

Un relato sobre los "miserables": *Para una tumba sin nombre* de Juan Carlos Onetti

por Teresa Basile
(Universidad Nacional de La Plata)

RESUMEN

En el interior del proyecto fundacional de Onetti es posible leer tanto sus elecciones como sus exclusiones, su apuesta a la invención ficcional y su rechazo de las estéticas que califica de "nativistas" y "criollistas" así como su crítica al "compromiso literario". Tracé un itinerario de las huellas de estas exclusiones en sus textos, trayecto que se inicia en *El pozo* (1939) y en sus escritos contemporáneos de *Marcha para articularse en Para una tumba sin nombre* (1959). Propongo leer esta última nouvelle a partir de la siguiente pregunta: ¿cómo es posible armar un relato sobre "los miserables" en contra del relato realista y fuera de los mandatos del compromiso político?

El interior del artista es, en *El pozo* (1939), invadido por un comunista, Lázaro. El escritor, Linacero, vive "entre la mugre", en un cuarto con "dos catres, sillas despatarradas y sin asiento, diarios tostados de sol, viejos de meses, clavados en la ventana, en el lugar de los vidrios".¹ Este cuarto —hecho de carencias: "Ni siquiera tengo tabaco"— es, sin embargo el espacio en cuyo reverso es posible el sueño, la imaginación, en definitiva, la ficción que conjure el aburrimiento y los fracasos.

Linacero procura contarles una "aventura" a Ester, la prostituta, y a Cordes, el poeta, pero fracasa. La antigua alianza del artista con las prostitutas y con sus pares se ha roto.² En su lugar aparece el comunista Lázaro con quien Linacero comparte su cuarto y mantiene una fuerte relación hecha de necesidades y conflictos, de odios y admiración. Lázaro se encuentra ausente, pero Linacero no puede dejar de pensar en él; junto al lápiz de escribir yacen los panfletos como si Linacero escribiese en contra del compromiso de Lázaro pero sin poder prescindir de esa fuerza que opera como insoslayable presencia.

Además Lázaro "tiene una manera odiosa de tumbarse en la cama y hablar de los malditos catorce pesos que le debo" dice Linacero. Entonces, podemos preguntarnos ¿qué le debe Linacero a Lázaro en *El pozo*?, o mejor, ¿qué es lo que le debe el artista al compromiso? ¿Por qué Onetti elige a un ferviente militante comunista para compartir el cuarto del artista? ¿Es, acaso, Lázaro el único interlocutor válido del escritor o un demonio que éste, y por qué no que Onetti, debe conjurar?

En esta obra de comienzos, adelante en buena medida de las líneas que Onetti va a desarrollar en sus novelas posteriores, se exponen los andamios que sostienen el proyecto literario y éstos parecen correr por carriles que nada deben al "compromiso", al interés por una crítica social, una literatura de denuncia. Sin embargo la referencia a la dimensión político-social, a los pobres,³ al comunista Lázaro hablan de un conflicto, de una deuda.

La metáfora de la *deuda* no es arbitraria ocurrencia de un momento, Onetti la reitera, con una significación similar, en el prólogo de *Para esta noche* (1943):

En muchas partes del mundo había gente defendiendo con su cuerpo diversas convicciones del autor de esta novela, en 1942, cuando fue escrita. La idea de que sólo aquella gente estaba cumpliendo de verdad un destino considerables, era humillante y triste de padecer. Este libro se escribió por la necesidad —satisfecha

¹ Juan Carlos Onetti, *El pozo*, Montevideo, Ed. Enciclopedia uruguaya N° 48, 1969, p. 173.

² Esta afirmación sólo vale para *El pozo*, ya que en sus obras posteriores reaparece, de un modo insistente, la figura de la prostituta.

³ Linacero reflexiona, en varias oportunidades, sobre los conflictos sociales, los inicios de la segunda guerra mundial, las ideologías políticas, la revolución rusa, los pobres.

en forma mezquina y no comprometedor— de participar en dolores, angustias y heroísmos ajenos. Es, pues, un cínico intento de liberación.⁴

La tensión entre *cuerpo/libro* expone la diferenciación e intransitividad entre el espacio de la praxis política y el campo de la autonomía del arte, diseña las alternativas excluyentes entre *compromiso/participación mezquina*. Onetti elige resolver, mejor diríamos sortear, estas incompatibilidades en el campo de la autonomía del arte y a través de la factura ficcional. Pero lo que me interesa destacar es el residuo de esta elección, la culpa generadora de una deuda que transita del padecimiento del cuerpo a su cínica liberación en la escritura. El semanario *Marcha* se funda en 1939, año clave del inicio de la llamada “generación crítica” por Ángel Rama,⁵ fecha en que se hace visible el fracaso del regreso a la democracia luego de la dictadura de Gabriel Terra (1933-1938), momento decisivo en la vida política uruguaya, punto inicial de una “conciencia crítica” que se ocupa de enjuiciar los imaginarios autocomplacientes del batllismo, de corroer a la “Suiza de América”.⁶

Cuando Carlos Quijano funda este semanario, convoca a Onetti como secretario de redacción, cargo que desempeña hasta 1941 con su columna de “alacraneo literario” titulada “La piedra en el charco” y firmada bajo el seudónimo de “Periquito el aguador” y “Grucho Marx”. Quijano —cuenta Onetti— le pidió una columna “nacionalista y antiimperialista, claro”.⁷

¿Qué es lo que Onetti hace ante este mandato de Carlos Quijano, qué opiniones vierte en un semanario cuya índole política es ostensible? ¿Cómo responde al deseo de una crítica literaria que pueda llamarse nacionalista y antiimperialista?

