad: pasa casi todos los días encerrado embriagándose en la casona, cumple con su responsabilidad de comprobar el trayecto de los contrabandistas, a veces pasa las noches en el *Chamamé*, a veces en casa de Díaz Grey. Personajes como Elvirita, Mirtha y Lanza interrumpen en distintas ocasiones esa cotidianidad, pero no lo suficiente como para amenazar la continuidad de esa rutina. Los lazos que por momentos Carr tiende hacia los demás, hacia sus pocos conocidos, si no se rompen, se debilitan, y él opta por ya no emborracharse con el médico, sino solo en la casona, que a su vez parece sufrir los embates del tiempo y además es abandonada por Eufrasia. En la narración el entorno del protagonista pierde relevancia, y cuando se le alcanza a vislumbrar, su deterioro es tan claro como el de su único habitante. Aquella cotidianidad monótona se rompe cuando María Elvira (como la llama Carr en ese momento de la narración), ya adolescente, intenta asesinar a Eufrasia en el hospital. Autoridá (un militar que funge como el policía de la ciudad) la detiene, y se la lleva junto con el perro. Carr tarda un par de días en saber de ellos: “La mala bestia estaba muerta, con la garganta destrozada, *Tra* estaba también muerto, se cree que por balazos de la pistola del milico, y Elvirita no estaba” (183).

La ruptura del orden, esta nueva discordancia dentro de la novela, en cierto modo provoca que el protagonista salga de su ensimismamiento; las condiciones en las que se encontraba, así como su pérdida de identidad, pasan a un segundo plano, pues él se encuentra de pronto con la obligación de intervenir en la nueva situación que lo rodea. Y no hay que perder de vista que lo hace, no porque lo quiera o lo busque, sino porque su entorno lo orilla a ello. Tras la huida y desaparición de Elvirita y la muerte del perro, Díaz Grey enferma, no se sabe de qué (aunque al parecer Josefina es la culpable, pues deja entrever la intención de deshacerse del médico), y pronto opta por el suicidio, de lo que el protagonista se entera por una nota que su amigo le envía poco antes de morir. Más tarde Carr recibe una carta de la muchacha. Le sirve sólo para cerciorarse de que no la volverá a ver, y al verse más solo que nunca en Santa María, consigue salir de ahí para estar “definitivamente, para siempre, en Monte” (204). Es así como el contexto de Carr se

desmorona, no para desaparecer por completo, pero sí para descomponerse y asentarse en una precariedad que, a pesar de todo, la ciudad fundada por Brausen no había conocido.

Volviendo a Ricoeur, éste señala más adelante en “La identidad narrativa” el factor esencial que aporta la función narrativa a la problemática del sí mismo. Éste se vincula con el carácter ficcional del personaje, el que comparte con el relato y con la acción que presenta, lo cual es fruto de la definición de la trama como mimesis de la acción. El filósofo francés aclara que:

[...] cuando hablamos de *mimesis*, hablamos al menos de dos cosas: por una parte, de la 'fábula' de la acción [...] [o elaboración de la trama] que se desarrolla en el espacio de la ficción, y, por otra parte, del modo en que el relato, al imitar de forma creadora la acción efectiva de los hombres, la reinterpreta, la redescubre o la *refigura* (352).

Esto plantea un problema nuevo, el de “la *apropiación* que lleva a cabo el sujeto real —el lector, en este caso— de las significaciones de una acción en sí misma ficticia vinculadas al héroe ficticio. ¿Qué refiguración del sí mismo resulta de esta apropiación mediante la lectura?” (353). Es pertinente insistir en que, consciente de que el autor plantea estos procesos (apropiación y refiguración) como humanos, yo los traslado al análisis del personaje literario por las razones que antes he expuesto.

A manera de respuesta, Ricoeur aventura algunas ideas que al ser relacionadas con la novela de Onetti resultan de gran utilidad. En primer lugar, que la refiguración mediante el relato implica que el sí mismo no se conoce inmediatamente, sino indirectamente a través de una acción simbólicamente mediatizada (la mediación narrativa). Esto pone de manifiesto la relevancia del carácter del conocimiento de uno mismo que consiste en “ser una interpretación de sí mismo” (353). La mediación narrativa está para Carr tanto en su lectura como en su escritura; no necesita leer un libro (aunque lo hace, y es indudable que su identidad narrativa es resultado no sólo de la redacción de sus apuntes, sino de sus lecturas también),²² él se relaciona con ella mediante su escritura, y es su necesidad de recordar, de volver al pasado para poder fijar los sucesos en papel, la que lo obliga a enfrentarse a lo vivido, o al menos a lo que rescata de su memoria. Su ejercicio de autoconocimiento se

²² En cuanto a la relevancia con que cuentan las lecturas realizadas por Carr ya he profundizado en el capítulo anterior de este trabajo.

concreta por medio de ese proceso que termina con su diario como resultado, pues al objetivarse en él, consigue representarse a sí mismo en la narración, de donde resulta “[...] el carácter de figura del personaje, que hace que el sí mismo, narrativamente interpretado, se revele él mismo como *yo figurado*, como un yo que *se figura tal o cual*” (353). Esto implicaría que en su papel de lector (tanto de novelas como de sus apuntes), Carr pudiera reconocerse a través de los personajes representados, y a su vez figurarse a sí mismo. Su diario es un resultado tangible de su proceso de refiguración, pero ello no garantiza que tal proceso se haya completado, al menos no de manera “exitosa”.

Por otro lado, es imposible saber si el personaje lee o no lo que escribe, aunque él asegura que no lo hace. Conserva y cuida los papeles donde redacta su diario, de algún modo los aprecia, pero prefiere no leerlos. Está consciente de lo que eso implicaría y, por tal razón, prefiere ignorarlos:

[...] hubiera sido indispensable mirar fechas y sucesos: una tarea imposible para mí. Leer lo apuntado me resultaba no sólo desagradable sino también repugnante. Todo lo sucedido está muerto y enterrado en el transcurso irrefrenable de los segundos, minutos, en las horas superpuestas sin remedio a las que eran dichas o tristes (162).

Este breve fragmento ilustra certeramente las consecuencias que trae consigo el proceso de la pérdida de identidad en Carr. La lectura de su diario le parece repugnante no porque así juzgue sus acciones ahí plasmadas en tinta y papel, sino porque reconocerse en ese pasado le es imposible ya, y todo aquello “muerto y enterrado” no es únicamente lo que vivió, lo que pensó, lo que hizo, todo eso sobre lo que escribió, sino él mismo, ese Carr que fue, cuya presencia está en esas páginas, pero en quien ha dejado de reconocerse.

Posteriormente Ricoeur se pregunta: “¿cómo este yo, al figurarse que es tal o cual, se convierte en un yo refigurado?” (353). En este punto es esencial tomar en cuenta el procedimiento que se ha denominado como *apropiación*, donde “la recepción del relato que lleva a cabo el lector es la ocasión, precisamente, de toda una variedad de modalidades de *identificación*” (353). Así, después de que al inicio del texto el filósofo se preguntara cómo se identifica uno consigo mismo o cómo se es siempre el mismo, aquí considera que en el trayecto de esa autoidentificación se hace necesaria la identificación, ya con un otro real en el relato histórico, ya con un otro irreal en el relato de ficción, pues “apropiarse mediante la

identificación con un personaje es someterse uno mismo al ejercicio de variaciones imaginativas que se convierten de ese modo en las propias variaciones del sí mismo” (353-354). Paradójicamente, conocerse a sí mismo implica, en este proceso, conocer a otro. En el caso de *Cuando ya no importe* es Carr quien se somete al ejercicio de las variaciones imaginativas al recordar, y no hay que dudar que a ello contribuyen también todas aquellas historias que redacta después de que Díaz Grey se las ha contado. Además hay que tomar en cuenta sus lecturas, a las que él mismo confiere relevancia.

Aunque él se empeña en afirmar una y otra vez que no lee el diario, lo cierto es que le confiere gran valor, al grado incluso de considerar su escritura como un compromiso: “Ahora, definitivamente, para siempre en Monte, persisto en redactar apuntes porque absurdamente siento que debo hacerlo como cumpliendo un juramento sagrado que nunca hice pero que lo siento impuesto” (204). “Absurdamente”, dice Carr, lo que remite a una de sus lecturas, *El mito de Sísifo*, ensayo de Albert Camus que un día le regala el médico después de mantener una conversación detonada por la culpa que pudieran sentir al contribuir con el contrabando de droga. Son dos los temas centrales de ese texto: el suicidio y lo absurdo; del primero me ocupé ya antes, y es el segundo el que es pertinente tomar en cuenta aquí.

Para definir lo absurdo, el escritor francés agota ejemplos de sentimientos, razonamientos y sensaciones, pero me conformaré con cierta reflexión, en parte porque es bastante clara, en parte porque habla de un sentimiento del que el protagonista de *Cuando ya no importe* parece ser particularmente consciente:

[...] durante todos los días de una vida sin brillo, el tiempo nos lleva. Pero llega siempre un momento en que hay que llevarlo a él. Vivimos hacia el futuro: “mañana”, “más adelante”, “cuando te labres una posición”, “con los años lo entenderás”. Estas inconsecuencias son admirables, pues al fin y al cabo se trata de morir. No obstante, llega un día y el hombre comprueba o dice que tiene treinta años. Afirma así su juventud. Pero al mismo tiempo se sitúa con relación al tiempo. Ocupa su lugar en él. Reconoce estar en cierto momento de una curva que confiesa que debe recorrer. Pertenece al tiempo y, en el horror que lo atrapa, reconoce a su peor enemigo. Mañana, ansiaba el mañana, cuando todo él hubiera debido rechazarlo. Esta rebelión de la carne es lo absurdo (2010: 25-26).

