

---

## ESTUDIO FILOLÓGICO PRELIMINAR

---

---

*Daniel Balderston*

**E**n este volumen presentamos diez textos narrativos de Juan Carlos Onetti, nueve novelas cortas y un cuento («La larga historia», primera versión de *La cara de la desgracia*). De las nueve novelas cortas tenemos manuscritos de seis: *La cara de la desgracia*, *Jacob y el otro*, *Tan triste como ella*, *La muerte y la niña*, *Cuando entonces* y *Cuando ya no importe*. Todas ellas fueron publicadas a partir de 1960. Los manuscritos fueron conservados por Dorothea Muhr de Onetti y están ahora en la Biblioteca Nacional de Montevideo, desde 2007. Hubo otro manuscrito de *Jacob y el otro* que pudo consultar Ana Inés Larre Borges para un artículo publicado en Montevideo –incluimos este estudio en la sección «Historia del texto»–, y que, desgraciadamente, parece haberse extraviado en los últimos años. No encontramos manuscritos de *El pozo*, *Los adioses* y *Para una tumba sin nombre*.

Pude consultar los manuscritos que tenía Dolly en Madrid por primera vez en 1997. Juntos, los organizamos y les sacamos fotocopias. Un equipo dirigido por Pablo Rocca en Montevideo e integrado por Luis Volonté, Sonia D'Alessandro, Laura Fumagalli, Soledad Platero y Cecilia Platero, luego de cotejar esas copias y las diversas ediciones de las novelas, hizo las exhaustivas anotaciones de las variantes. Ana Inés Larre Borges hizo el cotejo de textos y el estudio genético de *La cara de la desgracia*. Yo volví a consultar los manuscritos varias veces para resolver algunos detalles, entre otras, en el año 2000 y en el 2002. En Iowa City, Alfredo Alonso Estenoz y Nicolás Lucero colaboraron conmigo en el proceso de revisión del material que aquí presentamos; y en Pittsburgh ayudó Arturo Maturate Castro. También agradezco al decano de Pittsburgh, N. John Cooper, quien apoyó esta edición generosamente.

Por lo general, Onetti escribía a mano, casi siempre en tinta azul, en cuadernos de tipo escolar y en agendas comerciales. En casi todos los manuscritos se puede notar que Dolly tachaba cada página con una gran equis cuando la había pasado a máquina. En el caso de *Cuando ya no importe*, sin embargo, las dos versiones mecanografiadas las armaron, en computadora, Jorge Onetti y su mujer Andrea. Ciertamente, los manuscritos no se destacan por su orden. Onetti escribía en hojas sueltas, en múltiples cuadernos a la vez y, en ocasiones, en agendas, en las que mezclaba detalles de la vida cotidiana (números de teléfono, mensajes domésticos) con la escritura de sus artículos y sus obras narrativas. Si no hubiera sido por el esmero y el cariño con que Dolly preservó y ordenó los originales, éstos se habrían extraviado, como seguramente ocurrió con los de *El pozo*, *Los adioses* y *Para una tumba sin nombre*.

En los manuscritos se observa a veces un proceso de corrección, con tachaduras y sustituciones pero, por lo general, ellos no difieren demasiado de los textos publicados. En algunos manuscritos tardíos, sobre todo los de *Cuando ya no importe*, hay fragmentos que fueron tomados al dictado (a veces a máquina) por Dolly.

Con pocas excepciones (la más notoria de las cuales es el título de *Para una tumba sin nombre*), Onetti no corrige mucho los textos a partir de su primera edición. En un principio, apelamos a las ediciones tardías publicadas en vida del autor (en su mayoría españolas) como base para el establecimiento de los textos. Sin embargo, debido a que muchas variantes (y no pocas erratas) parecen haber sido introducidas por los correctores y no por el autor, dimos marcha atrás y esta edición de las novelas cortas utiliza como base, fundamentalmente, las primeras ediciones y otras ediciones tempranas de los textos, tomando otras en consideración cuando corrigen erratas evidentes de las anteriores. A nuestro entender, este criterio, que también ha sido adoptado en otros tomos de la Colección Archivos –como el dedicado a la poesía de Vicente Huidobro–, es el que mejor respeta las decisiones del autor.

Las notas sobre las variantes, por lo tanto, tratan de omitir los centenares de pequeños cambios (sobre todo criterios de puntuación más mecánicos, como la posición de las rayas en combinación con otros signos) en las ediciones tardías. En cambio, sí se procura apuntar las discrepancias significativas entre las versiones publicadas y las variantes que aparecen en los manuscritos.

Como advertirá el lector, uno de los aspectos más llamativos del proceso de escritura de Onetti son las mutaciones de nombre de los personajes, uno de los detalles que más corrige. Cuando en los manuscritos se registran variantes muy extensas (éste es el caso, sobre todo, de *Cuando ya no importe*), hemos optado por pasar las notas a apéndices en lugar de ubicarlas en los márgenes de los textos. También en un apéndice reproducimos el cuento «La larga historia», la

primera versión de lo que después habría de ser *La cara de la desgracia*. En las notas explicativas al pie, por su parte, glosamos referencias culturales (música, turf, boxeo, literatura), toponímicas e históricas.

## Los textos

### *Textos de los que no contamos con manuscritos*

*El pozo* (1939). Como se sabe, la primera edición se distribuyó poco y el texto circuló sobre todo a partir de la reedición que hizo Ángel Rama para Arca en 1965, la cual iba acompañada de un extenso ensayo del propio Rama, incluido en el «Dossier de recepción» de este volumen. Algunas erratas de la primera edición fueron corregidas en esa ocasión o en ediciones posteriores. Onetti se refiere a una de las más inquietantes en una carta a Benedetti fechada en octubre de 1951: «En un final de “capítulo” de *El pozo* se habla de “las violadoras de niñas”; debe ser “los violadores”. Aunque tal vez el aviso llegue tarde y la edición se haya agotado». Ese curioso desliz fue salvado en 1965. Pablo Rocca, en una edición publicada en 1994 en Ediciones de la Banda Oriental, corrige algunos otros errores; mantenemos sus enmiendas.

*Los adioses* (1954). Publicada originalmente por Ediciones Sur, estaba dedicada a Idea Vilariño, a quien Onetti le envió un ejemplar con correcciones manuscritas de unas erratas que no fueron rectificadas en ediciones posteriores. Esto sugiere que Onetti se ocupaba poco de corregir pruebas de página. Hemos incorporado esas correcciones manuscritas, cuya ubicación aclaran las notas de Pablo Rocca.

*Para una tumba sin nombre* (1959). El cambio más notable de la primera edición de este texto y las posteriores es que inicialmente se llamaba *Una tumba sin nombre*. Se ha dicho siempre que se trató de una errata, pero puede ser también que haya sido un sutil homenaje de Onetti a Joaquín Torres García, quien publicó en 1941 un libro titulado *Una ciudad sin nombre*.<sup>1</sup> En la edición de 1967 se produjeron errores de compaginación al final del cuarto capítulo; en consecuencia, seguimos la versión anterior.