En sus colaboraciones, Onetti propone un programa de fundación de la literatura nacional, uruguaya, bajo las condiciones de lo que podemos llamar una autonomía del arte. Sus más acalorados ataques apuntan a dos cuestiones. Por un lado critica las posibles funciones del “intelectual” en el marco del campo social y político. Desarrolla una serie de objeciones a cualquier intento de “compromiso” del escritor. Coloca a la literatura en el espacio del ocio, la gratuidad, lo inútil:

¿Se trata de colaborar en la lucha, poniendo las estilográficas al servicio de las fuerzas liberadoras? Pues que escriban las gacetillas de los periódicos de izquierda... Pero para este fin, no creemos en la eficacia de los poemas ni de las novelas, ni de las obras de teatro que puedan escribir nuestros escritores. Porque si en la hora actual la influencia de los intelectuales es muy débil en todas partes del mundo, entre nosotros es inexistente.⁸

A estas opiniones se suman las críticas de Onetti al descuido por parte de “los escritores de izquierda” del “estilo y técnica”, cuando no al despropósito de intentar desde la periférica costa uruguaya una lucha política: “Estamos en Montevideo, Uruguay, latitud 35... ¿vale la pena que un escritor, por encendido espíritu de santidad, acepte anularse, aquí en Uruguay, para luchar contra el fascismo?”⁹

⁴ Juan Carlos Onetti, *Para esta noche*, Buenos Aires, Ed. Calicanto, 1976, p. 7.

⁵ Cff. Ángel Rama, “Uruguay: la generación crítica (1939-1969)”, en: Ángel Rama, *La crítica de la cultura en América Latina*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1985, pp. 217-240.

⁶ Es posible leer en las crónicas de Onetti publicadas en *Marcha* bajo el seudónimo de Grucho Marx, una crítica a los imaginarios del Uruguay batllista, en especial a la superioridad de la cultura uruguaya y a la tradición democrática. En esta línea coincidiría con las operaciones que A. Rama señala en la generación crítica.

⁷ Cita tomada de “Explicaciones de Periquito el aguador”, en: *Onetti. Réquiem por Faulkner y otros artículos*; Arca, Montevideo, 1976, p.15.

⁸ Cita tomada de “Literatura y política”, *Marcha*, 1939, en: *Onetti. Réquiem por Faulkner y otros artículos*, Arca, Montevideo, 1976, p. 37.

⁹ Cita tomada de “literatura y política”. *Marcha*, 1939, en: *Onetti. Réquiem por Faulkner y otros*

Por otro lado, Onetti disputa en el interior de la literatura uruguaya, a las estéticas que llama alternativamente “nativistas”, “criollistas”, “rural” el carácter y la índole de lo nacional. En su lugar propone comenzar por la construcción de una lengua literaria: “No tenemos nuestro idioma, por lo menos no es posible leerlo”; “La creencia de que el idioma platense es el de los autores nativistas, resulta ingenua de puro falsa. No se trata de tomar versiones taquigráficas para los diálogos de los personajes. Esto es el color local, al uso de turistas que no tenemos. Se trata del lenguaje del escritor”.¹⁰

Ni un lenguaje nativista, ni un reflejo de lo real, ni un compromiso político, ni una literatura de denuncia; el artista es, para Onetti, aquel “hombre cuyo destino sea escribir, sin sucedáneos ni agregados”, en soledad.

El año 1939 es una fecha clave en la producción onettiana, un momento de definiciones en el cual el autor diseña aquello que va a ser la principal operación de su novelística: la fundación del espacio literario. Podemos tomar este *gesto fundacional* como eje reordenador de la producción de Onetti hasta la década de los cincuenta. En sus artículos de *Marcha* como crítico literario y en *El pozo* como escritor, ambos de 1939, establece las condiciones que cree necesarias a este proyecto y que recién con la publicación de *La vida breve* en 1950 alcanza su plena realización en la articulación ficcional de las ideas desplegadas anteriormente, y en la invención de Santa María. Es en *La vida breve* en donde Onetti va a reflexionar sobre la literatura desde el interior de la ficción, abandonando tanto las textualidades del crítico de *Marcha* como la escritura de *El pozo*, hecha de yuxtaposiciones de núcleos narrativos y reflexiones sobre la ficción. *Tiempo de abrazar* (1934), *Tierra de nadie* (1941) y *Para esta noche* (1943) aparecen como novelas intermedias en las cuales Onetti aún no ha dibujado la geografía de Santa María, síntesis del espacio ficcional. *La vida breve* (1950), *Los adioses* (1954) y *Para una tumba sin nombre* (1959) se vinculan estrechamente: las tres obras reflexionan sobre las condiciones de lo literario, de la invención, del espacio ficcional, pero lo hacen desde la trama novelística.

