



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LA POSMODERNIDAD EN *PARA UNA TUMBA
SIN NOMBRE* DE JUAN CARLOS ONETTI

T E S I N A

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

P R E S E N T A :

ANDREA GONZÁLEZ MÁRQUEZ

ASESORA:

MTRA. NORMA ALEJANDRA LÓPEZ GUEVARA



CIUDAD UNIVERSITARIA

2011



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Con un agradecimiento especial para mis padres y mi hermano, para Michael, para Alejandra y para todas las personas —familia, amigos y sinodales— que directa o indirectamente me apoyaron en la elaboración de este trabajo.

ÍNDICE

I. Introducción	1
II. Apuntes sobre la posmodernidad	4
III. Reseña Crítica	12
III.1 Acerca del autor	12
III.2 La crítica	13
IV. Análisis de <i>Para una tumba sin nombre</i>	19
V. Conclusiones	42
VI. Bibliografía	46
VI.1 Bibliografía directa	46
VI.2 Bibliografía indirecta	46
VI.3 Referencias electrónicas	47

I. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo se ha propuesto demostrar la pertinencia de una lectura de la novela corta *Para una tumba sin nombre* (1959), del escritor uruguayo Juan Carlos Onetti, desde las teorías de la posmodernidad. Esto implica una novedad, como se verá más adelante, no sólo en lo que concierne al caso particular de este escrito, sino en cuanto a la totalidad de su obra, ya que hasta ahora tan sólo los investigadores Ángel Rama, Fernando Aínsa y Hugo Verani han realizado, en términos generales, una aproximación similar a la obra de Onetti.

Con este propósito, en las siguientes páginas puede encontrarse un marco teórico que pretende ofrecer un panorama general acerca de las teorías de la posmodernidad —periodización, constantes y presupuestos— desarrolladas por algunas de las figuras más destacadas en este campo, de entre las cuales se ha hecho una selección en atención a los requerimientos particulares, de temática y extensión, de este trabajo. Resultado de este capítulo es la exposición de las principales aportaciones realizadas en materia de posmodernidad por filósofos como Jean-François Lyotard, Gilles Lipovetsky y Fredric Jameson, de la mano de un breve repaso en torno a algunos de los más importantes cambios de paradigmas de las últimas décadas, visibles en el desarrollo de las consecuencias acarreadas por la llamada «muerte de dios» y por lo que en su momento fue bautizado por Roland Barthes como la «muerte del autor». Este apartado cierra con una revisión del trabajo en el que Matei Calinescu enlaza dichas aportaciones y términos con su realización en un plano estrictamente literario.

Más adelante se encuentra una reseña crítica que discurre, en primera instancia, en torno a la vida, obra y trayectoria de Onetti. Le sigue a esta exposición un apartado en el que se presentan los lineamientos de estilo y temática que ha trazado la crítica en su abordaje de la obra de Onetti como totalidad, así como a algunas de las observaciones que el estudio particular de *Para una tumba sin nombre* ha suscitado.

Una vez sentadas las bases de este marco teórico y de esta reseña crítica, se abre un capítulo para el análisis de *Para una tumba sin nombre*, en el que se

despliega una lectura donde confluye tanto la consideración del material crítico disponible y más adecuado para la obra en cuestión, como un examen de la injerencia en esta obra de las nociones y términos propios de las teorías de la posmodernidad. Por lo demás, en este apartado entra en juego una comparación de los elementos reconocidos como posmodernos en *Para una tumba sin nombre* frente a otros de similar envergadura en el resto de la narrativa de Onetti, y un par de testimonios con los que el uruguayo manifiesta su opinión acerca de la sociedad, las características y los retos de su época.

Llegado este punto, el último capítulo colige los resultados más interesantes de este estudio y aventura algunas observaciones sobre la obra en general de Onetti, en relación al punto de observación de las teorías de la posmodernidad.

La tarea de vincular estas teorías con la exégesis literaria ha sido atacada desde distintos bastiones a lo largo de varios años. Al lado de las valiosas aportaciones de Matei Calinescu, el libro *Literatura y (pos)modernidad* (2008) de las investigadoras Sandra Jara, Cristina Piña, Cecilia Secreto y Clelia Moure, es un ejemplo. Y si bien puede afirmarse que ésta es una línea de investigación relativamente nueva para la exégesis literaria, el material crítico y teórico que se ha ocupado de las particularidades de dicho enfoque no ha dejado de crecer y ha seguido corroborando la utilidad de aplicar a la literatura las observaciones de un no poco nutrido grupo de reconocidos filósofos.

La idea de realizar un estudio en torno a esta novela y desde esta perspectiva surgió luego de varias lecturas del texto de Onetti. Los primeros detalles que llamaron mi atención fueron aquéllos relacionados estrictamente con su desarrollo metaliterario o metaficcional; y no obstante, poco a poco comencé a interesarme también por los elementos que hacen de ésta una novela que rehúye todo intento de establecer, en su interior mismo, una distinción entre la fabulación y los hechos, o bien, entre lo falso y lo verdadero. La transformación de Jorge Malabia, la insistencia en retratar escenarios que fluctúan entre lo provinciano y lo urbano, la degradación moral de sus personajes y algunas declaraciones del mismo Onetti me hicieron sospechar que podría tratarse también de un texto

acerca de un cambio cultural. Esto último, aunado al carácter privilegiado que tiene en esta novela tanto la discusión sobre la incertidumbre como el aire de desolación que parece tornarse más cruento a medida que se desarrolla el texto, me condujo a considerar más seriamente el que en *Para una tumba sin nombre* Juan Carlos Onetti estuviera ya retratando algunas de las primeras manifestaciones del estatuto posmoderno. Los resultados de este estudio se encuentran a continuación.

II. APUNTES SOBRE LA POSMODERNIDAD

Hasta hace no mucho seguía activa la polémica en torno a la pertinencia de conceder a esta época un nombre distinto a aquél de la modernidad. Con pocas objeciones, ahora la *posmodernidad* forma parte del inventario de términos con que se describe cotidianamente el complejo entramado histórico, político, económico y social en que nos encontramos. Muchos trabajos se han escrito a fin de dilucidar en qué consiste este cambio cultural, efectuado a nivel global, y cuyos inicios suelen rastrearse en las medianías del siglo XX, entre los últimos respiros de los movimientos de vanguardia —en los años que van de 1930 a 1940— y el fin de la Segunda Guerra Mundial —en el aire estremecido y lleno de estupor que siguió a la explosión de las bombas nucleares arrojadas sobre Hiroshima y Nagasaki el 6 y el 9 de agosto de 1945—. En medio de esta atmósfera, llevó a cabo su obra el escritor uruguayo Juan Carlos Onetti.

Hannah Arendt, en 1958, describía ya en su libro *La condición humana*, un nuevo esquema de relación entre las esferas pública y privada, originado a consecuencia de la servil adhesión de los gobiernos a la lógica y demandas del mercado. Conforme a sus palabras:

La sociedad de masas no sólo destruye la esfera pública sino también la privada, quita al hombre no sólo su lugar en el mundo, sino su hogar privado, donde en otro tiempo se sentía protegido del mundo y donde, en todo caso, incluso los excluidos del mundo podían encontrar un sustituto en el calor del hogar y en la limitada realidad de la vida familiar (Arendt, 1958: 78).

La filósofa alemana manifiesta su preocupación por los intereses y necesidades del individuo y la sociedad, frente a un escenario dominado por la transformación a bajo costo, y cada vez a una mayor escala, de las riquezas naturales en objetos de consumo. Ésta es una expresión de lo que en 1991 Fredric Jameson llamará la «dominante cultural del capitalismo tardío», y de lo que en 1983 impulsará a Gilles Lipovetsky a afirmar: —Eso es la sociedad posmoderna; no el más allá del consumo, sino su apoteosis, su extensión hasta la esfera privada” (Lipovetsky, 1983: 10); y sin embargo, en un periodo todavía incipiente para la teorización del

nuevo estatuto cultural, las observaciones de Arendt avizoran aunque no pretenden todavía este discernimiento.

Uno de los primeros filósofos avocados concretamente al tema de la posmodernidad fue Jean-François Lyotard. Su libro *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*, de 1979, marca un hito en esta rama de estudios, pues si bien el término circulaba desde 1930 en ámbitos relacionados con el arte y la arquitectura —más específicamente en la Bauhaus—, no puede encontrarse sino hasta este momento un análisis tan incisivo y concienzudo del quiebre entre modernidad y posmodernidad. Lyotard habla del término «posmodernidad» como de aquel que —designa el estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado las reglas de juego de la ciencia, de la literatura y de las artes a partir del siglo XIX” (Lyotard, 1989: 9), concretándose —cuando menos desde fines de los años 50” (13). El filósofo francés caracteriza a esta nueva época afirmando que, simplificada al máximo, la posmodernidad podría entenderse como la incredulidad hacia a los metarrelatos, o bien: la pérdida de credibilidad en los ideales enarbolados por la ilustración, el marxismo, el idealismo, el cristianismo y el liberalismo. Lyotard encuentra en esto la causa de la disolución del lazo social, que explica el paso de las colectividades —aestado de una masa compuesta de átomos individuales lanzados a un absurdo movimiento browniano” (36).

