

## Apuntando a *Cuando ya no importe* de Juan Carlos Onetti\*

---

65

*Aymar  de Llano*

“La tarea de la autobiografía consiste, en primer lugar, en una tarea de salvación personal”. Así lo afirma Georges Gusdorf (14) y es, en gran parte, lo que deja entrever Juan Carlos Onetti en su última novela **Cuando ya no importe**. \* Después de largas trayectorias, hacia el final de su existencia, los novelistas tienden a escribir sus autobiografías. Estamos ante un caso que no quiso escapar a esa regla y en el cual, además, se propone la salvación de su escritura como parte de esa “tarea de salvación personal”. Más adelante, agrega Gusdorf: “El hombre que se preocupa por hablar de sí mismo sabe que el presente difiere del pasado y que no se repetir  en el futuro”. Esta reflexión acerca de la aparición de la autobiografía,  supone, acaso, que el discurso autobiográfico y su referente son siempre identificables en sentido estricto? Este cuestionamiento, que ha motivado -y perturba- a quienes se dedican al estudio de estas prácticas interpretativas, nos lleva a elucubraciones que penetran el campo de la filosofía del lenguaje en cuanto a la relación entre lenguaje y referente.

Cuando abordamos una narración en primera persona y verificamos que, de alguna manera, -y más allá de las reglas- estamos en

presencia de una escritura autobiográfica, sabemos que ese discurso narrativo toma al *yo* por sujeto y por objeto. Ese posicionamiento propone, desde el inicio, un análisis del *yo* que se expone y se despliega en el espacio de la escritura. Esto implica que el presente del acto de escribir regula todo el relato. Por otro lado, en el caso de las *confesiones*, el yo narra a una segunda persona que sería el receptor de ese discurso autobiográfico o bien, en el *diario íntimo*, se dirige a sí mismo o para sí mismo. En cambio en las "memorias", el discurso se dirige generalmente a un sujeto colectivo. Cuando hablamos de estas categorías nos referimos a construcciones textuales, cuya constitución posibilita las diversas formas de la autobiografía. En el presente trabajo, no nos proponemos agotar el registro de todas las formas, sino que las mencionadas funcionarán como tipo para explicar la transgresión en la última novela de Juan Carlos Onetti.

La elección de la primera persona con datación al estilo del diario íntimo en **Cuando ya no importe** de Juan Carlos Onetti determina un ordenamiento de la escritura que perfila instancias de estructuración externa. Al mismo tiempo, esa forma legitimaría un fluir desordenado o el salto de un tema a otro por su carácter fragmentario. Sin embargo, a pesar de cumplir con algunas características, no reúne todas las condiciones para configurar el tipo *diario íntimo*, puesto que no se verifica la combinatoria entre la forma lingüística, el sujeto tratado, la situación del autor y la posición del narrador, según la clasificación de Lejeune.<sup>1</sup>

Así la construcción de un verosímil de diario posibilita leer en un segundo grado de complejidad la forma elegida, ya que, justamente, no se trata de un diarista, sino de la escritura del narrador en una primera persona seleccionada con fines no autobiográficos aparentemente. A pesar de la ausencia del pacto, en la instancia de la lectura, siempre queda la duda pues la forma de diario deja resonancias que admiten asociaciones extratextuales. Por ello, tampoco surge el desorden que caracteriza y complementa al fragmento. Sin embargo el fragmentarismo no está ausente ni la primera persona intenta mantenerlo oculto. Tanto en lo formal como en el plano del significado, hay

una necesidad explícita por delimitar y acotar el texto a lo que se denomina *apunte*.

De manera tal que se instala la autorreferencialidad en la escritura, la cual oscila entre la identificación con el ya mencionado *apunte* pero también con la *memoria*, aunque con menos insistencia. Mientras el primer tipo discursivo remite al campo de lo que podríamos llamar *papeles desordenados* o *borradores*, el segundo -la memoria- invoca un cierto ordenamiento y un principio de registro prospectivo dirigido al receptor, es decir para quienes la escucharán o leerán. Además, mientras que la *memoria* se dirige a un sujeto colectivo, el *apunte* remite a un "para sí mismo" por el carácter personal y no público que se construye con este tipo discursivo. Desde otro ángulo de enfoque, esta tarea de *apuntar* remite inmediatamente al concepto de corrección y, en consecuencia, a la provisoriedad de la versión que se nos ofrece. Y si es un escrito para sí, apenas un esbozo contiene el trabajo futuro, es decir la posibilidad de cambiarlo, de corregirlo, de llegar a otra versión, quizá definitiva. En este sentido hablábamos, desde el primer párrafo, de una salvación de la propia escritura y, podemos agregar, que se materializa en esa escritura la necesidad de postergación de la muerte, de proyectarse hacia un futuro incierto a partir de algo concreto que reclama más elaboración: el borrador.