Lo que me interesa indagar en este proyecto fundacional radica en las exclusiones que Onetti opera, en la necesidad de eliminar la posibilidad de una literatura que se sustente en el compromiso y la trama de culpa/deuda que esta decisión le genera y que Onetti procura elaborar en sus primeros textos. Tracé un origen y una genealogía de este conflicto a partir de *El pozo*, el semanario *Marcha* y *Para esta noche*, cuyo punto culminante se encuentra en la experiencia de Jorge Malabia en *Para una tumba sin nombre*.

Desplegué la serie de debates que se cruzan en los artículos de *Marcha*, en los comienzos de la década del cuarenta, en una mano la crítica a los modos del realismo en su vertiente nativistas y criollistas, en la otra, su distancia del compromiso, para intentar una lectura de *Para una tumba sin nombre* (1959).¹¹

Propongo leer esta nouvelle como una respuesta a la siguiente pregunta ¿como es posible armar un relato sobre los miserables en contra del relato realista —en la línea arriba discutida, aunque de un modo más general— y en contra de los mandatos del compromiso político? ¿Cuáles van a ser entonces las estrategias de Onetti?

1. Mi lectura parte del estimulante análisis de Josefina Ludmer¹² quien afirma que *Para una tumba sin nombre* habla fundamentalmente sobre el “contar”, la literatura; pero sigo otro camino no transitado por la crítica mencionada: no se trata sólo de la literatura y la ficción, sino y además de las posibilidades estéticas de armar un relato sobre los “miserables” en disputa con las líneas nativistas-criollistas y con el compromiso literario.

Mi hipótesis se fundamenta en la factura “en clave” de *Para una tumba sin nombre*:

artículos, Arca, Montevideo, 1976, p. 36.

¹⁰ Onetti, op. cit., p. 18.

¹¹ Las citas de *Para una tumba sin nombre* pertenecen a la edición de Librería del Colegio, Buenos Aires, 1975.

¹² Josefina Ludmer, “Contar el cuento”, en: *Onetti, Los procesos de construcción del relato*. Buenos Aires, Sudamericana, 1977.

esta nouvelle no sólo hace referencia explícita a los “miserables”, expone además una acumulación de tópicos, palabras, problemáticas, que resultan claves y guiños pertenecientes a la doxa del compromiso literario.

Desde el comienzo aparecen *marcas de clase*. *Para una tumba...* se abre con la presencia de un “nosotros” que se distingue como “los notables, los que tenemos derecho a jugar al póker en el Club Progreso...” Los notables se distinguen por la posesión del “derecho”, del saber, el “privilegio de ver la cosa desde un principio” y sobre todo la posibilidad de “dibujar iniciales con entumecida vanidad al pie de las cuentas”. Son los que tienen “nombre” por oposición a la “tumba sin nombre” y a la anonimidad del médico. Tanto los patricios como los otros tienen los saberes sobre los entierros, “sabemos” se reitera seis veces para concluir: “Todo eso sabemos. Todos nosotros sabemos”, (p. 59). Pueden además contarle, del modo “más armonioso”, (p. 57), y pueden también armar un relato “describirlo a un forastero, contarle epistolariamente a un pariente lejano” (p. 59).

Si el relato se abre con una serie de tópicos pertenecientes a un discurso de dimensiones políticas —“los notables”, “privilegio”, “derecho”, apellidos patricios, Club Progreso—, el texto opera un *desplazamiento* de esta dimensión política, una descolocación que oculta su origen para reubicarlo en el interior del espacio ficcional y de la lengua literaria. *Para una tumba sin nombre* cita la doxa del discurso político para luego diferenciarse, para distanciarse o, incluso, sospechamos, para ironizar, para jugar. En este juego de ocultamiento, la novela se convierte en una textualidad cifrada, abierta a las conexiones que el lector pueda armar.

El entierro de Rita acompañada por el chivo que Jorge arrastra hasta las puertas del cementerio, irrumpe como lo nuevo, lo desconocido, lo “otro” que los pobladores no sabían ni pudieron contar; y se instaura como un desafío que va a desarticular el relato “más armonioso”, el que sabían los notables, los que dibujaban “iniciales”, aquel que podían “describirlo a un forastero, contarle epistolariamente a un pariente lejano”, como ya citamos.

Enterrar a Rita, acompañado del chivo, se convierte en un *desafío* para Jorge: en principio va contra su propia posición social, hijo de una familia distinguida y tradicional, los Malabia, dueños desde su fundación del periódico *El Liberal*, Jorge elige, sin embargo el servicio de Miramonte y dentro de éste, “el sepelio más barato”, mientras, según nos cuenta el médico, a su hermano Federico “Lo enterró Grimm. Un servicio perfecto” (p. 59). El entierro, el “duelo”, es a la vez y según su otro significado, un “desafío”: Cuenta Caseros “Vino el chico Malabia, como le decía, y me hablaba tragándose las palabras. Entendí que era un duelo”, (p. 60).

