

Dos variantes de *lo final* en la obra de Onetti:***El astillero* y *Cuando ya no importe***Nicolás Suárez¹

UBA

nicola_suarez@yahoo.com.ar

Resumen: El artículo indaga las relaciones entre la escritura y la muerte en *El astillero* y *Cuando ya no importe*, dos novelas que corresponden, respectivamente, al período de madurez y al período tardío de la producción de Onetti. Para ello, se examina en ambas novelas el papel de *lo final*, entendido como un principio constructivo que articula un uso de la escritura como reflexión mortuoria y que opera en distintos niveles: sobre el enunciado (a través de diversas imágenes de decadencia y de muerte), sobre la enunciación (el propio final del texto y una serie de alusiones a él) o bien, desde una perspectiva diacrónica, sobre el conjunto de la producción de Onetti (a partir de un texto que se ubica en el final de su obra).

Palabras clave: Onetti - Vida - Muerte - Obra - Final

Abstract: This paper inquires into the links between writing and death in *El astillero* and *Cuando ya no importe*, two novels that respectively correspond to the maturity and late period of Onetti's production. To this end, it reviews in both novels the role of *the final*, considered as a constructive principle that organises a use of writing as a reflection on death

¹ **Nicolás Suárez** es Licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires y es adscrito a la cátedra de Literatura argentina I (Iglesia), de la misma universidad. Se recibió de Guionista cinematográfico en la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC). Actualmente, lleva a cabo una investigación sobre las trasposiciones cinematográficas de textos clásicos de la literatura argentina del siglo XIX.

and operates on different levels: on the statement (through various images of decadence and death), on the enunciation (the end of the text and a series of references to it) and, from a diachronic point of view, on Onetti's works as a whole (through a text placed at the end of his production).

Keywords: Onetti - Life - Death - Work - Final

Introducción

En 1970, en su "Prólogo" a la primera edición de las *Obras completas* de Onetti, Rodríguez Monegal divide la obra del autor uruguayo en tres etapas: una etapa inicial, en la que Onetti publica las novelas *El pozo*, *Tierra de nadie* y *Para esta noche*, además de un puñado de cuentos notables; una segunda etapa, en la que Onetti produce *La vida breve*, "su novela más ambiciosa y compleja"; y una tercera etapa, que tras un período transicional en el que Onetti publica *Los adioses* y algunos relatos breves (*La cara de la desgracia*, *Tan triste como ella*), culmina con "las obras de su total madurez": *Para una tumba sin nombre*, *El astillero* y *Juntacadáveres* (9-41).

Sin embargo, pese a este intento de clausurar la obra de un autor todavía vivo, Onetti continuó escribiendo. Acaso esto haya motivado a la editorial Aguilar a publicar en 1979 una segunda edición de las *Obras completas*, incluyendo la entonces reciente *Dejemos hablar al viento*. Pero Onetti continuó escribiendo. Más prudentes, los editores esta vez decidieron aguardar hasta después de su muerte para una nueva publicación de las *Obras completas*. Así, pues, a diferencia de lo ocurrido durante las décadas de 1960 y 1970, entre 1979 y 1994 no se registran ediciones de *Cuentos completos* ni de *Obras completas* de Onetti. Ese vacío editorial de quince años se corresponde, a su vez, con una dificultad taxonómica: ¿cómo clasificar esa cuarta etapa de la obra de Onetti? La pregunta puede ser incómoda. Lo que viene después de una etapa "de total madurez", en efecto, no parece interesar a la crítica más que a modo de testimonio de la etapa final de una vida que antaño supo dar sus mejores frutos.

Para desarmar esta idea, propondremos una lectura comparativa de *El astillero* y *Cuando ya no importe*, dos novelas que corresponden, respectivamente, al período de madurez y al período tardío de la producción de Onetti. Por ser la última novela que escribió Onetti, *Cuando ya no importe* ocupa una posición privilegiada dentro de la etapa final de su producción. Pero lejos de pensarla como un mero documento o como una versión degradada de las obras de plenitud, intentaremos abordar esta novela en su especificidad formal.

En este sentido, *Cuando ya no importe* presenta notables convergencias con *El astillero*. Ambas novelas se encuentran regidas por un principio constructivo que denominamos *lo final* y que opera de diferentes maneras sobre tres niveles del texto: sobre el enunciado (a través de una serie de imágenes de decadencia, vejez y muerte), sobre la enunciación (los propios finales de los textos y una serie de alusiones metatextuales a ellos) o bien, desde una perspectiva diacrónica, sobre el conjunto de la producción de Onetti (a partir de un texto que se ubica en el final de su obra).

Partiendo, entonces, de la idea de que *lo final* opera tanto en *El astillero* como en *Cuando ya no importe*, en primer lugar indagaremos el funcionamiento de este principio constructivo en ambas novelas, para luego determinar en qué medida dos modalidades divergentes de *lo final* pueden, sin embargo, comprenderse como diferentes manifestaciones de un mismo uso de la escritura.

Lo final como huida

La novela *El astillero* fue publicada en 1961 y forma parte del ciclo de Santa María, un conjunto de relatos que transcurren en esta ciudad inventada por Brausen en *La vida breve*. El texto presenta dos narradores: un narrador-observador, que reconstruye la historia a partir de recuerdos de diferentes personajes, y un narrador de omnisciencia selectiva, que presenta los estados de conciencia del protagonista Larsen. Este personaje es un hombre de unos cuarenta años que vuelve a Santa María cinco años después de haber sido

expulsado por regentar un prostíbulo (de lo cual nos enteramos en *Juntacadáveres*, de 1964). Larsen se instala en Puerto Astillero, un pueblo al norte de Santa María, donde asume el puesto de gerente general del astillero, cuyo dueño es Jeremías Petrus. Una vez instalado, Larsen corteja a Angélica Inés, la hija de Petrus, con la que espera casarse para heredar la fortuna de su padre. Pero rápidamente advertimos que el astillero es una fábrica en ruinas con sólo dos empleados, Kunz y Gálvez. Este último tiene un título falso que espera usar como prueba para encerrar a Petrus en la cárcel. Por orden de Petrus, Larsen trata de recuperar ese documento conquistando a la esposa de Gálvez, pero llega tarde. Gálvez entrega el documento a las autoridades y luego se suicida. Petrus va a la cárcel y Larsen lo visita. Luego de esta visita, se marcha a Rosario en una lancha y la novela plantea un doble final: en la primera versión, Larsen desaparece y no se sabe más nada de él; en la segunda, muere de pulmonía.

