
*Onetti:
flexión Borges*

Sonia Mattalía
(Universitat de València)

I. Onetti: flexión Borges

Para un frecuentador de los textos onettianos sorprende el epígrafe que encabeza su última novela: no por su contenido, perfectamente suscribible por la poética del uruguayo y por su particular *ethos* del ejercicio de lo literario como instrumento desestabilizador del orden simbólico. Sorprende por la presencia de Borges (Borges escrito en Onetti).

La crítica onettiana y la borgeana no han puesto demasiado énfasis en la relación entre ambos proyectos de escritura, pareciera que una ceguera parcial nos hubiera impedido ponerlas en contacto y que sólo ahora emergiera esta evidencia a través del mecanismo más canónico: la cita directa. Pero una vez sustraídos de la sorpresa la inquietud avanza: el texto de *Cuando ya no importe* trabaja diversos niveles de intertextualidad con la escritura borgeana.

Mi intención, humilde intención ante la monumentalidad de ambas obras, es poner en contacto al último Onetti con el primer Borges. Para ello esbozo un plan narrativo –mecanismo permanente en ambos autores: hacer explícito el plan de sus relatos– primero, releeré algunos textos del joven Borges de *Inquisiciones* (ed. Proa, 1925) intentando mostrar el proyecto que encierran, luego pasaré al de Onetti que se estabiliza en *La vida breve* (1950), concentrándome sobre todo en los lugares del escritor que esta novela diseña, para concluir con una vuelta de tuerca comentando la inclusión de la cita borgeana en la última entrega del uruguayo: *Cuando ya no importe*.



II. Borges diseña un plan¹

En unos textos primerizos del joven Borges, incluidos en *Inquisiciones*,² y escritos según reza en su *Advertencia final* como: «los dos textos metafísicos que este volumen incluye, fueron pensados a la vera de claras discusiones con Macedonio Fernández», «La nadería de la personalidad» y «La encrucijada de Berkeley», Borges se plantea unos objetivos explícitos: «Quiero abatir la excepcional preeminencia que hoy suele adjudicársele al yo [...] Pienso probar que la personalidad es una transoñación consentida por el engreimiento y el hábito, mas sin estribaderas metafísicas ni realidad entrañal», y entre el entramado de la especulación metafísica abunda en un objetivo básico: «[...] Aplicar a la literatura las consecuencias dimanantes de estas premisas y levantar sobre ellas una estética, hostil al psicologismo que nos dejó el siglo pasado, afecta a los clásicos y empero alentadora de las más díscolas tendencias de hoy».

El discurso borgeano discurre con una linealidad argumental casi silogística: La negación del yo se concentra en poner en cuestión tres conceptos, que luego se confirmarán en la producción posterior del autor: el concepto de sujeto como principio unificado, la discusión de la temporalidad, no sólo en su supuesta linealidad objetivante, sino incluso en su vivencia más personal. De allí: la memoria como reconstrucción ficcional del sujeto y sustento de la identidad.

Para este primer Borges la única marca del sujeto es una persistente sensación de extrañeza frente al sí mismo, tanto en el presente como en el pasado. Su ejemplo privilegiado: Torres de Villarroel, «sistematizador de Quevedo», quien en decir de Borges: «Palpó su fundamental incongruencia, vio que era semejante a los otros, vale decir que no era nadie, y que era apenas una algarada confusa, persistiendo en el tiempo». Por ello, la memoria, «erario de recuerdos», depositaria personal del tiempo y garantía de continuidad de la identidad, no es otra cosa que la discontinuidad innumerable de los estados de conciencia; y la certeza del ser, una discontinuidad de sensaciones experienciales.

En «La encrucijada de Berkeley», presentada como una revisión del texto anterior, por ser «La nadería...» un texto «demasiado mortificado de literatura», Borges parte de la afirmación: «esse rerum est percipi» (la perceptibilidad es el ser de las cosas), la radicaliza y hace extensivo al espíritu la condición de

¹ En este fragmento repito algunas consideraciones ya publicadas en «Macedonio Fernández/ Jorge Luis Borges: La superstición de las genealogías», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 505/507, Madrid, julio-setiembre, 1992.