Otro fragmento sirve para complementar el anterior: “Ese divorcio entre el hombre y su vida, el actor y su decorado, es propiamente el sentimiento de lo absurdo” (2010: 16). No

pretendo con esto entender a Carr como un hombre absurdo, pues no lo es; un sujeto así, siguiendo a Camus, no sentiría remordimiento por formar parte de una red de contrabando; sin embargo, vale la pena tomar en cuenta el valor que puede adquirir el uso del adverbio *absurdamente* si se toma en cuenta que el personaje ha leído el texto citado. Carr probablemente no le encuentra sentido a su vida, y definitivamente no encuentra uno en continuar la redacción de su diario, pero incluso así es la única opción por la que se interesa: seguir viviendo y continuar escribiendo sobre esa vida vacía. Lo entiende como un compromiso tal vez porque, a pesar de ser consciente de que nada de lo que escriba permanecerá en su presente y futuro, también ha llegado a entender que es la única manera de conservar algo de sus experiencias pasadas, de sus yo vividos. Y aunque él decide no leerlos, tal vez no pierde la esperanza de poder ofrecer sus apuntes a su *Lejana* algún día. Por otro lado, de cumplirse la propuesta de Ricoeur, el protagonista de la novela llegaría a conocerse después de apropiarse de sí mismo como personaje, y así se construiría su identidad narrativa, pero ¿Carr lo consigue de ese modo?

La respuesta se perfila en el sentido de una de las afirmaciones que hace al hablar de su diario: “El que puse ahí no soy yo del todo” (167). Es revelador que justo después de la crisis de identidad que lo envuelve en Santa María y en el islote verde, Carr dé tal importancia a los apuntes, lo que puede ser un indicador de que en parte gracias a esos textos consiguió el reconocimiento de sí mismo, lo que sería fundamental para que soportara la vida en aislamiento hasta conseguir regresar a su ciudad natal, donde, según dice en la última entrada que presenta la novela, vivirá igualmente solo hasta su muerte. En todo caso, la identidad narrativa a la cual llega por medio de la refiguración no es una que se pueda organizar claramente. Se antoja más bien una identidad tan fragmentada como la propia novela; dispersa en el tiempo, desacomodada, sin un significado claro que expresar, sin una historia que se pudiera contar desde un inicio hasta una conclusión. Al final, a pesar de todo, el personaje es afortunado, pues tras abandonar Monte para sufrir más que para disfrutar en Santa María, después de poner en riesgo su propia identidad, se salva de pasar sus últimos días en ese territorio que incluso Díaz Grey opta por abandonar. Pareciera que al final Onetti prefiriera abandonar la ciudad a su suerte, sacar de ella a Díaz Grey y a Carr para salvarlos de la inevitable (y tal vez interminable) muerte de la ciudad.

3.2. La escritura como persistencia

He puesto énfasis en algunas características de Carr que lo distinguen del tipo de protagonista prototípico de Onetti, como Eladio Linacero, Brausen, Larsen, Jorge Malabia, o el propio Díaz Grey, pues todos ellos se ven inmersos en crisis que los abruman. Con precisión lo expresa Hugo J. Verani: “Todos sus personajes mayores viven en un abandono total, sin poder integrarse plenamente a la vida, privados sistemáticamente de toda ligadura con el mundo y aun de su propia identidad, alternando entre periodos de búsqueda y aislamiento” (1981: 28). Mas todos ellos inventan, fabulan historias en las que sus vidas son distintas a las que llevan en su mundo “real”. Juan María Brausen es quien lleva más lejos su creación y, finalmente, migra a la ciudad que imaginó y que llamó Santa María. Su escritura; sin embargo, es algo más que el huir de la cotidianidad: “Tenía bajo mis manos el papel y la pluma fuente [...] yo tenía entera, para salvarme, esta noche de sábado; estaría salvado si empezaba a escribir [...] (Onetti [1950] 1979: 456). El protagonista de *Cuando ya no importe* habla en un sentido muy similar con palabras que ya he citado aquí, y si bien él no dice buscar nunca una salvación, las palabras de Brausen son válidas más allá del sentido inmediato que tienen en la trama de *La vida breve*, donde la salvación inmediata del protagonista consiste en diseñar un guion para conseguir el dinero que necesita para sobrevivir en Buenos Aires.

Mientras que en *El pozo* Eladio Linacero encuentra su salvación en escribir un mundo en el que su vida es otra, una donde su habilidad para relacionarse con los demás existe, así como su capacidad de felicidad, en “Presencia” el Jorge Malabia adulto, envejecido y exiliado en Madrid, consigue sentirse cerca otra vez de la mujer que ama y que perdió en su ciudad natal. En *El astillero* Larsen no sólo vive ilusoriamente como un hombre importante en Santa María como administrador del astillero después de haber regentado un prostíbulo con mujeres avejentadas en *Juntacadáveres*, sino que en *Dejemos hablar al viento* queda abierta la posibilidad de que finalmente haya conseguido ser dueño de un prostíbulo mucho más exitoso que su “casa verde” sanmariana. Carr, si bien no se crea una ficción propia que le sirva como alternativa a la vida en aislamiento que tiene en Santa María, escribe su confesión, y al ser él mismo quien sirve como receptor del texto, se dan los procesos de

apropiación y de refiguración cuyas posibles consecuencias no alcanzan a ser visibles en la novela, pero sí pueden vislumbrarse a través del texto de Ricoeur.

De acuerdo con lo dicho en “La identidad narrativa”, al darse la figuración de sí, necesariamente el sí mismo se objetiva en una construcción: el *yo*. Sin embargo, esta nueva persona, el nuevo *yo* que Carr pudo haber encontrado en sí al refigurarse tras la construcción de su confesión, podría no ser necesariamente él. Se presenta entonces un elemento que puede emparentar al protagonista de *Cuando ya no importe* con los personajes onettianos que mencioné anteriormente: “Vivir a través de la representación consiste en proyectarse en una imagen falaz detrás de la que uno se disimula. La identificación se convierte, entonces, en un medio de engañarse o de huir de sí mismo” (Ricoeur: 354). Se menciona después a Don Quijote y a Madame Bovary como personajes de la literatura que cayeron en semejante “trampa” de la ficción: se convirtieron en otros, llegaron al extremo de confundirse por completo con los entes de ficción a través de los que se refiguraron; el *yo* que elaboraron a través de la lectura distó mucho de quienes eran antes de abrir los libros. Por supuesto con Carr no sucede algo semejante, ya que para eso hubiera sido necesario que su refiguración fuera organizada, casi cabría hablar de una configuración narrativa clásica.

El apego del protagonista de *Cuando ya no importe* a personajes de ficción, su “amistad”, no se debe a las mismas razones por las que tanto Don Quijote como Madame Bovary buscan convertirse, ser como los hombres y mujeres que conocen en los relatos que leen. Es indispensable tomar en cuenta que se trata de un ser sumamente solitario y que pasa gran parte de su tiempo leyendo novelas; una tras otra, parece que es lo único en lo que ocupa su tiempo en Santamaría Este mientras espera el paso de los camiones. Eso, además de embriagarse. Pero se sabe que no siempre ha sido así: vivió un tiempo (no se sabe cuánto, mas parece haber sido bastante) con la mujer a la que todavía ama, Aura. Estuvieron juntos en París (ciudad en la que, según una carta, se reconoce que tenían amigos) y en Monte, donde ella lo abandona, al parecer únicamente a causa de sus problemas económicos (y las inevitables complicaciones cotidianas causadas por ello) y la aparente imposibilidad de solucionarlos.

A pesar de ese afecto suyo por las novelas, Carr no llega a desapegarse demasiado de su realidad, pero sí llega a encontrarse en otro peligro, prácticamente al borde de la pérdida de su identidad. Ricoeur advierte al respecto:

El peligro consiste en esa especie de errancia entre los modelos enfrentados de identificación a los que se expone la imaginación. [...] no contento con extraviarse, el sujeto en busca de identidad se enfrenta, nuevamente mediante su imaginación, a la hipótesis de la pérdida de dicha identidad [...]. Al identificarse con el hombre sin atributos, es decir, sin identidad, el sí mismo se enfrenta a la hipótesis de su propia nada (354-355).

Gracias a la escritura, Carr poco a poco descubre su propia historia. A través de su diario, mientras redacta, se conoce cada vez más. Como apunta Beatriz Sarlo en “La retórica testimonial”, “No hay testimonio sin experiencia, pero tampoco hay experiencia sin narración: el lenguaje libera lo mudo de la experiencia, la redime de su inmediatez y la convierte en lo comunicable” (2006: 29). Al poner por escrito sus vivencias, Carr las hace transmisibles, y si bien no planea que alguien más las lea (o al menos eso asegura), ponerlas en un medio concreto como el papel las mantiene también a su disposición, pues sabe que hay que desconfiar de la memoria, que cada que recuerda algo de su pasado, muy probablemente también lo modifica.

Su escribir cotidiano, así como su cercanía a otros textos, e incluso las historias que escucha de Díaz Grey, ayudan a crear en el protagonista una mayor consciencia del peso de las palabras. Eso, sumado a su cada vez más completa soledad y enajenación, funciona como detonante para la primera de las crisis que lo acechan y que expone en su confesión:

Y de pronto empezó. Como siempre, tan temida y nunca olvidada. En el comienzo yo pensaba mi nombre completo y lo repetía sin hablar, miles de veces, hasta que ya no era mi nombre, nada significaba. Pero como yo seguía siendo yo, tenía fatalmente que preguntarme quién es yo, porque yo soy yo y definitivamente no otro. Y la imposibilidad de pensarme, sentirme otro. Agregando que además ningún otro podría nunca comprender si yo tratara de explicarle éste, mi ataque. Porque todo otro, conocido o imaginable, negaría serlo, afirmaríase sin la más pequeña duda ser un yo (130).