En cuanto a la estructura, el texto está dividido en dieciocho capítulos, que llevan el nombre de los principales espacios donde se desarrolla la acción: “Santa María”, “El astillero”, “La glorieta” y “La casilla”. A medida que se desarrolla la trama, de acuerdo con las relaciones entre los personajes, los espacios se van superponiendo y es así que hay capítulos que llevan varios espacios por título. Esta idea de fragmentación espacial, a su vez, se corresponde con una problematización del manejo del tiempo, caracterizada por tres factores: a) fragmentación y saltos temporales; b) ejercicio de la memoria (por parte de los personajes cuyos testimonios recoge el narrador y por parte del propio Larsen, que recuerda diferentes etapas de su vida); c) tensiones juventud/vejez y pasado/futuro: no siempre hay una correspondencia directa entre juventud y futuro, por un lado, y vejez y pasado, por el otro. Por el contrario, para algunos personajes, la juventud aparece como un suceso del pasado y el futuro es la vejez (Larsen, por ejemplo, rememora el “viejo fulgor de la juventud”) (211).

Estas cuestiones pueden articularse en torno al concepto de *lo final*, que aparece explícitamente una gran cantidad de veces a través de la reiteración de las palabras “fin” y “final”: “Después sería el fin” (15), “necesidad de que un hecho final diera sentido a los años

muestrados” (18), “final de la misa” (21), “fracaso final” (22), “el fin de un día de invierno” (24), “refugio final” (34), “aceptaron el precio final” (50), “centenares de historias semejantes, con o sin final” (50), “al final de este mes” (55), “al final, de regreso al mostrador” (58), “había llegado el final” (58), “fin de la tarde” (61), “el fin de la lluvia” (79), “el final del delirio” (81), “los fracasos finales” (94), “al final de una frase” (138), “supo guardar su secreto hasta el final” (161), “se acercaba el fin” (171), “a fin de año” (173), “una prueba irrefutable que pusiera fin a una disputa teológica” (174), “tarde de fin de invierno” (176), “fin de una mala racha” (168), “final del pasillo” (194), “final de la avenida” (213). Asimismo, hay numerosas palabras que remiten al campo semántico de *lo final*: “la última lancha” (19), “un aire de epílogo” (34), “el último en abandonar las oficinas” (45), “la última luz del día” (61), “desenlace imprevisible” (82), “La última lancha” (89), “todo empieza a terminar” (91), “la última [visita]” (92), “se exhibió concluido” (146), “Tan hermosa y tan concluida” (151), “la última mirada” (160), “En los últimos tiempos” (161), “sus últimas fuerzas” (176), “Esto ya se acabó o se está acabando” (178), “el último descenso” (181), “está preso, concluido” (186), “es lo último que pueden hacer mis enemigos” (186), “visitarlo para despedirme” (193), “antesala de la muerte” (195), “esto se acabó” (198), “el último viaje de Larsen” (203), “convicción de estar muerto” (204), “es lo último que le puede pasar a un tipo” (206), “frases de despedida” (214).

La clasificación de estas remisiones a la idea de *lo final* en dos modalidades (al nivel del enunciado y de la enunciación²) nos permite plantear dos preguntas: 1) ¿qué función cumple la idea de *lo final* en la novela?; 2) ¿qué relación hay entre estas dos modalidades de *lo final*? Trataremos de mostrar que esa relación es de tipo metafórico, ya que ambas modalidades de *lo final* cumplen una función similar: en el nivel del enunciado, *lo final* es la muerte, que da sentido a la vida en retrospectiva; en el nivel de la enunciación, el final es lo que da sentido a la totalidad del relato.

² En la terminología de Genette, se trata de los niveles de la historia, en tanto significado o contenido narrativo en el cual los hechos se suceden cronológicamente, y el relato propiamente dicho, en tanto texto narrativo en el que el narrador presenta los acontecimientos (83).

Ahora bien, sostener que *lo final* en el nivel del enunciado funciona como metáfora de *lo final* en el nivel de la enunciación implica una diferencia con diversas lecturas en las que, tanto en clave metafórica como alegórica,³ la novela aparece sobredeterminada por el contexto. Un intento de separación de este enfoque es el de Verani, quien privilegia “la invención de una realidad en la que deliberadamente se cuestiona la lógica realista” y sostiene que “*El astillero* es una perturbadora metáfora de la gratuidad de la existencia, de un mundo signado por el sinsentido y la degradación irreversible, construido sobre ilusiones insensatas” (112).

Sin embargo, durante un coloquio internacional realizado en 1988, en el marco de una revisión de la ya entonces extensa bibliografía crítica sobre la obra de Onetti, Pilar Rodríguez Alonso le critica a Verani el hecho de limitarse a constatar un proceso de degradación sin precisar su alcance. Para Rodríguez Alonso, la manera de abordar el mundo novelesco de Onetti propuesta por Verani resulta arquetípica del error de una gran parte de la crítica, que se mantiene en el nivel meramente descriptivo y, por el carácter homólogo entre los rasgos existencialistas del mundo novelesco y la perspectiva crítica, queda atrapada en las propias redes existencialistas que ella misma postula para describir el universo onettiano (73). Por el contrario, en busca de una lectura que traspase el nivel puramente descriptivo del pesimismo y la desintegración, Rodríguez Alonso sostiene que en *El astillero* “lo ficticio queda convertido en única realidad, se hace metáfora, y el referente al que alude no está en ningún momento presente” (77). Es decir, que el astillero no sería una metáfora de la gratuidad de la existencia, como afirma Verani, sino una metáfora cuyo