² Jorge Luis Borges, *Inquisiciones*, Buenos Aires, Proa, 1925.



inexistente que el obispo atribuía a la materia para, entre otras cosas, distinguir entre el Berkeley pensador y el teólogo; si el primero podía ejercer de desmenuzador, de desquiciador del universo, el segundo debía inventarse un espíritu eterno. Según palabras de este agudísimo Borges joven: «Dios le sirvió –a Berkeley– de argamasa para empalmar los trozos dispersos del mundo o, con más propiedad, hizo de nexos para las cuentas desparramadas de las diversas percepciones e ideas».

Al eliminar la hipótesis de la unidad del espíritu, cuya máxima expresión es la divinidad, «ambos enormes sustantivos –espíritu y materia– se desvanecen a un tiempo y la vida se vuelve un enmarañado tropel de situaciones de ánimo, un ensueño sin soñador». Desde donde se hace imposible mantener las grandes continuidades metafísicas: el yo, el espacio, el tiempo.

La teoría del sujeto que Borges enuncia apela por ello al sujeto como instancia fundamentalmente gramatical –ficción, producto y efecto del lenguaje– como hará constar en otro de sus ensayos primerizos *El idioma de los argentinos*: «El sujeto es casi gramatical y así lo anuncio para aviso de aquellos lectores que han censurado (con intención de amistad) mis gramatiquerías y que solicitan de mí una obra humana. Yo podría contestar que lo más humano (esto es menos mineral, vegetal, animal y aun angelical es precisamente la gramática [...]).³ Justamente, este cuestionamiento del sujeto como entidad trascendental al espacio del lenguaje es el que llevará al futuro Borges a su crítica de los nacionalismos y a la construcción de ficciones que escenifican las acechanzas paradójicas de la identidad en la cultura occidental.⁴

El sujeto, al que Borges cuestiona, se perfila siempre en relación al texto escrito, así increpa al lector en «La nadería...»: «¿Eres tú acaso al sopesar estas inquietudes algo más que una indiferencia resbalante sobre la argumentación que señalo? [...] Yo, al escribirlas, sólo soy una certidumbre que inquiere las palabras más aptas para persuadir tu atención». Entre esta «indiferencia resbalante» que lee y esa «certidumbre que inquiere palabras aptas», se desliza la literatura (la letra dura), cuyo fin es la persuasión en busca de un objeto: la lectura. Así, la brecha entre emisor y receptor se balancea por medio del trabajo textual; al fin y al cabo, la escritura es, siempre, la primera y última palabra. Y entre la indiferencia y la certidumbre se establece un duelo, un amoroso combate, que se resuelve en la estrategia narrativa.

La preocupación borgeana configura un proyecto deconstructivo estético.

³ Jorge Luis Borges, *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, Gleizer, 1928.

⁴ Vid. Jorge Panessi, «Borges nacionalista, una identidad paradójica», en Raúl Antelo (coord.), *Identidade y representação*, UFSC, Florianópolis, 1994, pp. 127 ss.

co, más que filosófico, que arremete contra una serie de pilares del proyecto moderno: su ironía carga contra el «vocinglero individualismo» como expresión de una doble vertiente ideológica, hegemónica hasta ayer no más, de la producción artística: por una parte, la idea de la expresividad de lo literario como marca diferencial, distintiva del producto literario, porque «si cualquier instante puede formar en su breve plazo nuestra esencialidad», en el terreno de «la literatura esto significa que procurar expresarse y querer expresar la vida entera son una sola y misma cosa». La «egolatría romántica» que, a su vez, implica la idea de búsqueda de la originalidad como gesto directriz del trabajo artístico, queda subvertida, y junto a ella cae el concepto de mimesis realista.

Las estéticas modernas le parecen a Borges «raigalmente subjetivas» y se dirige a poner en solfa sus procedimientos –desde el desborde ennumerativo de Whitman hasta la vocación hiperrealista del cubismo picassiano.

Años después en «La postulación de la realidad»,⁵ deshistorizando la cuasi-arquetípica división entre clásicos y románticos, Borges pondrá en evidencia la pobreza de la inquietud romántica por la expresividad que surge de la desconfianza romántica en el lenguaje. «El clásico –afirma– no desconfía del lenguaje, cree en la suficiente virtud de cada uno de sus signos». El proceso de abstracción y generalización de los clásicos se plantea como una característica general del movimiento perceptivo del hombre y la virtud de la escritura clásica es, justamente, prescindir de la pluralidad, de la diferencia, de la individualidad; para ella «la literatura es siempre una sola». «Para los clásicos el hallazgo romántico de la personalidad no era ni presentido».

