

*Para una tumba sin nombre.\**  
las versiones de la historia  
y los gestos de la lectura

---

75

Mónica L. Bueno

**Escribir una novela significa colocar lo incommensurable en lo más alto al representar la vida humana. En medio de la plenitud de la vida, y mediante la representación de esa plenitud, la novela informa sobre la profunda carencia del consejo, del desconcierto del hombre viviente.**

*Walter Benjamin.*

¿Cómo sabemos lo que creemos saber? Con esta pregunta se inicia uno de los libros que fundamenta las teorías constructivistas titulado **La realidad inventada**.<sup>1</sup> Según sus postulados, el constructivismo deja de lado el qué y el cómo para centrarse exclusivamente en la palabra **creer**. De acuerdo con esto, toda realidad es inventada por quien, paradójicamente, no tiene conciencia de ello sino que, por el contrario, la concibe como algo independiente. No hay

posibilidad de descubrir la realidad sino de fundarla a partir de ciertos supuestos que creemos elementos «objetivos», cuando en verdad son sólo las consecuencias de nuestro modo de buscarla y aprehenderla. En este sentido, coincidimos con Erns von Glaserfeld en marcar la radicalidad de este tipo de pensamiento ya que rompe con las convenciones y «desarrolla una teoría del conocimiento en la cual éste ya no se refiere a una realidad ontológica objetiva sino que representa exclusivamente el ordenamiento y organización de un mundo constituido por nuestras experiencias.<sup>2</sup>

76

Si de inventar realidades se trata, la literatura ha jugado desde siempre con esta posibilidad ya que el mundo representado es ficticio por definición y por decisión. Ficcionalidad y literariedad son términos que se contienen y relacionan si bien no son excluyentes y juegan con esa idea de representar lo inventado. El lenguaje articula entonces, esa instancia donde el «como si» construye mundos. La narrativa contemporánea ha dado un giro, no sólo se empeña en construir ficciones sino que, acorde con esta perspectiva constructivista se ha tornado autorreflexiva. Se trata de una literatura que apuesta a mostrar los procedimientos, que se ocupa de sí misma. Esa autorreferencialidad constituye el eje de la escritura narrativa y pone en duda el acuerdo entre obra y lector. Al decir de Macedonio Fernández, se trata de la novela buena que decreta la muerte de la novela realista «mala» y busca provocar en el lector «el susto de la inexistencia». Se intenta deconstruir el sistema de referencias, se trata de desplegar la escritura que se hace a sí misma y, en esa puesta lúdica de autorreferencialidad, destruir toda seguridad epistemológica.

**Para una tumba sin nombre** apunta desde el título a ese sistema de resarcimientos: ¿lo que no tiene nombre no existe? Parafraseando a Borges ¿la rosa está en el nombre? El título, además remite al procedimiento de la cita. Como señala Block de Behar «El título del libro suele ser el primer indicio de una alusión transtextual». De esta manera, no solo se evoca un universo cultural sino que, «empieza como continuación».<sup>3</sup> Mas allá de la referencia a Debussy y Pierre Louys, esta idea de un comienzo que no es tal, desde el título apunta a una continuidad que anula la clausura del texto único.

Esta estrategia cuestiona la idea de origen y original y opone la posibilidad de una consecución infinita que traduce y reescribe esa continuidad armada sin punto de principio, hecha genealógicamente de emergencias y procedencias, se centra en esta novela justamente en la narración de una historia. La posibilidad de contar, fundamento de la cultura, se abre en un abanico de versiones donde no sólo cualquier clausura resulta incierta sino que cualquier comienzo -hasta el del mismo libro- se diluye en la continuidad. Como señala Josefina Ludmer, esta novela «niega el discurso narrativo como un todo cerrado y centrado; subvierte la economía del relato clásico, basada en el enigma y el develamiento; se sustrae a la antinomia "realidad" "ficción"». <sup>4</sup> Todo el dispositivo textual de la novela gira alrededor de la semiosis del contar. El relato resulta ser entonces, el principio estructurante de la escritura no como sustento de ella sino como revelador de cuestiones. Si antes señalábamos que la postura constructivista determina los paradigmas de investigación de la realidad como estructuras de invenciones, el relato es, tal vez, desde tiempos inmemoriales, la posibilidad de construir realidades: alguien cuenta y en ese relato aparece un mundo, alguien escucha y en ese acto se traduce la representación de ese mundo narrado al otro. Pacto entre uno y otro por el cual el relato se yergue en y por el lenguaje en un mundo compartido «real» en ese acto de contar.