³ Ya en 1961, en un reportaje, el propio Onetti se vio obligado a admitir, a regañadientes, la posibilidad de una lectura metafórica de la novela basada en la comparación tácita de *El astillero* con el contexto histórico uruguayo (Gutiérrez 27-29). Aún hoy esta perspectiva es reproducida en trabajos que llevan títulos tales como “Latinoamérica, el astillero astillado: una lectura de la Santa María de Onetti como metáfora de Latinoamérica” (ver Franz) o “Metáfora, simulacro y fin de la utopía latinoamericana en *El Astillero*, de Juan Carlos Onetti” (ver Vega Neira). En cuanto a la lectura alegórica, la novela fue interpretada por el crítico inglés David Gallagher, en el *New York Times*, como una “alegoría de la decadencia actual del Uruguay”. Onetti también rechazó esta lectura y sostuvo: “No hay alegoría de ninguna decadencia. Hay una decadencia real, la del astillero, la de Larsen” (Rodríguez Monegal “Conversación”). Como sostiene Galdo, siguiendo a Todorov, “no se puede hablar de alegoría salvo que ella esté indicada de manera explícita dentro del texto”, a través de una serie de metáforas consecutivas que den a entender una cosa expresando otra diferente, y “tales instrucciones están ausentes de *El astillero* así como también lo está ese doble discurso que caracteriza al tropo” (47-48).

referente está ausente. Precisamente, según Rodríguez Alonso, el “reto para el lector y para la crítica” consiste en determinar cuál es ese referente. Pero Rodríguez Alonso asocia ese referente con un supuesto proyecto ideológico de la obra, que tendría que ver con “la puesta en escena de la decadencia de un modelo de desarrollo histórico” (77), por lo que, tras cuestionar a Verani, termina otorgando un peso excesivo a lo histórico y efectúa una lectura similar a las que el propio Verani criticaba.

Ludmer, por su parte, también reflexiona sobre el carácter problemático de la referencialidad del lenguaje en Onetti y realiza un planteo que, si bien corresponde a *La vida breve*, le cuadra perfectamente a *El astillero*:

El lenguaje es siempre referencial aunque heterogéneo en relación con lo que nombra; borrar el referente y la representación, hacer del signo una absoluta entidad introspectiva, es una forma de idealismo. [...] desnaturalizar el lenguaje [...] no equivale a anularlo en su poder de referir; quitarle el poder figurativo no implica vaciarlo. La palabra, leída en función literaria, representa y se representa: señala lo que nombra (aun cuando eso no exista) y se señala a sí misma (18).

En términos de Ludmer, se trata de reivindicar el “carácter multirreferencial del texto” (18), que podría funcionar como metáfora del contexto histórico uruguayo (la dedicatoria al entonces ex presidente Luis Batlle Berres habilita esta lectura⁴) o como metáfora de la gratuidad de la existencia, según plantea Verani. Pero a estas lecturas metafóricas también puede agregarse la que aquí proponemos, que a partir de la correspondencia entre el final

⁴ Débilmente fundado en esta dedicatoria, Rodríguez Monegal traza un paralelo “alegórico” entre “el esfuerzo de Larsen por salvar el astillero y salvarse, y el de Luis Batlle por salvar el Uruguay y la herencia del viejo Batlle, y su propia carrera”. La respuesta de Onetti fue: “para mí Luis Batlle es un gran amigo, y Larsen es un personaje imaginario que yo vi, completo, en un solo gesto definitorio, un día de 1948” (Rodríguez Monegal “Conversación”). Onetti, pues, rechaza, en tanto escritor, la lectura de la novela como alegoría del contexto histórico uruguayo. Dicha lectura, además, carece, como ya señalamos, de sustento teórico (ver nota 2). Sin embargo, nada impide, a partir de la dedicatoria, pensar la novela como una metáfora del contexto histórico, aunque esa metaforización no sea una operación de escritura sino de lectura y aunque esa lectura haya sido extensamente explorada por la crítica.

de la vida de Larsen y el final de la narrativa, consiste en pensar *lo final* en el nivel del enunciado como una metáfora de *lo final* en el nivel de la enunciación.

En el contexto del mencionado coloquio sobre la obra de Onetti, Rodríguez Coronel se aproxima a este enfoque cuando señala que *El astillero* no es una obra de tesis ya que “no se propone demostrar una idea, sino narrar una experiencia” (100). En el nivel de la enunciación, esa experiencia es la experiencia de escritura por parte del narrador; en el nivel del enunciado, tiene que ver con la realidad que se imaginan personajes como Larsen y Petrus, ignorando el estado ruinoso del astillero. Pero en ambos casos, esa experiencia se puede definir como una creación de ficciones que permite, como afirma el narrador, “compartir la ilusoria gerencia de Petrus, Sociedad Anónima, con otras ilusiones, con otras formas de la mentira” (55).

Esta creación de ficciones manifiesta una conexión estrecha con la idea de *lo final*. Así, el propio Larsen declara: “Esto ya se acabó o se está acabando; lo único que puede hacerse es elegir que se acabe de una manera o de otra” (178).⁵ La situación de Larsen ante la vida, por tanto, es similar a la del narrador ante el texto: la única certeza respecto de la vida y el texto es que deben concluir; el problema es cuándo. En esta misma dirección parece apuntar Jankélévitch en sus reflexiones en torno a la muerte:

El hombre es el amo todopoderoso de los contenidos, del momento, de los medios, de la manera. Está allí para retrasar el instante, para economizar el dolor. Hay una sola cosa contra la que no puede nada en tanto que hombre, y que lo define como hombre, es el hecho de que debe morir. ¡Pero en buena hora! Nos queda el cuándo, que está a nuestra disposición y es lo más apasionante (23-24).

En ese cuándo se juega el sentido global del texto y de la vida, tal como lo explicita el propio narrador en dos oportunidades: Larsen advierte “la necesidad de que un hecho final diera sentido a los años muertos” (18); y más adelante se describe a Larsen

⁵ No es casual que esta afirmación de Larsen sea motivada por un acto de escritura (la carta de Gálvez): “desde que llegó esta carta, desde el mismo momento en que fue escrita, todo cambió” (178).

“necesitando entregarse a todo aquello con el único propósito de darle un sentido y atribuir este sentido a los años que le quedaban por vivir y, en consecuencia, a la totalidad de su vida” (41). Dicha operación dadora de sentido adopta, entonces, un carácter transtemporal, ya que implica un doble movimiento (hacia el pasado y hacia el futuro).

En sintonía con esta problematización del manejo del tiempo, continuamente Larsen aparece situado en una dimensión atemporal: se imagina la vida “como un territorio infinito y sin tiempo” (99), tiene un “aire de no enterarse del almanaque” (107) y, “despreocupado de fechas” (204), “se empeñaba en anular el tiempo” (209). Hacia el final, esta tendencia a la problematización del tiempo se consuma con la pérdida simbólica del reloj, en un cierre que resulta significativo por plantear una bifurcación temporal con dos versiones: en la primera, unos lancheros llevan a Larsen aceptándole el reloj en parte de pago y nunca más se sabe nada de él; en la segunda, que aparece entre paréntesis, los lancheros llevan a Larsen pero no le aceptan el reloj, y él muere de pulmonía esa misma semana.