Es significativo que Borges una aquí en un mismo arco el principio de realidad clásico con la paternidad y los cifre en una cuestión de confianza: «La realidad que los escritores clásicos proponen es cuestión de confianza, como la paternidad para cierto personaje de novela [...] La realidad que procuran agotar los románticos es de carácter impositivo más bien, su método continuo es el énfasis, la mentira parcial». Justamente la estabilidad del orden simbólico que propone la escritura clásica es la que Borges procurará desestabilizar en su literatura, pero eludiendo el criticismo romántico que se afianza en la diferencia. Su estrategia será, por el contrario, mimetizar ese orden y corroerlo desde su interior. Es ésta la clave de su teoría narrativa: producir un efecto de máxima coherencia y trabajar la tersura de lo simbólico, mechándola de incertidumbres.

⁵ Jorge Luis Borges, «La postulación de la realidad», *Discusión*, 1932; en *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1976.

III. Onetti: escribir la Muerte

Podemos decir, ya lo hemos dicho en otros textos,⁶ que en el corpus onettiano *La vida breve* (1950) es un texto fundacional. No solamente porque en ella se funda un espacio –Santa María– privilegiado para su producción narrativa posterior, sino porque en ella se funda una concepción del lugar de la enunciación como lugar vacío, susceptible de ser ocupado por sucesivas identidades enunciativas que se desplazan en el corpus narrativo. Esto es, al igual que en el primer Borges, esta novela de Onetti elabora una teoría del sujeto, también perfilándola en relación a la escritura.

De hecho, *La vida breve* escenifica ese trasvase del «yo» al «él», necesario para la emergencia de la «ficción», de la novela; y esa transformación pronominal pone en evidencia las metamorfosis por las que un sujeto debe pasar para alcanzar el estatuto de narrador. El pasaje de Brausen (yo) que se convierte en otro (yo), o sea Arce –sinécdoque de Brausen– para poder decir él –Díaz Grey– y contar la ficción, es el núcleo del devenir narrativo.

Por este motivo *La vida breve* es leída como núcleo fundante de la escritura onettiana. Primero, genera un mito de origen para la posterior narrativa del autor en la cual Brausen será nombrado como «el fundador», «Dios Brausen», siendo esta mitificación una metáfora del acto mismo de la escritura, en la cual alguien –el autor– se borra para dar paso al narrador y a los personajes. Segundo: tal escenificación del proceso de génesis de la ficción y de la elaboración del «él» a partir del «yo» propone una teoría de la enunciación y de su fuente, en la cual la escritura aparece como lugar de dispersión del sujeto que escribe. Más aún, al elaborar la muerte del autor propone al sujeto de la enunciación como lugar vacío, susceptible de ser ocupado por diversos narradores. Hace explícito, además, que el lugar del narrador es un lugar de poder: quien cuenta posee el saber. Tal teoría abre la novela hacia la saga: la transformación del «yo» en «otro yo» para acceder al «él» de la «ficción» permite instaurar un «yo ficticio» –Díaz Grey– y con él, el relevo de los diversos narradores de las novelas de la saga santamariana.

El trasvase, el desplazamiento de narradores y personajes, es tanto topológico como topográfico: Brausen, bajo la personalidad de Arce, huye de Buenos Aires hacia Santa María y en ésta es capturado; a la inversa, Díaz Grey huye de Santa María hacia Buenos Aires y logra escapar con Annie, una muchacha

⁶ Sonia Mattalía, *La figura en el tapiz. Teoría y práctica narrativa en Juan Carlos Onetti*, Londres, Tamesis Books, 1990; y en el prólogo a la edición de *La vida breve*, Madrid, Anaya-Mario Muchnick, 1994.

que, en la «ficción», recupera a la Gertrudis joven, perdida para Brausen en la «realidad».