---

<sup>1</sup> Comento la relación entre Onetti y Torres García en un artículo que apareció en un número especial de *Brecha* a los diez años de la muerte de Onetti, en 2004.

*Textos de los que hay manuscritos*

*Jacob y el otro* (1961). El manuscrito que tenía Dolly es un cuaderno espiral de 17 cm por 22 cm. No es un manuscrito completo y difiere de la versión publicada en muchos detalles, entre otros, en el nombre del protagonista (Constant Le Marin en vez de Jacob van Oppen). Ana Inés Larre Borges pudo consultar otro manuscrito hace unos años, uno que Onetti le había regalado a Enrique Estrázulas y que éste a su vez había concedido a Julián Murguía (ver el artículo de Larre Borges en la sección «Historia del texto»). Este manuscrito parece haberse perdido después de la muerte de Murguía.

Sonia D'Alessandro, quien anotó las variantes de este texto, llama la atención sobre la tenaz autocorrección que se observa en los manuscritos:

Es muy común encontrar en los manuscritos los siguientes casos:

- a) palabras, generalmente sinónimos, una encima de la otra, sin tachar. En esto se aprecia la clara intención selectiva de Onetti, y la meditación previa a la redacción definitiva.
- b) muy frecuentemente, se subrayan o se encierran en círculos partes de palabras. Por lo común finales tales como «ción» o similares, que podrían generar cierta cacofonía en la lectura en alta voz de la página.
- c) la presencia de flechas o rayas que indican la necesidad de cambiar el orden de palabras o frases enteras, reacomodando la sintaxis.
- d) en el caso particular de *Jacob y el otro*, el discurso médico que aparece al comienzo del relato no es fruto de la improvisación, sino de la consulta con especialistas. Lo demuestran los abundantes blancos que aparecen en el original con el nombre López Gutiérrez, médico amigo a quien seguramente Onetti consultó para «armar» los traumatismos del contrincante.
- e) muy frecuentemente subraya las palabras (artículos, pronombres, etc.), que se repiten. Esto indica una lectura de corrección después de la escritura con un especial cuidado por la sintaxis.
- f) también se confirma el proverbial descuido de Onetti. Las fotocopias de los originales nos muestran el uso de distintos cuadernos, distintos tipos de hojas, manchas de vino sobre ellas, hojas sueltas en las que no se señala la ubicación correspondiente, etc.
- g) por último, más de una vez aparecen paréntesis en los que dice «ver en...», haciendo referencia a consultas de su misma obra o de otros textos.
- h) en los originales el nombre del luchador es Constant le Marin; al cambiarlo a Jacob van Oppen el autor hace múltiples cambios en el texto para subrayar su identidad alemana (D'Alessandro, mimeo inédito).

*La cara de la desgracia* (1960). Esta novela corta se basa parcialmente en un cuento muy anterior, «La larga historia» (1944). Entre los manuscritos quedan

algunas hojas que posiblemente formen parte del manuscrito de ese cuento y otras en las que se pueden rastrear las numerosas etapas de revisión en las que Onetti cambia el punto de vista (de tercera a primera persona), complica la trama, modifica personajes y alarga notablemente el texto. Quedan rastros de por lo menos seis etapas en los preoriginales. Éste es un caso singular en los papeles de Onetti ya que en ningún otro se manifiesta un proceso tan largo y tan complejo de reescritura. Más adelante en este estudio comentaré en mayor detalle estos papeles.

*Tan triste como ella* (1963). El manuscrito consta de cuarenta y cuatro folios. El título provisorio parece haber sido otro, ya que en varias hojas del manuscrito se lee «SW». Luis Volonté, quien hizo el establecimiento de este texto, señala:

El manuscrito consta de cuarenta y cuatro folios. En el primero, que funciona como carátula, se puede leer, de puño y letra del autor: «La Cara de la Desgracia» y una posible variante del título de ese relato: «Bicicleta?»; también, pero con otra letra, las siguientes inscripciones: «Primera versión // Tan triste». Los títulos parecerían indicar que los manuscritos de los dos relatos tenían la misma carátula. «Primera versión // Tan triste» –aunque la letra no pertenece a Onetti– sugiere dos cosas: la posibilidad de que exista –por lo menos en la intención del autor– otra u otras versiones y, además, que el título original hubiera sido *Tan triste*, en lugar de *Tan triste como ella*. No ha sido posible confirmar ninguna de las dos conjeturas.

El manuscrito es ológrafo, salvo por las páginas 39 y 41, que están mecanografiadas, así como por la inclusión de una carilla, también mecanografiada, entre las páginas 13 y 14, señalada como «13 bis». Hay, además, otras páginas con número repetido (1 y 3), una sin numerar, intercalada entre la «3 bis» y la «4» y, por último, faltan las páginas 40 y un número indeterminado correspondiente al final del texto impreso (Volonté, mimeo inédito).

*La muerte y la niña* (1973). El manuscrito consiste en un cuaderno en espiral marca «Long-Play», de 34 hojas de 16.8 cm por 21.8 cm. Este cuaderno contiene, además, un texto sobre Eva Perón. Existe también una agenda comercial de la compañía Alitalia del año 1964, un libro azul de 21 cm por 14.5 cm, donde está escrita otra parte del manuscrito, desde la fecha 13 de enero («gennaio», en italiano) hasta el 19 de septiembre («settembre»). Esa costumbre de escribir en agendas comerciales la retoma Onetti en los manuscritos de *Cuando ya no importe*. Al final del cuaderno «Long-Play» hay una caricatura de un animal grotesco, entre gusano y morsa, con la lengua afuera para tomar un líquido de un vaso. En otra hoja aparecen dos recortes de revistas, retratos de Mary McCarthy y Elizabeth Jane Howard. Bajo el retrato de Howard está escrito (en la letra de Onetti) el nombre «Frieda» (personaje de «Justo el treintaiuno») y *Dejemos*

*hablar al viento*). Hay también una hoja suelta, de dimensiones 23.8 cm por 15 cm, escrita de los dos lados, y trece hojas mecanografiadas.

*Cuando entonces* (1987). El manuscrito consta de cuatro cuadernos: uno de marca “Guerrero” de 15.4 cm por 10.4 cm (con sólo cinco hojitas correspondientes a este texto); otro de marca «Scribe», con 11 páginas escritas de las cuales 5 corresponden a esta novela y una a *Cuando ya no importe*; otro llamado «Mi cuaderno» (29 hojas escritas, casi todas por los dos lados); otro llamado «Note Book», de 25 cm por 17.4 cm (con 11 hojas escritas por los dos lados) con un dibujo de un hombre remando en una lancha con tres pasajeros sentados, con sombreros que parecen vietnamitas o chinos. Hay también 15 hojas sueltas. En el manuscrito el protagonista se llama Self.