Este “ataque” le sucede a Carr una tarde al pasar horas acostado en su cama mirando el techo. Al escribir el episodio aclara que aunque tenía una botella de caña a la mano, no bebió, y que no atribuye lo sucedido a haber estado completamente solo en la casa. Es un pasaje sumamente relevante de su confesión, pues se hace explícita su crisis de identidad. Al repetir una y otra vez su nombre completo (el cual, por cierto, nunca es mencionado en su

diario) éste pierde su significado, como sucedería con cualquier palabra. Se convierte en un conjunto de sonidos sin sentido, en ruido. Pero, ¿cuál es el significado de su nombre completo? Su nombre propio, como el de cualquier persona, tiene un origen lejano, y casi siempre incluso desconocido para quien lo porta. Muchas veces los padres se guían simplemente por cómo suena un nombre, o heredan el suyo a sus hijos. No es que Carr extraviara el significado de su propio nombre; en realidad lo que pierde de vista, lo que en aquel “ataque” no puede percibir es el referente con que se identifica el nombre. Ya anteriormente señalé que el nombre propio funge como el principio de identidad que permite reconocer al personaje a través de todas sus transformaciones (Pimentel 1998: 63). *Cuando ya no importe* presenta el proceso de la pérdida de identidad de un personaje que no carece de nombre propio, pero que lo pierde al entrar en Santa María, y es ése el primer paso en su gradual desintegración.

Es obvio que la experiencia citada no es exactamente igual a la que da como ejemplo Ricoeur, pues Carr no se *extravía* entre distintos “yo”, pero aun sin pasar por ese proceso se acerca a la pérdida total de su identidad, a su propia nada, y si bien la configuración narrativa de su identidad contenida en el diario resulta ser fragmentaria, desorganizada y precaria, basta con ella para que el personaje tenga a su alcance algo de sí mismo, un asidero al cual agarrarse todavía en Santa María, algo que le permita regresar entero a Monte y recuperar su nombre.

3.3. Ficción de la memoria: la vida reinventada

Resulta de gran utilidad analizar la novela con ayuda del texto de Paul Ricoeur, pues permite aventurar consideraciones acerca de la experiencia (interna más que externa) de Carr en relación con su actividad de escritura homodiegética. Sin embargo, hace falta cambiar de perspectiva para entrar en el texto de otra manera y así comprender mejor su composición formal.

En “*The Literary Representation of Memory*” (2008)²³, Birgit Neumann brinda un recurso importante para realizar esa otra parte del análisis de *Cuando ya no importe*, novela que

²³ Todos los fragmentos del ensayo de Neumann han sido tomados de la misma edición, por lo que al citar sólo señalaré el número de página.

además de ser caracterizada como una confesión, puede también entenderse como una ficción de la memoria a través de las reflexiones de esta investigadora:

El término “ficciones de la memoria” alude deliberadamente al doble significado de ficción. Primero, la frase se refiere a la literatura, narraciones no referenciales que representan los trabajos de la memoria. Segundo, en un sentido más amplio, el término “ficciones de la memoria” se refiere a las historias que individuos o culturas cuentan acerca de su pasado al contestar la pregunta, “¿quién soy yo?”; o, colectivamente: “¿quiénes somos nosotros?” (334).²⁴

Es particularmente acertado leer *Cuando ya no importe* bajo esta perspectiva, pues la investigadora realiza su reflexión únicamente a través de narraciones de ficción en las que los procesos de memoria son el elemento esencial para su producción.

Cabe aquí detenerse para recordar que justamente la pregunta que menciona Neumann se la presenta el protagonista de la novela: “[...] 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 [...]” (153). El concepto de “ficción de la memoria” abarca narraciones como ésta, en la que el nombre propio ya no basta al sujeto para saberse él, Carr incluso dice no saber quién hacía las preguntas, en ese momento ya no es capaz de reconocer su propia consciencia como parte de él. Es en parte por eso que en la novela nunca se descubre el verdadero nombre del protagonista, pues a final de cuentas de nada serviría saberlo. Si para él su significado (tanto el del nombre como el de sí mismo) se ha perdido, al lector no le serviría de mucho saberlo, sólo sería un rastro de lo que el personaje ya no es.

En *Cuando ya no importe* la relación entre el pasado y el presente del narrador es parte fundamental en la estructura de la narración, aspecto que es constituyente del tipo de textos a los que se refiere Neumann:

Estas historias pueden también llamarse “ficciones de la memoria”, ya que a menudo llegan a ser una reconstrucción imaginativa del pasado en respuesta a necesidades actuales. Tales ficciones conceptuales e ideológicas de la memoria consisten en predisposiciones, prejuicios y valores que proporcionan códigos

²⁴ The term “fictions of memory” deliberately alludes to the double meaning of fiction. First, the phrase refers to literary, non-referential narratives that depict the workings of memory. Second, in a broader sense, the term “fictions of memory” refers to the stories that individuals or cultures tell about their past to answer the question “who am I?”, or, collectively, “who are we?”

acordados para entender pasado y presente, y que estos encuentren su más sucinta expresión en las tramas literarias y en los mitos (334).²⁵

Esta condición ficcional es sumamente relevante, pues se reitera algo que no se debe perder de vista: a pesar de que el texto es un diario, lo ahí escrito no necesariamente es “verdadero”, no necesariamente sucedió. De hecho tal afirmación va más allá al asegurar que se trata de reconstrucciones imaginativas del pasado, cuya elaboración se apoya en predisposiciones, prejuicios y valores actuales de quien narra. Es difícil pensar en un Carr que trama y planea su escritura. Sin duda se trata de procesos que en buena medida se realizan inconscientemente en el sujeto, aunque la acción de escribir sea por completo intencional y lo escrito fruto de una (quién sabe qué tan minuciosa) selección de recuerdos y pensamientos de quien se ha impuesto la tarea de narrar. El protagonista de la novela tal vez no escribió con la intención de *inventar*, pero (probablemente de manera imperceptible) sus predisposiciones, prejuicios y valores estuvieron presentes mientras trabajó en sus apuntes.

Al hablar de las narraciones homodiegéticas de Onetti, Fernando Aínsa dice que “[...] existe una distancia que permite un momento de reflexión, de pausa entre el acto y su narración, de evaluación y comparación” (2004: 12). En el caso de Carr, esas evaluaciones y comparaciones definen un contraste, más que temporal entre pasado y presente, espacial, pues a lo largo de sus apuntes hace evidente que no añora tanto su juventud como su “estar en el mundo”, según sus propias palabras. Extraña sobre todo París, donde fue feliz, pero también preferiría estar en Monte o en Buenos Aires antes que quedarse en Santamaría Este.

Resulta al menos curiosa la distancia que puso Onetti entre los protagonistas de las dos últimas novelas de la saga. A diferencia de Carr, Medina (protagonista de *Dejemos hablar al viento*) “nació” en la ciudad: “No debe olvidarse que Brausen me puso en Santa María con unos cuarenta años de edad y ya Comisario, ya jefe de Destacamento” (1985: 34), y huyó a Lavanda, donde no encontró lo que buscaba (si es que estaba en busca de algo), y se empeñó en regresar a Santa María, arrepentido de haberse ido. Dice mucho que a pesar de todo Medina regrese para destruir la ciudad, como significativo es que la novela que cierra la saga represente de alguna manera la resurrección de Santa María, aunque no necesariamente para

²⁵ *These stories can also be called “fictions of memory” because, more often than not, they turn out to be an imaginative (re)construction of the past in response to current needs. Such conceptual and ideological fictions of memory consist of predispositions, biases, and values, which provide agreed-upon codes for understanding the past and present and which find their most succinct expression in literary plot-lines and myths.*

crecer. Muy a su estilo, Onetti hizo sobrevivir el mundo que él mismo creó para transformarlo en un sitio cada vez más decadente, lleno de miseria y gobernado por militares y traficantes. Al final Santa María no desaparece, pero sí Díaz Grey, el primer personaje que Brausen puso ahí en *La vida breve*.

Más adelante en su ensayo, Neumann resalta un aspecto fundamental que caracteriza a las ficciones de la memoria. Menciona el concepto de “*mimesis of memory*” con el que los críticos suelen referirse al conjunto de formas y técnicas narrativas a través de las cuales se refleja el funcionamiento de la memoria en los textos literarios. Subraya que ese concepto, más que tomar en cuenta la capacidad mimética de la literatura, se basa en su capacidad productiva: “las novelas no imitan versiones existentes de la memoria, pero producen, en el acto del discurso, el mismo pasado que pretenden describir” (334).²⁶ Con esto no se refiere a que los procesos de memoria no existan en la narración, sino a que esos procesos se representan a través de estrategias narrativas:

[...] las novelas crean nuevos modelos de memoria. Configuran representaciones de la memoria, ya que seleccionan y editan elementos del discurso cultural dado: combinan lo real y lo imaginario, lo recordado y lo olvidado y, por medio de recursos narrativos, exploran imaginativamente el funcionamiento de la memoria, lo que ofrece nuevas perspectivas sobre el pasado.²⁷

En las novelas que abordan así el funcionamiento de la memoria se desarrolla una exploración del pasado no sólo a través de lo que se puede recordar o rescatar del olvido mediante objetos (diarios, cartas, fotografías); en este tipo de narraciones el funcionamiento de la memoria también se trabaja a través de los recursos textuales y el proceso creativo que implica la creación de un texto literario, y es sobre todo esto lo que permite la producción de nuevas visiones acerca del modo en que se recuerda.