«En muchos novelistas modernos –afirmaba Barthes– la historia del hombre se confunde con el trayecto de la conjugación: a partir de un “yo” que es todavía la forma más fiel del anonimato, el hombre-autor conquista, poco a poco, el derecho a la tercera persona a medida que la existencia se hace Destino, y el soliloquio, Novela».⁷ Movimiento que *La vida breve* pone en evidencia: la metaforización de las sucesivas «muertes» que el escritor debe padecer para «producir». El rasgo más expresivo de la axiología que Onetti edifica en esta novela expresa esa conquista del «él» que, escenificada como tal, instituye la sociabilidad de la literatura, trascendiendo el mecanismo escéptico e impotente desarrollado en *El pozo*: la Novela es una conquista, no solamente una herencia de la convención.

Una de las preguntas centrales de *La vida breve* se dirige, al poner como eje reflexivo al sujeto que cuenta, al lugar del escritor en una estructura social determinada que la propia novela describe como una sociedad capitalista, urbana y dependiente. Las posibles alternativas están representadas en una nueva dualidad: la relación entre Brausen y su amigo Stein.

La alternativa de Brausen, el «asceta», es la que la novela explora en extenso: el proceso por medio del cual un «soñador» pasa a ser un «narrador» y que supone una transformación iniciática, de desdoblamiento, en la que se elaboran las trabas que impiden la creación, hasta el abandono del «yo» y su desplazamiento al «él», desde el cual se erige un mundo ficcional autónomo en el cual se utilizan elementos desplazados de la realidad.

Los cambios de Brausen se afirman en una ideología de la literatura que reactualiza el mito del escritor elaborado desde el Romanticismo y que atraviesa el siglo xx, pasando por la ruptura de las Vanguardias hasta la escritura comprometida de la segunda posguerra: la literatura como locura y recuperación; como lugar privilegiado de expresión de la disidencia y de la crítica. La alternativa ejercitada por Brausen conduce, es verdad, a una transformación radical del sujeto, tanto en lo social como en lo individual; pero también la novela escenifica los efectos de esta idealización del papel del escritor: el aislamiento, la segregación y la disolución.

Frente a esta imagen, Onetti coloca otra: la del «judío» Stein, el intelectual integrado. Como tal, Stein es presentado como un «ex-»: ex-militante, ex-intelectual, ex-joven inconformista y transgresor; en el presente de la narración trabaja en una empresa norteamericana de publicidad y acompaña a su protecto-

⁷ Roland Barthes, *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires, siglo XXI, 1973, p. 42.



ra, Miriam-Mami, ex-prostitua. Stein aparece como el desencadenante del proceso creativo: él encarga a Brausen la escritura y a él dedica Brausen el único texto que se autorrefiere como «texto escrito», donde aparece el acto de la escritura: «Carta a Stein», capítulo 14 de la segunda parte. Refiriéndose a esta carta, afirma Josefina Ludmer:

Constituye la autorrepresentación del relato en su conjunto: una duplicación vertical –historia en la historia– que puede leerse como un núcleo concentrado, matriz productiva, punto de partida, a la vez que como efecto final, consecuencia, lectura.⁸

La carta a Stein condensa el doble periplo de Brausen: un viaje «real», a Montevideo, en el que se produce el encuentro con Raquel, su cuñada, que consigna la desilusión, el desgaste, el paso del tiempo y que culmina con la huída final de Brausen; y un viaje «ficticio», hacia un lugar lejano e innombrado, que se cuenta a partir de la visión de un cuadro en un bar y que inscribe a *La vida breve* como «parodia exasperada del típico viaje de la literatura de aventuras, modelo de la ficción en Onetti».⁹

La relación Brausen/Stein está marcada por la ambivalencia amor/odio, solidaridad/competitividad, negación/identificación; pero es fundamental en la ética de la escritura que *La vida breve* edifica. Stein es el receptor privilegiado para quien Brausen escribe e, incluso, ante quien rinde cuentas de su opción marginal:

Ahí va, según promesa, la historia del viaje, la leyenda del hombre que volvió para rescatar su pasado, escrita por el mismo hombre que aspira a protegerla del olvido. Me anima la idea de que podrás dejar de leerme cuando quieras, pero nadie puede impedir que escriba. Releo esto y lo encuentro perfecto: puedo estar seguro de que no creerás que te escribo en serio.¹⁰

Integración y marginalidad, aparentemente dos posiciones diferentes de un rol social, el del intelectual. Pero, en la ideología onettiana que podemos espigar de la novela, ambas representan dos caras solidarias, inseparables, del papel del intelectual en el espacio social: son dos tácticas frente al poder.