El *camino* para llegar al cementerio marca las diferencias con el camino de los “privilegiados”. El camino, el recorrido hacia el cementerio es uno, ya está determinado, como señala el médico: “Sabemos que a las diez o a las cuatro desfilamos todos nosotros por la ciudad, por un costado de la plaza Brausen, por los fondos tapiados de la quinta de Guerrero, por el camino en pendiente, irregular, casi solamente usado para eso, que lleva al cementerio grande, común en un tiempo para la ciudad y la colonia”, (p. 58). En cambio, Jorge elige “otro camino”: “No llegaron desde arriba, desde el camino de los entierros que todos nosotros conocemos. Vinieron desde la *izquierda* y se presentaron por sorpresa, agigantándose con lentitud en la cinta soleada de la tierra... después de haber hecho un extenso rodeo, negándose al itinerario de entierro que todos nosotros creíamos inevitable, *suprimiendo la ciudad*. Un camino muchísimo más largo, incómodo, enrevesado entre ranchos, y quintas pobres, impedido por zanjas, gallinas y vacas adormecidas” (p. 62; todas las cursivas, incluso las que vienen, son mías).

El desafío se convierte en contravención a las leyes, en “indecencia”: el cochero Barrientes se niega a ingresar al cementerio: “Está contra las leyes, y usted lo sabe”, (p.63). También el guardián le niega la entrada al chivo: “El chivo no entra —gritó”, (p.65).

Entonces y recapitulando, armar un relato sobre los miserables implica, para Jorge, ir contra la doxa de los notables, sus saberes, asumir un desafío y contravenir las leyes, tomar el camino de los bajos, el rancharío, el de la izquierda.

Pero nos queda una duda: este camino, el del desafío, el de la izquierda, el de Rita y el chivo, el que Jorge Malabia asume como un “compromiso” —“el compromiso que me inventé

era acompañarla hasta el cementerio con el cabrón (p. 66)”, resulta sospechoso para el médico. La mirada del médico introduce la ironía y la desconfianza: “vi el camino desnudo, miré hacia la *izquierda* y fui haciendo con lentitud la mueca de odio y desconfianza” (p. 62). Se burla del traje ciudadano de Jorge, señala cierto matiz de “disfraz”, impostura en el compromiso de Jorge: “Jugando al aplomo, a la madurez, sentado a mi *izquierda* en el automóvil, con los brazos cruzados sobre el vientre y las piernas, con su despeinada pelambre adolescente caída hacía los ojos, con su ridículo traje ciudadano... flaco, joven, noble, empecinado, jugando correctamente hasta el final el juego que se había impuesto, ardoroso y sin convicción verdadera” (p. 68).

¿Acaso no es posible leer *Para una tumba sin nombre* como una novela de aprendizaje del escritor? Jorge, el escritor adolescente se inicia en la literatura desde la izquierda, desde el compromiso, desde el desafío que le lanza al médico, su tutor —“me miraba desafiante, muerto de cansancio, inseguro de golpe, conservando por inercia el espíritu de desafío” (p. 65)— y que el médico, tolera y comprende, se burla pero lo apoya, le ofrece ayuda y cura: “Puedo ayudar”, “Si no se muere el chivo, estoy a sus órdenes para curarlo” (p. 69) ¿A quién, al chivo o a Jorge?

Jorge, enterrados Rita y el chivo, irá poco a poco abandonando su compromiso, modificando y negando sus vínculos del pasado. El médico y escritor, “un viejo”, para quien la escritura es un modo de compromiso exclusivo con la literatura que expulsa cualquier proyección política, ofrece una disculpa. Dice a Jorge cuando le entrega su manuscrito del cuento: “El insomnio, el aburrimiento y la incapacidad de participar en otra forma”, (p.102). ¿Por qué el médico señala su incapacidad de participar en otra forma, por qué se disculpa ante el adolescente a quien a pesar de las diferencias considera como su “hijo”, de su “misma raza”? ¿Es posible leer en Jorge, en su adolescente pasión por el compromiso una sombra que aún acosa al médico o acaso el final y melancólico reconocimiento de una incapacidad que lo atraviesa? ¿Es posible leer en Jorge una nueva resurrección de Lázaro, un fantasma que no logra enterrar definitivamente? ¿Es posible leer en la disculpa del médico un gesto similar a la disculpa de Onetti en el prólogo que citamos de *Para esta noche*?

2. *Para una tumba sin nombre* es también la desarticulación progresiva del relato realista en sus procedimientos más evidentes. Entonces, ¿cuáles son las operaciones que el texto realiza para desestructurar el relato realista?

