

Sin nombre. Sin verdad. Sin saber

La narración en *Para una tumba sin nombre*

Manuela Barral

Facultad de Filosofía y Letras, UBA

barral.manuela@gmail.com

Resumen

Este trabajo propone una lectura sobre *Para una tumba sin nombre* de Juan Carlos Onetti atendiendo a la tensión entre referencia y autorreferencia, en el marco de la crisis de la representación realista. ¿Cómo se representa cuando desaparece la confianza ilimitada en las convenciones del realismo y en la capacidad de mimesis del lenguaje?

Desde el título, *Para una tumba sin nombre* propone una ley narrativa: “sin nombre” significa sin referente. Al apartarse de la referencia, el texto se autonomiza: el texto habla del texto. Esto se desarrolla cuando los personajes Díaz Grey, Jorge Malabia, Tito y Godoy cuentan su percepción literaria. Todos cuentan, y también todos juzgan cómo el otro cuenta. Estas interpretaciones de los personajes abren una grieta por donde ingresa la autorreferencia. Al mismo tiempo, el texto coquetea con la referencia, pero para señalar que el mundo ficcional no depende del mundo real, porque es el texto el que construye su mundo.

Abandonado el referente, la literatura de Onetti reclama autonomía. La narración cuenta cómo se cuenta; el texto pone en escena las elecciones constructivas y la literatura deviene referente. En el origen de la literatura, está la literatura. Esto se reafirma en la obra en varios movimientos que gestan una recurrencia textual, en donde una versión lleva a otra versión y la literatura toma la forma de cadena de versiones. Otra forma que encuentra el texto para auto señalarse es la desconfianza.

La desconfianza, la mentira y el no saber insisten en el texto, trazando un vínculo entre estos elementos y narración. Díaz Grey escribe porque no sabe. *Para una tumba sin nombre* establece una relación productiva entre desconocimiento y escritura. Si hay un punto vacío, si no se sabe, hay narración.

Abstract

This paper proposes a reading of *A Grave with No Name* by Juan Carlos Onetti, focusing on the tension between reference and self-reference, in the framework of the crisis of realistic representation. How can we represent in spite of the loss of trust in the conventions of realism and the mimetic capacity of language?

Starting by its title, *A Grave with No Name* introduces a narrative law: “no name” means having no referent. By being separated from the reference the text becomes autonomous. This idea is established when the characters Díaz Grey, Jorge Malabia, Tito and Godoy voice their literary perception. They all speak of it, and they all judge how the rest of them speak of it. All the interpretations that the characters perform expose a crack; and it is through this crack that self-reference can seep through. At the same time the text flirts with reference in order to point out that the fictional world does not depend upon the real world, its world is constructed by the text.

Once the referent is dropped, Onetti’s literature claims autonomy. The narration sets the

tone for how it is told, the text brings into the spotlight constructive choices and literature becomes the referent. In the origins of literature there was literature. This is reasserted in the novel through movements that create a textual recurrence where one version leads to the next and to the next, thus transforming into a chain. Another way in which the text references itself is by employing distrust.

A climate of distrust, lies and the unknown appears time and time again, marking a bond between these elements and the narration. Díaz Grey writes because he does not know. *A Grave with No Name* establishes a productive relationship between writing and the unknown. If something is not known, there is a space for the narration.

Sin nombre

Para una tumba sin nombre de Juan Carlos Onetti se publica en 1958. Roberto Ferro en su trabajo *Onetti / La fundación imaginada* sitúa la obra en lo que él denomina el “segundo comienzo” de la narrativa onettiana, que se inicia con *La vida breve* (1950). Ferro indica que desde *La vida breve* hay una fuerte presencia de la autorreferencia, se cuenta una historia y también se cuenta la historia de cómo se cuenta. En *La vida breve* se produce la emergencia ficcional de Santa María. Ciudad construida, ciudad imaginaria, ciudad textual, abre un interrogante: ¿qué es la referencia en la literatura de Onetti, qué designa su narrativa?