#### *Un caso especial: Cuando ya no importe*

*Cuando ya no importe* (1993) presenta dificultades especiales por las circunstancias de su composición, la variedad y la cantidad de sus manuscritos, y el hecho de que el pasaje de los cuadernos a las dos copias mecanografiadas y de ellas, finalmente, al libro publicado no queda muy claro. Los preoriginales de esta novela consisten en seis cuadernos, cuatro agendas, 38 hojas sueltas y dos versiones mecanografiadas en computadora. Los seis cuadernos son: (i) un cuaderno de marca «Centauro», de color gris/azul, 21.4 cm por 15.4 cm, con 30 hojas escritas, la mayor parte por los dos lados; (ii) un cuaderno con la leyenda «¿Qué miras?», anaranjado, de 21.3 cm por 15.5 cm, con 7 hojas que tienen que ver con esta novela; (iii) un cuaderno de marca «Éxito», de color verde, 25 cm por 19 cm, con 96 hojas escritas; (iv) un cuaderno de marca «Unipapel», de color azul y papel cuadriculado, de 21.5 cm por 15.5 cm, con 16 hojas escritas; (v) un cuaderno con la ilustración de una flor, de color rosado y verde, de 20.3 cm por 12.5 cm, con 55 hojas escritas; y finalmente, (vi) un cuaderno sin tapas, de marca «Centauro», de 15.4 cm por 10.4 cm, de papel cuadriculado, con 29 hojas de las cuales sólo un par parecen tener que ver con esta novela. Las 38 hojas sueltas forman por lo menos cuatro series, sacadas de blocks o cuadernos diferentes; sólo 12 hojas tienen que ver con esta novela.

Las cuatro agendas son: (i) una agenda de la empresa RTVE, de color verde, correspondiente al año 1984, con escritos desde el 31 de diciembre de 1983 hasta el 1 de febrero de 1984; (ii) una agenda de la empresa Iberconsulting Asesoría Fiscal, correspondiente al año 1991, de color marrón, de 23.2 cm por 15.5 cm, escrita desde las primeras hojas (en la hoja que sigue a una tabla de «Distancias por carretera entre las principales ciudades europeas») hasta las últimas (con un mapa de España y unas páginas para «Teléfonos de uso frecuen-

te»), es decir, casi 400 páginas en total; (iii) una agenda del año 1992, también de la empresa Iberconsulting, de 23.5 cm por 15.6 cm, que comienza «Esta magnífica novela sigue aquí», escrito en tinta negra, y lleva escritas las páginas desde el 30 de diciembre de 1991 hasta el 22 de septiembre de 1992, y con otro breve escrito en la página correspondiente al 29 de octubre de 1992, aunque a partir del 1 de mayo parecen ser textos que no tienen que ver con esta novela; y, por último, (iv) una agenda de la empresa Iberconsulting, ésta de 1993 (año de la publicación de la novela), de color marrón y estampada «Juan Carlos Onetti Borges», con sólo cinco hojas escritas, las correspondientes a los días 14 al 19 de enero de 1993. La última hoja, escrita con un trazo muy tembloroso, dice:

Porque la quería toda, Señor Juez. Ella con su pasado, ella con su último pensamiento para siempre oculto, qué estaba pensando cuando murió.

-No pensaba. Usted la mató mientras dormía.

-Eso Señor Juez. Su último sueño [Manuscrito inédito].

Así lo último escrito parece tener que ver con el suicidio del personaje Eufrasia, aquí interpretado como asesinato, tal vez por parte de su propio autor.

La primera versión mecanografiada es bastante fragmentaria, de 87 páginas, con muchas anotaciones en dos caligrafías distintas, probablemente las de Jorge Onetti y su esposa Andrea, quienes se preguntan a menudo cómo encajar los distintos fragmentos. El orden que se observa en la segunda versión mecanografiada (el preoriginal inmediato a la versión publicada), de 230 páginas, difiere bastante de la disposición que se advierte en los cuadernos y en la primera versión mecanografiada, como si éstos hubieran sido barajados, como de hecho se cuenta que pasó con los papeles en la novela misma. Además, la colocación final de los fragmentos según las fechas de un calendario no corresponde a lo escrito en las cuatro agendas comerciales utilizadas en la composición de la novela. La hoja manuscrita que aparece en la carátula de la edición de 1993 no corresponde a ninguna de las cuatro agendas. Dolly ha confirmado que Alfaguara le pidió a Onetti que copiara el primer fragmento de la novela en una hoja arrancada de una agenda, es decir que el «manuscrito» que aparece en la carátula, en sentido estricto, no es tal; pertenece al diseño de la publicación y no a la etapa de composición de la novela.

### **¿Qué nos dicen los manuscritos de Onetti?**

En un principio, la sola idea de leer los manuscritos de las novelas cortas de Onetti despertó en mí una enorme curiosidad, sobre todo, en torno a dos interrogantes. El primero tenía que ver con la proverbial imagen de Onetti –cultiva-

da por él mismo y por sus amigos— como alguien que escribió siempre de modo rápido y espontáneo, casi intempestivo. El segundo se relacionaba más bien con el carácter fragmentario de la escritura onettiana. Ya desde *El pozo* (con su prolifera serie de aventuras, prólogos, ensoñaciones y hechos «reales»), muchos textos publicados de Onetti adquieren la forma de un *work in progress*, lo que hacía especialmente atractiva la posibilidad de investigar las etapas de composición de algunos de sus escritos.

En relación con esas dos inquietudes, en este estudio preliminar he elegido detenerme en dos casos que me parecen paradigmáticos: *La cara de la desgracia* y *Cuando ya no importe*. El primero es un texto que Onetti habría de retocar a lo largo de 16 años. La revisión textual, minuciosa y sutil, desdice el mito de una escritura onettiana descuidada. *Cuando ya no importe*, por su parte, es tal vez el epítome de una concepción de la escritura como *work in progress*, a tal punto que la versión publicada del texto resulta menos una instancia definitiva de clausura que una etapa más en el trabajo, siempre inacabado, con la palabra.

El caso de *La cara de la desgracia* es interesante porque Onetti decide reelaborar la trama básica de «La larga historia», publicada en 1944, para su novela corta de 1960. Los manuscritos muestran un largo proceso de revisión, que va desde un cambio de tercera a primera persona y una mayor complejidad en la trama a sustituciones de adjetivos y sutiles ajustes de vocabulario. A pesar de no estar completos, los manuscritos permiten reconstruir una reescritura que pasó por numerosas etapas. El caso de *Cuando ya no importe* es sumamente complejo debido a la escritura muy fragmentaria del texto que se puede leer en los cuadernos, las agendas y la primera copia mecanografiada. La versión publicada mantiene el aspecto fragmentado del proyecto pero altera el orden de los fragmentos. Estos dos casos, muy diferentes entre sí, dan cuenta de la complejidad del proceso de escritura de Onetti y merecen comentarios más extensos.