También *La vida breve* escenifica el espacio de la escritura como espacio de productividad social, proponiendo una ética de la escritura: a medida que se

⁸ Josefina Ludmer, *Onetti: los procesos de construcción del relato*, Buenos Aires, Sudamericana, 1977, cap. V. «El relato: carta», p. 137.

⁹ Josefina Ludmer, *op. cit.*, p. 138.

¹⁰ Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, ed. cit.



va convirtiendo en su doble, que va asumiendo su «otro yo» y el «otro lado» de la «realidad» y de sí mismo; a medida que va construyendo y haciendo autónoma la «ficción»; y antes de desaparecer del mundo real, Brausen simula una productividad social: funda una empresa a la que llama «Brausen publicidad», alquila una oficina donde finge trabajar. Ocupa un espacio en la «realidad» que simula el de la legalidad y la normatividad social: imagina citas de negocios, llamadas telefónicas, que encubren su verdadera actividad, la de escritor. Así en el capítulo V de la segunda parte, «Primera parte de la espera», consigna:

A veces escribía y otras imaginaba aventuras de Díaz Grey, aproximado a Santa María por el follaje de la plaza y los techos de las construcciones junto al río, extrañado de la creciente tendencia del médico a revolcarse una y otra vez en el mismo suceso, a la necesidad –que me contagiaba– de suprimir palabras y situaciones, de obtener un solo momento que lo expresara todo: a Díaz Grey, a mí, al mundo entero en consecuencia.

Esta oficina inútil, improductiva, es compartida por Brausen con otro:

[...] las cabezas de los tres repugnantes sobrinos de la Queca esforzaban sus sonrisas a la espera del momento en que el hombre que me había alquilado la mitad de la oficina –*se llamaba Onetti, no sonreía, usaba anteojos, dejaba adivinar que sólo podía ser simpático con mujeres fantasiosas o amigos íntimos*– se abandonara alguna vez, en el hambre del mediodía o de la tarde, a la estupidez que yo le imaginaba y aceptara el deber de interesarse por ellos [...]

No hubo preguntas, ningún deseo de intimar, *Onetti* me saludaba con monosílabos a los que infundía una imprecisa vibración de cariño, una burla impersonal.

«Onetti» ocupa el escritorio vecino al de Brausen, la otra parte de su oficina, de la misma manera que Brausen cuando se convierte en Arce habita el apartamento vecino al suyo, el de la Queca, la otra parte de la «realidad»; y Díaz Grey ocupa la otra parte del relato, la «ficción». Al nombrar al sujeto de la escritura y al ponerlo en la misma relación que mantiene el narrador con sus «alter egos», *La vida breve* dice al Otro que la enuncia: el sujeto que escribe.

El lugar del escritor y la productividad social de la literatura se juega, en la medida en que se escenifica, ese borramiento y surgimiento del Autor, cuyo lugar es señalado como establecimiento de una Ley (Dios/Brausen) y un Orden (el de la escritura), desde el que se hace evidente el lugar de la enunciaci3n como lugar de poder. Esta mostraci3n pone en crisis la unicidad asertiva de la ideología burguesa, atacándola en su centro: el que da a la palabra proferida



el valor de lo verdadero, ocultando la lógica –ideológica– que produce la verdad.

Por otra parte, erosiona el concepto de propiedad del lenguaje en un doble sentido, el de posesión y el de adecuación. La escritura onettiana se propone como inapropiada, por ello móvil, múltiple, dispersa. Escribir, y éste es el rasgo más revulsivo y original de *La vida breve* en el contexto de la narrativa latinoamericana contemporánea, sobre una escritura que mantiene abierta la posición misma de su inscripción, es iniciar un juego oscuro que huele a cadáveres, fantasmas y alucinaciones. Escribir no es, en la ideología onettiana, una rivalidad con la Ley o una doble legalidad, como propone una parte importante de la escritura contemporánea, sino abrir una brecha en el lugar de la Ley.

Decir ese agujero, desplegarlo, hacerlo transitivo, es el papel social que posee el ejercicio de la literatura. La imagen del escritor que propone está, por tanto, distante tanto de la del malditismo romántico-simbolista como de la normatividad realista-naturalista; es la imagen cruda de un sujeto crítico que se mira y se subvierte en su quehacer.