77

**Para una tumba...** hace estallar este supuesto y gira sobre ese acto para deconstruirlo. Jorge contará la historia de Rita al médico y en ella se desplegarán los signos rituales del contar, se pondrán en movimiento los mecanismos para armar la historia:

*Y ni siquiera cuando hablábamos con Tito de la historia pude sentirla como una cosa completa con su orden engañoso pero implacable, como algo con principio y fin, como algo verdadero, en suma. Tal vez ocurra ahora, cuando se la cuente, si encuentro la manera exacta de hacerlo. (71)*

Esta implacabilidad del relato se estructura en el acto mismo de contar. Ese acto no sólo recupera el recuerdo, sino que lo exorciza y de

alguna manera, provoca el conjuro del tiempo, de la propia biografía que anula prolongaciones del pasado, que se modifica en ese presente: « adiviné que si lograba contarme la historia iría gastando al decirla lo que le quedaba aun de adolescente» (72)

La escritura de Onetti juega con los comienzos: la novela empieza con el entierro en Santa María de una mujer, la historia se inicia más adelante con el relato de Jorge a Díaz Grey. La demora en contar, en armar los hitos de la identidad de esa mujer y el chivo abre el juego de las representaciones por donde se filtra esa fuerza seductora que ejerce en el lector. Así la minuciosidad en los detalles previos se constituye como una suerte de teatralización que permite asistir al privilegio del acontecimiento de contar. Onetti establece un juego entre escritura y oralidad donde las actantes se reubican constantemente, donde la lectura se forja en el paradigma final y al mismo tiempo infinito, de existencia de la narración.

Como indicáramos antes, la novela comienza antes que el relato oral de Jorge. Esta especie de introducción a la historia de Rita funciona como trastocamiento del final: no sólo conocemos o creemos conocer el desenlace: la muerte de Rita, sino que también asistimos a la presentación de ciertas estructuras sociales donde el narrador personaje, el médico, se ubica mediante un «nosotros»:

*Todos nosotros, los notables, los que tenemos derecho a jugar al póker en el Club Progreso y a dibujar iniciales con entumecida vanidad al pie de las cuentas por copas o comidas en el Plaza. Todos nosotros sabemos cómo es un entierro en Santa María. (57)*

Las líneas posteriores sólo reforzarán la información de este párrafo ya que se describen los rituales de la clase en relación con el hecho social de la muerte. Rituales de clase que marcan las diferencias y desoyen la igualación del final. Esta situación inicial presenta al segundo narrador, Jorge, como «... este chico de los Malabia, el menor». De esta manera se soslayan los fragmentos de una biografía que recrea la estrategia de la construcción del sujeto: una identidad fluctuante, que -como veremos- toma los disfraces, los

enmascaramientos que la historia le posibilita: narrador, autor, personaje.

Pero debemos estar atentos a la presentación de otro de los ejes de la producción onettiana: la célebre Santa María. Un espacio ficcional, «una realidad inventada» por la escritura que se opone en toda la novela a la «real» Buenos Aires, en una serie de traslados, trasposiciones, contaminaciones que juegan con la posibilidad de refuerzo del verosímil, y, paradójicamente, la deconstrucción de ese verosímil. Así lo señala Ludmer: «La topografía de Onetti es, quizá el punto clave de su escritura. No por lo obvio: la invención de un espacio inédito -Santa María-, sino por el sistema de espacios y desplazamientos que instituye» (11). Una mujer de Santa María en una estación de Buenos Aires; el relato de esa historia en Santa María. El cuento de la mujer que cuenta un cuento: espacios que se contaminan en el intento ilusorio de tener la historia total. El relato oral tratará de reacomodar tiempos y lugares pero, justamente por su condición de oralidad, corroerá permanentemente ese intento, ya que, como señala Walter Ong, «La narración oral no se ocupa mucho del paralelismo cronológico exacto entre la secuencia en la narración y la secuencia en los puntos de referencia fuera de ésta» (144).<sup>5</sup> Onetti hace estrategia especular de esta característica y la repliega al esquema del saber. El trazado de la escritura se mueve, en el primer encuentro, entre la memoria desorganizada del narrador oral, sus detenimientos, correcciones y dudas y la rigurosa presentación lineal de los hechos en un orden cronológico. Así se enhebran las ficciones en esta novela: ficción de un relato oral de una historia que se quiebra en su aparente verosimilitud, escritura de oralidades, huellas de un trazado que se pierde en la voz desde un final, la muerte, para retomar un comienzo que siempre se resbala, se oculta, se disfraza.