Así, textos como *Cuando ya no importe* imitan los procesos de la memoria, los llevan a la práctica a nivel textual a través de recursos literarios, que al combinarse con la imaginación y la intención del autor, crean nuevos modelos de memoria. “Esas exploraciones imaginativas

²⁶ *Novels do not imitate existing versions of memory, but produce, in the act of discourse, that very past which they purport to describe.*

²⁷ *[...] novels create new models of memory. They configure memory representations because they select and edit elements of culturally given discourse: They combine the real and the imaginary, the remembered and the forgotten, and, by means of narrative devices, imaginatively explore the workings of memory, thus offering new perspectives on the past.*

pueden influir en la comprensión de los lectores sobre el pasado, y así volver a representar versiones de la memoria que prevalecen culturalmente” (334-335).²⁸ Esta última idea, paralela a la expuesta por Ricoeur en “La identidad narrativa”, otorga también a la escritura y a la lectura esa importancia en el proceso de conocerse a sí mismo. No se trata sólo de escribir sobre el pasado, sino de hacerse, refigurarse a través de la recreación de aquellas experiencias.

Partiendo de la idea de que la literatura no es un sistema cerrado, sino parte de los procesos más importantes de creación de significado dentro de una cultura, Neumann considera que un análisis de los procesos de memoria representados en la literatura puede ser útil para conocer los conceptos de memoria predominantes (335). Afirma esto considerando que:

En su mundo de creación, las obras literarias recurren a ideas de la memoria culturalmente predominantes, y a través de sus técnicas literarias, representan estas ideas de en una forma estéticamente condensada. Esta preformación cultural de la literatura implica también que las técnicas narrativas no son constantes transhistóricas, sino estrategias que varían a lo largo de la historia, y que ofrecen patrones interpretativos específicos a épocas particulares (335).²⁹

Al sumar a lo mencionado que la literatura expresa una forma de apropiación de realidad que se vale de la ficción para tal fin, Neumann concluye que un estudio de las representaciones ficcionales de la memoria da luz sobre los conceptos de memoria predominantes, así como sobre ideas estereotipadas del sí mismo y el otro, sobre los recuerdos sancionados y los no sancionados. Así, una novela puede convertirse en un objeto lleno de significados que, más allá de necesitar ser explicado, al ser interpretado puede también ser valioso para dar significado a la realidad y conocerla mejor.

¿Cómo se representan los procesos de la memoria en este tipo de textos? Una de sus características evidentes es que “las ficciones de la memoria son presentadas por un narrador que recuerda o un personaje que mira hacia atrás en su pasado, tratando de imponer sentido a los recuerdos desde su punto de vista presente. Por lo tanto, el modelo típico de la

²⁸ *Such imaginative explorations can influence readers understanding of the past and thus refigure culturally prevailing versions of memory.*

²⁹ *In their world-creation, literary works resort to culturally predominant ideas of memory, and, through their literary techniques, represent these ideas in an aesthetically condensed form. This cultural preformation of literature also implies that narrative techniques are not transhistorical constants, but rather historically variable strategies which offer interpretive patterns specific to particular epochs.*

representación literaria de los recuerdos es la retrospectión o analepsis” (335).³⁰ Ese mirar al pasado y tratar de darle un significado en el presente de la narración le sucede una y otra vez a Carr: “No puedo saber por qué este recuerdo, esta imagen, que nada parecía anunciarme, se mantiene imborrable después de tantos años. Puedo pensarla hasta en sus detalles más triviales” (72). “Apunto ahora, ya lejos de los sucesos pero conservando la angustia que siento que se adelgaza como para clavarse mejor” (182). El personaje muchas veces no está seguro de la importancia de sus recuerdos, pero prefiere escribirlos en vez de no hacerlo. Sabe que si su memoria los conserva, entonces no carecen de alguna importancia, aunque ésta se le escape.

Cabe aquí hablar de la forma en que los recuerdos son plasmados en la narración. Tomando como base a Genette, Luz Aurora Pimentel explica que la analepsis refiere acontecimientos que sucedieron antes del punto en el que tiene lugar el discurso narrativo (1998: 44). En otro tipo de relatos esta figura temporal “se traza a partir de la ruptura del relato en curso, [...] tiene una función completiva” (1998: 46); sin embargo, en novelas como *Cuando ya no importe*, las analepsis cumplen con un papel protagónico, pues aunque el diario incluye fragmentos narrados en presente, el texto se ocupa sobre todo del pasado y de las reflexiones que los recuerdos despiertan en Carr.

Para Neumann la característica constitutiva de las ficciones de la memoria es esa construcción del relato basada en la mezcla (que puede llegar a ser muy compleja) de distintas perspectivas temporales entre el presente y los diferentes niveles de pasado que el narrador recuerda (336). La investigadora también hace hincapié en que no se trata necesariamente de que haya un orden consecutivo de los sucesos evocados, sino de las relaciones que pueden producirse entre unos recuerdos y otros: “[...] cada evento está relacionado con otros, tanto hacia delante, como hacia atrás: cada evento es evocado por todos los que lo precedieron y evoca las expectativas acerca de los que vendrán” (336).³¹ Esta característica de las ficciones de la memoria se presenta frecuentemente en la novela. Carr no organiza sus recuerdos cronológicamente, como sí lo hace con su diario, ya que cada entrada está fechada con día y mes. Él mismo aclara la razón por la cual los textos tienen una

³⁰ *Fictions of memory are presented by a reminiscing narrator or figure who looks back on his or her past, trying to impose meaning on the surfacing memories from a present point of view. Thus, the typical pattern for the literary representation of memories is retrospectión or analepsis.*

³¹ *[...] each event is related to others in both a forward and backward direction: Each event is both marked by all preceding events and evokes expectations about events to come.*

presentación final desordenada: un día sus papeles cayeron al piso y los reunió otra vez sin ocuparse de reordenarlos. Tal vez porque también él se dio cuenta de eso: sus memorias no “llegaban” en orden cronológico, así que la organización de los textos constituyentes del diario tampoco debía tener gran importancia. Alguna vez en su futuro, posiblemente ya en Monte, recordaría sus días en Santamaría Este y tampoco entonces el orden de sus vivencias pasadas tendría relevancia.³²

El pasado rescatado por el personaje está relacionado no sólo con lo que recordó antes; funciona también como detonante, como conexión con las memorias posteriores. Una muestra de este funcionamiento de la memoria en la novela aparece cuando reciben en la casona de Santamaría Este la caja enviada por Aura desde Francia. Contiene discos musicales, un tocadiscos, literatura francesa, libros de pintura, y es una reproducción de un cuadro de Picasso la que hace recordar a Carr su enamoramiento por la mujer del lienzo cuando era adolescente y vivía en Buenos Aires: “[...] recordé de inmediato cuánto me había deleitado y hecho sufrir aquella mujer [...] recordé aquellos días, aquellas tardes [...] tuve lástima y simpatía por aquel muchacho [...]” (67). La memoria de aquella obsesión por *La cortesana* lo transporta primero a recordar otros aspectos de los días en que visitaba el museo, y así evoca al muchacho que fue. La distancia temporal incluso le permite a Carr alejarse de quien fue durante esos días a tal grado que consigue valorar a aquel joven enamorado como si se tratara de otra persona y no de sí mismo (se convierte a sí mismo en un personaje): “Tuve lástima y simpatía por aquel muchacho, bien vestido con pobreza y mal alimentado pero compensado por aquel amor absurdo, por la fijación de sus ambiciones” (67). En esta valoración existe la presencia de esas necesidades actuales de las que habla Neumann, bajo cuya perspectiva el que recuerda interpreta y expresa su pasado. La lástima (dejando de lado la pobreza y alimentación) es tal vez por esa inocencia, esa creencia que el muchacho Carr todavía tenía respecto al amor; por otro lado, su simpatía es despertada también por esa razón, ya que ese hombre avejentado que vive solitario en medio de la nada quisiera poder aún creer en la posibilidad de esa experiencia; sin embargo, a diferencia de

³² En el primer capítulo de este trabajo hablé ya de la razón por la cual las entradas del diario no conservaron un orden cronológico en la versión que se publicó de la novela. Los manuscritos de Onetti se desorganizaron, pero decidí dejarlos así, sin siquiera hacer el intento de volver a ponerlos en orden; el autor aprovechó un accidente para convertirlo en un recurso literario. La anécdota no por ser interesante cobra importancia en esta parte del análisis; una vez más reitero que éste está basado en la versión publicada de la obra, y es por ello que sus características externas o el proceso de su escritura debe dejarse de lado.

otros personajes onettianos, él no se cree capaz de inventar para vivir una fantasía que sabe imposible, que es en donde radica cierta admiración que siente por Díaz Grey: “[...] yo, pobre diablo, sentía envidia por su imaginación y su manera tan personal de narrar sucesos que nunca sucedieron. Acepté con desengaño que, por más que me esforzase, yo nunca podría hacerlo. Y no digo conversando como lo hacía él sino mucho menos escribiendo” (163-164).