## La cara de la desgracia

Entre los papeles que comenzamos a estudiar en casa de Dolly en 1997 había una carpeta cuya carátula decía *Juntacadáveres* pero cuyo contenido eran originales fragmentados de *La cara de la desgracia* y *Tan triste como ella*. Lo que voy a comentar aquí son las 37 hojas mecanografiadas referentes a *La cara de la desgracia* que estaban dentro de esa carpeta, dos hojitas sueltas manuscritas en letra de Onetti, que se encontraban también en casa de Dolly, y un cuaderno de papel cuadrado de 62 páginas manuscritas que la misma Dolly encontró unos meses más tarde en casa de su hermana en Olivos, en las afueras de Buenos Aires.



Quisiera primero comentar algo que ya se sabía del complejo proceso de composición de esta novela corta, publicada originalmente en 1960. Se trata de la historia de un hombre desalentado y culposo que está en un hotel en la playa luego del suicidio de su hermano Julián, acusado de desfalco. El hombre tiene relaciones con una joven que anda en bicicleta y al final del relato se le imputa ser responsable del asesinato de esa muchacha. El texto de la novela corta incorpora la totalidad de un relato mucho más antiguo de Onetti, «La larga historia», de 1944. En el cuento de 1944 ya estaban el hombre, la muchacha en la bicicleta, el desfalco y el suicidio, una posible relación en un bosque cerca de la playa entre el hombre y la muchacha, y el asesinato de la chica luego de una probable violación nocturna. Las innovaciones que introduce la versión de 1960 son varias: el hombre pasa a ser el narrador («La larga historia» está contada en tercera persona); se aclara que el cajero suicida fue el hermano (en el texto de 1944 eso no era manifiesto); se produce un encuentro en el hotel entre el narrador y la que fuera la amante del hermano muerto; se añade la dramática revelación final de que la muchacha, a quien el hombre ha confesado toda su angustia vital en largos monólogos, era sorda. El texto de 1944 ocupa doce páginas de la edición de Alfaguara de los *Cuentos completos* de Onetti, mientras que el de 1960 se alarga y ocupa veintiocho páginas de la misma edición. Más allá de la extensión, lo que interesa señalar es que la reescritura introduce cambios sutiles en una narración que, en la versión definitiva de 1960, es una de las pequeñas obras maestras de Onetti.

Aunque faltaban muchas de ellas, las páginas mecanografiadas estaban en un aparente orden. Comienzan con un número romano I, luego la enumeración continúa en arábigos del 2 al 14, cuando se interrumpe. Se retoma en la página 18 y continúa hasta las dos versiones que se tienen del final del relato, ambas con el número 43. Lo que ha dificultado la tarea de la edición crítica es que las páginas que tienen números del 2 al 14 cuentan la historia de un hombre (primero Calderón, luego C, después Capurro) en tercera persona, y esa historia corresponde, en lo fundamental, a la versión de 1944, donde el protagonista se llama Capurro. Pero, al parecer, no son hojas del manuscrito de 1944, sino restos fragmentados de una etapa intermedia entre «La larga historia» y *La cara de la desgracia*. Como tal ocupan un lugar privilegiado entre los manuscritos que sobreviven del gran escritor uruguayo porque en ellas se observa una intensa labor de reescritura, aparte de ser tal vez las hojas más antiguas que sobreviven de sus manuscritos.

Daré un ejemplo de las diferencias en los comienzos en las distintas versiones. En «La larga historia» el primer párrafo termina así:

Volvió a calzarse y se levantó y estuvo todavía un rato haciendo girar el pedal con rápidas patadas hasta que repitió su movimiento duro y apresurado y se volvió hacia el hombre que la miraba, con una expresión desafiante, la cara retroce-

diéndose en la escasa luz, con un desafío de todo su cuerpo desdeñoso, haciendo participar en él el brillo de níquel de la bicicleta, las formas y los tintes de los árboles, todo lo que la rodeaba como segregado por ella. Volvió a montar y pedaleó detrás de las hortensias, detrás de los bancos pintados de azul.

La versión mecanografiada, en cambio, dice lo siguiente:

Volvió a calzarse y se levantó y estuvo todavía un rato haciendo girar el pedal con rápidas patadas. Repitiendo un movimiento duro y apresurado se volvió hacia el hombre inmóvil que la miraba. Comenzaba a alzarse el olor de las madre selvas y la luz del salón comedor estiró manchas pálidas en el pasto y el camino circular para automóviles que rodeaba la terraza del hotel. Lo miró con expresión desafiante; su cara se perdía en la luz escasa; lo miró con un desafío de todo su cuerpo desdeñoso, del brillo del níquel de la bicicleta, del paisaje con un chalet de techo suizo y ligustros y [tachado: viejos] eucaliptos jóvenes de tronco lechoso, de todo lo que la rodeaba como segregado por ella. Volvió a montar y pedaleó detrás de las hortensias, detrás de los bancos pintados de azul, más rápida entre la fila de coches frente al hotel (p. 2).

Es evidente que los elementos principales de este pasaje son casi idénticos: la muchacha en la bicicleta, la mirada del hombre, aquello que los rodea: los árboles, los bancos pintados de azul, el hotel. Sin embargo, la versión mecanografiada tiende a ser más precisa, a dar mayores especificaciones, por ejemplo, habla de «eucaliptos» en vez de «árboles» y da más detalles en la descripción. También se registra un cambio notable en la prosa: dos frases (una larga y otra más corta) en “La larga historia” se transforman en cinco en la versión mecanografiada. Se podría pensar que Onetti escribió una versión más larga y después fue reduciendo al mínimo, eliminando frases innecesarias para llegar a una larga frase rítmica. Sin embargo, la comparación con *La cara de la desgracia* confirma que la versión mecanografiada es posterior a la versión publicada de “La larga historia”. Cotejemos el mismo pasaje en *La cara de la desgracia*:

Volvió a calzarse y se levantó, estuvo un rato golpeando el pedal con rápidas patadas. Reiterando un movimiento duro y apresurado, giró hacia mí, todavía solo en la baranda, siempre inmóvil, mirándola. Comenzaba a subir el olor de las madre selvas y la luz del bar del hotel estiró manchas pálidas en el pasto, en los espacios de arena y el camino circular para automóviles que rodeaba la terraza.

Era como si nos hubiéramos visto antes, como si nos conociéramos, como si nos hubiéramos guardado recuerdos agradables. Me miró con expresión desafiante mientras su cara se iba perdiendo en la luz escasa; me miró con un desafío de todo su cuerpo desdeñoso, del brillo del níquel de la bicicleta, del pai-

saje con chalet de techo suizo y ligustros y eucaliptos jóvenes de troncos lechosos. Fue así por un segundo; todo lo que la rodeaba era segregado por ella y su actitud absurda. Volvió a montar y pedaleó detrás de las hortensias, detrás de los bancos vacíos pintados de azul, más rápida entre las filas de coches frente al hotel.