La deslegitimización de los metarrelatos significa también para Lyotard la transformación del conocimiento en «saberes»: única forma de relacionarse con lo que se tiene ya por «impresentable». Así, la ciencia le cede el paso a la performatividad de los enunciados. Y no obstante, el filósofo entiende «saber» no sólo como un conjunto de enunciados denotativos, sino como la capacidad del *performance* o realización de éstos en un tiempo y espacio concretos. De ahí que la performatividad convierta a los enunciados en acontecimientos. Esto mismo, pero aplicado a la escritura, es lo que resume Lyotard en *La posmodernidad: explicada a los niños*, de 1986:

Lo posmoderno sería aquello que alega lo impresentable en lo moderno y en la presentación misma [. . .] aquello que indaga por presentaciones nuevas, no para gozar de ellas sino para hacer sentir mejor que hay algo que es impresentable [. . .].

De ahí que la obra y el texto tengan propiedades de acontecimiento (Lyotard, 1994: 25).

Gilles Lipovetsky, también filósofo francés, es otro de los grandes teóricos de la posmodernidad. En *La era del vacío*, de 1983, discute los pormenores del individualismo contemporáneo, a partir de una definición del estatuto posmoderno en el que observa tanto la “fase de declive de la creatividad artística cuyo único resorte es la explotación extremista de los principios modernistas” (Lipovetsky, 2010: 82), como “la hipertrofia de una cultura cuyo objetivo es la negación de cualquier orden estable” (83). Lipovetsky comprende al nuevo estatuto cultural como la agudización y aceleración de la lógica del modernismo. El filósofo considera que del “yo” del romanticismo y sus sucesivas superaciones surge el individualismo ilimitado, narcisista y hedonista —en tanto que engrane del sistema de producción y consumo de masa— de la posmodernidad. La indiferencia y la amoralidad son una consecuencia de esta «hiper-absorción individualista». Con el nombre de «cultura antinómica», o contradictoria, Lipovetsky se refiere a la que impera en la posmodernidad: una cultura en la que se presenta una fuerte tensión entre las lógicas, llevadas al extremo, del hedonismo, la eficacia y la igualdad; y por supuesto, una idea contraria a la estudiada por Adorno y Horkheimer en su *Dialéctica de la Ilustración* (1944), donde entre otras cosas, puede leerse: “la Ilustración se detiene ante el *nomen*, el concepto sin extensión, puntual, el nombre propio” (Adorno, 2007: 38). En la posmodernidad, lejos de proteger los derechos individuales, el liberalismo los ha subsumido en las llanuras de la anomia. Y así, siguiendo esta línea de pensamiento, en *El imperio de lo efímero* de 1987, Lipovetsky redondea su caracterización de lo posmoderno deteniéndose a analizar el papel de la moda y sus leyes —obsolescencia, seducción y diversificación— en las sociedades contemporáneas, en cuya preponderancia encuentra la causa de que el presente se haya convertido en una temporalidad socialmente predominante.

Desde una perspectiva marxista, Fredric Jameson, crítico y teórico estadounidense, es también un autor fundamental de la posmodernidad. En *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, de 1991, define esta

era como la tercera etapa de la evolución del capital, o capitalismo tardío, en el que puede observarse la expresión más pura de este sistema económico. De acuerdo con Jameson son características de este estatuto: —~~una~~ nueva superficialidad que se encuentra prolongada tanto en la «teoría» contemporánea como en toda una nueva cultura de la imagen o del simulacro” —o superficialidad epistemológica— (Jameson, 1991: 21); el consiguiente debilitamiento de la historicidad, o ahistoricidad, que ha dado lugar a una temporalidad privada «esquizofrénica» y a una nueva relación de los individuos respecto a la historia oficial; la transformación de los sentimientos en «intensidades» impersonales, una consecuencia de lo que él ha llamado «el ocaso de los afectos»; y los tipos de relaciones generados por las nuevas tecnologías.

Por otro lado, la llamada «muerte de dios», si bien anunciada por Friedrich Nietzsche en 1882 al interior de *La gaya ciencia*, ha sido también analizada en sus consecuencias para el contexto posmoderno por filósofos como Manuel Fernández del Riesgo y Fernando Savater. Gianni Vattimo compila dos ensayos de estos investigadores en una publicación de 1990 titulada *En torno a la posmodernidad*. En ella, Manuel Fernández del Riesgo asocia la ausencia de Dios con un proceso que ha detonado el «sentido de vida inmanente» que opera en la actualidad. Este filósofo cree que el desencantamiento del mundo llevado a cabo por la Ilustración, con el que la divinidad fue reemplazada por el conocimiento científico, aumentó a la larga —~~el~~ control colectivo del hombre sobre el medio, pero ha disminuido el autocontrol individual” (Vattimo, 1990: 86). A su parecer este cambio nos ha conducido a un trasfondo nihilista, a la sensación de inutilidad de toda búsqueda de significado que convierte en único parámetro de vida al hedonismo, y fomenta por tanto al «presentismo»: —~~est~~ es, la desaparición de un sentido de la historia, de la capacidad de retener el pasado y el vivir en un presente perpetuo” (88). Concluye Manuel Fernández del Riesgo:

En términos generales, la posmodernidad se ha ido configurando en nuestro discurso por los siguientes rasgos: mentalidad pragmático-operacional, visión fragmentada de la realidad, antropocentrismo relativizador, atomismo social, hedonismo, renuncia al compromiso y desenganche institucional a todos los niveles: político-ideológico, religioso, familiar (89).

Retoca este escenario Fernando Savater, con un ensayo en torno al «pesimismo ilustrado», que él describe como «al consecuencia lógica de la renuncia a la benevolente providencia del Dios monoteísta» (123). Y, por su cuenta, en su libro *Posmodernidad* de 2005, la filósofa Esther Díaz apunta: «Nietzsche difundió una sospecha que, de alguna manera, abarca o completa todas las sospechas anteriormente señaladas: *la sospecha acerca de la verdad*» (Díaz, 2005: 63). Una sospecha, por lo demás, que se extendería incluso a las ciencias mediante la concepción relativista de la teoría de Einstein donde, al decir de Cristina Piña «campean los principios de indeterminación (Heisenberg) y de complementariedad (Bohr)»¹ (Piña, 2008: 59).

La «muerte del autor» se inserta también en el escenario posmoderno. Roland Barthes le dedica un ensayo en 1968, en el que atiende al fenómeno de la «escritura» como a la destrucción de toda voz y de todo origen. En consonancia con el pensamiento posestructuralista, entre cuyos paladines se encontraron el propio Barthes, Michel Foucault y Jacques Derrida, esta máxima pone de relieve el hecho de que todo concepto, todo texto y toda escritura vuelven a ser deconstruidos o reelaborados en el instante de su enunciación, y divergen, por tanto, entre individuos y contextos históricos. Sobre la aplicación de esta consigna en la literatura, Barthes hace notar lo siguiente:

Aunque todavía sea muy poderoso el imperio del Autor (la nueva crítica lo único que ha hecho es consolidarlo), es obvio que algunos escritores hace ya algún tiempo que se han sentido tentados por su derrumbamiento. En Francia ha sido, sin duda, Mallarmé [1842-1898] el primero en ver y prever en toda su amplitud la necesidad de sustituir por el propio lenguaje al que hasta entonces se suponía que era su propietario (Barthes, 2011: 2).

No en vano esta reflexión se vincula con el concepto de «performatividad» de Lyotard. Progresivamente, desde finales del siglo XIX, se comienza a jugar a

¹ De acuerdo con el libro *Quantum Mechanics* (1968) de Albert Messiah, el principio de complementariedad de Niels Bohr (1885-1962) establece que a nivel atómico hay pares de variables complementarias o interdependientes —velocidad y posición; energía y tiempo— que no pueden analizarse en un solo experimento debido a que la observación influye necesariamente en una de ellas. A partir de esto, el principio de indeterminación de Werner Heisenberg (1901-1976) propone una variable que representa el grado de incertidumbre de estas observaciones. De ambos principios se deducen conclusiones como el hecho de que si se mide con precisión la posición de una partícula, no puede conocerse con precisión su velocidad.

consciencia con este proceso de deconstrucción en la literatura, con cuya cotidiana aplicación en la actualidad coincide Jameson. El «yo» del autor deja por tanto de asumir su voz como inseparable del texto y cede la batuta al lenguaje en sus distintas realizaciones.

Ahora bien, los filósofos de cuyas teorías se ha hablado en este apartado constituyen tan sólo una muestra de lo que en realidad es un panorama mucho más amplio. Me detengo aquí en consideración a las limitaciones de un trabajo que no pretende ser exhaustivo en esta materia, y a la espera, sin embargo, de haber sentado un planteamiento general en torno a las características del estatuto posmoderno. Una revisión un tanto más completa y detallada de los estudios que se han realizado en lo tocante a este nuevo estadio cultural no deberá pasar por alto las contribuciones de otros autores como Andreas Huyssen —*After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism* (1987)—, Gianni Vattimo —*El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna* (1985)—, Jean Baudrillard —*El crimen perfecto* (1996)—, Zygmunt Bauman —*Modernidad líquida* (2000)— y Slavoj Žižek —*Welcome to the Desert of the Real* (2001)—, por mencionar algunos.