Las obras de Onetti se inscriben en la crisis de la representación realista, cuando desaparece la confianza ilimitada en las posibilidades de representación de la realidad. En *Para una tumba sin nombre* el hincapié puesto en la construcción del relato, en su rigor formal y en sus procedimientos constructivos exhibe la falta de creencia en las convenciones del realismo decimonónico. Esto se reafirma en sintagmas que también trabajan desde el plano semántico esta puesta en jaque. Ludmer señala que “la ventana, el vidrio, es un *topos* privilegiado en la escritura de Onetti” (1977: 301). Mientras que en el realismo el vidrio y la ventana son sinécdoque de transparencia y naturalizan la capacidad mimética del lenguaje, Onetti pone esto en cuestión haciendo ostensible su presencia como obstáculo, velo a una visibilidad plena. En la enunciación: “nubes secas en los vidrios” (Onetti 2008:12), la opacidad se remarca con la presencia de la nube. Estos *topos* recorren *Para una tumba* indicando “el punto más antinaturalista (menos referencial) de Onetti” (Ludmer 1977: 303).

Desde el título, en *Para una tumba sin nombre* hay una propuesta programática: “sin nombre” significa “sin referente”.¹ Onetti trabaja con el género policial como modelo formal. En el policial, la verosimilitud no se sustenta en la repetición de la realidad, sino en el cumplimiento de las leyes del género (crimen, enigma, detective, investigación). El trabajo de Onetti con el policial no es inocente, de mera utilización de la convención para garantizar la construcción narrativa. Él aprovecha el rigor formal que el policial propone, pero la apropiación es desviada. Si el policial trabaja con una lógica conservadora, que apunta a recomponer un orden quebrado, de explicar lo que pasó y satisfacer la demanda del lector de tranquilizar, la literatura de Onetti hace un movimiento inverso: los enigmas no se resuelven.

“Sin nombre” se instituye como una ley narrativa: abandonar la atadura al referente, para que la potencia textual se despliegue incesantemente. Al apartarse de la referencia,

¹ Esto ya fue señalado por Josefina Ludmer en su artículo “Contar el cuento”. (Cf. Ludmer, Josefina. “Contar el cuento”. En *Onetti. Los procesos de construcción del relato*. Buenos Aires: Sudamericana, 1977).

el texto se autonomiza: el texto habla del texto. Esto se desarrolla cuando Díaz Grey, Jorge Malabia, Tito y Godoy cuentan su percepción literaria. *Para una tumba sin nombre* ficcionaliza una puja por el poder de la narración. Todos cuentan, y también, todos juzgan cómo el otro cuenta. Cuando Godoy cuenta que Rita cuenta, percibe que ahí hay construcción: “y me huelo desde el principio que es cuento” (Onetti 2008: 37). Por eso, Godoy no escuchará a Rita con ingenuidad, escuchará atendiendo a cómo cuenta: “Le hago algunas preguntas y contesta bien; se las sabe de memoria” (Onetti 2008: 38). Estas interpretaciones de los personajes, estas evaluaciones, abren una grieta en el relato por donde ingresa la autorreferencia. No obstante, la prepotencia del referente irrumpe.

En *Para una tumba sin nombre* se configura una tensión entre referencia y autorreferencia. Al mismo tiempo que declara la falta de referente, *Para una tumba sin nombre* coquetea con la referencia. ¿Acaso hay algo con mayor carga referencial que “el olor a curtiembre del Riachuelo” (Onetti 2008: 63)? El texto está plagado de intromisiones de la referencia: “con el cómico traje de última moda que se había traído de Buenos Aires” (22), “Viene de Coronel Guido, por ejemplo, y la tía o la prima vive por Villa Ortúzar” (38), “Le digo al chofer que pegue la vuelta a Constitución” (40). Ahora bien, ¿qué significa decir Buenos Aires, Villa Ortúzar en un texto literario? ¿Buenos Aires textual alude a Buenos Aires real? Estas preguntas se conjugan con otros interrogantes: ¿cómo se narra cuando ya no hay confianza en la capacidad referencial del lenguaje? ¿Cómo se representa (si es que se representa) cuando hay gran desconfianza en la capacidad de mimesis del lenguaje?

Considero que *Para una tumba sin nombre* permite pensar una posible respuesta a estas demandas a partir de la declaración de principios en el título. Si “sin nombre” es sin referente, la ley narrativa que impera es que creación no debe confundirse con recreación. El mundo ficcional no depende del mundo real porque es el texto el que construye su mundo. Bajo esta óptica, el coqueteo con la referencia es una provocación onettiana. El texto, desafiante, le pide al lector que no se confíe en la comodidad del pacto mimético, que no lea “Riachuelo” y piense en olor a podrido. La podredumbre la construye el texto, pues es el texto el que produce el sentido. Por eso no sólo dice “Riachuelo”, sino que también hay construcción: “olor curtiembre”. La disolución de la posibilidad de representación engendra en Onetti una productividad narrativa que se sostiene en sí misma. Abandonado el referente, la literatura de Onetti reclama autonomía.