Asimismo, se presenta una tensión entre el referente y una preocupación esttica que se materializa en la retórica de la primera persona. Si agregamos a esto que ese referente es su obra, Santamaría y los personajes fantasmagóricos, empezamos a ver un discurso autobiográfico que, bajo un aparente desorden, intenta reordenar el mundo del *yo* en donde las ficciones son centrales.

De tal manera, *orden* y *caos* coexisten en la extensión textual y se producen contaminaciones constantes que reenvían a las nociones de género y de sujeto, problematizndolas (Jitrik). Por ello, los movimientos de la escritura sostienen tensiones superadoras de la anécdota y mantienen un alto grado de fragmentación como factor emergente del caos insinuado por esta escritura. Un caos que pone en primer plano la función *borrador de o apunte de* una posible versión definitiva que

puede aparecer -o no- después de múltiples correcciones y, así, expone la existencia conflictiva del yo autobiográfico en la materialidad de la escritura, precisamente al resolverla como operación.

En los epígrafes, la tesis de una escritura que se justifica a sí misma en el acto de escribir aparece condensada revalidando la tarea del escritor en el presente textual. El *acto de escribir* se resemantiza en el mismo ejercicio y se desestima el valor de la *intriga novelesca*. Podríamos hablar de los epígrafes como metatextos explicativos de la estética autoral, con fuertes marcas constructivas del lector modelo, que luego se desarrollan en la extensión de todo el relato.<sup>2</sup>

68

Si nos ubicamos en esta concepción, la permanente insistencia en el *apunte* adquiere significación ya que es el tipo de fragmentación que objetiva el presente en el texto. La acción de *apuntar* funciona como factor que admite el surgimiento de la *parte* en una temporalidad que puede aparecer con mayor o menor alejamiento del momento que se relata. Sin embargo no es ni la fidelidad al episodio ni la inmediatez de la escritura lo que importa, sino la práctica en sí misma.

Justamente por estos criterios, insistimos en la jerarquía que tiene el tiempo de la escritura por sobre el tiempo que hila los episodios narrativos y, como fruto de esto, la prevalencia que cobra el presente por posibilitar la autorreferencialidad. La escritura como operación y el escritor conciente de ser productor de la misma subyacen en la estética propuesta en **Cuando ya no importe**. Por ello, el espacio textual admite también lecturas productoras de significación, ya que en su superficie se expande ese presente permanente.

## La perturbación

Maurice Blanchot en **La escritura del desastre** dice: "Lo fragmentario, más que la inestabilidad (la no fijación), promete el desconcierto, el desacomodo" (Blanchot, 14). En **Cuando ya no importe**, la inestabilidad y el desconcierto son adjetivaciones que atraviesan la textualidad proponiendo un hilván perturbador que provoca una lectura rápida en

búsqueda de lo no dicho, de lo silenciado -de la hoja de borrador ausente o del *apunte* perdido en el blanco textual-. El *apunte* funciona como la materialización de la perturbación. Y, aunque se produce el intento y la necesidad de unir, éstos no son satisfechos porque la ruptura reaparece con diversas máscaras:

*Me resulta fácil empezar estos apuntes pero no sé si podré cumplir la autopromesa de continuar apuntando diariamente.*  
(22)

*Perdí apuntes o nunca los escribí,...* (142)

*Así que para qué seguir con estos apuntes hechos incongruentes al entreverarse.* (150)

69

La hipotética *pérdida* es homologada a la *no escritura*; si sumamos eso a la posibilidad de que ambas se hayan mezclado y, más todavía, la dificultad para continuar apuntando, tenemos como resultado un panorama incierto, sin límites que fijen principio y fin, desde donde se intenta cuestionar una característica básica de la escritura occidental: la consecutividad y, por consiguiente, el orden temporal.