Sería imposible, sin embargo, terminar este capítulo sin hacer una mención del trabajo del crítico rumano Matei Calinescu, respecto a su análisis de las propuestas de estos filósofos, y a algunas de sus puntualizaciones sobre la aplicación de estas teorías al terreno de lo estrictamente literario. Me refiero al último capítulo de su libro *Cinco caras de la modernidad* (1987), destinado al estudio de la posmodernidad. En éste, Calinescu resume y coincide con el pensamiento de Gianni Vattimo, Jürgen Habermas, Jean-François Lyotard y Fredric Jameson, último a quien, no obstante, reprocha el caer en una suerte de contradicción con su propia postura —marxista— debido al estilo mismo de sus ensayos. Sumariamente, de Vattimo, el crítico rumano rescata ideas como la de «il pensiero debole» o «pensamiento débil», para aludir a una época caracterizada por lo que él mismo llama «debilidad metodológica». En la postura de Habermas, Calinescu encuentra una identificación de —al noción de posmodernidad con la

posición (neo)conservadora de quienes creen que la modernidad ha fracasado y que los impulsos utópicos a que dio lugar deben ser, por tanto, suprimidos” (Calinescu, 1991: 265). Y al llegar a Lyotard y su definición de los metarrelatos, el rumano coincide en afirmar que

El universalismo ha sido desplazado y las grandes historias de la modernidad [. . .] se están desintegrando ante nuestros ojos y dando lugar a una multitud de «pequeñas historias» heterogéneas y locales, a menudo de naturaleza paradójica y paralógica (267).

Calinescu observa en la posmodernidad —una perspectiva hipotético-histórica desde la que cabría preguntarse ciertas cuestiones acerca de la naturaleza de la escritura contemporánea” (287). De acuerdo con él, el término «posmodernismo» fue utilizado por primera vez en el ámbito literario de los Estados Unidos de los años cuarenta; e, históricamente, la poética de dicho estatuto cultural se configurado en torno al problema de la «indeterminación» o «indecidibilidad» del que ya se ha hablado en este apartado. Calinescu define como cuestiones centrales de la escritura típicamente posmoderna:

¿puede la literatura ser otra cosa que autorreferencial, dada la actual duda epistemológicamente radical y los modos en los que esta duda afecta el *status* de la representación?, ¿se puede decir que la literatura es una «representación de la realidad» cuando la propia realidad resulta estar enteramente tornasolada de ficción?, ¿en qué sentido se diferencia la construcción de la realidad de la construcción de la mera posibilidad? (289)

En la opinión del crítico rumano, para atender a estas preguntas la escritura posmoderna ha manifestado ya una tendencia al empleo de ciertos recursos literarios. Entre ellos se cuenta: —un nuevo uso existencial u «ontológico» de perspectivismo narrativo, [. . .] el tratamiento sobre idénticas bases del hecho y la ficción” (293), anacronismos deliberados, tautologías y el uso de figuras como la palinodia o retractación. Calinescu concluye diciendo que la «hipótesis modernista» —o ensayo racional-argumentativo— es suplantada en la posmodernidad por una serie de «imposibilidades», bajo cuyo régimen no existe una realidad. A su parecer, la «duda epistemológica» se troca en «imposibilismo epistemológico».

En resumen, de vuelta a Calinescu y al resto de los filósofos apenas mencionados, a fin de aplicar este marco teórico a la novela de Juan Carlos Onetti, el análisis que se presenta más adelante se valdrá de las nociones y conceptos: «caída de los metarrelatos»; transformación del conocimiento en «saberes» o «enunciados performativos»; individualismo; práctica llevada al extremo de los principios modernistas que imposibilitan la estabilidad de cualquier orden; «yo» ilimitado, narcisista y hedonista; indiferencia; amoralidad; imperio de la moda; presente como temporalidad socialmente predominante; «capitalismo tardío»; superficialidad epistemológica; ahistoricidad; «ocaso de los afectos»; nihilismo o «sospecha de la verdad»; pesimismo; relativismo; deconstrucción; «muerte del autor»; fragmentariedad motivada por el auge de los saberes, el atomismo social y el carácter esquizofrénico de las temporalidades individuales; «debilidad metodológica»; «perspectivismo narrativo»; y palinodia o retractación.

III. RESEÑA CRÍTICA

III.1 ACERCA DEL AUTOR

Juan Carlos Onetti Borges nació el primero de julio de 1909 en Montevideo, Uruguay. Durante su infancia fue un acérrimo lector de las sucesivas entregas de *Fantomas*, y durante su juventud se vio obligado a desempeñar todo tipo de labores —desde portero hasta mozo de cantina—. Onetti sería reconocido a los cincuenta y tres años con el Premio Nacional de Literatura de Uruguay, justo a la mitad de una trayectoria, que, a la postre, habría de confirmarle un espacio privilegiado no sólo en las letras uruguayas y rioplatenses, sino en la historia de la literatura universal.

Conocido también durante sus primeros años de crítico y narrador por otros nombres como «Johnny Dólter», «Groucho Marx», «Pierre Regy» y «Periquito el Aguador», Onetti viajó en 1930 a Buenos Aires, una ciudad que, al igual que Montevideo, recibió en aquel entonces una vasta oleada de inmigrantes, y atravesaba una de sus más importantes etapas de modernización. Ahí publicaría su primer cuento, —*Avenida de mayo-diagonal-avenida de mayo*—, gracias a un concurso organizado por el periódico *La Prensa*.

En 1934 Onetti volvió a Uruguay. A partir de entonces, continuó progresivamente su incursión en la literatura. Escribió algunos relatos como —*El obstáculo*— y —*El posible Baldi*—; se convirtió en secretario de redacción del semanario *Marcha*; publicó en 1939 su primera novela, *El pozo*; y siguió con —*Bienvenido, Bob*—, —*Esbjerg, en la costa*— y —*La casa en la arena*—.

Santa María, ciudad mítica e imaginaria, punto intermedio entre la provincia y las grandes urbes, ocupa una posición fundamental en la escritura de Onetti. Su edificación comienza en *La vida breve* (1950), pero la saga que se desarrolla en este espacio comprende títulos como —*El álbum*— (1953), *Juntacadáveres* (1956), *Para una tumba sin nombre* (1959), —*Jaco y el otro*— (1960), *El astillero* (1961), —*La novia robada*— (1968) y —*La muerte y la niña*— (1973). Santa María llega a la obra de Onetti para quedarse y lo acompaña hasta la última de sus obras, *Cuando ya no*

importe (1993), publicada un año antes de su muerte. En esta ciudad, los personajes —obedecen a un destino nostálgico” (Onetti, 1986: 7), por decirlo con las palabras del propio Onetti. De ella puede afirmarse que se trata de la construcción de un mundo alterno, microcosmos en el que se reflejan las características de una realidad contradictoria y heterogénea.

Juan Carlos Onetti, también conocido como «el patriarca de la Generación del 45», recibió en 1980 el Premio de Literatura en Lengua Castellana «Miguel de Cervantes», en 1985 el Gran Premio Nacional de Literatura de Uruguay, en 1990 el Premio de la Unión Latina de Literatura, y en 1991 el Gran Premio Rodó a la Labor Intelectual de la Intendencia Municipal de Montevideo. Si bien no de inmediato, su obra fue granjeándose con el tiempo la atención de un círculo atento de exégetas y lectores en diversos puntos del mundo; y así, en la actualidad, puede consultarse una bibliografía extensa en estudios críticos sobre la narrativa de Onetti, de la pluma de autores e investigadores de las más diversas nacionalidades.

Con el propósito de entrar en la materia que concierne a este ensayo, las siguientes líneas harán una revisión sucinta del material crítico que ha sido elaborado en torno a uno de los libros que integran la saga de Santa María: *Para una tumba sin nombre*.

III.2 LA CRÍTICA

Me referiré primero a algunos de los críticos que han abordado de forma general toda la obra del escritor uruguayo. Mario Benedetti es, a este respecto, una referencia obligada, como coetáneo, amigo, compañero de oficio y uno de los primeros críticos de la literatura de Onetti. Además de una nutrida y no poco interesante correspondencia entre ambos autores, destaca el estudio de Benedetti, —Juan Carlos Onetti y la aventura del hombre”, un trabajo dividido en tres apartados, escritos entre 1951 y 1965. Benedetti alude primero a los cuentos, luego a las novelas y por último al caso particular de *Juntacadáveres*, para referirse al mensaje de su obra como al del —éxito esencial de todo vínculo, el

malentendido global de la existencia, el desencuentro del ser con su destino” (Benedetti, 1969: 121). Benedetti advierte la constante de la soledad en los personajes de Onetti, la imposibilidad de la salvación, el hecho de que la trama suele constituirse —alrededor de una acción grave, fundamental, que justifica la tensión creada hasta ese instante y provoca el diluido testimonio posterior” (125), el aire de inevitabilidad de los sucesos, —al increíble capacidad del narrador para hacer que sus novelas se crucen, se complementen, y hasta recíprocamente se justifiquen” (144) —hablando más puntualmente de la saga de Santa María—, y el absurdo, esa especie de «derrota metafísica».