Leo *Para una tumba sin nombre* como una síntesis productiva de la tensión entre referencia y autorreferencia (y cuando digo síntesis pienso en una conciliación y si hay conciliación es porque hubo lucha; y cuando digo productiva pienso en términos de producción del relato). La autonomía que instituye la literatura de Onetti, cuyo gesto institucional es la fundación de una ciudad imaginaria, produce una operación de reconceptualización de las categorías de referente y autorreferente. La narración cuenta cómo se cuenta, el texto pone en escena las elecciones constructivas: “Se trata de unir esa escena con la del entierro, rellenar los ocho o nueve meses que las separan” (Onetti 2008: 59). Pero el texto va más allá, porque la literatura deviene referente. El sintagma “El cabrón, que es lo cuenta” (ibíd.) indica qué designa la narrativa de Onetti.

La literatura como referente

La literatura como referente es la autorreferencia radical. Es el texto única y constantemente hablando sobre sí. En el origen de la literatura, está la literatura. El

capítulo III exhibe hasta qué punto esto es así. Ficción dentro de la ficción, Díaz Grey escribe su versión acerca de la creación de la historia de Rita. En un pliegue barroco del texto,² un personaje que ha sido inventado imagina un personaje que inventa una historia, el precursor. Díaz Grey muestra el proceso de construcción de la escritura, muestra de qué forma él cuenta una historia, en donde la escritura se configura como selección: “No Ambrosio, el creador [...] No Ambrosio, ya que había desaparecido [...] Porque hubo, en la mitad del segundo año en Buenos Aires, un precursor” (Onetti 2008: 61). En otro pliegue, la historia que Díaz Grey escribe es leída por Jorge Malabia: “Durante media hora lo miré leer lo que yo había escrito” (Onetti 2008: 84). *Para una tumba sin nombre* se trama a partir de la interpretación de los personajes de las versiones que los otros personajes crearon. Díaz Grey apenas Jorge Malabia empieza a contar, interrumpe la narración con una reflexión sobre cómo narra: “La historia – *dijo para ayudarse o para anunciar* – empezó hace mucho” (Onetti 2008: 34. Destacado mío). Considero que en esas intervenciones de los personajes se reafirma cómo la literatura es la materia prima de la literatura; de qué manera se autodesigna y deviene su propio referente.

Jorge Malabia mientras le cuenta su versión a Díaz Grey analiza su propia narración al mismo tiempo que la está produciendo: “Yo tenía dieciséis, era virgen; por entonces acababan de instalar el prostíbulo en la costa y el aire de Santa María estaba espeso por el escándalo. *Todo esto, ya sé, no importa, nada tiene que ver con el chivo*” (Onetti 2008: 44. Destacado mío). Al analizar su construcción, introduce un desvío en su relato, se aleja de “el cabrón, que es lo que cuenta”. Pero al *darse cuenta, da cuenta* en su relato *de su darse cuenta*, entonces *lo cuenta*. De modo que vuelve productivo ese desvío porque muestra cómo apartarse del relato es al mismo tiempo acercarse. Porque si hay un desvío, también hay un reenvío al explicitar el desplazamiento.

Uno de los escritores con los que Onetti dialoga en su literatura es Roberto Arlt. Ricardo Piglia en su artículo “Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria” sostiene que se escribe desde donde se lee. En ese sentido, folletines y traducciones españolas, no son sólo intertexto de la literatura de Arlt, pasan a ser la materia misma de su escritura.³ Esta idea me hace pensar en que una de las figuras que dibuja la literatura es una cadena. En *Para una tumba sin nombre*, la literatura toma la forma de una cadena de versiones: “Malabia cuenta que Godoy cuenta que Rita cuenta” (Ferro 2011: 313). En el capítulo II, Jorge Malabia le cuenta a Díaz Grey la versión de Godoy (el comisionista, el intermediario); también cuenta su versión y la de Tito. Versiones que Jorge Malabia se encarga de señalar que no son la misma: “Yo me acordaba, y también Tito, aunque él, naturalmente, tenía mucho menos que recordar” (Onetti 2008: 42). Por eso, la idea de cadena debe pensarse como una cadena disruptiva, discontinua, que trabaja con envíos, desvíos y reenvíos.⁴