Sin embargo, estos dos finales no son, como sugiere Verani, “contradictorios” (127). La segunda versión está encabezada por la disyunción “O mejor” (214), pero la *o* no es exclusiva sino inclusiva. De hecho, “O mejor” parece indicar que la segunda es una versión mejorada de la primera, pero no radicalmente distinta. La diferencia está en que, en el primer caso, Larsen pierde el reloj y debe aceptar la vejez -figurada en “su colgante oreja” (214) y en las arrugas que percibe en sus manos-, mientras que, en el segundo caso, Larsen pierde la vida. La vejez del protagonista, pues, no excluye la muerte sino que la precede.

En ambos finales se ve a un Larsen degradado, intentando mantener una ilusión de dignidad, pero luchando, aunque precariamente, contra el fin. En la primera versión, tras la muerte de Gálvez, un Larsen avejentado escapa de Santa María, mientras que en la segunda:

Lo encontraron, pisándolo casi, encogido, negro, con la cabeza que tocaba las rodillas protegidas por el untuoso prestigio del sombrero, empapado por el rocío,

delirando. Explicó con grosería que necesitaba escapar, manoteó aterrorizado el revólver y le rompieron la boca (214).

En los dos finales, por tanto, Larsen huye. *Lo final* en el nivel del enunciado, entonces, da sentido a la vida del personaje en tanto huida de la muerte. Y así como Larsen se resiste precariamente a la muerte, la bifurcación temporal que propone el doble final intenta rehuir, en el nivel de la enunciación, la conclusividad de un relato que, no obstante, como la vida,⁶ debe terminar.

De esta manera, en ambos niveles, *lo final* es el principio constructivo sobre el cual se articula un uso de la escritura como reflexión mortuoria y adquiere la forma de una doble huida -de la muerte y de la conclusividad del relato- que, pese a frustrarse, da sentido en retrospectiva a la vida de Larsen y al texto mismo. Esta comparación tácita entre el final de la vida del personaje y el final del propio texto es lo que nos permite afirmar que, en *El astillero*, *lo final* en el nivel del enunciado funciona como metáfora de *lo final* en el nivel de la enunciación.

Lo final como aceptación

Al igual que en *El astillero*, *lo final* en *Cuando ya no importe* también opera como el principio constructivo sobre el cual se articula un uso de la escritura como pensamiento mortuorio. No obstante, la relación que se establece entre escritura y muerte es distinta a la que se plantea en *El astillero*. En primer lugar, porque además de desplegarse en los niveles del enunciado y la enunciación, *lo final* en *Cuando ya no importe* adquiere una dimensión diacrónica que no se manifiesta en *El astillero*. Al tratarse de la última novela escrita por Onetti, *lo final* en este texto necesariamente comporta un tercer modo de funcionamiento, vinculado con la vida y la obra del propio autor.

La novela, publicada en 1993, es el diario de Carr, un hombre que, luego de que su mujer lo abandonara y se fuera a vivir a otro país, decide instalarse en Santamaría para

⁶ Ver Jankélévitch (23-24).

trabajar en una represa. Sin embargo, al poco tiempo de trabajar ahí, descubre que en realidad fue enviado para ayudar a un grupo de contrabandistas. Resignado, Carr acepta su destino y, finalmente, regresa a Monte, su ciudad natal, donde lo espera la muerte.

En lo que respecta a *lo final* en el nivel del enunciado, tal como observamos en *El astillero*, *Cuando ya no importe* contiene numerosas alusiones más o menos directas a la idea de *lo final*: “Que el último en irse apague la luz” (14), “los últimos serán los primeros” (17), “la parte final y más importante de mi destino” (19), “me acompañó hasta el final” (65). Como indica Silveira, la distribución de estas referencias no es pareja a lo largo del texto: “En las penúltimas páginas ya, como preparando el clímax final, el campo léxico del fin está omnipresente, introducido progresivamente con metáforas clásicas como la llegada del invierno, el vocabulario del anochecer” (122). Algunos ejemplos de este tipo de referencias en la novela son: “Sentí que el mundo entraba en un final” (Onetti *Cuando ya no importe* 150), “en este adiós” (152), “unas líneas para decirle adiós” (165), “en este final de invierno” (166). Así, por la vía metafórica del “adiós” o el “invierno”, *lo final* en el nivel del enunciado se superpone con *lo final* en el nivel de la enunciación, a tal punto que en estas citas resulta difícil distinguir uno de otro.

Otras referencias metatextuales resultan menos ambiguas y pueden adscribirse más fácilmente a *lo final* en el nivel de la enunciación, dado que constituyen comentarios de la voz enunciativa sobre su propia tarea de escritura: “Miro la montañita de los apuntes y sé que no tienen destino” (135), “estos apuntes que estoy resuelto a continuar nunca se sabe hasta cuándo” (136), “me obligo a escribir hasta el final” (146).

Estas dos modalidades de *lo final* se conectan entre sí mediante la noción de destino, que ocupa un lugar destacado en la novela. Ya en las primeras páginas, este concepto se evidencia mediante la aparición en bastardilla de “la palabra *destino*” (18, subrayado en el original), que a lo largo del texto se manifiesta de dos maneras: por un lado, el destino de vejez y muerte (que corresponde a *lo final* en el nivel del enunciado); por otro, el destino de escritura (que corresponde a *lo final* en el nivel de la enunciación).

Ya sea por “voluntad divina” (27) o “mala suerte” (32), la noción de destino a menudo se presenta desde la perspectiva de un “fatalismo” (48), “destino inmutable” (139) o “insoslayable destino cruel” (88) que remite a la idea de que todo hombre está “condenado a morir” (97). De este modo, entre la referencia metalingüística inicial a “la palabra *destino*” y “la palabra *muerte*” (169, subrayado en el original) del final, la escritura de la novela se constituye como una duración⁷ en busca de sentido que se asemeja a la vida, en tanto “misterio [...] que brotaría manchado de sangre y mierda, para irse acercando, tal vez durante años, al otro misterio, el final” (29).