Posteriores son los estudios de Fernando Curiel y Mark Millington. En *Onetti, calculado infortunio*, publicado en 1984, el crítico mexicano examina principalmente tanto el pesimismo del uruguayo, como su papel de «relator del fracaso»; y en *Santa María de Onetti* (2004), ofrece una suerte de guía turística en torno a los callejones, plazas y edificios de Santa María. Millington, por su cuenta, comienza a estudiar la literatura del uruguayo a partir de 1985.² En su libro *An Analysis of the Short Stories of Juan Carlos Onetti: Fictions of Desire*, de 1993, explora la dimensión erótica de la narrativa onettiana; hace algunos apuntes desde una perspectiva psicoanalítica de los personajes sanmarianos, y sugiere que éstos participan de una red construida de murmuraciones, a partir del uso del *nosotros* en *Para una tumba sin nombre*. Sin embargo, de utilidad como características que se cumplen, *grosso modo*, en toda la obra de Onetti, no hay hasta aquí más que esporádicas y superficiales menciones acerca del relato que nos ocupa en el presente estudio.

Roberto Ferro se detiene un poco más en el análisis de esta obra. Luego de realizar en 1986 un estudio en torno a *La vida breve*, publica en el 2003 *Onetti: la fundación imaginada*. En este libro, Ferro propone una lectura de la narrativa del uruguayo:

como un complejo entramado de reescrituras que se integran y cruzan en todos los niveles textuales, desde la cita literal, la alusión, el deslizamiento y trastorno de tramas anteriores, la insistencia en la exhibición de artificios imaginativos usuales, y

² Vid. Millington, Mark (1985). *Reading Onetti: Language, Narrative and the Subject*. Liverpool: Cairns.

la reiteración de sintagmas cristalizados que desencadenan un vasto juego de remisiones figurativas entre las distintas historias y personajes (Ferro, 2003: 18).

Y, asimismo, señala que una muerte o un viaje —como modos extremos de la ausencia, siempre desencadenan un relato; en *Para una tumba sin nombre* surge a partir de un elemento insólito para los notables de Santa María, un chivo” (248). Ferro advierte en lo tocante a Ambrosio, concubino de Rita e inventor del chivo: —una inversión paródica,³ un hombre concibe su obra en nueve meses, en la horizontalidad de la cama, es decir como una mujer, lo que supone una corrosión de la metáfora del padre creador” (253). Ambrosio da a luz al chivo después de varios meses de silencio y cavilaciones, de forma análoga a aquélla en la que un escritor concibe su obra. Ésta es una de las manifestaciones del carácter metaliterario de *Para una tumba sin nombre*, al que después se dedicará un análisis más profundo en este trabajo.

Josefina Ludmer dedicó algunos trabajos a dichas múltiples capas de lo narrativo —un tema común de la crítica en torno a este autor, que sería también abordado por el escritor Mario Vargas Llosa en el 2009 con *El viaje a la ficción*—. *Onetti: Los procesos de construcción del relato* apareció en 1977, concentrando ensayos que abordan, una por una, obras como *La vida breve*, *La novia robada* y *Para una tumba sin nombre*. El último, que ha servido de estudio introductorio a la novela misma bajo el título —“Contar el cuento”, describe este relato como una estructura fractálica o como una cadena de narraciones concéntricas. Ludmer opina que *Para una tumba sin nombre* es el texto más multivalente de Juan Carlos Onetti, y afirma del relato que —“empe y germina cada uno de los elementos que conforman la matriz [el cuento de Rita], los reitera y desdobla: se muestra como la expansión dilatada-relatada (todo relato es dilación) de las funciones significantes del núcleo” (Ludmer, 1980: 13).

De esta línea es también el ensayo de Mónica L. Bueno, —*Para una tumba sin nombre*. Las versiones de la historia y los gestos de la lectura”, que forma parte de las *Actas de las Jornadas de Homenaje a Juan Carlos Onetti*, celebradas

³ En *Para una tumba sin nombre* el uso de la parodia se encuentra también en la subversión del subgénero policiaco como se verá más adelante.

en Montevideo en 1997. Mónica L. Bueno manifiesta coincidir con la lectura de Ludmer, y se apoya en una visión constructivista para sostener, con base en este ejemplo, que la narrativa contemporánea se ha vuelto autorreflexiva. En torno a las múltiples interrupciones y correcciones ejecutadas en el intento de comprender la historia de Rita y el chivo, afirma: —Onetti establece un juego entre escritura y oralidad donde los actantes se reubican constantemente, donde la lectura se forja en el paradigma final y al mismo tiempo infinito, de existencia de la narración” (Bueno, 1997: 35), una narración, también, a la que se le niegan los límites en cuanto se subvierte el asidero y supuesto sentido último de la historia, es decir, en el momento en el que Jorge afirma que no era de Rita, sino de su prima, el cuerpo que fue enterrado en el Cementerio Grande.

De 1981 es *Onetti: El ritual de la impostura* de Hugo Verani. Este crítico observa en los libros del escritor uruguayo el continuo desarrollo de una ficción que se sabe ficción, y, como telón de fondo, una interrogante en torno a las posibilidades de una existencia alienante, y del individuo atrapado en un proceso de desintegración. Más puntualmente, Verani concibe *Para una tumba sin nombre* como a una metáfora de la creación literaria. En ésta y en otras obras de Onetti, encuentra la —necesidad de superar los métodos narrativos tradicionales, insuficientes para asimilar las profundas transfiguraciones de una realidad que de estable y convencional, se ha convertido en contradictoria y multifacética” (Verani, 1981: 38).

Ahora bien, más generales, pero de importancia para este trabajo, pues manejan ya algunos de los temas que en el análisis de *Para una tumba sin nombre* serán discutidos y puestos en relación con las características del estatuto posmoderno, son los ensayos de Fernando Aínsa y Ángel Rama, compendiados por Hugo Verani en *Juan Carlos Onetti* (1987). En —Los posibles de la imaginación”, Aínsa habla de Santa María como de un espacio en el que todo es verosímil y natural, y señala en cuanto a la obra que nos concierne:

La *postura* del testigo es esencial como procedimiento en *Para una tumba sin nombre*. Díaz Grey, el testigo privilegiado, también recoge distintas versiones (o mentiras) de una historia que, además, no le interesa mucho. La diversidad de estas

historias permite imaginar una posible felicidad basada en el hecho de que no hay *una sola* verdad (Verani, 1987: 120).

Más aún, Aínsa concluye que en este relato se rechaza la certeza como posibilidad de conocimiento, y opina que la obra del uruguayo tiene su principal motor en la tristeza metafísica de la condición humana, expresada como consecuencia de la imposibilidad de arraigo en el mundo que nos rodea. Ángel Rama, por otro lado, en —El narrador ingresa al baile de máscaras de la modernidad”, ofrece una visión global acerca de la forma en que la temática de la modernidad es adoptada por la obra de Onetti; para ello, pone de relieve tanto la constante presencia de las urbes en la obra del uruguayo, como la quiebra moral de sus personajes. Rama se suma a la opinión de Aínsa, en cuanto a la dificultad que parece significar la elaboración del conocimiento desde la óptica de este autor, y asegura que a partir de *Los adioses* Onetti comienza a cuestionar la capacidad cognoscitiva del escritor, inclinándose a causa de ello cada vez más hacia los puntos de mira del narrador. Resta señalar un observación de Rama con la que coincido más adelante; este crítico encuentra en *Para una tumba sin nombre* al —primer ejemplo categórico de volatilización de lo real mediante un juego de espejos en que se desvanecían las perspectivas concretas y sólo quedaba indemne el imaginario que rige el afán de narrar” (85).