Neumann confiere capital importancia al orden en que se presentan las analepsis porque a partir de ello se puede inferir mucho en cuanto a quien recuerda. Un elemento que distingue a las ficciones de la memoria es que generalmente “[...] las analepsis se ordenan cronológicamente, y así sucesivamente se cierra la brecha entre un evento pasado específico, el punto de partida de la memoria creada del propio personaje, y el momento presente en el que se inicia el proceso de recordar” (336).³³ Son numerosos los textos que se organizan así, pues se trata de la forma clásica en la que la literatura presenta los procesos de memoria: alguien, usualmente el narrador, habla de algo que sucedió en el pasado y lo narra en un orden cronológico. Las reflexiones al respecto las presenta, ya al final de su relato, ya intercalándolas con su remembranza. Relatos como “William Wilson” (1839) de Edgar Allan Poe o *El corazón de las tinieblas* (1899) de Joseph Conrad son ejemplos claros de este tipo de narración. El orden de los recuerdos habla de la psicología del personaje; si son presentados cronológicamente, es porque el narrador parece presuponer la posibilidad de una construcción coherente del pasado, pues es capaz (dicho con mayor precisión: se cree capaz) de organizarlo (336).

En *Cuando ya no importe* el orden de las analepsis, como ya he dicho, no es cronológico, e incluso hablar de él revela un aspecto complejo de la novela, pues no sólo los recuerdos están desordenados, sino que también el diario, que ya es por sí mismo un texto fragmentario, aparece desordenado. Así, en la novela tanto el pasado como el presente de Carr son expuestos en un desorden temporal, y en cierto modo ambos desórdenes los impone quien recuerda y escribe. La primera desorganización, la de los recuerdos, refleja los procesos de la memoria, mientras que la segunda, la de las entradas del diario, se origina por un accidente y por la voluntad del personaje de no reacomodar los apuntes. La novela

³³ [...] the analepses are ordered chronologically, thus successively bridging the gap between a specific past event, the figure's own memory-created starting point, and a moment in the present at which the process of remembering is initiated.

presenta, entonces, una de las características básicas de las ficciones de la memoria contemporáneas: “este orden cronológico es disuelto a expensas de la experiencia subjetiva del tiempo. En tales casos, la estricta secuencia de los eventos es debilitada por las constantes oscilaciones entre los diferentes niveles de tiempo” (336).³⁴ Abundan en *Cuando ya no importe* ejemplos de la experiencia subjetiva del tiempo, como en la entrada del diario correspondiente al 20 de diciembre: “Escribo, con toda franqueza, que me es imposible saber o inventar en qué año, a qué altura de la edad de la niña, apareció su cabecita rubia para decorar, oportuna o no, mis soledades nostálgicas enfrentando al río como si me importara. Había crecido mucho, pero aún no era señorita” (112).

Por otro lado, la oscilación entre diferentes niveles temporales también es constante, pues Carr a veces habla de su pasado y su presente prácticamente al mismo tiempo. Sin embargo, no sucede así sólo con él, sino también con los relatos que el médico cuenta cuando lo recibe en la mansión de Petrus, narraciones que posteriormente Carr redacta a su manera (aunque pareciera que las escribiera el mismo Díaz Grey) en su diario. Un ejemplo es el siguiente: “Usted ya conoce el resto. Ella gritó «usted no me gusta» y casi enseguida avanzó para abrazarme el cuello, riendo y besándome como si supiera besar. Nunca estuve enamorado de Angélica. La petición de mano que le estoy contando se realizó en esta misma casa [...] Le repito que nunca estuve enamorado de ella [...]” (123).

Las rupturas del orden temporal (que Neumann y Pimentel llaman anacronías³⁵), son significativas porque “[...] ilustran los trabajos aleatorios de la memoria y así contribuyen sustancialmente a recalcar la memoria como atributo de las narraciones” (Neumann 336).³⁶ En esta última cita tomada de la novela tal quiebre está presente al interior de un párrafo; sin embargo, hay que precisar que la relevancia de tales rupturas radica sobre todo en su carácter estructural para toda la novela, pues su forma fragmentaria emula en cierto modo ese funcionamiento azaroso de la memoria del que habla Neumann.

Ya he citado un fragmento que expone una de las crisis de identidad de Carr, un “ataque”, como lo llama él mismo. En esa ocasión él deja de ver sentido en su nombre, en

³⁴ *This chronological order is dissolved at the expense of the subjective experience of time. In such instances the strict sequence of events is undercut by the constant oscillation between different time levels.*

³⁵ Son las “[...] rupturas causadas por una relación *discordante* entre el orden de los sucesos en el tiempo diegético y su orden en el tiempo del discurso; en otras palabras lo que se narra primero no necesariamente ocurrió primero en el tiempo de la historia” (Pimentel 1998: 44).

³⁶ *[...] they illustrate the haphazard workings of memory and thus contribute substantially to highlighting the memory-like quality of narratives.*

ser quien es, se pregunta por qué es él y no alguien más. Son este tipo de experiencias, que le suceden más de una vez, las que se vislumbran tras juicios como el siguiente: “es curioso que en momentos de grave tristeza y de mil pequeñas nostalgias que se juntan para herir, nunca demasiado, mire el cuaderno en que apunto con algo de satisfacción absurda y ganas de quemarlo. El que puse ahí no soy yo del todo” (167). Esta situación retrata un aspecto de algunas ficciones de la memoria que menciona Neumann, y es que a menudo la interacción entre lo que se recuerda y la identidad se pone en escena a través de la tensión entre las experiencias recordadas y el yo que recuerda, el narrador protagonista. Según la investigadora, “el desafío central que enfrenta el yo que recuerda es la creación de significado por medio de la conciliación de la discrepancia temporal, cognitiva y emocional; es decir, la conexión significativa de ese pasado con la situación actual en que la memoria es recuperada” (336).³⁷ Conseguir esa conexión, en cierto modo conciliar pasado con presente, es complicado para Carr, él incluso lo cree imposible, pues está consciente y plenamente convencido de que sus recuerdos no son fieles a su pasado. Dice que *mira* el cuaderno; no lo lee, eso no tiene sentido para él, pues sabe que aquellas experiencias que le provocan nostalgia no las recuperará ahí.

Sin embargo, más allá de conseguir esa conexión, hay algo más para lo que la escritura de Carr es útil. Ligado a lo anterior, Neumann propone que “el yo que recuerda construye su propia identidad en el diálogo con su yo pasado, proceso con el que los aspectos diferenciales de la identidad son, idealmente, integrados narrativamente en un continuo, y muestran una relativa unidad” (336).³⁸ Esta idea es muy cercana a la identidad narrativa propuesta por Ricoeur, la cual, a diferencia de un pasado recordado con precisión, Carr sí puede adquirir a través de sus apuntes y su valoración. Su dialogar con el pasado no implica tanto hacerlo con lo que sucedió, sino con lo que recuerda, lo que por distintas razones (que también son importantes) sigue en él, por mucho que ya no se trate de la misma persona de entonces.

³⁷ *The central challenge that the retrospective I faces is the meaning-creating reconciliation of the temporal and cognitive-emotional discrepancy— that is, the meaningful connection of this past to the current situation in which the memory is retrieved.*

³⁸ *The remembering I constitutes his or her own identity in the dialog with his or her past self, a process within which the differential aspects of identity are, ideally, integrated into a temporal continuum in the narrative modus, and are displayed as a relative unity.*

Es claro también que ese diálogo con el pasado no debe entenderse como garantía de llegar a configurarse una identidad narrativamente. Como bien dice Neumann, el proceso culminaría, *idealmente*, con los recuerdos ordenados de manera cronológica y presentados con una relativa unidad, y por supuesto no sucede así con Carr. Al respecto, continúa la investigadora:

En la medida en que la narrativa es exitosa al establecer una relación significativa entre las experiencias pasadas y el presente, la continuidad potencial de crear narraciones de la memoria, en el sentido de una síntesis significativa de elementos heterogéneos, se revela. Si, por otro lado, el yo que recuerda no es capaz de ajustar sus recuerdos a sus necesidades actuales a través de la creación de significado, entonces la estabilidad de su identidad es puesta en duda (336-337).³⁹

Se trata de las dos posibilidades a las que puede llegar el protagonista narrador, en este caso Carr. Evidentemente la primera no sucede; la síntesis de esos elementos heterogéneos; es decir, sucesos pasados y presentes, no es armoniosa, y lo único que obtiene el personaje al recordar, escribir y reflexionar sobre lo que ha vivido es sentirse cada vez menos él mismo; y ni siquiera es que se sienta otro, que se sienta transformado, sino que se siente cada vez menos “existente”, y ésta es la opción que refleja la segunda posibilidad mencionada por Neumann. La identidad de Carr está en riesgo, él mismo se da cuenta de ello y se cuestiona al respecto: “[...] 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” (153). Según Neumann, “el fracaso para unir dimensiones temporalmente diferentes sucede junto con una disolución en fragmentos dispares de memoria que indican la inestabilidad del proceso de creación de significado” (337).⁴⁰ Esto es algo característico en Carr, y tal condición lo aqueja sobre todo por el contexto que lo rodea en Santa María y su alejamiento de todo lo que antes constituyó su mundo, aspectos en los que profundicé ya en los capítulos anteriores de este trabajo.