El segundo sentido que “la palabra *destino*” adquiere en el texto se vincula con la concepción de la escritura como destino. En diferentes ocasiones, la noción de escritura deviene casi un sinónimo de destino: “está escrito que llegue a la vejez” (128), “como ya fue escrito, lloverá siempre” (169).⁸ Esto aparece anunciado en el epígrafe de Borges, a partir del afán de cumplir con un “destino de escritor” (9) que luego es retomado bajo la forma de “un juramento sagrado que nunca hice pero que lo siento impuesto” (168).⁹ Así, dado que conlleva una reflexión metarreferencial sobre las condiciones de producción del propio texto, el “destino de escritor” se puede pensar como una forma de *lo final* en el nivel de la enunciación.

Si el destino de muerte es una manifestación de *lo final* en el nivel del enunciado y el destino de escritura es una manifestación de *lo final* en el nivel de la enunciación, entonces es comprensible que, al igual que la novela superpone estas dos modalidades de *lo final*,

⁷ Utilizamos la palabra “duración” en un sentido laxo, similar al que emplea Jankélévitch (29) y no en el sentido de la duración bergsoniana, puesto que en las obras estudiadas de Onetti el tiempo no aparece como un “progreso continuo del pasado que corroe el porvenir y que se dilata al avanzar” (Bergson 442), sino más bien como una negatividad que, de modo agustiniano, se define por el no ser. Baste como prueba de esto último, si bien sería preciso un estudio más detallado, la ya mencionada idea de la vida como huida frustrada de la muerte (es decir, del no ser) en *El astillero*.

⁸ Estas palabras, con las que se cierra el texto, contienen una alusión a la novela *Lloverá siempre*, de Denis Molina, que el propio Onetti prologó. Tanto Balderston (106) como San Román se detienen en el “lloverá siempre” y lo leen autobiográficamente como un gesto conmovedor de Onetti hacia su amigo. Pero también resulta interesante detenerse en la primera parte de la cita, el “como ya fue escrito”, en tanto contiene, además del dato biográfico del homenaje, un indicio acerca de la concepción onettiana de la escritura como un destino, una acción en voz pasiva, impuesta.

⁹ En esta idea de la escritura como un juramento impuesto (sin promesa, podríamos decir) resuena la idea de la escritura como promesa sin juramento, con la que Onetti abre el mencionado prólogo a la novela de Molina: “Prometimos, sin juramento, escribir este prólogo” (“Prólogo” 5).

también superponga las dos manifestaciones del destino: el destino de escritor se superpone con el destino de muerte. Precisamente, la escritura y la muerte se tocan en una tercera modalidad de *lo final* que presenta la novela. *Cuando ya no importe* fue escrita por un Onetti ya viejo y debilitado, al borde de la muerte. Al tratarse, por tanto, de una obra tardía, *lo final* en *Cuando ya no importe* no sólo aparece en los niveles del enunciado y la enunciación, sino que además se entremezcla con la propia vida del autor. Esta circunstancia, de por sí significativa en la obra tardía de cualquier escritor, se ve reforzada en la novela por la elección del género diario íntimo. A diferencia de los dos narradores de *El astillero* (el narrador-observador y el narrador de omnisciencia selectiva), *Cuando ya no importe* despliega un narrador-personaje autodiegético que cuenta su propia historia e intenta reconstruir su pasado. Esta omnipresencia de la primera persona narrativa facilita la confusión de la figura del narrador con la del autor. Confusión favorecida, además, por “pinzadas de elementos biográficos [...] presentes en este texto que juega con cruces entre vida real y obra” (Silveira 121), como el nombre del protagonista John Carr, en el cual resuena la presencia de *Juan Carlos Onetti*.

Pero además de esta confusión entre narrador y autor, la novela presenta otras formas de confusión. En lo que concierne a la estructura, ésta adquiere un evidente carácter fragmentario, determinado por el empleo del género diario y la sucesión irregular de entradas de extensión desigual que éste supone. Este rasgo de la novela ha sido notado por la crítica en diferentes oportunidades. Orizaga sostiene que “los eventos son una serie deshilvanada de situaciones, con saltos cronológicos de hasta meses entre una nota y otra” y Balderston señala que la estructura de diario “permite que lo fragmentario de los apuntes se explique o se perdone, y que la obra vaya cobrando forma de modo paulatino y caótico” (105). Sin embargo, ninguno parece haber ahondado en las consecuencias de la ausencia de afán totalizador que exhibe la novela.

Como indicamos anteriormente, el fragmentarismo es también un rasgo de *El astillero*. Pero el fragmentarismo cumple en cada texto diferentes funciones, que a su vez se

articulan de distintos modos con el principio constructivo de *lo final*. En *El astillero*, *lo final* adquiere la forma de una huida que ordena y da sentido a un texto fragmentario. Pero en *Cuando ya no importe*, en cambio, el fragmentarismo nunca es restituido a una noción de orden. Por el contrario, se articula con una idea de desorden o confusión temporal, que aparece de diversas maneras en la novela. El propio narrador advierte que “Tal vez esté confundiendo los tiempos” (112), lo cual se evidencia en el último párrafo con la disyunción “hay o había o hubo” (169), que confirma la indistinción entre el tiempo presente y el pasado. Dicha indistinción inclusive afecta el uso de los deícticos temporales -“no podría afirmar [...] si fue ayer u hoy” (133)- y se percibe como una monótona “reiteración de días iguales, confundibles” (133), que nublan la memoria del narrador: “recuerdos confusos” (42), “embarullarme los recuerdos” (54). Y, a su vez, esta confusión temporal se corresponde con cierta confusión en los deícticos de lugar que advierte Silveira: “lo que tendría que ser un ‘allá’ porque está hablando de otro país, de otro tiempo, se convierte muchas veces en ‘aquí’ o ‘acá’, o al revés” (116). Es decir, que la confusión temporal se complementa con una confusión espacial, de manera que la narración se ubica en una dimensión atemporal que sitúa al protagonista “fuera de la vida” (Onetti *Cuando ya no importe* 74), “ausente [...] del mundo de verdad” (59).