Lo que eran dos frases de “La larga historia” ahora son dos párrafos, siete frases en total. Los detalles que se incorporaron a la versión mecanografiada permanecen: las madre selvas, el chalet de techo suizo, los ligustros y los «eucaliptos jóvenes de troncos lechosos», la fila de coches frente al hotel. El cambio más notable es que se pasa de tercera a primera persona en la narración: como “La larga historia”, la versión mecanografiada estaba todavía en tercera persona. Al optar por la primera persona para la novela corta, Onetti abre ahora un espacio para la reflexión psicológica: «Era como si nos hubiéramos visto antes, como si nos conociéramos, como si nos hubiéramos guardado recuerdos agradables». En la parte en que el narrador describe a la muchacha que lo está mirando, quien representa para él un desafío, agrega una frase crucial: «Fue así por un segundo». La concentración súbita de la mirada, como si fuese una fotografía o una toma cinematográfica, justifica la descripción, convirtiéndola de un mero trasfondo secundario en un elemento que resulta crucial en el drama del hombre.

Un pequeño detalle revelador: en “La larga historia”, Onetti se refiere vagamente a «las formas y los tintes de los árboles», mientras que, en la versión mecanografiada y en *La cara de la historia*, habla de «ligustros y eucaliptos jóvenes de troncos lechosos». Como mencioné, en la versión mecanografiada se decía «ligustros y viejos eucaliptos». El adjetivo prepuesto «viejos» fue reemplazado por el adjetivo pospuesto «jóvenes», que podría modificar no sólo «eucaliptos» sino también «ligustros». Ahora bien, los cuerpos jóvenes de los eucaliptos «de troncos lechosos» insinúan y ponen de relieve la diferencia de edad entre el narrador y la muchacha que él mira (y que lo está mirando); toda la descripción adquiere así una sensualidad de la que carecía en la formulación «las formas y los tintes de los árboles».

No he hablado todavía del manuscrito en papel cuadriculado, que por momentos se hace difícil de leer. Sin embargo, queda claro que la narración está escrita en primera persona y el pasaje en cuestión consta de dos párrafos. Está mucho más cerca de la versión publicada de *La cara de la desgracia* que de la versión mecanografiada. Hay varias tachaduras y agregados. Donde la versión mecanografiada decía «el olor de las madre selvas y la luz del salón comedor», en el manuscrito se reitera eso mismo pero luego se tacha «salón comedor» y se reemplaza por «bar del hotel», exactamente como podemos leer en la versión publicada de *La cara de la desgracia*. La construcción anafórica «Era como si [...]», citada arriba, originalmente comenzaba con «Fue»; pero eso se tachó y se sustituyó por «Era» como en la versión de 1960. Hay una flecha y

se agrega «todos» después de «recuerdos agradables», luego se tacha parte de «todos» y, al parecer, se convierte en «Toda» y se junta a la frase siguiente. Sin embargo, esos cambios se descartaron porque en el texto de 1960 no aparece ni «todos» ni «Toda». La frase «Fue así por un segundo» es precedida por un «Como» tachado: recordemos que ese es un agregado posterior a la versión mecanografiada. En la misma oración hay un círculo alrededor de «absurda» en «todo lo que la rodeaba era segregado por ella y su actitud absurda». Los círculos y los subrayados son habituales en los manuscritos de Onetti para marcar palabras de cuyo uso no está convencido, aunque, en este caso, «absurda» se mantiene en la versión definitiva. En la última frase, donde en «La larga historia» y la versión mecanografiada había una alusión a las hortensias que están detrás de los «bancos pintados de azul», bancos que en la versión publicada de *La cara de la desgracia* pasan a ser «bancos vacíos pintados de azul», el manuscrito tiene el comienzo de la palabra «pintados» («pi») tachado y la reemplaza por «vacíos pintados».

De lo apuntado hasta aquí se desprende que la secuencia es la siguiente: (i) “La larga historia” de 1944, (ii) la versión mecanografiada de fecha indeterminada, (iii) el manuscrito de fecha indeterminada, (iv) *La cara de la desgracia* de 1960. Nos faltan por lo menos dos cosas: los manuscritos (o la versión mecanografiada) de “La larga historia” (lo que precede a la versión de 1944) y una probable versión mecanografiada de *La cara de la desgracia* que fuera posterior al manuscrito en papel cuadriculado (al menos parte de este material sobrevive en las páginas numeradas I y 18 a 43, con algunos hiatos, pero falta el tramo que corresponde al pasaje que analizamos).

Paso a considerar ahora la dramática escena final del relato, cuando los policías llevan al hombre (a Capurro/Calderón o al narrador) a reconocer el cadáver de la muchacha en un galpón de la playa. En todas las versiones, el hombre es llevado al galpón y uno de los policías («el hombre alto») le ordena: «Mire aquí». En “La larga historia” el pasaje continúa así:

Fue viendo que la cara de la muchacha estaba torcida hacia atrás y que parecía que la cabeza morada, con manchas de un morado rojizo sobre un delicado morado azulado, tendría que rodar desprendida de un momento a otro, si alguno hablara fuerte, si alguno golpeará el suelo con los zapatos, simplemente si el tiempo pasaba.

Pero la cabeza con un pelo endurecido, la nariz achatada, la boca oscura, alargadas las puntas hacia abajo, lacias, goteando, permanecía inmóvil, invariable su volumen en el aire sombrío que olía a sentina, más dura a cada paso su mirada por los pómulos y la frente y el mentón que no se resolvía a colgar.

En la versión publicada de *La cara de la desgracia* el comienzo de esta descripción se conserva, claro está, trasvasado a primera persona («Fui viendo

que la cara de la muchacha estaba torcida hacia atrás»). Se explicita que las «manchas de un morado rojizo [aparecen] sobre un delicado, anterior morado azulado», como si la mirada del narrador fuera la de un patólogo o un médico forense. La descripción del cadáver la hace «con voz ronca y ordinaria, como si hablara conmigo» uno de los policías, que, minuciosamente, se demora en registrar las heridas internas y externas del cadáver a lo largo de dos párrafos. Dolly cuenta que un médico amigo de Onetti lo ayudó con esta descripción. Esa información es fidedigna, sobre todo, si tenemos en cuenta momentos como el siguiente: «A más de las huellas de la violencia que han sido ejecutadas manifiestamente durante la vida, nótanse en el rostro numerosos desgarros, puntuados, sin rojez, sin equimosis, con simple desecamiento de la epidermis y producidos por el roce del cuerpo contra la arena». El cuerpo de la muchacha «habla» por ella; recordemos que, en esta versión definitiva, la muchacha es sorda, aunque no totalmente muda. La descripción del cadáver ocupa más de una página, mientras en “La larga historia” la misma descripción ocupaba dos frases.

De este mismo pasaje queda apenas una versión mecanografiada en primera persona, casi idéntica a la versión publicada de 1960. El manuscrito en el cuaderno de papel cuadriculado termina antes de llegar a esta escena y no tenemos la parte correspondiente de la versión mecanografiada en tercera persona. Sin embargo, la evidencia nos permite reconstruir toda la secuencia: [\*manuscrito de “La larga historia”] → [\*versión mecanografiada de “La larga historia”] → versión publicada en 1944 de “La larga historia” → versión mecanografiada en tercera persona → manuscrito en papel cuadriculado → versión mecanografiada en primera persona → versión publicada en 1960 de *La cara de la desgracia*.