En esta tónica, varios de los temas que desde la Revolución Industrial se han vuelto recurrentes hasta nuestros días han sido abordados por críticos como Michael Adams y Marilyn R. Frankenthaler. Así, en un libro de 1975 titulado *Three Authors of Alienation: Bombal, Onetti y Carpentier*, Adams adopta las parálisis del psicoanalista Erich Fromm para caracterizar en la narrativa de Onetti al individuo que, aislado y anónimo, ha dejado de sentirse responsable frente a la sociedad. Adams encuentra en sus novelas y relatos varios ejemplos de un imaginario fragmentado que linda con la esquizofrenia. En el caso de *Para una tumba sin nombre*, alude al uso de diversas técnicas en el plano comunicativo que dan como resultado una inmovible ambigüedad, lo mismo en cuanto a los motivos de los interlocutores y al contenido de sus palabras. Del mismo año de este estudio es la tesis de doctorado de Frankenthaler: *El existencialismo en la narrativa de Juan*

Carlos Onetti. La investigadora comienza por hacer patente el clima de apertura hacia el extranjero que se experimentaba en el Uruguay de Onetti, un país que a su parecer, y al de otros como Mario Benedetti,⁴ “recibe y palpita el mismo clima histórico y cultural de la Europa antes y después de la Segunda Guerra Mundial” (Frankenthaler, 1975: 28). Frankenthaler encuentra aplicables a la obra de Onetti las filosofías de Jean-Paul Sartre y de Albert Camus; observa en sus personajes un desajuste entre el propio ambiente y la situación global; y, al igual que a Benedetti, no le pasa inadvertido el hecho de que la religión en Santa María parece ya no poder cumplir ninguna expectativa de salvación. Los sanmarianos son individuos para quienes los valores de sus antepasados ya no tienen vigencia alguna, y en sus propias palabras: “el personaje contemporáneo se siente exiliado en la ciudad, en el país, en el mundo y aun en el ámbito de lo trascendental. La tecnología moderna lo ha desplazado quitándole toda importancia a su vida individual” (80). Dadas las bases de esta reseña crítica y de las características y conceptos con que algunos de los principales teóricos de la posmodernidad han retratado a esta era —periodo en el que se continúan, agudizan y modifican algunas de las peculiaridades de la hecatombe que trajo consigo la modernidad— sólo hace falta entrar de lleno al análisis de *Para una tumba sin nombre*.

⁴ Vid. Mario Benedetti (1969). “La literatura uruguaya cambia de voz” en *Literatura uruguaya, siglo XX*. Montevideo: Alfa.

IV. ANÁLISIS DE *PARA UNA TUMBA SIN NOMBRE*

Para una tumba sin nombre, de Juan Carlos Onetti, fue publicada por primera vez en 1959 bajo el sello editorial de Marcha, en Montevideo. Novela corta conforme a las observaciones del estudio de Mijail M. Bajtín, —La novela polifónica”,⁵ el título original fue —*Una tumba sin nombre*”; y el —*Para*” no se sumó a éste sino hasta su segunda edición en 1967, impresa por la editorial Arca. La obra en cuestión pertenece a un periodo en el que Onetti colaboraba activamente en el diario *Acción*. Se trata de una escritura enmarcada por los precedentes de —*Historia del caballero de la rosa y la virgen encinta que vino de Liliput*” (1956) y —*El infierno tan temido*” (1957), que fue seguida un año después por *La cara de la desgracia* y —*Jaco y el otro*” (1960).

La trama de *Para una tumba sin nombre* se sitúa a la vez en dos ciudades. Un primer plano, el de la narración, ocurre en Santa María a través de escenarios como el Universal, el Cementerio Grande, la casa del médico y el Mercado Viejo. El segundo plano, el de lo narrado, retoma también en cierta forma estos espacios, como se verá enseguida, pero se desarrolla fundamentalmente en Constitución, barrio de Buenos Aires, a la salida de la estación ferroviaria, al interior de los cuartos en los que se hospedan Jorge, Tito, Rita y Ambrosio, y en una pequeña plaza a las afueras de la pensión. A grandes rasgos, la narración comienza con un entierro y sigue a través de una serie de conversaciones que pretenden reconstruir la historia —la identidad de la fallecida, la causa de su muerte, la implicación de Jorge Malabia y la explicación del chivo que lo acompaña—, concretándose en un esfuerzo colectivo en el que las voces del

⁵ Comprendido al interior de su libro *Problemas de la poética de Dostoievski*, en este estudio Bajtín describe a la novela polifónica como aquella en la que se presentan distintas voces que permanecen independientes aún tras combinarse en una unidad de orden superior. Este tipo de novela no se centra en el retrato del desarrollo de una personalidad, sino en el del estado de una sociedad. Dicha construcción literaria, implica, por lo demás, una concepción no lineal sino simultánea de los contenidos del mundo que, como se verá más adelante, constituye efectivamente una herramienta útil para la descripción del estatuto posmoderno.

médico,⁶ de Malabia y de Tito Perotti se convierten en los principales ejes que articulan la sucesión de los hechos, acaso reales, acaso imaginarios, dentro de la propia narración.

Lo primero que habrá de abordarse en el análisis subsiguiente debe ser el título, pues se trata de la primera noticia que puede obtenerse del texto y de una primera clave de decodificación. *Una tumba sin nombre*”, entre otras cosas, manifiesta la idea de un espacio vacío que sólo puede ser llenado por el lenguaje; *Para una tumba sin nombre*, en cambio, añade a esta idea la intención de llenar ese vacío, y, en vista del desenlace de la narración, confiere circularidad a este movimiento. Tal y como lo observaran ya Roberto Ferro, Josefina Ludmer, Mónica L. Bueno, Hugo Verani y Mario Vargas Llosa, el que nos ocupa es un relato centrado en la construcción misma de los relatos que, inconcluso, pareciera girar *ad infinitum* sobre su propio eje. El carácter metaficcional o metaliterario que puede vislumbrarse en el título, se ve reforzado por el desarrollo posterior de la historia, en el que puede encontrarse una ejecución consciente, e incluso deliberada, del papel de narradores y creadores del relato asumido por el médico, Jorge Malabia y Tito Perotti. Frente al relato de Malabia, el doctor lanza expresiones como: —~~V~~que estaba fanfarroneando, que no se le animaba de veras al recuerdo” (Onetti, 1990: 82), es decir, que estaba inventando y no recordando; o bien, sale a relucir la insistencia del joven Malabia en considerar suya la historia como cuando le dice al médico —~~a~~so esas sugerencias le sean útiles para aproximarse a mi comprensión de la historia, a mi historia” (91), o bien, cuando declara en esta primera entrevista: —~~y~~ la había espiado [a Rita] por la ventana hacer el amor con Marcos. La había visto, ¿entiende? Era mía. Y, segundo, era mía su historia por lo que tenía de extraño, de dudable, de inventado” (95). En este sentido también resalta el hecho de que en ocasiones el médico no estimule

⁶ Respecto al médico se hace necesario un paréntesis para no dejar al aire el tema de su identidad. Por un lado, puede corroborarse que si bien ya había aparecido antes en *La casa en la arena*” (1949), Díaz Grey es el doctor por antonomasia de Santa María desde *La vida breve* (1950), y por este motivo algunos críticos como Fernando Aínsa lo han identificado con el galeno de *Para una tumba sin nombre*. En la mencionada novela, sin embargo, Onetti no utiliza ningún nombre para referirse al médico. Pese a las coincidencias que pueden encontrarse entre la factura de uno y otro personaje, las siguientes líneas se referirán a éste simplemente como al médico o doctor.

la continuación del relato de Malabia con preguntas, sino sugiriéndole detalles que no puede conocer por no haberse hallado en el lugar de los acontecimientos, y que, por lo demás, son aceptados por Malabia, como en el caso de la primera entrevista entre ambos, con gestos de irónica complicidad.

Estas marcas en las que puede observarse a la narración como a un acto consciente y creativo entre los personajes proliferan en toda la obra. Así, al final de la segunda parte, el médico habla de la ayuda que le proporciona a Malabia —como si la historia fuera un trabajo que íbamos haciendo entre los dos” (99), y le da instrucciones: —Agora estamos mucho mejor. [. . .] Ahora, el resto tiene que ser mucho más fácil. Se trata de unir esa escena con la del entierro” (99). Son este tipo de gestos y comentarios los que le restan credibilidad a tal grado a lo narrado, que puede afirmarse que el lector no asiste a una relación de testimonios cuya finalidad sea la reconstrucción de sucesos que se tengan por reales o verdaderos entre los mismos personajes; por el contrario, la historia atiende a los deseos y elucubraciones de cada uno de los narradores y llega incluso a volverse metaliteraria en instantes como aquéllos en que el doctor dice de la narración de Jorge: —Nadie, y yo mucho menos, podría reprocharle que alargara el silencio para lograr un efecto” (119). En cualquier caso, la naturaleza irreal del relato al interior mismo de la obra ya no puede negarse en el momento en que el médico escribe a solas, y sólo con base en sus propias fantasías y conjeturas, una parte de la historia vivida por Tito y Jorge.

El carácter metaficcional de *Para una tumba sin nombre* permea todos los niveles de la narración. Se encuentra en el relato expuesto por Rita en la estación ferroviaria de Constitución, en la reproducción de la historia de la que participan no sólo los tres mencionados, sino Caseros y Godoy, y en detalles un tanto más sencillos y evidentes como la inclinación de Jorge por la creación literaria, que también puede encontrarse en otros textos del uruguayo. Aquí me refiero, por ejemplo, a *Juntacadáveres* donde éste, el más joven de los Malabia, le recita versos a Julita y se los muestra al viejo Lanza: —sacódel bolsillo las cartulinas dobladas en dos con los versos escritos a máquina y los tiró sobre la mesa. —

Lléveselos y después me dice” (Onetti, 1981: 55); o bien, a *Para una tumba sin nombre*, donde vuelve a hacerse patente esta inclinación de Jorge cuando él mismo refiere sobre su primera visita a Constitución: —Eraquel tiempo estaba casi todas las noches en mi dormitorio, en el piso alto, escribiendo poemas” (Onetti, 1990: 90). Para el desarrollo del tópico de la metaliteratura en la obra de Onetti, no obstante, el último elemento es de mucha menor importancia si se le compara con el papel desempeñado tanto por el acto en sí de la fabulación, como por las abundantes aunque sutiles referencias al sentido y naturaleza de cada una de las historias en curso. Jesús Camarero apunta en lo referente a la relación entre la «muerte del autor» y la metaliteratura:

La muerte del «autor» supone el protagonismo del texto y de su escritura y así la lectura pasa a un primer plano pero, también, por la apertura enorme que adquiere ese texto, supone la posibilidad de la reescritura, con lo cual aparecen multitud de «autores» que se convierten en auténticos productores de escritura, de textos, entre cuya materia se produce una fusión con el inicio de la obra, como una vuelta a la construcción del texto en su deriva metaliteraria (Camarero, 2004: 188).