En este punto sigo la hipótesis principal de Ludmer, quien analiza *Para una tumba sin nombre* como un socavamiento del relato tradicional, en especial del realista, pero mi análisis difiere en el modo en que el texto elige llevar a cabo esa operación. Ludmer habla de un relato matriz —inexistente en el interior de la nouvelle y creado por la crítica—, que al pasar a la novela sufre una serie de procesos de inversión, juegos de homonimia, desplazamientos, variaciones, etc. No creo necesario postular una matriz desde afuera ya que el texto mismo construye en el capítulo 3 un microrrelato realista que luego se ocupa de desarticular. Por lo tanto es en el nivel de la estructura misma de la novela donde se lleva a cabo la primera operación de desarticulación del relato realista.

Para una tumba sin nombre puede dividirse en dos partes: En la primera de ellas (capítulos 1, 2 y 3) se pone en escena la producción de un relato cuyo resultado final —el microrrelato escrito por el médico y que éste da a leer a Jorge— se encuentra en el capítulo 3. En el texto, entonces, se ficcionaliza aquello que funciona como “referente” de este relato, como el mundo exterior hecho de escenas (en especial la participación del médico en el entierro de la mujer, cap. 1) y de palabras (las conversaciones que el médico mantiene, especialmente con Jorge y donde éste le transmite, le cuenta lo sucedido con Rita y el chivo, cap. 2). Son los “materiales” con que trabaja el médico para escribir lo que va a operar como un relato “tradicional”, “realista”: es coherente, está contado desde un narrador omnisciente en tercera persona. E, incluso el médico, en un juego equívoco de palabras, habla de *calcar* el relato de Jorge y no de configurar su propio relato, calcar como una clave de la estética realista: dice Jorge: “La historia puedo contársela en dos o tres minutos y entonces usted, sobre ella construye

su historia y tal vez...” y el médico le responde “—No —lo atajé; hice un calco de su sonrisa cortés y reticente—. Eso mismo es lo que pienso hacer empleando su historia, la suya”, (p. 83)

La segunda parte (cap. 4, 5 y 6) se ocupa de socavar y destruir la lógica que había desembocado en el microrrelato del médico, esto es la relación entre el referente y la ficción armada sobre el referente, es decir la primera parte. Esta primera parte aparece como el objeto a destruir, de este modo se establece una relación de oposición, un movimiento de construcción de un relato y luego de su destrucción. Como resultado de este doble movimiento obtenemos la escritura del segundo relato del médico: el texto completo. La destrucción de la lógica del relato realista desemboca en la escritura del relato completo, la novela que en su totalidad cuestiona ese microrrelato. Hemos simplificado enormemente la estructura de *Para una tumba sin nombre*, para mostrar uno de los posibles cortes y ordenamiento del relato. Desde otro corte u otra perspectiva el microrrelato va más allá del relato realista porque finalmente el médico no “calca”, sino que inventa a Ambrosio, punto más alejado del anterior relato de Jorge. Pero, en todo caso, en este esquema sí me interesa destacar la lógica onettiana consistente en postular un relato como objeto que va a sufrir múltiples desarticulaciones.¹³

La convivencia de varios relatos, contradictorios entre sí —el de Caseros, Godoy, Jorge Malabía, el médico, Tito—, así como la progresiva modificación que cada relato sufre en el transcurso de la nouvelle, socavan la univocidad y coherencia de la verdad.¹⁴ Pero la pérdida de una verdad unívoca y coherente se convierte, al trasvasarse al espacio de la ficción, en pluralidad y ambigüedad, datos esenciales para la poética de Onetti.

La posibilidad del relato se asienta en la mentira y es la mentira la que permite el pasaje a la invención, dice Jorge: “Todo es mentira, Tito y yo inventamos el cuento” (p. 123). El médico, al final, concluye: “Y, más o menos, esto era todo lo que yo tenía después de las vacaciones. Es decir, nada; una confusión sin esperanza, un relato sin final posible, de sentidos dudosos, *desmentido* por los mismos elementos de que yo disponía para formarlo”

El par mentira/ficción desaloja la lógica del relato realista basada en su adecuación a lo real. La novela concluye con el vaciamiento del referente: al final dice el médico: “no me extrañaría demasiado que resultara inútil toda excavación en el terreno de la casa de los Malabía, toda pesquisa en los libros del cementerio”; “Y cuando pasaron bastantes días de reflexión como para que yo dudara también de la existencia del chivo, escribí, en pocas noches esta historia” (p. 125).

El origen de la literatura, la “nada”, el vacío del referente, es la puerta a la “invención” en esta poética anti o contra-realista. El relato completo emerge con la anulación del referente, de lo real y se niega a toda práctica de verificación: “me resultaba repugnante la idea de averiguar y cerciorarme”, dice el médico.

El microrrelato del médico (cap. 3) presenta al típico narrador omnisciente en tercera persona del relato realista. Es, además un narrador que ostenta un saber mayor que el de los personajes. Este narrador se va a ir desintegrando al ser sustituido por una primera persona, el médico, que ha perdido su capacidad de omnisciencia. Es un narrador parcial pero que procura incluir las voces de otros personajes a partir de citas textuales, dispositivo que lo hace “confiable”. Sin embargo, hacia el final, se descubre como un narrador mentiroso: “...escribí, en pocas noches, esta historia, la hice con algunas deliberadas mentiras; no trataría de defenderme si Jorge o Tito negaran exactitud a las entrevistas...” (p. 125).