El último párrafo de “La larga historia” –párrafo de donde sale el título de un relato que en sí no es largo, pues sólo tiene once páginas– dice que Capurro «[s]ólo tenía para contarles una historia larga, entrecortada, llena de momentos brillantes y misteriosos que nada tenían que ver con aquello que interesaba a los hombres de pie en el galpón». La última frase dice: «Hizo a cada uno un corto gesto de amistad y giró para salir, creyendo que iban a detenerle en cada paso, pero oyó en seguida que los hombres lo seguían sin tocarlo, sin hacerle ya ninguna pregunta, sin prisa, como si acabara de contarles la larguísima historia y todos marcharan sin propósito, un poco inclinados por el cansancio de escuchar, escuchando ahora el susurro intermitente que la historia sin medida iba haciendo dentro de la cabeza de cada uno».

En una entrevista en la televisión española a fines de los años sesenta, el entrevistador le pregunta a Onetti por qué la muchacha en *La cara de la desgracia* es sorda. Él contesta, bromeando, que en una relación amorosa uno de los dos siempre es sordo, cuando no lo son los dos. En todo caso, durante casi veinte años, Onetti escuchó, «dentro de la cabeza», el «susurro intermitente» de

esta «larga historia» de deseo e incomunicación. En las seis variantes que nos quedan de ella podemos percibir las huellas que fue dejando la infatigable persecución de una forma para contarla.

### Cuando ya no importe

De los estudios genéticos que hemos realizado de varias novelas cortas de Onetti, el caso más complejo seguramente es el de *Cuando ya no importe*. Esta novela, publicada en 1993, poco antes de la muerte de Onetti en 1994, fue escrita en circunstancias sumamente difíciles. Mientras Onetti escribía, su hijo Jorge y su nuera Andrea pasaban el texto en computadora, pero el orden de los fragmentos no les quedaba claro, como muestran las anotaciones al margen en la primera versión mecanografiada. La segunda versión mecanografiada ya se parece mucho a la publicada, pero la relación entre ésta y los numerosos cuadernos en los que se escribió la novela sigue siendo muy confusa. En un seminario de postgrado que di en la Universidad de Iowa en el año 2000, estudiamos a fondo esa relación. Lo que diré a continuación se debe a la colaboración de los estudiantes de ese seminario: Marília Ribeiro, Sonia Hidalgo Núñez, Stephanie Vague y Javier Morín.

En la agenda comercial donde Onetti escribió la mayor parte de *Cuando ya no importe* hay una anotación correspondiente al primero de julio, que no se utilizó en la versión publicada en 1993 por Alfaguara:

Para el que no sabe es difícil contar una historia. Algo sucedido le dio o impuso el principio pero este comienzo sería débil si no lo alimentaran otras cosas que fueron juzgadas débiles cuando ocurrieron y de pronto, ahora, irrumpen desde pasados remotos para fortificar el hecho que creímos inicial o aislado y con poder suficiente como para bastarse y ser toda la historia por sí mismo.

Este pequeño prólogo tiene algo de excusa, y yo no deseo ser perdonado de nada. Y tampoco vengarme.

Lo que intento contar se inició, según creí, en la puerta de salida de una casa de citas que tenía muchas habitaciones y creo que era la más importante y visitada de la ciudad [Ms. inédito].

Es engorroso e improbable, a su vez, contar lo que sucedió con esta breve e intensa novela final, que Onetti escribió febrilmente noche y día, ya consciente del poco tiempo de vida que le restaba. Intentaré explicar la compleja relación que existe entre la versión publicada y los manuscritos, para luego reflexionar sobre las características singulares de esta novela, que determinan su supervivencia más allá de las difíciles circunstancias de su gestación.

No es un secreto que el Onetti que luchaba con los originales de *Cuando ya no importe* estaba muy debilitado. El título que dio a la novela y las últimas páginas de la versión publicada expresan la conciencia de una muerte inminente. El texto testimonia una batalla por resguardar algo, más allá del tiempo limitado. En la anotación que aparece en la página 162 de la novela publicada (y en la agenda comercial a la que aludí antes, en las hojas correspondientes al 26 y al 27 de noviembre), se lee:

Hoy recuerdo que durante el exilio en mi santa helena personal estos apuntes resbalaron y cayeron al suelo entreverándose. Los junté como pude y nunca traté de ordenarlos. Para hacerlo 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 segundos, minutos, en las horas superpuestas sin remedio a las que eran dichosas o tristes.

Según cuenta Dolly, este accidente sucedió de verdad. Entre los papeles correspondientes a *Cuando ya no importe* encontramos varias docenas de hojas arrancadas de cuadernos, en un desorden total. Algunas parecen formar parte del borrador de un texto que escribió Onetti para la aceptación del Premio Cervantes; otras están relacionadas con la novela; otras, en cambio, son de muy improbable identificación. Los manuscritos de *Cuando ya no importe* consisten en esas hojas disgregadas, el contenido parcial o total de varios cuadernos y un profuso material escrito en cuatro agendas, que corresponden a los años 1984, 1991, 1992 y 1993. Según el relato de Dolly, Onetti comenzó a escribir en las agendas –las tres últimas son gruesos volúmenes encuadernados– cuando el material que había reunido en hojas sueltas y cuadernos se le cayó de la cama y se perdió así para siempre una noción precisa del orden que aspiraba a darle. Cuando Dolly, Jorge y Andrea le preguntaban a Onetti cómo había que ordenar esos papeles, él les replicaba, no sin laconismo: «Hagan lo que quieran». Las agendas, por estar encuadernadas y por llevar el orden visible de las fechas, parecían dar pistas para establecer la esquiua secuencia. Sin embargo, ya sea por los hábitos de composición de Onetti o por decisión de quienes fueron responsables de aprovechar los manuscritos para la copia mecanografiada en computadora que sirvió de base a la edición de Alfaguara, dicho orden ha sido alterado, a veces de modo brillante, otras, en cambio, según criterios difíciles de entender y fundamentar.

Servirá de ejemplo un examen pormenorizado de las páginas primera y última de la novela publicada. La primera, que aparece también en la tapa de la edición de Alfaguara, es una anotación de una supuesta entrada de diario correspondiente a un 6 de marzo. Comienza:

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 de su vagina. Cómo no comprenderla si ambos compartimos, casi exclusivamente, el hambre.

En la tapa del libro, aparece una hoja de agenda correspondiente a un sábado 6 de marzo, y después de la palabra «hambre» sigue el garabato que suele ser la rúbrica o la firma de Onetti. Esta hoja no apareció entre los manuscritos –tal vez la utilizaron en el diseño de la tapa–; pero lo que sí puede afirmarse a base de un estudio del material manuscrito es que la hoja de la agenda que aparece en la tapa no corresponde a ninguna de las tres agendas empleadas por Onetti en la composición de la novela. El diseñador debe haber aprovechado una hoja de otra agenda cualquiera para hacer el *collage* que aparece en la tapa.