Los narradores de la historia de Rita, se remiten uno a otro en una suerte de oralidad infinita. El receptor, el médico, cuestiona la efectividad de la textura del relato, marca de alguna manera las estrategias de Jorge que tienen en cuenta a su oyente, hasta el de Ambossino que comienza a corroer la seguridad de realidad de la historia: el sentido del

final es el primero que se subvierte: la mujer enterrada no es Rita. A partir de allí, los ejes de la historia se perderán, se multiplicarán. «Otra mujer, y casi otra historia», dice Jorge (105) Como los actores del teatro griego, las máscaras se intercambian: Rita muerta es su prima. Se inicia un juego de mudanzas que quebrarán la creencia en la historia misma y también, desplegarán las marcas de una narración que se crea, y, por lo tanto, se corrige. Corregir la historia no implica remitirse a la norma sino, por el contrario, abrir en el cambio, en la modificación, esa suerte de materiales a la vista.

80

*Tenía el remordimiento de haberle hecho creer en una historia perfecta, haberle permitido creer que la historia que empecé a contarle en aquellas vacaciones obtuvo su final perfecto. Eso nunca sucede, si se pone a pensar, verá que todo falla por eso y sólo por eso. De modo que corregí. (108)*

En su cuestionamiento de las condiciones del relato, esta novela de Onetti quiebra la omnipotencia de la autoría. Si bien la escritura del médico ya ha anulado la idea del autor único, dueño absoluto del acontecimiento; la marca del protagonismo de Jorge le da cierta legalidad frente a la traducción escrita: Jorge es el que sabe la historia y el que la cuenta. Alianza ancestral entre el autor empírico y el narrador textual. Es por eso que aparece un segundo narrador, Tito, quien también forma parte de ese pasado de Rita, y el chivo en Buenos Aires. Una nueva versión, otra historia que nuevamente corrige, y que en definitiva sólo es una contribución al sistema de contrapunto de versiones que anulan la univocidad. Al respecto, señala Nicolás Rosa: «La versión que se muestra proliferante, se desliza sobre la escritura, se imprime sobre la letra». <sup>6</sup> Las modificaciones no sólo cambian los ejes del relato sino que trastocan la constitución de la identidad de los sujetos: Jorge se «disfraza» de Ambrosio, el amante que trae el chivo, viste su ropa y actúa sus gestos y en esa construcción de la identidad del otro, se perfila en el hacedor del final de Rita. Junto con el médico, el lector recorre a la manera de un detective, las pistas de un entrecruzamiento de ficciones, que apuntan a un solo lugar: la tumba de una mujer en el cementerio de Santa María. Los actantes se

enmascarar en los simulacros de identidades desde donde emergen las coordenadas de tiempos y espacios construidos en el relato: la plaza a la entrada de la estación, las distintas habitaciones de las pensiones, que son muchas, pero que se reúnen en una sola imagen: la de una mujer que se prostituye y la de un hombre que espera su regreso. Se trata de contar un tiempo pasado que se reduce al ciclo de idas y venidas de Rita y el chivo o a las temporadas de dos estudiantes aburridos. Como señala Barthes, el pretérito indefinido de la novela tiene algo de útil y de intolerable, «es una mentira manifestada; marca el campo de una verosimilitud que develaría lo posible en el mismo momento en que lo designara como falso».<sup>7</sup>

Sin embargo, ciertas «estructuras de sentimiento» (Williams, 1977) se reconocen más allá de los cambios y falseamientos de los nombres: las relaciones humanas atravesadas por las marcas de la clase, el sexo, la soledad. El médico identifica en el Malabia del segundo encuentro, tres «suciedades» que corresponden a la adultez: tomarse en serio a sí mismo, ser clínico y «el pecado adulto de creer a posteriori que los actos sin remedio necesitan nuestro permiso». De esas tres suciedades, busca Onetti redimir al lector: las señales son claras y exceden el afán detectivesco por buscar la verdad: la contrapartida se despliega en la apuesta a dejarse llevar por una escritura que necesita de la desesperación, de la rebeldía, del sentido casi ritual del exorcismo de la memoria que la lectura nutre. Es por eso que la última aparición de Jorge defraudará cualquier viso de seriedad en una historia que no cierra en un final que permitiría el reconocimiento de la verdad:

*Pero no quiero seguir con esto. No vaya hoy a verme. Hubo una mujer que murió y que enterramos, hubo un cabrón que murió y que enterré. Y nada más. Toda la historia de Constitución, el chivo, Rita, el encuentro con el comisionista Godoy, mi oferta de casamiento, la prima Higinia, todo es mentira. Tito y yo inventamos el cuento por la simple curiosidad de saber que era posible construir con lo poco que teníamos: una mujer que era dueña de un cabrón rengo, que murió, que habla sido sirvienta en casa y me hizo llamar para pedirme dinero. Usted estaba casualmente*

*en el cementerio y por eso traté de probar en usted si la historia se sostenía.*

Esta cita concluye, en apariencia, el sistema de versiones ya que anula y le da categoría de ficción a un relato que comenzó como una historia verdadera. El enigma se devela: inventar en base a una anécdota, construir una realidad y contarla para un receptor que el azar coloca en el cruce.