A pesar de ser un narrador poco confiable, o justamente por eso, por no ostentar una verdad de modo radical, una verdad completa, este narrador coloca relatos que se enfrentan entre sí, relatos que evalúan los hechos de diferente forma, en especial los relatos de Tito y Jorge. De modo que en el enfrentamiento de voces, relatos y evaluaciones, *Para una tumba sin*

¹³ Incluso puede marcarse una estrategia similar en *Los adioses* donde se arma un primer relato que luego se cuestiona y desarticula.

¹⁴ Existe otro modo de articular los relato que adopta la estructura de las cajas chinas: por ejemplo, el relato de Godoy es narrado por Jorge y a su vez el de Jorge por el médico. Esta estructura aparece a lo largo de todo el texto porque es el médico el que incluye el resto de los relatos de los personajes.

nombre se convierte en un texto dialógico.

Asimismo las interferencias y los múltiples pasajes entre lo que la *nouvelle* postula como “real” y aquello que se reconoce como “inventado, contribuyen a confundir las certezas del relato. Tal es el caso de Ambrosio, que inventado por el médico, luego es nombrado por Tito, o la tensión entre Buenos Aires y Santa María que yuxtapone una geografía real con otra ficcional.

Esta desestructuración del relato realista se tematiza en diversas figuras, símbolos.¹⁵ La vacancia de “lo real” puede verse en el título: *Para una tumba sin nombre*, y luego en el símbolo eje que domina en la escena del entierro, el ataúd: “Era casi como llevar una caja vacía, de madera sin barniz...Era como transportar en un sueño dichoso, en una tarde de principio de verano... el fantasma liviano de un muerto antiguo...”(p. 66).

La postulación de una distancia que separa a la literatura de lo real suele simbolizarse en la obra de Onetti en las “ventanas”, que aparecen opacas y, como sabemos, el vidrio transparente, el espejo es el símbolo del realismo. En la primer conversación del médico con Caseros, en la cual oye por primera vez la existencia del chivo, la ventana se opaca y ya no permite ver con transparencia la realidad exterior: “mirando el torbellino blanco que habían dejado en el vidrio de la ventana el jabón y el estropajo...”(p. 59) y “Y aquel verano se me mostraba, atenuado por la confusión de la nube blancuzca en el vidrio de la ventana...”.

El relato de Jorge, según él mismo reconoce, es fragmentario: “Porque eso lo vi, o lo fui sabiendo, a pedazos. Y los pedazos que se iban presentando estaban muy separados (sobre todo por el tiempo y por las cosas que yo había hecho en los entre actos) de cada pedazo anterior. Nunca vi verdaderamente la historia completa”, (p. 71).

Si no hay referente ni una verdad verificable, sólo queda la ficción, la literatura, el desenvolvimiento de la escritura, el texto como multiplicidad, ambigüedad, posibilidad. El relato tradicional, conclusivo, cuya tarea intenta ser una explicación coherente del “mundo”, se trueca por la “invención” y la posibilidad de “salvación” a través de la creación, la invención de lo otro, diferente de lo real. Concluye el médico: “Lo único que cuenta es que al terminar de escribirla me sentí en paz, seguro de haber logrado lo más importante que puede esperarse de esta clase de tarea: había aceptado un desafío, había convertido en victoria por lo menos una de las derrotas cotidianas” (p. 125).

3. Retomemos nuevamente la pregunta inicial ¿Cómo construir el relato sobre los miserables en contra del relato realista? En el capítulo 3, donde se encuentra el microrrelato del médico, aparece tematizado otro aspecto de esta cuestión. Aquí se describen dos propuestas estéticas: la del precursor y la del inventor Ambrosio, en franca oposición:

El precursor arma el relato tópico del realismo, basado en el conflicto entre el provinciano y la gran ciudad que lo devora, en sus dos versiones: “el truco del regreso al pueblo natal... porque la derrota frente a la gran ciudad había sido definitiva”; y luego cambia el cuento por: “ella no había sido vencida aún por la indiferencia, el desamor de la gran ciudad; recién llegaba, tal vez condenada a sufrir esa derrota”. El precursor cambia el primer relato por el segundo por la imposición del mercado y del público, siguiendo sus vaivenes.

En cambio, Ambrosio es el “creador”, el “inventor”, el que impone el “detalle de perfección”. Comienza por construir el lenguaje adecuado para su creación —tal como Onetti reclamaba en sus artículos de *Marcha*: “silencioso, como si todavía no hubiera aprendido a hablar, como si persistiera en la añosa tentativa de crear un idioma, el único en que le sería posible expresar las ideas que aún no se le habían ocurrido” (p. 90). Obedece a la figura del escritor que ya vimos en Linacero: “estaba muerto, boca arriba, las manos abajo de la cabeza, mordiendo la boquilla amarilla, pensando sin remedio” (p. 92). Vive en el “ocio”, como un “poseído” en el interior del cuarto, meditando sobre su creación; desprecia el dinero y luego de una suerte de preñez de nueve meses inventa el chivo. Ambrosio no construye un relato sino un símbolo enigmático y estético.