³⁹ *To the extent that the narrative is successful at establishing a significant relationship between past experiences and the present, the continuity-creating potential of memory narrations, in the sense of a meaningful synthesis of heterogeneous elements, is revealed. If, on the other hand, the remembering I is not able to adjust his memories to his current needs in a meaning-creating manner, then the stability of his identity is often called into question.*

⁴⁰ *The failure to join together temporally differential dimensions goes along with a dissolution into disparate fragments of memory which indicate the instability of the meaning-making process.*

En las ficciones de la memoria la tensión entre el yo recordado y el yo que narra se puede presentar de dos maneras principalmente. En la primera, el contexto presente del narrador tiene poca importancia, la representación del pasado ocupa el sitio protagónico de la narración a tal grado que la reconstrucción de significado, esa conexión entre pasado y presente, parece estar ausente. La segunda forma, que estructura *Cuando ya no importe*, confiere enorme relevancia al presente del narrador y a sus motivos para escribir (ciertamente los de Carr nunca se hacen evidentes del todo). En estos textos el foco de la narración se traslada del nivel diegético (donde el narrador se ocupa de su presente y del pasado cercano) al extradiegético (donde el narrador se ocupa de su pasado más lejano), por lo tanto, “el enfoque narrativo frecuentemente alterna entre la simple sucesión cronológica del marco narrativo y los diversos niveles temporales de los flujos de memoria integrados, por lo tanto, autorreflexivamente representa los recuerdos como entrelazados con los contextos en los que son recordados” (337).¹¹ En la novela de Onetti; sin embargo, la sucesión cronológica del contexto en que el protagonista se desenvuelve en el presente no es tan simple. Resulta extremadamente complicado tratar de saber cuánto tiempo pasa entre la llegada de Carr a Santa María y su regreso a Monte. Por la forma en que narra, que lo hace similar a otros narradores onettianos, prácticamente desde el inicio de la novela se puede pensar en él como en un hombre maduro, de unos cuarenta años, el prototipo de protagonista de las narraciones de la saga de Santa María. A pesar de ello, Carr revela una sola vez su edad en sus apuntes, y ésta es casi inverosímil: “Después de la siesta, costumbre ineludible y feliz ignorada hasta mis veinticinco años de edad y descubierta con placer en el bochorno sanmariano [...]” (63). Después de su largo pasado en Monte, en Buenos Aires, en París; ¿en verdad puede tener apenas veinticinco años al llegar a Santa María? Muy probablemente se trata de una de sus tantas mentiras, pues siempre, desde el principio de su diario se nota ya como un hombre maduro, y al final, cuando regresa a Monte, ha envejecido mucho: “No puedo decir que el cuerpo me haya traicionado nunca ni haya reclamado venganza por mis malos tratos. Apenas, en esta etapa comienza a sugerir análisis, palpaciones, compañías químicas” (204). Factores como éste, y por supuesto la desorganización de las entradas del diario, muestran la dificultad de dotar de orden

¹¹ *The narrative focus often alternates between the simple chronological succession of the frame narrative and the multi-temporal levels of the embedded memory streams, thus self-reflexively depicting memories as intertwined with the contexts in which they are recalled.*

cronológico a la novela, lo cual hace todavía más compleja una posible conexión y conciliación entre el Carr que vive en Santa María y recuerda, y el que vivió antes en otras ciudades, lo que para él era estar en el mundo.

Como señala Neumann, novelas estructuradas de esta manera han aparecido sobre todo en las últimas décadas, lo que muestra la consciencia que se ha creado acerca de las dificultades para aprehender el pasado a través de la memoria, así como de la configuración de identidad a través de recuerdos. Esta consciencia es causa también de las contradicciones que puede haber entre lo que recuerda el personaje y las pruebas que pueden existir del pasado. En *Cuando ya no importe* el protagonista lo sabe, por eso dice que miente (“Apunto, más o menos fiel, el episodio de mi adiós a Monte.”); no porque sea ese su objetivo, sino porque sabe que, al recordar, también está inventando su pasado. Neumann señala que incluso “[...] novelas sugieren que los recuerdos significativos no existen antes del proceso de recordar y narrar el pasado, sino que son constituidos por la creación activa de la autonarración” (338).⁴² Tales situaciones son comunes en la literatura. Quien recuerda representa sus vivencias a través de la escritura con tal precisión, ilumina sus experiencias de maneras tan detalladas, que se vuelve inevitable considerar que no se trata de recuerdos auténticos, o al menos no del todo. Es por eso que Carr llega a dudar de las historias que Díaz Grey le cuenta por las noches mientras se emborrachan juntos: “Me fui haciendo escéptico y casi incrédulo, a medida que él iba poniendo en palabras sus recuerdos, y confieso que llegué a sospechar que aquel hombre mentía [...]” (140). Todas esas narraciones, o casi todas, presentan hechos que son contenido de cuentos o novelas pertenecientes a la saga de Santa María. Además, el propio médico aclara su razón para no intentar escribir ficciones: “Un pasado creíble sólo puede ponerlo por escrito un novelista, un mentiroso que hizo profesión de la mentira” (116). Esta incapacidad para apropiarse del pasado propio se acentúa, según Neumann, tratándose de textos que se valen de técnicas narrativas no fiables. Ya en el capítulo anterior señalé a través de Pimentel lo que caracteriza a un narrador poco fiable (como prácticamente se podría clasificar a todos los protagonistas de ficciones de la memoria), pero la investigadora alemana propone otros factores: “el concepto de narración no fiable está basado en el reconocimiento del lector de la

⁴² *Novels intimate that meaningful memories do not exist prior to the process of remembering and narrating the past, but that they are constituted by the active creation of self-narrations.*

inconsistencia textual o normativa” (338).⁴³ Un ejemplo es la edad de Carr; él dice que tenía veinticinco años ya en Santa María, pero por todo lo que cuenta de su pasado, pareciera que se contradice. Continúa Neumann: “las incongruencias textuales, ambigüedades, (auto) contradicciones o la representación de las normas desviadas son [características que] tienen más probabilidades de ser atribuidas a la no fiabilidad del narrador” (338).⁴⁴ Novelas como *Cuando ya no importe* son proclives a presentar estas características porque el narrador que recuerda su pasado lo interpreta una y otra vez, lo recrea y, por momentos, es evidente que inventa. Carr incluso consigue ver a su yo adolescente (su yo narrado) en Buenos Aires como alguien distinto, habla de él en tercera persona, lo considera alguien completamente diferente.

La necesidad de reinterpretar, de recrear, de detallar los sucesos recordados deja claro que el pasado es inaccesible, esquivo. Las remembranzas del narrador, más allá de lo que puedan alumbrar de lo vivido, sirven para que se conozca a sí mismo a través de lo que esas experiencias significan en su presente. Aquí es posible hablar más de las diferencias entre Carr y otros narradores onettianos. Ya he dicho antes que lo que más lo aleja de los otros es su carácter autodiegético, lo que ya lo convierte en un informante poco confiable; sin embargo, incluso siendo distinto a los demás, este rasgo lo acerca a ellos, narradores testigos que no son del todo veraces (varias veces Díaz Grey toma ese papel). Respecto a aquellos narradores, Fernando Aínsa dice:

El procedimiento de contar la historia a través de la versión de terceros, pasivos espectadores de las acciones de los protagonistas principales, permite amortiguar lo explícito de toda emoción, pero sobre todo, elimina todo juicio absoluto. [...] La realidad-real parece disolverse hábilmente en un territorio de hipótesis nebulosas y variables. El narrador es un observador que la integra y reconstruye con distintas versiones; lo que ha sucedido o cree que ha sucedido (2004: 20).

Ejemplos de narraciones de este tipo son “Jacob y el otro”, “Historia del Caballero de la rosa y de la Virgen encinta que vino de Liliptut”, pero sobre todo sus implicaciones se hacen evidentes en *Los adioses* (1954) y *Para una tumba sin nombre*. En la primera, el narrador supone, “adivina” la mayor parte de lo que cuenta sobre un hombre con el que pocas veces

⁴³ *The concept of unreliable narration is based on the reader's recognition of textual or normative inconsistency.*

⁴⁴ *Textual incongruities, ambiguities, (self-) contradictions or the representation of deviant norms are most likely to be attributed to the narrator's unreliability.*

cruza palabra. Cuenta una historia, no necesariamente la real, sino su versión de algo que no conoce bien. El segundo es un texto más complejo, pues una vez más la narración se apoya en un hecho consumado (una muerte en ambos textos), pero en esta ocasión son los narradores quienes exponen distintas versiones, excluyentes entre sí, de lo sucedido. Al menos para ellos, en lo que no se conoce, sobre lo que sólo se puede suponer, ahí radica la relevancia de lo que se cuenta; “se rechaza la certidumbre como posibilidad de conocimiento y hay una dignificación de la marginalidad en que está situado el testigo” (Aínsa 2004: 20). Así, esos textos anteriores a *Cuando ya no importe* se basaron ya en el desconocimiento de los hechos, y es en su última novela en donde Onetti confiere la responsabilidad de contar a un narrador incluso menos confiable que aquéllos, uno que debe recordar y poner por escrito su propia vida.

En relación con lo anterior, Neumann afirma: “[...] cualquier narración autobiográfica está destinada a ser ficcionalizada a través de procesos de selección, apropiación y evaluación, lo que acentúa que recordar significa ante todo crear identidad a través de construcciones de ‘pasado utilizable’” (338).⁴⁵ No es vano que Carr ponga por escrito justo determinados recuerdos. Sin duda no son los únicos que tiene, pero sí los que (aunque diga una y otra vez que sus apuntes no tienen relevancia) le importa fijar en papel, tal vez porque desconfía de su memoria y no quiere arriesgarse a que todo se pierda definitivamente en el olvido; prefiere conservar algo de lo que recuerda sin importar que eso deforme su pasado. Sin duda no es coincidencia que cuando habla de Aura rememore sus días felices en París y su despedida en Monte, o que dé tanta relevancia a su encuentro con Mirtha, así como a su amistad con Tra y su cercanía al viejo Lanza. Si bien el diario tiene una gran carga de pesimismo (y no es para menos con la vida que atrapa al personaje en Santa María), son sobre todo esos recuerdos los que salvan a Carr al convertirse en ese “pasado utilizable” del que habla Neumann; es gracias a aquellas experiencias que el protagonista consigue encontrarse y salir entero de regreso a Monte a pesar de las varias ocasiones que se ve aquejado por las crisis, los “ataques”.