En el fondo, accionando los hilos de la trama, esto es lo que ocurre con las narraciones que envuelven la de Rita y el chivo. A lo largo del relato, la creación literaria es vista como un juego al interior mismo de la obra, en el que no sólo participan los personajes, sino los lectores, a quienes se obliga a extraer sus propias conclusiones, y a quienes se invita, tácitamente, a causa del final abierto, a convertirse también en narradores. La metaliteratura es, en menor o mayor grado, una constante en la obra de Onetti desde su primer cuento: —Avenida de mayo-diagonal-avenida de mayo” —baste con recordar las líneas: —Said caminaba, estremecido de alegría nerviosa. Nadie sabía en Florida lo extrañamente literaria que era su emoción” (Onetti, 1976: 30)—; y sucede lo mismo con la saga de Santa María, si se atiende al hecho de que esta ciudad es la creación que Juan María Brausen inicia por encargo de Julio Stein, en *La vida breve*, como escenario de un argumento cinematográfico.

En el caso de *Para una tumba sin nombre*, como consecuencia de esta multitud de narradores y juegos en torno a las posibilidades de construcción y deconstrucción del texto, no hay una versión definitiva del *cuento* de Rita y el

chivo. Esto es una manifestación de lo que Matei Calinescu ha llamado «perspectivismo narrativo», a raíz de lo cual la escritura de la novela no favorece una concepción unívoca de la realidad, como conocimiento; y más bien se reconoce a sí misma como un conjunto de «saberes», verdades a medias y actos inherentes a su elocución —hecho observado por Mónica L. Bueno bajo los paradigmas de la relación entre escritura, ficción y oralidad—. ⁷ De tal modo, al hablar sobre su participación en la historia, Jorge Malabia afirma: —~~ha~~ cosas que ocurren, que nos dominan mientras están sucediendo; podríamos dar la vida para ayudarlas a suceder, nos sentimos responsables de su cumplimiento” (Onetti, 1990:82). Y poco más adelante, le responde el médico: —~~N~~ entiendo nada hasta ahora y me niego a sospechar. Pero eso sí lo comprendo. Aunque también es posible que su participación concluya, de verdad, cuando haya terminado de contar” (82). La narración, la lectura o la deconstrucción del texto, recrean un universo ficcional lleno de posibilidades al que aspiran todos los personajes; y al mismo tiempo, por tratarse de un relato que versa en torno al arte de narrar, el acto de la narración hace al sujeto. Como Godoy, todos quieren poner —~~as~~ puerca manos, la puerca voz en la historia de Rita y el chivo” (85), tal vez porque presienten aquello que se nos dice de Ambrosio, en los segundos en que, echado en la cama, duda todavía entre inventar al chivo, metáfora y motor del relato, o encontrar a otra mujer que lo mantenga en su estado de absoluto mutismo: —[~~Ambrosio~~] ignoraba que estaba vacilando entre su verdadero nacimiento y la permanencia en la nada” (104). Este esquema de interdependencia entre el ser-vivo de los personajes y el ejercicio de la narración se halla presente también, bajo distintas situaciones, en otros textos de Onetti. Tómese por ejemplo la forma en que se conceptualiza al —~~ujego~~” (95), un tema que a su vez circunda a las figuras de Rita y el chivo y que será abordado más adelante, en este diálogo de Díaz Grey que puede leerse en *Juntacadáveres*:

—Los demás también, créame [. . .] Usted y ellos. Todos sabiendo que nuestra manera de vivir es una frase, capaces de admitirlo, pero no haciéndolo porque cada

⁷ En *-Para una tumba sin nombre. Las versiones de la historia y los gestos de la lectura*”, Mónica L. Bueno identifica al lenguaje articulado con la capacidad de construir mundos o realidades, y a sus variantes ficcional y literal como destinadas a representar lo inventado.

uno necesita, además, proteger una farsa personal. También yo, claro. Petrus es un farsante cuando le ofrece la gerencia general y usted otro cuando acepta. Es un juego, y usted y él saben que el otro está jugando (Onetti, 1971: 87).

Ahora bien, a un lado de su incidencia en una temática y estrategias de índole metaliteraria, la estructura que hilvana la polifonía de narraciones o testimonios en *Para una tumba sin nombre* supone varias implicaciones interesantes para este estudio, pero acaso una de las más evidentes sea su carácter fragmentario. Como se ha advertido antes, la historia no se alimenta de un solo conocimiento ni se lleva a cabo de forma unívoca. En este caso, pese a ser el médico quien afirme ser el responsable de haber recogido y retocado todas las voces de que se compone *Para una tumba sin nombre*, la multitud de narradores refiere fragmentos del relato que no siempre coinciden o se complementan, y que conforme se desarrolla la diégesis del texto se manifiestan, en sus últimas consecuencias, completamente irreconciliables. En su segunda entrevista, Jorge Malabia habla explícitamente con el médico acerca de la fragmentariedad de la historia:

Puede ser. Porque eso lo viví, 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 ya había hecho en los entre actos— de cada pedazo anterior. Nunca vi verdaderamente la historia completa (Onetti, 1990: 83).

Y en efecto: la trama no nace de una sola voz, sino que se construye principalmente a partir de las palabras de los tres personajes de quienes se ha hablado hasta ahora con mayor insistencia: Jorge cuenta la historia de cuando conoció a Rita como sirvienta de los Bergner, de la primera vez en que se enfrentó al *cuento* de Rita y el chivo por el relato de Godoy, y de su viaje con Tito a Constitución; Tito da cuenta de una versión distinta a la de Jorge acerca del viaje de ambos a Constitución; y el médico, por último, refiere la anécdota del entierro en el que estuvo presente Jorge, relata la forma en que Ambrosio inventa al chivo, y reescribe la historia completa, en la que se insertan sus entrevistas con Jorge, Tito y Caseros, el habilitado de Miramonte. De esta suerte, el carácter fragmentario de la narración no sólo se manifiesta como una multitud de «saberes» distintos e incluso en desacuerdo, sino como un reto de imposibilidades

semejante a un rompecabezas incompleto, primero para el médico y más tarde para el lector.

La fragmentariedad, expresión del relajamiento del tejido social a nivel de percepción de la realidad —conocimiento— y de relaciones interpersonales, llega a convertirse, en esta novela, en una especie de competencia cuyo mayor atractivo pareciera ser el apropiarse de la historia, ya sea involucrándose en ella o descalificando las demás versiones. En otras palabras: el individuo aislado pierde toda noción tanto de la visión como de los objetivos de su comunidad, y se concentra, por tanto, en la edificación de su paraíso personal y en la reafirmación de todos los atributos que ayuden a consolidar una imagen de sí mismo como mejor o superior al resto de los individuos. Ejemplo de esta competencia es el rencor con que al inicio Malabia habla sobre Godoy por haber sido quien diera primero con el *cuento*; y más tarde se verá también en el hecho de que Tito y Jorge pasan de ser amigos a convertirse en rivales al enterarse de la historia, luego empiezan a perder contacto o interés —si se acepta por verdadera la cita con Malabia que olvida Tito en el cuarto capítulo—, y terminan por moverse en Santa María como individuos solitarios, que es la forma en la que aparece la mayoría de los personajes en esta historia. La fragmentariedad manifiesta la alienación de los sujetos convertida en individualismo; y, perdida el ágora de la esperanza y de los proyectos de índole social o abarcadora —en otras palabras, de los metarrelatos— la única pauta posible de convivencia pasa a ser el beneficio inmediato e individual bajo la forma de la competencia, un hecho observado por Lipovetsky, Jameson y muchos otros teóricos de la posmodernidad. En Jorge Malabia puede observarse una progresiva toma de partido por este último estilo de vida. El médico describe este cambio al detectar en él —*as suciedades*” tanto en su actitud frente a la historia como en su forma de narrar: encuentra primero en Jorge el defecto de tomarse en serio como cualquier miembro del club Progreso, luego advierte en él que ha perdido toda capacidad de rebeldía, y como última suciedad descubre en el joven Malabia el que crea *a posteriori*, en palabras del

médico como integrante de los sanmarianos, —que los actos sin remedio necesitan nuestro permiso” (122).