Y esta confusión espacio-temporal, también, es confusión identitaria: “Sin los papeles, yo dejaba de ser Carr y si no era Carr no era nadie” (127), “yo, ahora, no soy exclusivamente yo” (153). La expresión más notoria de esta confusión identitaria se encuentra, siguiendo a San Román, en la “inestabilidad de los nombres” a lo largo de la novela. Ya sea mediante la explicitación del acto de nombrar -“este señor que se sigue llamando Carr” (43), “ese encanto que se llama infancia” (65), “algo que llamé edredón” (125)-, la proliferación de sinónimos -“represa, embalse o presa” (57), “pilones o pilastras o columnas” (100), “islero o isleño” (124)- o el retaceo del nombre -“mintió llamarse Mirtha” (111), “Había olvidado el nombre de la muchacha o quise olvidarlo” (120)-, las formas de nominación en la novela evidencian un “debilitamiento en el vínculo entre el nombre y su referente” (San Román) y una consecuente fragilidad de la identidad. Y si entendemos el

nombre como una forma de clasificación o un mecanismo de sujeción identitaria, esta problematización del sistema nominativo de la novela se explicita en la frase “no recuerdo el nombre ni qué destino tuvo” (119). La pérdida del nombre conlleva un destino confuso y el debilitamiento de la identidad se vincula, entonces, con la cuestión del destino. Así, contra la antigua idea latina del *nomen* como *omen*, la novela exhibe la precariedad del nombre como modo de subjetivación.

Tal como lo expresa el narrador en el sintagma “confusión literaria” (119), la idea de confusión impregna el relato en diferentes planos, que van desde la superposición del narrador y el autor hasta la materialidad misma de la escritura. En efecto, según el testimonio que Balderston recogió de la esposa de Onetti, el desorden de la escritura enunciado por el narrador ocurrió efectivamente con los manuscritos del autor.¹⁰ Para especificar esta relación entre la figura de Onetti en tanto autor y la noción de desorden y confusión que recorre la novela, debemos considerar una tercera variante de *lo final*, determinada por el concepto de estilo tardío, que es formulado por Adorno y retomado por Said. Según Said, el estilo tardío es el lenguaje que adquieren determinados artistas cuando se acerca el final de sus vidas, ese momento “en que el artista, a pesar de ser dueño absoluto de su medio, abandona la comunicación con el orden social establecido del que forma parte y alcanza una relación contradictoria y alienada con él”. Para esta clase de artistas, sostiene Said, lo tardío no es la coronación de una vida de esfuerzo estético, no es armonía y resolución, sino intransigencia, dificultad y contradicción no resuelta (28-30).

En el caso de *Cuando ya no importe*, esto se advierte de forma palmaria. La novela se inscribe, al igual que *El astillero*, en la saga de Santa María, pero lo hace de una manera diferente, ya que la ciudad experimenta un desplazamiento tanto nominal (pasa a llamarse Santamaría) como geográfico (se reconfigura en Santamaría Vieja, Nueva y Este). Del

¹⁰ En la novela, Carr sostiene: “estos apuntes resbalaron y cayeron al suelo entreverándose. Los junté como pude y nunca traté de ordenarlos” (135). Al respecto, Balderston afirma: “Según me ha contado Dolly Onetti, esto sucedió de verdad, y encontramos entre los papeles correspondientes a *Cuando ya no importe* varias docenas de hojas arrancadas a cuadernos, en un desorden total, algunas formando un aparente borrador de un texto que escribió a la hora del Premio Cervantes (pero que no se leyó allá), otras relacionadas con la novela, otras de difícil identificación” (104).

mismo modo, el protagonista Carr no figuraba en ninguna de las novelas anteriores de Onetti. Estos cambios dan cuenta de una cierta incomodidad y marginalidad de *Cuando ya no importe*, en tanto novela tardía, con respecto al resto de la obra de Onetti. Tal como apunta Said para las obras tardías de Beethoven, la irresolución y fragmentariedad no sintetizada de la última novela de Onetti son constitutivas, “no encajan en ningún sistema, y no se pueden reconciliar ni resolver” (35). No se trata de una continuación de su propia obra, pues, sino de una ruptura.

Podemos señalar, en este sentido, dos errores comunes en la crítica a la hora de abordar *Cuando ya no importe*. En primer lugar, la tendencia a pensar *lo final* en *Cuando ya no importe* como un gesto coherente de clausura de toda la obra de Onetti. En segundo lugar, el biografismo subjetivista que tiende a explicar el fragmentarismo de la novela exclusivamente por la proximidad de la muerte de Onetti.

El artículo de Silveira, titulado “Escritura final de *Cuando ya no importe* de Onetti”, es un claro exponente de la primera tendencia señalada. Según Silveira, *Cuando ya no importe* es una novela de triple clausura: “Por la temática de la novela misma primero, luego como final del ciclo de novelas ubicadas en la ciudad ficcional onettiana de Santa María y, de manera más amplia, como final de la obra del autor uruguayo” (114). En apariencia, lo que Silveira entiende como “clausura” no difiere significativamente de lo que hemos llamado *lo final*. No obstante, para Silveira, *Cuando ya no importe* funciona como un “compendio de todo lo que caracteriza el estilo de Onetti” (118), por lo que podemos inferir que Silveira no reconocería una diferencia estilística sustancial entre *Cuando ya no importe* y una obra como *El astillero*. Dicho de otra manera, según Silveira, en *Cuando ya no importe* no hay un estilo tardío de Onetti que se encuentre reñido con su obra anterior. Antes bien, sostiene Silveira, “Onetti supo retomar todos los elementos que constituyeron su estilo, sus temáticas para convocarlos una última vez” (122). Así, “Carr aparece como un pretexto literario, una mediación para permitir reencontrarse con los personajes de antes y sobre todo despedirse de ellos y de la ciudad” (118). Pero también podría pensarse que Onetti no se despide de

sus personajes, sino que va a su encuentro. Desde esta perspectiva, proponemos leer el “cuando” del título no como despedida, sino como proyecto.