¹⁵ Varios de ellos analizados por Josefina Ludmer, op. cit.

Entonces, se puede proponer: el relato sobre los miserables armado no desde la lógica del precursor, atado a los vaivenes del público y del mercado, construido sobre los tópicos del provinciano en la gran urbe; sino desde el modelo de Ambrosio: el ocio, la preñez en soledad, la ignorancia hacia el público y el dinero, la creación de una lengua literaria, y la invención de un símbolo enigmático —el chivo—¹⁶ que abre los significados a la multiplicidad de las lecturas. El chivo se convierte en un objeto de arte, enjoyado, parnasiano, se compara con un topacio, con el oro,¹⁷ y es a la vez un enigma, síntesis de la ambigüedad, de la posibilidad inscripta en la ficción. El ingreso a la literatura de los “miserables” pasa necesariamente —parece decirnos Onetti— por los filtros que el arte y sus condiciones le imponen; requiere una estetización que metaforiza al chivo en imagen parnasiana. Quizás en esta apropiación del parnasianismo, Onetti intente establecer su propio linaje con el modernismo literario en el cual es posible situar una estetización similar. Achugar señala la apuesta esteticista de Onetti: “una noción de la belleza o de la perfección paradójal que acepta lo sucio, lo purulento, lo sórdido pero no lo ordinario”.¹⁸

4. Queda aún una última pregunta. Todos los personajes establecen algún tipo de contacto con los “miserables, en principio Rita y el chivo pertenecen a ese mundo. El médico cuando llega al Mercado Viejo describe ese mundo que él mismo llama de los “miserables” y les da unas monedas a un grupo de niños: “Hendí la fila derrumbada de los miserables, tiré unas monedas al centro del lánguido clamor, sobre cabezas y brazos”, (p. 110). Godoy, Tito, Jorge, cada uno elige un modo de vínculo. Entonces ¿cuáles son las posibles relaciones con el sector de los “miserables”?, o ¿acaso el texto postula alguna relación ideal o ejemplar con ellos, algún modo de “solidaridad” con ellos?

Me voy a detener sólo en la tensión Jorge-Tito, la más destacada. El relato de Jorge se estructura en base a los postulados del compromiso. La “piedad”¹⁹ aparece como el móvil que resuelve a Jorge a ocuparse de Rita, a comprometerse de un modo particular con su vida y el chivo. A la piedad se suma el odio, la culpa, la responsabilidad y su resolución a sufrir el destino de Rita procurando convertirse en uno más de los miserables. Dice Jorge: “Aquél fue un año, o casi, de apoyar y refregar el lomo en eso que llaman abyección; un año de no pisar la Facultad... Porque, además, durante todo aquel año en que lo estafé, fui el hijo corresponsal

¹⁶ Dice Jorge: “supe desde el primer momento... que el chivo, aquella dócil apariencia de chivo, era el símbolo de algo que moriré sin comprender”, (p. 85), y luego afirma: “No supe y no sé aún, qué era lo importante; pero lo simbolizaba esto, le daba origen esto: quedarme tirado en la cama fumando, esperándola, no sólo como los otros, sino acompañada por el chivo: mirarle los ojos, amarillos, impasibles, olerlo y confundir su olor con el mío, lograr un acuerdo ilusorio con la eternidad impersonal que él representaba. Hablarle, con palabras simples, del sentido de nuestra soledad, de nuestra espera; verlo agigantarse y blanquear en la sombra, en la habitación de techo bajo, en la noche aparte, exclusiva, que desciende cada noche para los miserables” (p. 108)

¹⁷ Dice Jorge: “era mía su historia por lo que tenía de extraño, de dudable, de inventado, El chivo, la complicación, el artificioso perfeccionamiento que agregaba la presencia del chivo”, (p. 84); “Un chivo no nacido de un cabrón sino de una inteligencia humana, de una voluntad artística...Una idea-chivo inmóvil...los ojos amarillos. Algunas veces los comparé con el topacio, con el oro, con un cielo de tormenta en la siesta cuando la ciudad huele a letrina...Un chivo de mentira...rígido, falso” (p. 85-86)

¹⁸ Hugo Achugar, *La balsa de la Medusa*, Trilce, Montevideo, 1992, p. 81.

¹⁹ “Pero entonces lo único que me importaba era la piedad. Todos los pedazos de la historia que pude recordar sólo me servían para excitar mi piedad, para irme manteniendo en la madrugada en aquel punto exacto del sufrimiento que me hacía feliz...Y, además, el rencor contra el mundo. Esto al pie de la letra: todo el mundo, todos nosotros. Lo que recordaba iba nutriendo la piedad, el rencor y el remordimiento y éstos me empujaban hasta el borde del llanto como me empujaron hace tiempo hasta el borde del casamiento, pero nada más que hasta el borde. Yo me salvo siempre” (p. 71); “Y, sin embargo, no mentí al hablarle de la piedad” (p. 88).