Sin embargo, la memoria *ordena* ciclos cronológicos y espaciales, idas y vueltas del sujeto de la enunciación -que es también el del enunciado por estar escrito en primera persona-. De todas maneras, los olvidos, las lagunas son opciones del mismo sujeto que, de esa forma, jerarquiza ciertos acontecimientos sobre los demás. Así, el diario avanza temporalmente y admite que se lea un orden externo, aunque cuestionado con sutileza desde la operatoria de escritura. La tensión planteada no sólo transmite perturbación en el yo autobiográfico, sino que también provoca en la lectura una sensación de provisoriedad, de estar asistiendo al desmoronamiento de un mundo rodeado de fantasmas. La dificultad para precisar dónde empiezan y dónde terminan los escenarios de la ficción son sentimientos reconocidos ante la lectura de todos los textos de Onetti. En ésta, su última novela, se agrega a ellos otro ingrediente promotor de desestabilización: lo autobiográfico y todo lo que con esto connota respecto del sujeto de la enunciación.

Esta incertidumbre planteada desde el discurso, también halla la contraparte en la anécdota que deriva en un no-hacer inmerso en un espacio borroso y esfumado: "...este destino: ir a un país desconocido, no hacer nada y cobrar mucho dinero. No hacer nada pero dejar hacer. Y también informar." (20)

El papel de *informante* se revierte en el *acto de escribir* porque quien *apunta*, lo hace por la necesidad de fijar, de registrar, de anclarse en algo que le permita superar su dispersión. Además, el *informar* es la única acción conciente que le permite exceder la incomprensión de sí mismo y del mundo que lo rodea, ya que puede alejarse del arbitrio de un destino no elegido: "Porque ignoro adónde voy y para qué me llevan". (22) Ante la inseguridad que insinúa sobre su existencia, el *apunte* funciona, también, como el único rastro a seguir frente a la desaparición física. Entonces el *apunte* sería la huella impresa en el papel, un registro del presente para el futuro después de la muerte.

El espacio de Santamaría, otro emergente del caos, aparece descrito fantasmagóricamente. Sin embargo, se informa que ese ambiente caótico deja de serlo en las marcas de la escritura. Se menciona la posibilidad de hacer un *mapa*, lo que significa algo muy delimitado, casi lo opuesto al efecto de lectura que provoca la descripción de ese sitio. Nuevamente, y desde otro ángulo -ahora el espacial- estamos en presencia de esa tensión, a la que venimos remitiendo desde el principio, entre un aspecto ordenado y otro ambiguo y caótico. Éstos, según hemos visto, se repiten en varios estamentos o niveles: producen una multiplicación al estilo de un cuerpo entre dos espejos. Se reduplica tanto lo desordenado como lo regularizado.

Esta reduplicación que observamos, también se puede verificar en otro sentido, que es el de la existencia misma del sujeto de la enunciación y la operatoria de escritura: "Pero ni yo sabía de mi acercamiento, tan lento, a través del gotear monótono de los días y las páginas, a la más dolorosa y vulgar de las caras de mi desgracia". (24)

La coordinación copulativa de la construcción "el gotear monótono de los días y las páginas", reafirma la hipótesis de la existencia de

una fuerza sostenida entre caos y orden, a la manera de una síntesis representativa de la esttica propuesta. La existencia desordenada y cercana a una probable desaparición es sometida a la medida que impone la letra.

La memoria y el recuerdo bordeados intercaladamente por el olvido son, también, -como ya observáramos- principios ordenadores. Sin embargo, a medida que avanza el relato, el deterioro del sujeto provoca períodos de alejamiento y hastío, que se hunden en pozos de olvido. Por otro lado, la *memoria* -utilizado acá el término como tipo discursivo- también se resiente por imprecisiones y balbuceos. El problema del alcoholismo es otro aditamento que funciona como el auxiliar directo del desorden y la degradación. El tema recurrente que consiste en expresar la dificultad para escribir y para ordenar las ideas provoca un efecto retardatario de la anécdota que pasa a un segundo plano y, así, disuelve la consecutividad de la historia: se rompe la cadena de esa significación, la de lo anecdótico, para incorporar un sentido a la operatoria de escritura que se jerarquiza en el propio acto de escritura. Por otro parte, aparece la noción de *epílogo* que da cuenta de una intención terminativa o, por lo menos, como corolario de toda la narrativa, pero también sugiere el fruto y conclusión de su existir como escritor.