Hasta aquí se han hecho evidentes puntos de contacto entre lo propuesto por Neumann en “*The Literary Representation of Memory*” y lo planteando por Ricoeur en “La identidad narrativa”. No se debe perder de vista que se trata de discursos muy alejados el uno del otro;

⁴⁵ “[...] any autobiographical narrative is bound to be fictionalized through processes of selection, appropriation, and evaluation, thus accentuating that remembering primarily means the identity-creating constructions of a ‘usable past’.

por un lado el filósofo centra su reflexión en la actividad del lector como receptor activo de un texto literario, mientras que la investigadora propone el concepto de “ficciones de la memoria” para referirse a la literatura y a otros fenómenos culturales; sin embargo, al menos a través del análisis realizado en este trabajo, hay convergencias evidentes entre ambos textos.

No sobra decir que los factores más relevantes dentro de este estudio son, sobre todo, que Ricoeur considera a la lectura como una parte muy relevante (casi indispensable) en el proceso de la creación de la identidad narrativa del sujeto, mientras que Neumann expresa muy claramente cómo la lectura de ficciones de la memoria puede afectar a la rememoración o recreación del pasado propio:

Aparentemente, cuando interpretamos nuestra propia experiencia, constantemente, y a menudo inconscientemente, recurrimos a patrones narrativos preexistentes provistos por la literatura. Por tanto, por la diseminación de nuevas interpretaciones del pasado y de nuevos modelos de identidad, las ficciones de la memoria quizá también influyen en cómo nosotros, como lectores, narramos nuestros pasados y a nosotros mismos dentro de nuestra existencia (341).⁴⁶

Para comprender mejor esto, hace falta preguntarse: ¿cómo escribiría cada uno de nosotros su propia biografía si tuviera que hacerlo? Sin duda imitaríamos al narrador de alguna lectura pasada. Nuestros recuerdos serían únicos, pero la forma de narrarlos, de estructurarlos dentro del texto no podría ser muy original. Incluso tal vez lo recordado también se vería afectado por textos leídos, probablemente algo del pasado propio sería inventado tomando como modelo otras narraciones. Elementos como la felicidad o el amor del pasado son típicos, e incluso en *Cuando ya no importe* están presentes. ¿Y si acaso quien narrara su vida no tuviera ninguna felicidad, ningún amor que recordar? Podría hasta inventarlo tan solo para que no hiciera falta, posiblemente hasta para adquirir uno, crear uno en su pasado y hacerlo real para sí mismo, al menos en sus recuerdos. Mentir es indudablemente uno de los recursos más útiles para este tipo de narradores, pues como señala Beatriz Sarlo, “el discurso de la memoria y las narraciones en primera persona se mueven por el impulso de cerrar los sentidos que se escapan; no sólo se articulan contra el olvido, también luchan por un

⁴⁶ *Apparently, when interpreting our own experience, we constantly, and often unconsciously, draw on pre-existing narrative patterns as supplied by literature. Thus, by disseminating new interpretations of the past and new models of identity, fictions of memory may also influence how we, as readers, narrate our pasts and ourselves into existence.*

significado que unifique la interpretación” (2006: 67). Al ser los recuerdos un materia difusa e inasible, imposible de recuperarse por completo, necesariamente quien intenta dar sentido a su vida pasada a través de ellos, quien se busca ahí para conocerse, termina por inventarse, si no del todo, al menos en parte.

Carr, sin embargo, parece no recurrir a tal estrategia. Aparentemente siempre procura decir la verdad, incluso cuando su aislamiento lo pone en mayor riesgo y sufre las crisis que lo llevan a preguntarse quién es, sin encontrar una respuesta que lo alivie, y es en parte por eso que *Cuando ya no importe* carece de cohesión, su estructura es siempre fragmentaria. El narrador miente, pero no para dotar de una cronología clara a sus recuerdos, lo que sería necesario para darle unidad a su pasado. El texto ni siquiera tiene un final, pues el propio personaje dice que seguirá escribiendo los apuntes en Monte. A final de cuentas, pareciera que la novela fuera sólo un trozo, uno pequeño, tomado a la mitad de una historia mucho más extensa. Como si se tuviera a disposición toda la vida de Carr y sólo se tomara el fragmento que corresponde a su vida en Santa María para hacerse pasar por novela.

Conclusiones

Poner un punto final a este texto no ha sido algo sencillo. El camino ha sido largo, y aunque el proceso fue complicado, y hasta cansado por momentos, no por eso dejó de ser placentero. Queda, como probablemente sucede siempre al final de este tipo de trabajos, una insatisfacción, aunque extraña, no es del todo molesta. Terminó satisfecho por haber concluido con lo que me propuse desde el inicio, lo anunciado en la introducción; sin embargo, queda cierta inquietud por todas aquellas preguntas a cuyas respuestas no llegué, e incluso por todos aquellos cuestionamientos que pueden nacer de las incertidumbres que pueden generarse a partir de mis reflexiones, que pocas veces son concluyentes.

Anunciar en el título la reconstrucción de la identidad del personaje me hace sentir un poco mentiroso, pues el camino a ese análisis en específico tomó más de cincuenta cuartillas, además de que la reconstrucción de esa identidad es algo que no termina por quedar claro (empresa prácticamente imposible, como se ha visto en las últimas páginas).

La primera parte de la tesis ayuda, por una parte, a despejar algunas incógnitas respecto a la situación genérica (podría llamársele subgenérica tal vez) de la novela, problemática que no parte de la propia narración, sino de su contexto temporal (me refiero a su publicación cercana a la muerte de su autor), y por otro lado, en cuanto a su contexto textual (es decir, *Cuando ya no importe* vista como parte de un todo, y de hecho como el cierre, la conclusión de esa totalidad). Sobre todo es relevante la identificación de Carr como personaje y como narrador. Esta condición dual del protagonista define en buena parte las condiciones en las que es posible comprender la pérdida y la reconfiguración de su identidad, pues dadas las características de su narración, al lector sólo le es posible conocer la situación del personaje a través de su propia narración. No deja de ser inquietante la decisión que tomó Onetti al presentar este tipo de narración en la obra que cerraría para siempre la saga de Santa María, pues eligió para ello un personaje que desconoce toda la historia precedente, un hombre hasta entonces completamente ajeno al universo narrativo fundado por Brausen. Fue probablemente para él una forma de tomar distancia de su propia creación; a través de los ojos de Carr, tal vez el propio Onetti buscaba ver con una nueva mirada su ciudad, tan distinta ya a aquélla que imaginara hace ya más de medio siglo. Es, también a mi parecer una especie, si no de testamento literario o de despedida, sí un claro cierre de la saga, el cual no

está dado ni por la salida de Carr de Santa María ni por los indicios de que la ciudad se terminará por perder en la inmundicia. Es la muerte de Díaz Grey lo que a mi parecer da un final claro. El escritor dio a luz a Santa María al mismo tiempo que al médico; al final a él lo mata, y aunque la ciudad sigue su camino, él la abandona a la vez que lo hace su primer habitante.

Por otro lado), la identificación de *Cuando ya no importe* como una confesión en el sentido en el que lo explica María Zambrano ha sido de suma utilidad, pues reconocer en el diario de Carr esa angustia, esa desesperación y esa llamada de auxilio de un ser que necesita reconocerse en sí mismo permite una, si no clara, sí más accesible comprensión, tanto de la crisis que vive el protagonista de la obra, como de los motivos de ésta. El personaje originario de Monte se pierde en sí mismo, pero a través de su escritura consigue salvarse, y es gracias a las reflexiones de la filósofa española que es posible llegar a esta conclusión.

En el capítulo titulado “Las relaciones intertextuales de *Cuando ya no importe*” me ocupé de un tema que a primera vista, tras una primera lectura, podría parecer carente de mayor relevancia, pero que indudablemente la tiene para el análisis que decidí realizar. Las lecturas de Carr y las relaciones tan íntimas que establece con ciertas historias y personajes ficticiales le sirven de asidero a la realidad. Como bien apuntan Zambrano y Ricoeur, el personaje comienza a perderse, a ver fragmentada su identidad, cuando pierde contacto con quienes lo rodean. En tales condiciones, incluso esas relaciones establecidas con seres ficticiales como Bardamu, Almayer, Kirilov y La Cortesana son esenciales para la conservación de la identidad, o al menos de su núcleo. Sin ellas y sin el ejercicio de la escritura, probablemente Carr habría caído en un abismo parecido al que atrapa a Díaz Grey y que lo lleva al suicidio.

Es por supuesto a través del ensayo de Paul Ricoeur que los procesos por los que atraviesa la personalidad del personaje son más claros. En el último capítulo, ya con los recursos necesarios para comprender, no del todo, aunque en buena parte, el trayecto de la identidad de Carr, queda al descubierto la relevancia de sus lecturas y (sobre todo) de su escritura. La lucha del protagonista por mantenerse él mismo, por no dejar de ser quien era antes de arribar a Santa María, consiste en buena parte en la batalla entre su alcoholismo, esa embriaguez que lo acompaña días enteros, y su capacidad y deseo por continuar escribiendo, a pesar de que, como muchas veces puntualiza, su vida tenga muy poco de relevante que contar. Es esa la razón por la que un gran volumen de su diario contiene algo de historia de

la ciudad, que es lo que escucha del médico. Paradójicamente Carr llega a una ciudad que al ser culpable de su pérdida de identidad, también acude en su auxilio cuando éste la necesita; cuando se queda sin algo que escribir sobre su propia vida, ahí están la Santa María actual y su historia para ser contadas y recontadas una vez más, la última.