El individualismo que acciona la fragmentariedad de la narración se relaciona con otro aspecto fundamental a considerarse en esta novela: la indiferencia. De ella habla Mario Benedetti al hacer el retrato de su Uruguay, que es también el de Onetti, como una nación en la que se ha convertido en norma —el rostro del quemimportismo, de la indiferencia, de la molicie convertida en cinismo, de la decencia convertida en bochorno” (Benedetti, 1969: 41). Coincide Onetti, al escribir para la solapa de la primera edición de *Tierra de nadie* unas líneas en las que explicita su preocupación por el problema en auge de la indiferencia, en la que se encuentra uno de los más claros síntomas de la caída de los grandes relatos. Con pretexto de este libro, dice de su propia obra Juan Carlos Onetti:

Pinto un grupo de gentes que aunque puedan parecer exóticas en Buenos Aires, son, en realidad, representativas de una generación; generación que, a mi juicio, reproduce, veinte años después, la europea de la postguerra. Los viejos valores morales fueron abandonados por ella y todavía no han aparecido otros que puedan sustituirlos. El caso es que en el país más importante de Sudamérica, de la joven América, crece el tipo del indiferente moral, del hombre sin fe ni interés por su destino. Que no se reproche al novelista haber encarado la pintura de este tipo humano con igual espíritu de indiferencia (Verani, 1987: 79).

Las palabras de Onetti, que datan de 1941, son de especial interés para este ensayo, pues revelan en la escritura de su obra la intención y la conciencia de estar abordando lo que por entonces comenzaba a convertirse en un nuevo tipo de individuo. Al hacer estas observaciones Onetti adelanta una buena parte de la fisonomía con que Lyotard, Lipovetsky y Jameson retratarán al estatuto posmoderno. Y así, conforme a la visión del desenganche institucional practicado por los individuos de nuestra era, en *Para una tumba sin nombre* puede observarse en Jorge y Tito el nacimiento de la indiferencia que el escritor suscribe bajo el «tipo del indiferente moral», y que se manifiesta en las formas del narcisismo, el hedonismo y la amoralidad.

Jorge Malabia pertenece al grupo de los notables de Santa María. De acuerdo con lo que puede leerse en —*El álbum*”, su abuelo, Agustín Malabia, fue el fundador del periódico *El Liberal*. Los Malabia forman parte del sector acaudalado

de los sanmarianos. En *Para una tumba sin nombre* el médico dice de Jorge y de sus amigos en la adolescencia: —~~teían~~ o usaban automóviles, *jeeps* y motocicletas; ayudaban así a que la ciudad, Santa María, olvidara también sus orígenes, su propia infancia, su próximo pasado de carreteras, carricoches, bueyes y distancias” (Onetti, 1990: 115). Este paso de lo provinciano a lo urbano en Santa María se efectúa también en el joven Malabia; y así, en un escenario de creciente devoción por las novedades tecnológicas, Jorge desarrolla, progresivamente y página tras página, una afición por el estilo de vida de las grandes ciudades, y una ideología cada vez más acorde a sus presupuestos. En él priman el narcisismo y el hedonismo; y como puede observarse, su lema no es más que una manera de justificar su indiferencia: —~~N~~unca me podré arrepentir de nada porque cualquier cosa que haga sólo podrá ser hecha si está dentro de las posibilidades humanas” (133). Ya desde el principio, en —~~sus~~opas ridículas, de la frivolidad, la egolatría y la resolución de sentirse vivo a cualquier precio” (83), el médico adivina, aún antes de sentir antipatía por él, que perderá todo lo que tiene de puro o adolescente si consigue contarle la historia, y luego descubre en Jorge las ~~tres~~ “suciedades” que se han mencionado anteriormente.

Conforme se efectúa el cambio en Malabia, su trato con el médico se vuelve menos frecuente y más forzado. Este —~~hij~~ de ricos” (134) termina comportándose como un personaje cínico, que todavía gusta de vestirse a la moda, como lo anticipa su descripción en el cementerio: —~~co~~ el cómico traje de última moda que se había traído de Buenos Aires” (77), y como lo corrobora su última aparición a caballo, en la que se describe en que concierne a su atuendo la forma en la que Jorge —~~se~~alzó los *breeches*, movió las piernas en las botas” (122). Si de poder y bienes materiales se habla, su nacimiento es afortunado. Y sin embargo, en las páginas de esta novela se le puede observar todavía vacilante en la narración de su historia, como frente a una encrucijada. De dicha forma, Jorge busca y evita al médico, se muestra a veces confiado y en ocasiones dubitativo. El presentimiento del doctor: —~~a~~diviné que si lograba contarme la historia iría gastando al decirla lo que le quedaba aún de adolescente” (84), puede relacionarse con una especie de

pérdida de la inocencia, y hace posible la duda de si con ello el médico encuentra en la historia o el cuento de Jorge una mentira para esconder una mayor responsabilidad de su participación en la muerte de Rita, como lo hace ver Godoy en su último testimonio.

Jorge Malabia concentra en sí muchas de las tensiones de esta novela, y no es fortuito el que en una primera instancia —en el encuentro entre Caseros y el médico— se invite al lector, por medio de la sospecha, a fijar la atención en él. La historia abarca las escenas de un periodo de tiempo suficiente como para atestiguar el paso, en este personaje, de la adolescencia a la madurez. En el momento crítico en el que se efectúa este cambio, el médico nos dice de Malabia:

No sabía aún que era posible sentarse y decir: «No quiero esto o aquello de la vida, lo quiero todo, pero de manera perfecta y definitiva. Estoy resuelto a negarme a lo que ustedes, los adultos, aceptan y hasta desean. Yo soy de otra raza. Yo no quiero volver a empezar nunca ni esto ni aquello. Una cosa y otra, por turno, porque el turno es forzoso. Pero una sola vez cada cosa y para siempre. Sin la cobardía de tener las espaldas cubiertas, sin la sórdida, escondida seguridad de que son posibles nuevos ensayos, de que los juicios pueden modificarse. Me llamo Jorge Malabia. No sucedió nada antes del día de mi nacimiento; y, si yo fuera mortal, nada podría suceder después de mí» (115-116).

Jorge no se atreve a decir estas palabras, pero como si hubiera leído los pensamientos del médico, esboza una sonrisa de disculpa a la hora de seguir con su discurso. En el diálogo imaginado por el doctor se vislumbra ya, como un problema, la aceleración del ritmo de vida ciudadano, idealmente ejemplificada por la serie infinita de construcciones y destrucciones de las vanguardias, que surge a consecuencia de la extensión de la lógica de producción en masa —lo que Lipovetsky señala como el imperio de la moda bajo las formas seducción, obsolescencia y diversificación— a todos los ámbitos y esferas de la vida cotidiana. En el hecho de que Malabia no se atreva a decir estas palabras, se encuentran indicios de su pérdida de rebeldía, de su conformidad o indiferencia frente a las injusticias y las absurdas leyes del mercado, y de una especie de nihilismo expresado tanto en la falta de compromiso hacia una sola idea, como en la remisa aceptación de la posibilidad infinita de sustituir cualquier cosa —nombres o información— por cualquier otra en cualquier momento.

En Tito Perotti, por otro lado, la indiferencia se resuelve también en narcisismo y hedonismo, pero, al mismo tiempo, en una forma acaso más evidente, a primera vista, de amoralidad. El médico se encuentra a Tito, joven, rico y gordo, sentado frente a la mesa del bar, “vestido como para una fiesta” (125), atrayendo a niños pobres con un puñado de dulces: —“En un muchacho gordo atraído a la chiquilina, le besó una oreja mientras la palmeaba, en un remedo de castigo, murmurando amenazas” (125). No puede ignorarse la posibilidad de un trasfondo pedófilo en esta escena que el mismo barman, Fragoso, califica como “el juego de los caramelos y las nenitas” (126). Tito, cuyo único afán es su placer y su enriquecimiento —“invocación son los negocios, los negocios grandes”— (128), no encuentra en la miseria de los niños motivos de lástima o piedad, sino una vía fácil de desahogo para la perversidad que en él nace acaso del ocio, la indiferencia y el aburrimiento. Y aún más, muy bien en esta escena podría encontrarse una dura parodia del pasaje bíblico en el que Jesús pide que permitan a los niños acercarse a él.⁸ En dicho contexto, Tito no parece sentir ningún tipo de compromiso hacia su sociedad. Tal y como sugiere Fernández del Riesgo: —“el ethos consumista implica la adhesión a un hedonismo radical [. . .], un presentismo nihilista que favorece el desenganche institucional [. . .] y, en el fondo de todo, una manipulación y desustancialización del sujeto” (Vattimo, 1990: 88). Nos dice, de Tito, el médico: —“También había descubierto el simple secreto aritmético de la vida, la fórmula del triunfo que sólo exige perseverar, despersonalizarse, ser apenas” (Onetti, 1990: 129).

En este relato la amoralidad no se halla presente sólo como un guiño en los juegos de Tito Perotti en el bar: las consecuencias más contundentes de esta molición son la prostitución de Rita y su muerte. En *Para una tumba sin nombre* y en *Juntacadáveres*, se nos hace saber que Jorge conocía a Rita desde antes, cuando ella trabajaba como sirvienta para Julita, su cuñada, a los dieciocho años. Federico, hermano de Jorge y esposo de Julita, había fallecido por entonces. Se nos dice de Rita que en este periodo, en el que fue requerida en vano por Jorge

⁸ Vid. *La Biblia* (Marcos 10:14).