En este sentido, el diseñador no hace sino seguir los pasos de quienes prepararon la versión mecanografiada, porque en ningún momento se corresponden las fechas de la agenda utilizada para el manuscrito con las fechas que aparecen en la novela publicada como entradas de un aparente diario. Por ejemplo, refiriéndonos a algunas de las primeras secciones de la novela, la anotación del 27 de marzo se escribió en las hojas de la agenda principal correspondientes al 2, 3 y 4 de agosto; la del 28 de marzo, en las del 5 al 14 de agosto; la del 7 de abril, en las del 14 al 19 de agosto. La situación con las hojas correspondientes a las otras dos agendas es la misma: parte de la anotación del 4 de junio se escribió en la agenda verde de 1984 en las páginas del 2 al 7 de enero; la anotación del 7 de octubre se comenzó a escribir en la agenda principal (en las fechas del 19 al 31 de diciembre) y se continuó en la agenda de 1992 (fechas del 30 de diciembre de 1991 al 15 de enero del 92).

Lo único que sobrevive de esta escritura en agendas es la idea de fechar los comienzos de capítulo como si se tratara de un diario. Si se tratara de un diario, o bien las entradas han sido barajadas o bien ellas corresponden a un mínimo de 9 años, ya que varias veces se llega de enero a diciembre para después recomenzar en enero. Curiosamente, en una de las hojas que no se usaron en la versión publicada, la del 3 de abril en la agenda principal, Onetti dice: «Hoy, miércoles 3 de abril, conservo la carpeta y pienso despedirme con el relato digno de ser anotado». Es decir, el autor sí se fija en la estructura preexistente de las agendas, y se refiere a ella en el manuscrito. Otras veces, por ejemplo, indica que un fragmento continúa en tal fecha, si se le ocurren ideas después de haber comenzado a escribir otra sección. La estructura de diario permite que lo fragmentario de los apuntes se explique o se justifique, y que la obra vaya cobrando forma de modo paulatino y caótico; sin embargo –repetimos–, esta estructura no está en el manuscrito en sí, como se puede verificar en las páginas que no fueron escritas en agenda.



Vamos ahora al último capítulo de la novela publicada. Una anotación memorable, fechada un 30 de octubre, comienza: «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». Continúa más abajo: «Escribí la palabra muerte deseando que no sea más que eso, una palabra dibujada con dedos temblorosos». Y luego:

Sé muy bien que terminará rebelándose y que usará dolores de intensidad escalonada para obligarme a tenerlo en cuenta, justamente cuando ya no importe demasiado al mezclarse con hastío y resignación.

Otra vez, la palabra muerte sin que sea necesario escribirla. Hay en esta ciudad un cementerio marino más hermoso que el poema. Y hay o había o hubo allí, entre verdores y el agua, una tumba en cuya lápida se grabó el apellido de mi familia. Luego, en algún día repugnante del mes de agosto, lluvia, frío y viento, iré a ocuparlo con no sé qué vecinos. La losa no protege totalmente de la lluvia y, además, como ya fue escrito, lloverá siempre.

Este hermoso final cierra los escritos de uno de los novelistas más importantes del siglo veinte. Sin embargo, estas líneas no parecen haber sido escritas al final del proceso de composición, ni están señaladas en los manuscritos de modo alguno como el final de la novela. Este texto está escrito en las hojas de la agenda principal correspondientes a las fechas del 28 al 31 de mayo. Después de él, Onetti siguió escribiendo en las hojas correspondientes a todo el resto de esa agenda y en la mitad de la agenda siguiente, la de 1992. Tenemos que agradecerles a Dolly, a Jorge Onetti y a su mujer el haber rescatado estas últimas palabras más o menos apócrifas. De hecho, lo último que parece haber escrito Onetti en la agenda siguiente, la de 1992, y que se conserva en la versión publicada es la parte de la carta escrita en Haití que dice: «Supe del suicidio». Después de ese fragmento vienen docenas de páginas no utilizadas para la versión que publicó Alfaguara. Sin duda el final escogido, entre muchos otros posibles, con la bella alusión a la novela *Lloverá siempre* de Carlos Denis Molina, es un gran acierto y cierra el libro –y la producción literaria de Onetti– de modo conmovedor.

Pero aquí llegamos, como el narrador de «El Aleph», al momento imposible de nuestro trabajo, «al inefable centro de mi relato», donde empieza nuestra «desesperación» de investigadores. El caótico manuscrito, recordemos, consta de unas 45 hojas sueltas, seis cuadernos y cuatro agendas; es difícil restablecer el orden en que se manejaron estos distintos bloques. Lo que sí se puede afirmar, sin arriesgar demasiado, es que lo escrito en lo que hemos denominado la «agenda principal» (del año 1991) y en la siguiente, la de 1992, es posterior a

la mayor parte de lo escrito en hojas sueltas y cuadernos, y probablemente posterior también a lo que contiene la agenda verde de 1984. En este material no hay prácticamente ningún indicio del orden que deberían seguir los distintos fragmentos. Quienes hicieron la copia mecanografiada han ordenado el material de modo tal vez inesperado y es muy difícil saber ahora, después de las muertes de Juan Carlos y Jorge Onetti, cómo procedieron. La sección correspondiente al 4 de junio (pp. 34-59 de la edición de Alfaguara) se deriva de la agenda principal y de cuatro cuadernos diferentes. En éste, el capítulo más largo del libro, se aprovecharon materiales escritos, seguramente, en momentos muy dispares. Si estuviéramos leyendo a otro escritor que no fuera Onetti, sería muy osado imaginar que el desordenar manuscritos pudiera revelar un orden secreto, pero aquí, de algún modo, casi mágico, en el desorden mismo se va perfilando un orden nuevo e inquietante, como se verifica en el final que se le dio a la novela.

Veamos el problema desde otro ángulo: según el criterio de organización en cada unidad del manuscrito. Lo que podríamos denominar el «cuaderno flor» (por el diseño que aparece en la tapa) habría de aprovecharse del siguiente modo: las hojas 2 a 6 son las páginas 14 y 15 de la novela publicada; las hojas 7 a 21 son las páginas 36 a 39; las hojas 22 y 23 son las páginas 40 y 41; las hojas 24 a 34 son las páginas 95 a 98; las hojas 36 a 54 son las páginas 77 a 82; las hojas 55 a 61 son algo completamente distinto, a saber, el borrador de un artículo sobre Ricardo Baeza; y las últimas hojas del cuaderno corresponde a las páginas 75 y 76 de la novela publicada. Es decir, no se sirvió del material en el mismo orden en que fue escrito.