La perspectiva que presenta Birgit Neumann enriqueció el análisis, pues permitió una ampliación de éste al abarcar los procesos de la memoria que el personaje experimenta y que juegan un papel preponderante en la reconfiguración de su identidad, pues sin la presencia de tales procesos, Carr no habría sido capaz de establecer esas “amistades” con personajes ficticiales, y difícilmente habría opuesto resistencia a la destrucción que el alcohol perpetraba en él, y de la que apenas a su vuelta a Monte es capaz de percatarse físicamente.

En un balance final, considero productivo este trabajo, que, gracias a haber tomado en cuenta diversas perspectivas teóricas y hasta filosóficas sobre la configuración de una identidad, sobre la configuración de los procesos de la memoria en textos ficticiales y sobre las relaciones intertextuales, ha permitido entender algunas de las transformaciones internas de Carr, fin al que a su vez ayudó tener en consideración el resto de las obras constituyentes de la saga de Santa María.

Quedan, como siempre, huecos en el análisis, no porque éste no se haya completado, sino porque la interpretación de una obra literaria siempre podrá expandirse en nuevas direcciones. Me hubiera gustado ahondar en un par de temas, por ejemplo, realizar un análisis más detallado en cuanto a las relaciones intertextuales, tanto internas como externas, pues mi trabajo no agota ese aspecto aún explotable. Algo más profundo también podría realizarse a partir de la consideración de la novela como una ficción de la memoria, concepto a partir del cual cabría incluso realizar un trabajo tanto o más extenso que éste. Sin embargo, el punto final debe ocupar su sitio a tiempo, en el límite de los alcances del trabajo planteado. Otra ocasión habrá en el futuro para profundizar en las posibilidades interpretativas que ofrece *Cuando ya no importe*.

Bibliografía

- Obras de Juan Carlos Onetti

2009. *Cartas de un joven escritor. Correspondencia con Julio E. Payró*. Edición crítica, estudio preliminar y notas de Hugo J. Verani. México: Era/LOM/Trilce.

[1970] 1979. *Obras completas*. Madrid: Aguilar.

[1975] 1976. *Réquiem por Faulkner y otros artículos*. Buenos Aires: Arca/Calicanto.

[1979] 1985. *Dejemos hablar al viento*. Barcelona: Bruguera.

1993. *Cuando ya no importe*. Buenos Aires: Alfaguara.

1993. *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara.

- Bibliografía consultada

AÍNSA, Fernando 2004. "Del yo al nosotros: el desdoblamiento de la identidad en la obra de Juan Carlos Onetti", *Alpha: Revista de Artes, Letras y Filosofía*, 20: 11-27.

_____ 1990. "Sobre fugas, destierros y nostalgias en la obra de Onetti", en *Juan Carlos Onetti, Premio de Literatura en Lengua Castellana "Miguel de Cervantes" 1980*, Fernando Aínsa, Teresita Mauro y Paco Tovar, Barcelona: Anthropos, pp. 83-100.

ARISTÓTELES 2012. *Poética*, versión de Juan David García Bacca, México: Universidad Nacional Autónoma de México.

BALDERSTON, Daniel 2001. "Hagan lo que quieran': En torno a los manuscritos de *Cuando ya no importe*", *Fragmentos: Revista de Língua e Literatura Estrangeiras*, 20: 103-108.

BARRERA, Trinidad, "Onetti, la marginalidad como centro", *Centro Virtual Cervantes*, <http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/onetti/acerca/barrera.htm>. Consultado el 4 de febrero de 2015.

BOMPIANI, Valentino (dir.) 1988. *Diccionario literario de obras y personajes de todos los tiempos y de todos los países. Tomo IV*, director de la redacción de la edición española: Martín de Riquer, Barcelona: Hora.

CAMUS, Albert [1942] 2010. *El mito de Sísifo*, trad. Esther Benítez, Madrid: Alianza.

- CELINE, Louis-Ferdinand [1932] 1995. *Viaje al fin de la noche*, trad. Carlos Manzano, Barcelona: Edhasa.
- CHESTERTON, G. K. [1908] 2012. *El hombre que fue Jueves (pesadilla)*, traducción, introducción y prólogo de Alfonso Reyes, México: Fondo de Cultura Económica.
- CONRAD, Joseph [1895] 2010. *La locura de Almayer*, trad. Rafael Marquina, Madrid: Alianza.
- CURIEL, Fernando 2004. *Santa María de Onetti. Guía de lectores forasteros*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- DARÍO, Rubén [1905] 2006. *Cantos de Vida y Esperanza: propuesta de edición a la luz del manuscrito de la Biblioteca del Congreso de Washington*, prólogo de Íride María Rossi, Salta: Universidad Católica de Salta.
- DE BERTIER DE SAUVIGNY, Guillaume [1977] 2009. *Historia de Francia*, trad. Claudio Juan Crespo, Madrid: Rialp.
- DE VEGA, Lope [1618] 2001. *Fuente Ovejuna*, edición, introducción y notas de Francisco Pérez Estrada, Madrid: Castalia.
- DOSTOYEVSKI, Fiódor [1864] 2011. *Apuntes del subsuelo*, trad. Juan López-Morillas, Madrid: Alianza.
- _____ [1873] 2013. *Los demonios*, trad. Juan López-Morillas, Madrid: Alianza.
- DUCROT Oswald y Tzvetan Todorov [1972] 1998. “Personaje”, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, trad. Enrique Penzoni, México: Siglo XXI, pp. 259-264.
- FERRO, Roberto 2003. *Onetti/La fundación imaginada. La parodia del autor en la saga de Santa María*, Córdoba: Alción.
- GENETTE, Gerard [1962] 1989. “I. Cinco tipos de transtextualidad; entre ellos, la hipertextualidad”, *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*, trad. Celia Fernández Prieto, Madrid: Taurus, pp. 9-17.
- GIRONDO, Oliverio [1968] 1996. *Obra*, Buenos Aires: Losada.
- GONZÁLEZ AKTORIES, Susana e Irene Artigas Albarelli 2011. “Introducción”, *Entre artes: entre actos: efrasis e intermedialidad*, Susana González Aktories e Irene Artigas (eds.), México: Universidad Nacional Autónoma de México/Bonilla Artigas, pp. 11-24.

- MARCHESE, Angelo y Joaquín Forradellas [1974] 2000. “Intertextualidad”, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, edición castellana de Joaquín Forradellas, Barcelona: Ariel, pp. 217-218.
- MITCHELL, W. J. T. [1994] 2009. “La écfrasis y el otro”, en *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*, trad. Yaiza Hernández Velázquez, Madrid: Akal, pp. 137-162.
- NEUMANN, Birgit 2008. “The Literary Representation of Memory”, en *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, Astrid Erll y Ansgar Nünning (eds.), Berlin: Walter de Gruyter, pp. 333-343.
- PENROSE, Roland [1958] 1981. *Picasso. Su vida y su obra*, trad. Horacio González Trejo, Barcelona: Argos Vergara.
- PIMENTEL, Luz Aurora 1998. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México: Universidad Nacional Autónoma de México/Siglo XXI.
- _____ 2003. “Ecfrasis y lecturas iconotextuales”, *Poligrafías. Revista de Literatura Comparada*, 4: 205-215.
- RICOEUR, Paul [1986] 2009. “La identidad narrativa”, en *Sujeto y Relato. Antología de textos teóricos*, María Stoopen (coord.), México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 341-355.
- ROBILLARD, Valerie [1998] 2011. “En busca de la ecfrasis (un acercamiento intertextual)”, trad. Rocío Saucedo Dimas, en *Entre artes, entre actos: ecfrasis e intermedialidad*, Susana González Aktories e Irene Artigas (eds.), México: Universidad Nacional Autónoma de México/Bonilla Artigas, pp. 27-50.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir [1970] 1979. “Prólogo”, en Juan Carlos Onetti, *Obras completas*, Madrid: Aguilar.
- SAN ROMÁN, Gustavo 1995. “Las marcas del exilio en *Cuando ya no importe* de Juan Carlos Onetti”, *Tesseræ* [1]3: 441-455.
- SARLO, Beatriz 2006, “La retórica testimonial”, *Tiempo pasado: Cultura de la Memoria y giro subjetivo. Una discusión*, México: Siglo XXI, pp. 59-94.
- SUPERVIELLE, Jules 1994. *Amigos desconocidos. Antología*, México: Vuelta.

- TODOROV, Tzvetan y Richard M. Berrong 1976. "The Origin of Genres", *New Literary History*, [8]1: 159-170.
- TWAIN, Mark [1885] 1981. *Las aventuras de Huckleberry Finn*, trad. Armando Lázaro Ros, Barcelona: Bruguera.
- VALÉRY, Paul [1922] 2007. "El cementerio marino", en *Material de lectura. Paul Valéry*, trad. Alfonso Gutiérrez Hermosillo, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- VARGAS LLOSA, Mario 2009. *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*, México: Alfaguara.
- VERANI, Hugo J. 1981. *Onetti: el ritual de la impostura*, Caracas: Monte Ávila.
- _____ 1995. "Juan Carlos Onetti: la aventura de la escritura", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1: 125-144.
- ZAMBRANO, María [1943] 1988. *La Confesión: Género Literario*, Madrid: Mondadori.

Índice

Introducción: 1

1. Carr: narrador y protagonista: 4

1.1. La narración como confesión: 19

2. Las relaciones intertextuales de *Cuando ya no importe*: 29

2.1. Amistades dudosas: 42

2.2. Amores dudosos: ecfraasis y memoria: 51

3. La memoria y el olvido: la configuración de una identidad: 60

3.1. Una identidad inventada en una ciudad imaginada
 la identidad narrativa: 61

3.2. La escritura como persistencia: 73

3.3. Ficción de la memoria: la vida reinventada: 76

Conclusiones: 93

Bibliografía: 96