Es la piedad la que opera como una forma del “compromiso” con los “miserables”: “Empecé a sentir o a saber que todos, todos nosotros, usted, yo y los demás, éramos responsables de aquello, del casamiento de ella con el chivo,..Todos nosotros culpables...culpables todos los habitantes del mundo, por haber nacido y ser contemporáneos de aquella monstruosidad, aquella tristeza” (p. 107).

perfecto... Mugriento, sudando esa mezcla de odio y angustia que ennegrece la piel como ningún abandono, como ningún trabajo, frío y emporcado, les escribí mi carta cada semana” (p. 104).

Ahora bien este relato de la responsabilidad, culpa-piedad y compromiso de Jorge está cuestionado desde otros puntos de vista: Tito lo acusa de haber dejado morir a Rita con el dinero que sus padres le enviaban mensualmente: “Con aquel dinero, se me ocurre, podía haber salvado a Rita o ayudarla a vivir más tiempo. Pero todo era una farsa, tan inmundada como imbécil” (p. 119); también lo critica por adoptar una pose, disfrazarse de pobre, coincidiendo en este punto con las evaluaciones del médico.

Tito acusa a Jorge de haber regalado su dinero y no haberlo utilizado para salvar a Rita, pero a su vez Tito aparece en escena justamente en relación a su actitud con un grupo de chicos “mendigos”, a quienes, con el dinero de su herencia, le compra caramelos para tirárselos, en un juego bastante perverso: “...desde hace un mes o quince días, desde que cayó una tarde por casualidad este verano y descubrió el juego de los caramelos y las nenitas. El padre le dejó mucho dinero y él lo gasta así” (p. 112). No es casual que esta escena se desarrolle en el “Mercado Viejo”, espacio donde Tito negocia su relación con los pobres en la dádiva de una limosna por la cual procura liberarse de toda responsabilidad.

Sí cada relato propone un modo de relacionarse con los miserables, al mismo tiempo, en el enfrentamiento con otros relatos, esa actitud suele cuestionarse, se socava sin dar lugar a ninguna propuesta alternativa, digamos “ejemplar”; aunque hay evaluaciones, el texto se aleja de cualquier intención didáctica o ejemplarizante. En reiteradas oportunidades Onetti protestó por la presencia de intenciones didácticas, doctrinarias, ejemplarizantes, como “Jamás me interesó adoctrinar”, o “quieren que el artista se ocupe de temas sociales. Y ni tampoco eso: que el tema sea la miseria, que los pobres sean buenos y los ricos malos”.²⁰ Lejos de cualquier imposición, el lector se ficcionaliza como un receptor que tiene el poder de armar su propia lectura: cuando Jorge cuenta por primera vez al médico la historia de Rita, agrega: “La historia puedo contársela en dos o tres minutos y entonces usted, sobre ella, construye su historia y tal vez...” (p. 83).

Si bien, como asegura Josefina Ludmer “*Para una tumba sin nombre* es el texto más multivalente de Juan Carlos Onetti, susceptible de tantas interpretaciones y sentidos como la historia misma”, creo que es posible sostener que esta multivalencia se articula también a partir de una hipercodificación del relato, la posibilidad interpretativa se socava en un doble movimiento de signo contrario pero complementario: por un lado el desarme —ya visto— de los elementos constitutivos del relato; por el otro una hipercodificación dada en la superposición de líneas de sentido, de vías interpretativas que autorizan diversas lecturas (es probable que en esto consista cierta idea onettiana de la ficción como un juego, un juego que propone al lector y cuyo resultado es incierto). Sería posible leer *Para una tumba sin nombre* como una historia de iniciación sexual de los jóvenes adolescentes; o como el ingreso al mundo de los adultos que Jorge y Tito asumen de diversa manera, o la línea que Ludmer sigue o la que aquí se intentó. Sea cual fuere la vía elegida, la novela evita las marcas del relato conclusivo, las certezas.

El recorrido que he trazado en la producción de Juan Carlos Onetti se vuelve un momento privilegiado para iluminar las elecciones y descartes que el escritor debió enfrentar en el momento de fundar lo que él consideró la moderna literatura uruguaya. En esa coyuntura creyó necesario eliminar cualquier dimensión que no fuese estrictamente literaria en la certeza de que perturbaría la condición del arte, pero esta decisión deja sus huellas en las novelas aquí analizadas. *Para una tumba sin nombre* finaliza con el ingreso de Jorge a la ficción en el velorio, —momento clave, el “único que importa” según el médico— en una escena donde las luces difuminan los contornos, desrealizan, despojan la habitación para dar lugar a la posibilidad de la invención: “Era así: un velorio en que durante muchas horas no hubo nadie más que yo, un cadáver, un cabrón rengo y hambriento. Aquella habitación tenía un piso de tablas, flojo, y cuando yo me

²⁰ Las citas son de: Onetti, *Réquiem por Faulkner y otros artículos*, Arca, Montevideo, 1976, p. 196 y 176.

paseaba el cajón se movía y parecía moverse mucho más porque cuando yo caminaba la luz de las velas se ponía a bailar. Nada más que eso” (p. 124).