Recordemos que Onetti supo conferirle a sus obras una coherencia inusitada, incluyendo en *La vida breve* de 1950 un capítulo que apenas se podría entender luego de la publicación de *Juntacadáveres* en 1964 (porque recién entonces se podía verificar que Brausen, el narrador de la novela de 1950, no había sabido reconocer a su creación, el doctor Díaz Grey). Pero, en el caso de *Cuando ya no importe*, es sumamente difícil comprender las decisiones que rigieron el uso del material de los cuadernos y de las agendas. Fijémonos, por ejemplo, en las páginas correspondientes a mediados de agosto en la agenda principal. Las hojas del 14 al 19 de agosto pasan a ser las páginas 19 y 20 de la versión de Alfaguara, y las del 19 y 20 de agosto están vertidas en la página siguiente de la novela, la 21. ¿Por qué se saltó después, para las hojas del 21 y del 22 de agosto, a la página 167? ¿Y por qué se retrocedió luego, en lo correspondiente a las hojas del 23 al 28 de agosto, a las páginas 135 y 136? Difícil es saberlo y, a la luz de nuestra lectura de los manuscritos, más difícil resulta justificarlo, ya que hay secuencias que son más coherentes en los manuscritos que en el libro publicado. Sin embargo, como sabemos, la novela sobrevive incluso a las decisiones de composición más desafortunadas, tal vez porque hay algo en su estructura profunda que garantizó su supervivencia.

Llama la atención lo escrito en la página correspondiente al 19 de enero. Al principio de esta página hay un evidente cambio en la letra, que se torna pareja y ordenada; probablemente sea la caligrafía de Dolly. Hay una fecha manuscrita: Sábado 27-3-93. Bajo esa fecha está escrito lo siguiente:

Tal vez mi sensación luctuosa nazca derecha de que al escribir la última palabra de mis libros experimenté siempre una sensación de adiós [*sic*]. Que se las arreglen nunca lo leere [*sic*] ni corregiré pruebas de imprenta. [Ms. inédito]

En la primera versión mecanografiada los textos correspondientes a los manuscritos que hemos descrito figuran en el siguiente orden: 35 hojas sueltas, Cuaderno «Scribe», Agenda 1984, Cuaderno «Éxito», Cuaderno «Centauro». Las tres hojas sueltas no aparecen. Es claro ya en esta versión mecanografiada (y, en algunos tramos, también digitalizada) que el orden en que los manuscritos habían sido producidos por el autor no habría de ser respetado en la versión final.

Podemos conjeturar que los manuscritos aquí estudiados fueron escritos en el siguiente orden: *Scribe*, *Centauro*, Agenda 1984, *Éxito*, 35 hojas sueltas, 3 hojas sueltas. Tanto el cuaderno *Scribe* como el *Centauro* poseen elementos suficientes para suponer que fueron escritos por el autor en una fase inicial del proyecto, como el principio de la novela. Nos hemos inclinado por el *Scribe* como el primero de los cuadernos, porque se halla a continuación de un texto relacionado con la novela *Cuando entonces*. También la forma de exposición dominante en este cuaderno es la presentación del lugar y los personajes de la novela, mucho más que en el otro cuaderno.

Por otra parte, lo que en un momento pareció ser un argumento válido para sostener la prelación del cuaderno *Centauro* queda descalificado al revisar en más detalle la primera versión mecanografiada. El hecho de que se hubiese asignado el número 1 a la primera página de la primera versión mecanografiada correspondiente al manuscrito nos hizo pensar que ésta también podría haber sido la primera página de la novela. Este argumento fue refutado cuando notamos que existen otras páginas mecanografiadas con numeración similar. Al estudiar la primera versión mecanografiada comprendimos que, al parecer, este tipo de numeración fue usada para mantener la unidad del relato correspondiente a un manuscrito específico. Esto quizás se haya debido simplemente al hecho de que las copias fueron mecanografiadas en distintos momentos y por personas diferentes.

No hay dudas, sin embargo, sobre el orden en que fueron escritos los manuscritos de la Agenda 1984 y el cuaderno *Éxito*: ambos vienen a continuación del cuaderno *Centauro*. Esto se debe fundamentalmente a la temática que desarrollan y al hecho de que se complementan entre sí en la versión publicada.

Los manuscritos de los cuadernos mencionados y los de la Agenda 1984 parecen corresponder a una etapa muy primitiva, si no la primera, en el proceso

de escritura de la novela *Cuando ya no importe*. En esta fase, se estaba recién bosquejando el esqueleto de la novela. Cosa muy diferente ocurre con las hojas sueltas, pues éstas son claramente narraciones posteriores a las de los otros manuscritos y fueron hechas para ser añadidas a un relato previo y mucho más específico dentro de la novela.

Quisiéramos mencionar también que, al estudiar la primera versión mecanografiada, se hizo evidente que aquellos que mecanografiaron los manuscritos y que, luego, corrigieron estas copias, tuvieron una participación muy activa en la redacción final de la novela y no sólo en su ordenamiento. Son numerosos los casos en que encontramos anotaciones al margen, con letra que no es de Onetti, en que se añade algo o se indica alguna falta o alguna contradicción en la narración. Aunque en muchos casos la versión final registra textualmente lo escrito en el manuscrito original, pese a las sugerencias o dudas de la primera versión mecanografiada, son numerosas las instancias en que estas observaciones sí llegaron a alterar la narración inicial.

*Cuando ya no importe* es un texto retrospectivo, en que fragmentos de experiencias vividas mucho antes y en otro país, se cuentan desde el exilio, la vejez y la enfermedad. En la página 162, el narrador reflexiona luego de que se le han caído los papeles al suelo:

Miro la montañita de los apuntes y sé que no tienen destino. En la vida de todo hombre normal y maduro hay siempre una mujer lejana. Por la geografía o los días. Nunca volveré a ver a mi lejana. Si vive, pisa un punto de la tierra ignorada 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.

«Estar viviendo en tu ausencia»: el relato es necesariamente retrospectivo y fragmentado, más próximo a la historia de Tántalo que a la de Proust. Onetti pone como epígrafe de la novela el siguiente texto de Borges (¿acaso se trata de un texto apócrifo? Hay otro apócrifo de Borges en estos manuscritos; una de las agendas está rotulada con el nombre completo del autor, Juan Carlos Onetti Borges):

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.

La fuerza de *Cuando ya no importe* parece residir en la idea de que la búsqueda del tiempo perdido se sabe de antemano frustrada, se sabe tan inútil como

inexorable. Si la novela contiene referencias a Sartre y al *Mito de Sísifo* de Camus, es porque «seguir escribiendo» surge como una urgencia vital que no tiene justificación ni divina ni social, sino que está arraigada en la condición misma del escritor. Escribir porque uno no puede no hacerlo, como quería Rilke.

Dolly refiere que Onetti, hacia el final, contaba que a veces se veía rodeado y vigilado en la cama por un círculo de sus personajes. En los manuscritos hay muchas notas y esquelas de los personajes, que no fueron incorporadas a la novela. Un mensaje muy hermoso, apuntado en el «Cuaderno Flor» dice: «Un fuerte abrazo de tu muy amigo. Larsen». *Cuando ya no importe* es testimonio de la inmensa fidelidad de Onetti a la escritura, a sus seres queridos.