La máquina textual onettiana llega a la exasperación en *Dejemos hablar al viento* (1979), novela construida sobre un mecanismo autofágico que hace circular textos de textos, textos propios –autocita–, textos ajenos. Novela en la que, como en *La vida breve*, reaparecía el sujeto de la escritura –escondido bajo las letras emblemáticas del nombre del autor– metamorfoseado bajo la figura del Juez. Un Juez que reivindica la paternidad y por tanto el derecho a la muerte del espacio simbólico: Santa María.

En *Cuando ya no importe* esa máquina textual aparece descoyuntada, desquiciada.

La precede la cita de 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 la noticia con alegría, con satisfacción pero seguiría escribiendo, ¿para quién?, para nadie, para mí mismo.¹¹

El juicio borgeano bordea dos aspectos que caracterizan su poética en esta cita: por una parte, la idea de la tarea del escritor como «destino», como expresión irreprimitible de una necesidad; como práctica que está más allá del valor (social, comercial, etc.), de todo lo que tenga que ver con la idea de intercambio (en el sentido liberal de equidad de intercambio) de significantes. Por

¹¹ Juan Carlos Onetti, *Cuando ya nada importe*, Barcelona, Mondadori, 1992.

otra, la equiparación que ya señalamos en el Borges de «La nadería...» entre «nadie» y «para mí mismo» que convierte tanto al emisor como al virtual lector en un sujeto vacío.

Ya en los artículos periodísticos publicados en su período de Secretario de redacción en el semanario *Marcha*, escritos en 1939, Onetti definía de igual manera tanto el lugar del escritor, cuando denunciaba la necesidad de canonizar a un sujeto autorizado para jerarquizar el intercambio de significantes. De hecho, su primera novela *El pozo* (1939) era una demostración de los límites y falacias de los intentos de remisión de lo literario a lo «real», y toda su producción narrativa de la saga santamariana es un continuo proceso de cuestionamiento y deconstrucción del lugar de la enunciación como lugar de poder, revelado en *Dejemos hablar al viento* en toda su desnudez como traslación del sujeto de la escritura.

En esta dirección la cita del Borges va precedida de una advertencia que resume la denuncia de Onetti: «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», enunciado como una orden judicial: «Por orden del autor. El jefe de órdenes».

Síntesis de todo el proceso de desvelamiento del lugar de la enunciación en la narrativa del cual hablábamos. La finta irónica, característica tanto de la escritura onettiana como de la borgeana, cuestiona este mismo enunciado: un «autor» (autoridad, autorizado) da órdenes a su «jefe de órdenes» para que consigne un bando punitivo que, a su vez, desautoriza cualquier búsqueda autorizada por el canon literario: la idea de finalidad (utilidad), de transmisión pedagógica de valores (morales) e, incluso, de intriga novelesca. Obsérvese, además, el tono policial del epígrafe que amenaza con el proceso, el destierro y la muerte del acusado lector, quizá para restaurar una muerte primera: la del sujeto de la escritura.

Además, este epígrafe de Onetti, que dialoga con el de Borges, es una advertencia y un plan. *Cuando ya no importe* trabaja esa triple falta.

La estructura narrativa tiene la apariencia de un diario, consignado por un narrador casi anónimo, protagonista de una aventura inexistente (un trabajo), en un espacio que ha perdido la cualidad de referencia mítica: una Santamaría casi desguazada, de la que sólo quedan algunos nombres propios de locales, acompañado de una serie de personajes también fantasmagóricos que provienen de la saga onettiana. Pero, incluso la ordenación cronológica a la que el diario obliga se subvierte, al mezclar el narrador, por descuido o desidia, los papeles sueltos en los que apunta su historia.



La novela aparece así como unos cuantos papeles unidos solamente por la vocación recolectora de su enunciador, quien anota en el último fragmento:

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 [...] 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.

Papeles, escritura al viento, despojos de una lengua que se quiso letradura, emitida por un sujeto apócrifo, cuya identidad oscila entre el todo y la nada, entre el lleno y el vacío. Profundo juego intertextual con Borges, quien concluía las apostillas a su *Inmortal* diciendo: «Cuando se acerca el fin –escribió Cartaphilus– ya no quedan imágenes del recuerdo, sólo palabras. Palabras, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros, fue la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos».¹²

¹² Jorge Luis Borges, «El inmortal», *El aleph*, 1945; en *Obras completas*, ed. cit.