82

En esa construcción se instala la brecha entre la verdad y la ficción ya que la narración se define «como un metacódigo, un universal humano sobre cuya base pueden transmitirse mensajes transculturales acerca de la naturaleza de una realidad común» (Ong, 139) Y en esa representación mediante el lenguaje, se establece el orden de la Ley acerca de lo verdadero e inventado. Onetti trabaja esta brecha, la lima hasta la exasperación y complica la lectura en ese trabajo a la vista. Las últimas teorías sobre ficción, justamente, apuntan a analizarla con el supuesto leibniziano de mundo posible, supuesto que permite anular la analogía como mecanismo de observación crítica. Pavel y Dolezel, los principales propulsores de esta posición, sostienen que a partir de esta decisión es factible reconocer la semántica interna de ese mundo posible. La semántica del mundo posible que propone Onetti destraba la idea monolítica y omnipresente del dueño del relato y dueño de la verdad. Ninguna seguridad; la confesión de Jorge es puesta en duda con un nuevo dato: una carta de Tito. Se establece un sistema infinito de complementarios y opuestos que remiten a un único acontecimiento: el entierro de una mujer en Santa María y que el médico concluye en una escritura con «algunas deliberadas mentiras» que le permiten «convertir en victoria por lo menos una de las derrotas cotidianas». Un único acontecimiento, dijimos, y deleuzianamente debemos agregar que «el acontecimiento no es lo que sucede; está en lo que sucede». <sup>8</sup> La historia de Rita sucede en el relato y en la escritura, en definitiva, en la literatura, y en ella aparecen la soledad, la pobreza, la marginalidad.

Una tumba sin nombre puede ser también una tumba vacía, nos aclara Dfáz Grey en el final; por lo tanto es inútil, tedioso y absolutamente postergable buscar el origen. No hay tal principio, olvidemos la pesquisa



y aceptemos el exorcismo del relato frente a la muerte, la magia de contar en ese puro presente.

## Notas

\* Las citas del texto corresponden a la siguiente edición: Onetti, Juan Carlos (1975) **Para una tumba sin nombre**, Bs. As. Librería del Colegio

- <sup>1</sup> Paul Watzlawick explica así en el Prefacio del libro, los fundamentos del constructivismo, cuyo origen, según el mismo compilador, estaría en la Antigüedad y pasaría por Vico, Kant, Dilthey, Wittgenstein hasta el Círculo de Viena. Cfr. **La realidad inventada**.
- <sup>2</sup> En von Glasersfeld, **La realidad inventada** (25).
- <sup>3</sup> Cfr. Block de Behar. Es necesario aclarar que la crítica uruguaya trabaja en particular la repetición de los títulos como «primer indicio de una alusión transtextual» (102-103).
- <sup>4</sup> El estudio Preliminar de la edición de la novela ha sido publicado por Josefina Ludmer junto con otros artículos sobre Onetti en su libro **Onetti: los procesos de construcción del relato**. En este caso, la cita corresponde al Estudio preliminar (9).
- <sup>5</sup> Cfr. Ong (144).
- <sup>6</sup> Permítaseme una cita más del libro de Nicolás Rosa que parece meterse en el entramado de la novela de Onetti: “¿Podemos afirmar que la literatura es versión pura, es decir, pura versión? ¿Que lo que se llamó mito, religión, tradición oral, son tantas versiones de la letra recoleta? ( ) ¿No será, en última instancia, la versión en un rapto de narcisismo especular, una versión de sí misma?» (69 a 72).
- <sup>7</sup> Barthes reconoce las estrechas implicaciones entre novela e historia. Contar el pasado presupone ciertas estrategias: el uso del pretérito es una de ellas (39).
- <sup>8</sup> Cfr. Deleuze (159).

## Bibliografía

- Barthes, Roland (1972) **El grado cero de la escritura**. Bs.As. : Siglo XXI
- Block de Behar, Lisa **Una retórica del silencio**. México : Siglo XXI
- Deleuze, Gilles (1969) **Lógica del sentido**. Barcelona-Buenos Aires-México: Edit Paidós

Ludmer, Josefina (1997) **Onetti, los procesos de construcción del relato** Bs As : Sudamericana

Ong, Walter (1987). **Oralidad y escritura. Tecnología de la palabra** México : F C E

Rosa, Nicolás (1992). **Artefacto** Rosario : Beatriz Viterbo Editora

von Glasersfeld, Erns. Introducción al constructivismo radical en **La realidad inventada**

Watzlawick, Paul (1988). **La realidad inventada. ¿Cómo sabemos lo que creemos saber?** Bs As : Gedisa