Los personajes conjugan varios movimientos simultáneos. Por un lado, construyen una “madeja de relatos” (Ferro 2011: 313) en la que se envían la historia. Así, Jorge Malabia le dice a Díaz Grey: “una historia que inventamos entre todos nosotros, incluyéndolo a

² Tomo la idea de pliegue barroco de Carlos Gamerro: “El pliegue barroco no es una oposición simple y binaria [...] sino que es una superposición o entrecruzamiento donde lo que importa son los puntos de cruce y las continuidades” (2010: 29) (Cf. Gamerro, Carlos. *Ficciones Barrocas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010).

³ Si Arlt lee traducciones españolas se plasma en su escritura en la figura del zapatero andaluz *cojo*. Para Josefina Ludmer, el tránsito que hay del zapatero “cojo” al “Rengo” es el aprendizaje de una lengua.

⁴ Estas figuras en el texto también puede pensarse al interior de algunas frases: “y hago *justo lo que hizo ella*. Le digo al chofer que *pegue la vuelta* a Constitución” (Onetti 2008: 40, destacado mío).

usted” (Onetti 2008: 117). Por otro lado, desvían la historia. Hacia el final del texto, Jorge Malabia desvía la historia al desarmarla, vaciarla: “Hubo una mujer que murió y enterramos, hubo un cabrón que murió y enterré. Y nada más” (Onetti 2008: 117). No obstante, este gesto disolutivo condensa el devenir referente de la literatura, pues aun queriendo desarmar la historia, Jorge Malabia señala hacia el relato. Al final de *Para una tumba sin nombre* decir “cabrón” en vez de “chivo” reenvía a la premisa narrativa: “El cabrón, que es lo que cuenta”. Esta posibilidad de la recurrencia textual, donde la literatura señala a la literatura, anuncia una incesancia. La construcción formal y también la trama narrativa de *Para una tumba sin nombre* vuelven ostensible estos rasgos: “La historia puedo contársela en dos o tres minutos y entonces usted, sobre ella, construye su historia y tal vez...” (Onetti 2008: 52). En ese “y tal vez...” se insinúa una fuerza, una potencia productiva. Como afirma Roberto Ferro, la existencia de distintas versiones lleva la semiosis al infinito.

Estimulante mentira

Una versión lleva a otra versión, a la vez que cada versión envía a otra. Por ejemplo, Díaz Grey le esboza a Tito la versión de Jorge Malabia, y este es el punto de partida para que Tito envíe a Díaz Grey hacia su versión: “¿Así que eso le contó Jorge? No me asombra, mirando bien. Porque él se portó como un hijo de perra” (Onetti 2008: 106). Díaz Grey escucha la versión de Tito, que muestra su desconfianza respecto a la versión de Jorge Malabia: “Jorge la debe haber contado [la historia] y vaya a saber cómo” (Onetti 2008: 105). Por eso, otra forma que encuentra el texto para autoseñalarse es la desconfianza. Todos los personajes desconfían. Desde el principio del relato, Díaz Grey desconfía del empleado de Miramonte: “pidió permiso y me habló del hígado de su suegra. *Exageraba, mentía un poco*” (Onetti 2008: 12, destacado mío). Esta proliferación de versiones que todo el tiempo enfatizan sus contraposiciones perturban al lector que busca un relato sedante, bajo la creencia de que al final del relato se devela el enigma. Al contrario, el final del relato exhibe la vocación de la literatura por la ambigüedad, y sobre todo, por la falta de verdad.

El final del relato es programático, Díaz Grey lo termina provocadoramente: “escribí en pocas noches esta historia. La hice con algunas deliberadas mentiras” (Onetti 2008: 121). El planteo en la escritura onettiana no es la verdad sino la narración. Por eso, las distintas versiones no deben ser interpretadas en términos de una exégesis reveladora, atendiendo a cuál es la verdadera, sino que deben ser consideradas desde su punto de vista formal, viendo qué narrador es el que mejor formaliza una historia, el que mejor construye. La declaración de Jorge Malabia: “tendré que inventar una mentira estúpida porque son las únicas que creen” (Onetti 2008: 26) insinúa que para que una historia esté bien construida debe ser mentira, ficción, creación. Onetti no sólo se aparta del referente y transforma la literatura en su propio referente sino que también busca asentar la autonomía del texto literario frente a la verdad. A su vez, el chivo en el relato es una “estimulante mentira” (Onetti 2008: 55). Para que haya escritura debe haber estímulo, y para que haya estímulo debe haber una falta. La falta de verdad y la falta de saber catalizan la narración.