A este respecto, podemos contrastar el enfoque totalizador de Silveira con la crítica de la idea de clausura que realiza Gliemmo. Mientras Silveira afirma que Onetti “cerró su obra sin dejar puntos suspensivos, dándole un carácter coherente, acabado y concluido” (123), Gliemmo prefiere “poner entre paréntesis la idea de un final del mismo modo que [...] Onetti ha puesto entre paréntesis los conceptos de totalidad y todo”. Siguiendo a Gliemmo, podemos afirmar que en su exhaustivo estudio *Onetti: el ritual de la impostura*, Verani manifiesta un afán totalizador análogo al de Silveira, ya que ambos pretenden leer la saga de Santa María como totalidad. Frente a este tipo de posturas, la hipótesis de Gliemmo consiste en leer la saga como una poética sobre el fragmento: “Se construye y/o reconstruye desde lo mínimo sin aspirar a un saber o una narración total y admitiendo la existencia de otras combinaciones.” Sin embargo, al caracterizar la obra de Onetti como una poética del fragmento, Gliemmo incurre sin notarlo en un afán totalizador semejante al que le reprocha a Verani.

De todas formas, si bien no puede extenderse a toda la saga de Santa María, la hipótesis de Gliemmo se sostiene para *Cuando ya no importe*, en tanto novela que se resiste a la síntesis del fragmentarismo. Contra la tesis de Silveira, pues, si la última novela de Onetti expone una idea de totalidad, se trata de una “totalidad perdida” (Said 35). Pero tanto en el caso de Silveira como en el de Gliemmo, reconocemos un mismo error al abordar *Cuando ya no importe*. En términos de Said, este error tiene que ver con un intento de llenar “las ausencias y silencios [...] mediante un plan general y específico” (39).

Un segundo error de la crítica al abordar *Cuando ya no importe* consiste en interpretar la fragmentariedad de la novela como una consecuencia directa de la proximidad de la muerte de Onetti. Según Said, lo problemático aquí sería pasar por alto las ausencias y silencios, restándoles importancia y atribuyéndolos exclusivamente al delicado estado de salud del autor (39). Justo es notar que este tipo de lecturas de *Cuando ya no importe* se

basa en la actitud que el propio autor adoptó frente a la novela: “creo que esta vez he tenido, si no de forma totalmente consciente, la sensación de que esto es lo último que voy a escribir. Sería como mi testamento literario” (Ortega 165). Pero lo que aquí cuestionamos es la inclinación a justificarlo todo por ese sabor a “testamento literario”.

Así, anteponiendo la actitud filológica a la crítica, Balderston coteja los manuscritos con la versión publicada y explica el desorden de los papeles a partir de su concepción de *Cuando ya no importe* en tanto “breve y fuerte novela final, que escribía febrilmente tanto de noche como de día Onetti ya consciente del poco tiempo que le quedaba” (104). Análogamente, en un capítulo cuyo título -“La muerte tan temida”- resulta sintomático de la perspectiva crítica que aquí cuestionamos, Aínsa apunta: “Onetti dictaba, a través de Carr, su última voluntad. Lo hacía con una inesperada paz y sosiego, convirtiendo ‘los adioses’ plurales de su obra en un consciente salto al vacío” (114). Lo que según Aínsa explica el “salto al vacío” -en términos de Adorno, esa “subjetividad [...] que se manifestaría sin escrúpulos y que, por mor de la expresión de sí misma, rompería la redondez de la forma” (15)- es el hecho de que se trata de la “última voluntad” de Onetti.

Como se desprende de ambas citas, entonces, la escritura que para Balderston resulta febril, para Aínsa es “paz y sosiego”. Mientras que Aínsa no la reconoce, Balderston advierte en Onetti la negatividad característica del estilo tardío (“donde cabría esperar serenidad y madurez, hallamos un reto peliagudo, complejo y pertinaz”) (Said 35). Pero, a pesar de esta divergencia, ambos explican el fragmentarismo de la novela -el “desorden total” (104), para Balderston, o el “salto al vacío”, para Aínsa- únicamente a partir de la proximidad de la muerte del autor (figurada bajo el “poco tiempo que le quedaba” o la “última voluntad”). El error de ambos críticos radica en no advertir que tiene que haber “un elemento *constructivo* por encima de todo que anima el procedimiento” (Said 41, subrayado en el original).

En este sentido, según Adorno, “la ley formal de la que surge el contenido de las obras tardías” está determinada por la “relación de las convenciones con la subjetividad”

(17). Pero esto no supone una contradicción con la hipótesis que aquí sostenemos, según la cual el principio constructivo que se ubica por encima de *Cuando ya no importe* está dado por la idea de *lo final*. No se trata de dos leyes formales que entren en tensión sino de procedimientos complementarios, ya que la relación de las convenciones con la subjetividad se hace patente en el final del texto. Cuando Silveira lee en la novela “una impresión exagerada, casi de parodia de un final grandilocuente, dramático y casi demasiado perfecto” (120), advierte acertadamente un trabajo con las convenciones, en tanto “recursos retóricos en apariencia injustificados, o apoyaturas cuyo papel en la obra no parece integrado en la estructura” (Said 33). Algunos ejemplos de este tipo de convenciones son frases hechas como “el pasado es inmodificable” (Onetti *Cuando ya no importe* 68) y, sobre todo, la construcción de un final fuertemente simbólico y ampuloso, a través de numerosas imágenes trilladas de nostalgia, como “este adiós” (152) y “este final de invierno” (166).

Esta trivialización del uso del lenguaje ha llevado a algunos críticos a leer la novela como una metáfora del “despojamiento de todo lo accesorio que nos rodea” (Aínsa 114) o como un despojamiento por parte de Onetti de sus mecanismos literarios (Orizaga). No obstante, junto con Adorno, podemos pensar que, en tanto obra tardía, la novela quiere “no tanto depurar de los floreos el lenguaje [...] como más bien de la apariencia de su dominio subjetivo los floreos: el floreo liberado, desligado de la dinámica, habla por sí” (18). Más que depurar de floreos el lenguaje, entonces, se trata de lograr que el floreo devenga significativo. De ahí que las convenciones que aparecen en las notas de Carr jamás sean dominadas por la voz enunciativa, que parece limitarse a dejarlas estar y deshacerlas por su propia inexpresividad.

Este uso de las convenciones se resiste al psicologismo de las lecturas de Balderston y Aínsa, que -en términos de Adorno- ignoran la diferencia entre las criaturas mortales y las obras de arte y, “[e]xplicando la subjetividad mortal como causa de la obra tardía, espera[n] poder aprehender sin fisuras la muerte en la obra de arte” (17). En ese aprehender la muerte *con o sin fisuras* radica la diferencia entre la relación escritura/muerte

que aquí planteamos, por un lado, y la que plantean Balderston y Aínsa, por el otro. No pretendemos negar la importancia de la proximidad de la muerte de Onetti en *Cuando ya no importe*, sino indagar el modo particular en que esa muerte se abre camino en la obra.