*Repito que no s bien por qué lo escribo. (177)*

*Recuerdo que me descubrió otra vez sentado frente a la carpeta y a la botella. (179)*

*...sólo yo, escribiendo lento un epílogo que no puede ni quiere vitar su dosis de errores. (184)*

A medida que el hastío se hace más evidente, surge otro problema que apunta a la concepción del lenguaje y su relación con la veracidad. Tema, que lo autobiográfico pone en cuestión, ya que una de las problemáticas planteadas es, por ejemplo, qun determina a qun: el proyecto autobiográfico al referente o viceversa?<sup>3</sup> Al cuestionar la

veracidad de la historia, el carácter de *apunte* deja de tener vigencia pues ya ha pasado la barrera -ser una posible versión del informante-, para tomar el lugar de lo definitivo por la cercanía del final de la misma escritura o, quizá, de otros finales, en el que influye también el final de la existencia: " Ya no se trata de un apunte. Será una historia de extensión no predecible y cuya veracidad me sigue resultando dudosa. (185)".<sup>4</sup>

72

En esta parte del texto, comenzamos a encontrar el sentido a los epígrafes con los que Onetti inicia su texto. En el primero, se niegan varias previsible intencionalidades de este relato: la "finalidad", una posible *enseñanza moral* y una *intriga novelesca*. El segundo de Borges, justifica el acto de escribir en sí y la satisfacción de escribir para sí mismo. Ambos reafirman lo que hemos venido observando y, especialmente, hacen hincapié en el oficio de escribir y no, en la historia que se relata.

Esta problematización aumenta cualitativamente cuando aparece el distanciamiento entre la escritura ya fraguada y la propia imagen del yo. Volvemos, entonces, a preguntarnos si el proyecto de escritura -en este caso una autobiografía- no determina hasta cierto punto al referente, por lo cual ese referente no es identificable total e íntegramente con el yo existencial: " El que puse ahí no soy yo del todo. (167); Pero ya apunté que yo, ahora, no soy exclusivamente yo." (186)<sup>5</sup>

Es relevante la intención del sujeto de la enunciación de tomar cada una de estas problemáticas y mezclarlas en la trama de la ficción que, aunque con quiebres y discontinua, avanza hacia el final.

Así, el papel del lenguaje como mediador, el fracaso del lenguaje y el lenguaje como representación de la realidad son temáticas sugeridas desde el texto, que remiten al campo de la filosofía del lenguaje multiplicando *sentidos* de lo no dicho. Desde esa perspectiva, los cruces y profundizaciones provocan la acumulación y el afloramiento de significación en una urdimbre que se torna más compleja pero en la cual va configurándose una estética de neto corte crítico y polémico. Además, en esta senda, la acción de las operatorias autorreferenciales posibilitan el cauce para que los cuestionamientos mencionados se

materialicen en la superficie del texto.

Por otro lado, complementariamente, la datación se vuelve un índice dudoso por la falta de continuidad, los blancos textuales cada vez más ahondan en un vacío de significación, pero de intenso sentido. Por ello, los fragmentos se distancian y la totalidad, marcada por lo cronológico hasta este punto, está más disuelta.

Así la anécdota sobrelleva un ritmo de avance que termina confluyendo en el final de los *apuntes* y de las *memorias* -en ambas acepciones: la memoria del sujeto y la "memoria" como tipo del discurso-. Obviamente, estos finales son, también, el final del texto. El relato progresa pero irrumpe con más violencia el caos; así el sujeto inmerso en el hastío y viéndose degradado intenta sostener el orden desde la enunciación, para clarificarse y clarificar. El paso del tiempo también ha accionado como factor de deterioro intelectual y, como consecuencia, la memoria no fija datos pero tampoco puede ordenar: " ...los días fueron borrando casi del todo de esa parte de la vida que es la memoria. La mía". (203)

73

La autobiografía no hace una historia de las etapas de un individuo, que es tarea del historiador, sino que representa un esfuerzo creativo para darle un sentido a la historia personal con toda la ficción que la imagen de sí mismo conlleva. El desorden manifiesto, también es la objetivación de un debate consigo que no terminar con el texto, pero al cual ese discurso autobiográfico ya le habrá dado un sentido.<sup>6</sup>