Nunca puede saberse

La crítica onettiana ha señalado que el comienzo de *Para una tumba sin nombre* muestra la llegada de lo insólito,⁵ lo extraño,⁶ lo diferente: algo que rompe la repetición de lo cotidiano. También, desbarata el saber. Al principio del relato, Díaz Grey exhibe su saber con insistencia: “Todos nosotros sabemos” (Onetti 2008: 9) se repite anafóricamente. Hasta que se pone de manifiesto la irrupción del elemento extraño. Este elemento, que funciona como el enigma en el policial, desencadena el relato. En tal sentido, este hincapié en el saber al principio del relato muestra una concepción sobre la escritura. Díaz Grey escribe porque no sabe. De modo que *Para una tumba sin nombre* establece una relación productiva entre desconocimiento y escritura. Donde hay un punto vacío, donde no se sabe, hay narración. En varias ocasiones distintos personajes enuncian: “Nunca puede saberse” (Onetti 2008: 60) “Nunca se sabe” (67). Estas breves frases quiebran el suceder del relato y anuncian el proyecto narrativo de Onetti: la apuesta a sostener la incertidumbre.

Díaz Grey al final de *Para una tumba sin nombre* dice: “me era repugnante la idea de averiguar y cerciorarme” (120). La explicación tranquilizante es vista con desagrado, pero sobre todo como un impedimento. Si hay cierre, el texto no ocurre. En cambio, cuando hay dudas, hay escritura: “Y cuando pasaron bastantes días de reflexión como para que yo dudara también de la existencia del chivo, escribí en pocas noches esta historia” (ibíd., destacado mío). La frase señala una finalidad a partir de “cómo para qué”. Díaz Grey desbarata la idea de reflexión cuyo objetivo es cerciorarse, él lo hace con un objetivo inverso: para dudar. Así como duda con otro objetivo: para escribir. En la misma línea, Jorge Malabia desarma la asociación entre historia y explicaciones, él le dice a Díaz Grey: “no le estoy contando la historia para oír sus explicaciones” (55). La historia en *Para una tumba sin nombre* nunca toma la forma de explicaciones satisfactorias, consistentes, de develamiento. El goce no está puesto en la explicación, sino en tramar la narración.

Onetti enseña. Quizás a su pesar. Pero si en *Para una tumba sin nombre* la trama narrativa que formaliza el develamiento del enigma queda obturado, en consecuencia, hay una apuesta fuerte: la mayor virtud de la narración es ser deceptiva, quedar abierta a otras cosas.⁷ Onetti enseña que nunca puede saberse. Y menos, en literatura, en donde no se encuentra punto por el cual el texto sea cerrado. El fin del relato de Díaz Grey en *Para una tumba sin nombre* es su apertura: “un relato sin final posible, de sentidos dudosos, desmentido por los mismos elementos de que yo disponía para formarlo” (Onetti 2008:120). En esa frase se condensan los movimientos de envío y reenvío del texto. Porque envía a “los mismos elementos” con los que el relato está construido. De esta forma, una vez más, al final, y engendrando un proceso infinito, el texto envía a sus principios constructivos, se auto designa.

Bibliografía

Ferro, Roberto. “*Para una tumba sin nombre*. El espejo borroneado del narrador”. En *Onetti/La fundación imaginada*. Buenos Aires: Corregidor, 2011.

⁵ Cf. Ludmer, Josefina. “Contar el cuento” (ver nota 1).

⁶ Cf. Ferro, Roberto. “*Para una tumba sin nombre*. El espejo borroneado del narrador” (en *Onetti/La fundación imaginada*. Buenos Aires: Corregidor, 2011).

⁷ Como subraya Roberto Ferro, esto expone cierta valoración epistemológica con relación a la verdad. ¿Qué nos queda si no hay verdad? El relato, la narración, la trama, la literatura.

Gamero, Carlos. *Ficciones Barrocas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

Ludmer, Josefina. "Contar el cuento". En *Onetti. Los procesos de construcción del relato*. Buenos Aires: Sudamericana, 1977.

Onetti, Juan Carlos. *Para una tumba sin nombre*. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2008.