Sobre este asunto, tras los pasos de Adorno, Said sostiene que las obras tardías aprehenden la muerte de un modo refractado, como ironía (48). Así, la inminente muerte de Onetti no aparece reflejada directamente en la muerte de Carr, sino de un modo refractado, como irónica alegoría. Lo irónico proviene del manejo de las convenciones, ya que la exageración grandilocuente de los clichés permite quebrar la solemnidad opulenta de la muerte. Esto resulta notorio en los últimos párrafos de la novela, donde se reitera dos veces el sintagma “la palabra *muerte*”: “Escribí la palabra *muerte* deseando que no sea más que eso, una palabra dibujada con dedos temblones” y “Otra vez, la palabra *muerte* sin que sea necesario escribirla” (169, subrayado en el original). En el primer caso, se trata de un significante vacío; en el segundo, de un significado que puede prescindir del significante. Pero, en ambas oportunidades, el término “muerte” se desgasta por su propia repetición, provocando una escisión entre el significado y el significante.

Nuevamente, se advierte aquí una problematización de la conexión entre muerte y escritura, dado que la escritura reiterada de “la palabra *muerte*” es lo que permite al protagonista vaciar a la muerte de su significado y así enfrentarse a ella sin temores o, en términos del propio Carr, “con hastío y resignación” (169). Como notamos anteriormente, la escritura es lo que media entre “la palabra *destino*” del comienzo y “la palabra *muerte*” del final. De este modo, superponiendo su “destino de escritor” con el de vejez y muerte, Onetti logra que la escritura devenga una forma de aceptación, para facilitar el tránsito entre la vida y la muerte.

Conclusiones

Ya sea por el “aire de epílogo” (34) que recorre *El astillero* o, en términos de Adorno y Said, por el carácter tardío de *Cuando ya no importe* en la obra de Onetti, los dos textos estudiados se sitúan en el límite entre la vida y la muerte. En este sentido, en ambos casos,

la escritura se constituye como un modo de reflexión sobre la muerte articulado en base al principio constructivo de *lo final*.

Sin embargo, los modos de funcionamiento de *lo final* difieren de acuerdo al tipo de reflexión sobre la muerte que cada texto propone. A diferencia de Larsen, que hacia el final de la novela intenta huir de Santa María y de la muerte, Carr acepta la muerte y se traslada a Monte para esperarla. En un caso, *lo final* es huida desesperada de la muerte; en el otro, su aceptación. Dicho de otra manera, mientras que *lo final* en *El astillero* adquiere la forma de una doble huida -de la muerte y de la conclusividad del relato- que, pese a frustrarse, da sentido a la vida y al texto en retrospectiva, en *Cuando ya no importe* funciona como un mecanismo de desorden y fragmentación que aprehende la muerte irónicamente y, de ese modo, la conecta con la vida, facilitando el trayecto necesario hacia un final.

Bibliografía

Adorno, Theodor Wiesengrund. *Escritos musicales IV*. Madrid: Akal, 2008.

Aínsa, Fernando. *Del canon a la periferia. Encuentros y transgresiones en la literatura uruguaya*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2002.

Balderston, Daniel. “‘Hagan lo que quieran’: en torno a los manuscritos de *Cuando ya no importe*”. *Fragmentos*, 20. 2001: 103-108.

Bergson, Henri. *Obras escogidas*. Madrid: Aguilar, 1948.

Franz, Carlos. “Latinoamérica, el astillero astillado: una lectura de la Santa María de Onetti como metáfora de Latinoamérica”. *Revista de Occidente*, 301. 2006: 90-104.

Galdo, Juan Carlos. “Exilio y condición humana en *El astillero*”. *Discursos/prácticas*, 2. 2008: 37-55.

Genette, Gérard. *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989.

Gliemmo, Graciela. “Juan Carlos Onetti: una poética del fragmento”. Onetti.net. Web. 31 de enero de 2013.

Gutiérrez, Carlos María. "Onetti, el escritor". *Réporter*, 25. 1961: 27-29.

Jankélévitch, Vladimir. *Pensar la muerte*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.

Ludmer, Josefina. *Onetti. Los procesos de construcción del relato*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.

Onetti, Juan Carlos. *Cuando ya no importe*. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2008.

---. *El astillero*. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2007.

---. "Prólogo". *Lloverá siempre*. De Denis Molina. Montevideo: Biblioteca, 1981. 5-7.

Orizaga, Daniel. "Onetti refunda Santa María: *Cuando ya no importe*". Onetti.net. Web. 31 de enero de 2013.

Ortega, José. "Diario de una derrota: *Cuando ya no importe* de Juan Carlos Onetti". *La Palabra y el Hombre*, 86, abril-junio. 1993: 165-169.

Rodríguez Alonso, Pilar. "Algunas consideraciones sobre los personajes femeninos en la obra de Onetti (*El astillero*)". *La obra de Juan Carlos Onetti. Coloquio internacional*. Ed. Fernando Moreno. Madrid: Fundamentos, 1990. 73-94.

Rodríguez Coronel, Rogelio. "*El astillero*: el otro lado de la metáfora". *La obra de Juan Carlos Onetti. Coloquio internacional*. Ed. Fernando Moreno. Madrid: Fundamentos, 1990. 95-102.

Rodríguez Monegal, Emir. "Prólogo". *Obras completas*. De Juan Carlos Onetti. Madrid: Aguilar, 1979. 9-41.

---. "Conversación con Juan Carlos Onetti". Onetti.net. Web. 31 de enero de 2013.

Said, Edward. *Sobre el estilo tardío. Música y literatura a contracorriente*. Buenos Aires: Debate, 2009.

San Román, Gustavo. "Exilio y compensación en *Cuando ya no importe*". Onetti.net. Web. 31 de enero de 2013.

Silveira, Mathilde. "Escritura final de *Cuando ya no importe* de Onetti". *Letral*, 7. 2011: 114-124.

Vega Neira, Ricardo. "Metáfora, simulacro y fin de la utopía latinoamericana en *El Astillero*, de Juan Carlos Onetti". Critica.cl. Web. 31 de enero de 2013.

Verani, Hugo. *Onetti: el ritual de la impostura*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2009.