Todos los indicios anuncian la finalización, ya sea por los grados avanzados de deterioro físico, ya por la degradación moral, ya por marcas textuales. Así, la presencia de la palabra *muerte* surge con violencia pero, al mismo tiempo, indica el próximo *corte* final y reinstaura otro ordenamiento, que será el definitivo de este texto. El aviso vuelve a remitir al valor de la palabra, puesto que aunque el yo pretenda que sea sólo eso -una palabra-, también sugiere que tiene una validez determinativa: "Escrib la palabra muerte deseando que no sea más que eso, una palabra dibujada con dedos temblones". (204)

La referencia a la grafía nos remite a la escritura como operación y, entonces, la fragmentación es la objetivación de otras rupturas en la superficie del espacio de la escritura, mientras que la muerte será la ruptura existencial. En el final, se acelera la condensación de las propuestas que se venían desarrollando paulatinamente desde el principio. Este ritmo lento, en primera instancia, luego, más rápido y, finalmente, vertiginoso es también un indicador del orden de la escritura.

74 En el último apartado, también se reconoce la figura del escritor como operador de un destino que sólo puede cumplirse mediante el *acto de escribir*: "...persisto en redactar apuntes porque absurdamente siento que debo hacerlo como cumpliendo un juramento sagrado que nunca hice pero que lo siento impuesto." (204)

La inminencia del corte final admite la coincidencia con otros finales postergados -con otras muertes postergadas- por una escritura que perdurará más allá de que *ya no importe*.

Los versos de **Corola parva** del escritor peruano Javier Sologuren expresan poéticamente lo que hemos querido decir en este trabajo:

*Nada dej en la página  
salvo  
la sombra  
de mi inclinada cabeza*

## Notas

- \* Todas las citas de texto del presente trabajo remiten a la siguiente edición: Juan Carlos Onetti. **Cuando ya no importe**. Buenos Aires: Alfaguara, segunda reimpresión, setiembre (1993).
- <sup>1</sup> Ph. Lejeune, 12-46
- <sup>2</sup> Para esta categoría ver: Umberto Eco, 1987

3. Las reflexiones de Paul de Man al respecto nos parecen muy enriquecedoras en esta discusión: "Asumimos que la vida *produce* la autobiografía como un acto produce sus consecuencias, pero ¿no podemos sugerir, con igual justicia, que tal vez el proyecto autobiográfico determina la vida, y que lo que el escritor *hace* está, de hecho, gobernado por los requisitos técnicos del autorretrato, y está, por lo tanto, determinado, en todos sus aspectos, por los recursos de su medio? Y, puesto que la mimesis que se asume como operante en la autobiografía es un modo de figuración entre otros, ¿es el referente quien determina la figura o al revés? ¿No será que la ilusión referencial proviene de la estructura de la figura, es decir, que no hay clara y simplemente un referente en absoluto, sino algo similar a una ficción, la cual, sin embargo, adquiere a su vez cierto grado de productividad referencial?" , 113.
4. "La significación de la autobiografía hay que buscarla,(..) más allá de la verdad y la falsedad, tal como las concibe, con ingenuidad, el sentido común." Gusdorf, 15.
5. El autoanálisis es una de las problemáticas que, frecuentemente, aborda el yo en la autobiografía: "...cada autobiógrafo no sólo intenta resolver los problemas acerca de su propia naturaleza del acto de autoanálisis y autoexhibición en la que está ocupado: también provoca nuevas preguntas acerca del sujeto, nuevas ambiciones para comprobar o extender el ámbito de sus observaciones y la profundidad de su control estético y de su expresión." Bruss, 70
6. Gusdorf ahonda en este perfil de lo autobiográfico en el artículo citado en bibliografía.

## Bibliografía

- Blanchot, Maurice.(1987). **La escritura del desastre**. Caracas: Monte Avila.
- Bruss, Elizabeth.(1991). "*Actos literarios*", en **Anthropos** 29.
- de Man, Paul. (1991). "La autobiografía como desfiguración", en **The Rethoric of Romanticism**. New York: Columbia University Press, 1984. Trad. de A. Loureiro en *Anthropos* 29 (1991): 113-118.
- Eco, Umberto (1987). **Lector in fabula** Barcelona: Lumen, 2nda. edición
- Gusdorf, Georges.(1991). "Condiciones y límites de la autobiografía" en **Suplemento Anthropos: "La autobiografía y sus problemas teóricos"** 29 (1991).
- Jitrik, Noé. (1993). **Del orden de la escritura**. Trabajo inédito.
- Lejeune, Philippe (1974). **Le pacte autobiographique** París: Seuil, 1974.