Malabia, se convirtió en amante de Marcos Bergner, hermano de Julita; y que más tarde, al ser abandonada por él, comenzó a trabajar como prostituta. En Constitución, sólo el dueño del quiosco ubicado en la plaza la trata con respeto, con —esa necesidad de dignificarse como clase, por encima de las inevitables envidias y fricciones de la libre competencia” (91-92). La prostitución es una constante en la obra del uruguayo, y —salvo por contadas excepciones como la de Gracia en —El infierno tan temido”— la única forma en que los habitantes de Santa María viven su sexualidad. Como bien señala Ester Díaz: en la posmodernidad —todo deseo es subsumido bajo la categoría abstracta de la mercancía y el dinero” (Díaz, 2000: 140).

Regresando nuevamente a *Para una tumba sin nombre*, Rita se prostituye primero para mantenerse y después para mantener al chivo y a sus amantes. No obstante, esta mujer no significa para Jorge Malabia y Tito Perotti más que un *juego*. Jorge le cuenta al médico que por la época en que Tito y él viajaron a Constitución, atraídos por la historia de Rita y el chivo:

fueron muchos los libros, le pongo un ejemplo, de que tuvimos simultáneamente noticia y nos apasionábamos por conseguir. Muchas veces era para mí un juego; jugábamos a quién lograba conseguirlo y leerlo primero. Siempre me dejaba vencer [. . .] Con Rita que mendigaba viajes a Villa Ortúzar en la estación de enfrente me pasó lo mismo (Onetti, 1990: 95).

El *juego*, que por un lado se relaciona con el privilegio de convertirse en narrador según se ha visto en párrafos anteriores, trivializa por otro la gravedad de los acontecimientos, poniendo de manifiesto la indiferencia de Malabia y Perotti frente a la prostitución, sacrificio y muerte de Rita. Y de igual forma, acercándose a esta postura, el doctor, al final del tercer capítulo, expresa que tal vez Rita se prostituía porque a él le daba placer la idea de imaginarla sacrificándose por la felicidad del chivo. Ahora bien, por un lado Jorge no parece sentir más que una morbosa obsesión hacia Rita y su *cuento* al inicio de esta historia. Y por el otro, Tito, en el Mercado Viejo, asegura que de no ser por el afán deliberado de Jorge de *jugar* y pretender ser otro amante de Rita para volverse parte de la historia, ella no habría muerto pues él tenía dinero suficiente para saldar sus gastos, los de ella y los del chivo. La muerte de Rita se ofrece para los personajes de *Para una tumba sin*

nombre como un suceso de poca monta, y en Jorge, quien acaso es el mayor responsable de este fallecimiento, suscita únicamente la culpa suficiente para llevar a cabo el entierro en compañía del chivo, y esto: una vez consumados los hechos, como todavía restándole importancia a la vida de Rita.

En la obra de Onetti, la sexualidad como prostitución y el amor como sólo concebible a través de la locura —o de una actitud anormal para los sanmarianos que es llamada así— corresponden, dentro del marco teórico de la posmodernidad, a la categoría de manifestaciones del «ocaso de los afectos» señalada por Fredric Jameson. En *Para una tumba sin nombre* sólo encontramos vestigios de amor en Rita: tanto en el sacrificio que se halla dispuesta a hacer por cualquiera de sus amantes, como en su supuesto casamiento con el chivo. Y sin embargo, Rita es un personaje incomprensible para el resto de los sanmarianos, y hasta cierto punto no deja de serlo para el lector, a quien le está vedado observarla desde otra óptica que no parta de las de Jorge, Tito o el médico. El descreimiento en el amor es más evidente en otros textos de Onetti como —Bienvenido, Bob”, —La casa en la arena” y —El infierno tan temido”, en el cual puede leerse:

Sólo tenía ahora, Risso, una lástima irremediable por ella [Gracia], por él, por todos los amantes que habían amado en el mundo, por la verdad y error de sus creencias, por el simple absurdo del amor y por el complejo absurdo del amor creado por los hombres (Onetti, 1976: 159).

Y aún así, pese a no ser la imposibilidad o el descreimiento del amor uno de los temas fundamentales en el relato que nos concierne, es posible escuchar a Jorge Malabia decir con presunción que la piedad, el rencor y el remordimiento lo empujaron casi a casarse, —~~pe~~ nada más que hasta el borde. Yo me salvo siempre” (Onetti, 1990: 83). En cualquier caso, la ausencia misma del tópico amoroso y las implicaciones que subyacen a un elenco formado por una prostituta y una multitud de personajes casi exclusivamente masculinos —entre quienes tampoco se establece ningún tipo de relación duradera y afectiva— apoyan la tesis de esta visión de imposibilidad.

Presente en toda la narración, la sospecha de la verdad es otro tópico fundamental en *Para una tumba sin nombre*. Y de tal forma, el lector se enfrenta a

una obra de final abierto que, en un principio, parece desarrollarse bajo los lineamientos del subgénero policiaco. En la primera parte la anáfora o el uso reiterativo del *nosotros*, que responde a la voz de los notables o personajes influyentes de Santa María, es un dispositivo destinado a atizar la curiosidad del lector no sólo en torno a las particularidades del entierro de Rita, sino a los móviles de su fallecimiento. Lo que se insinúa es el deseo compartido por todos, y provocado en el lector, de conocer la historia: la realidad de los hechos. Caseros, empleado de Miramonte —único junto con Grimm en ofrecer el servicio de entierros para los sanmarianos—, se sienta en la mesa del médico, en el café conocido como el Universal, con el pretexto del hígado de su suegra —conforme a la conversación que se desarrolla desinteresadamente en segundo plano—, pero con la verdadera intención de comunicarle los motivos que hacen del reciente entierro en el Cementerio Grande un acontecimiento sospechoso. El doctor hace las veces de detective; con esta entrevista asume el compromiso de investigar la historia y de lanzar, un poco más en su papel, un diagnóstico. La ligereza del féretro y el hecho de que el certificado de defunción fuera escrito por el nuevo médico del policlínico, de quien no tenemos más noticias al igual que los habitantes de Santa María, alzan aún más las sospechas. Y sin embargo, la historia toma un derrotero imprevisible al sumársele la absurda presencia del chivo: —«Tenemos al chivo y deduzco que es lo más importante» (98). Al tiempo en que, en la historia, todo comienza a enfocarse en el animal, concediéndole cada vez más importancia, —«historia [la de Rita] fue absorbida por la biografía del chivo» (109), se enciende en el resto de los personajes, como se ha visto ya, el deseo de apropiarse del *cuento* de Rita y el chivo, y se llega al estado de «imposibilismo epistemológico» observado por Calinescu, o por usar un término de Gianni Vattimo: «debilidad metodológica».

Enlazando la idea de «sospecha de la verdad» principalmente con la de narcicismo, pero también con otras que se han abordado ya en este análisis, como las de transformación del conocimiento en saberes y primacía del acto elocutivo sobre los contenidos, afirma Gilles Lipovetsky:

Eso es precisamente el narcisismo, la expresión gratuita, la primacía del acto de comunicación sobre la naturaleza de lo comunicado, la indiferencia por los contenidos, la absorción lúdica del sentido, la comunicación sin objetivo ni público, el emisor convertido en principal receptor (Lipovetsky, 2010: 14-15).

En todos estos rasgos, presentes en los narradores de *Para una tumba sin nombre*, se observa un relajamiento y desapego de las metodologías, motivado por una percepción de descreimiento en lo verdadero. Dicho de otro modo, esto es lo que otro filósofo de la posmodernidad, Zygmunt Bauman, ha llamado «modernidad líquida»: la pérdida de rigor del espíritu moderno, transformada en indiferencia, eclecticismo, y caprichosa dilatación de las microrrealidades individuales.⁹ Así, la búsqueda inicial de la historia como «realidad de los hechos» se convierte en una pregunta de alcances fantásticos acerca de la naturaleza del chivo, y en una competencia por el derecho a la historia de Rita, con todo y las licencias literarias sin las que sería imposible aceptar el tercer capítulo, en el que el chivo nace a partir de un sueño de Ambrosio. Fernando Aínsa nota también que el uso del *nosotros*, –encarnando una especie de personaje-colectivo que recoge rumores y expresa el sentimiento chato de la comunidad, es también una forma de *fragmentar* el punto de vista y relativizar aún más la posible verdad en juego” (Verani, 1987: 121). Onetti elabora una parodia del subgénero policiaco haciendo imposible toda vía de acceso a la verdad, y para ello se vale de artificios como la fragmentariedad, la importancia concedida al carácter metafísico o metaliterario del chivo, y la rivalidad entre las distintas historias que surgen a raíz del entierro. La historia no es una sino muchas, en las que el chivo era el plan de pago para el —~~ma~~cho de la tía, la cuñada o la hermana [de Rita]” (Onetti, 1990: 87) o una invención de Ambrosio, y en las que el cuerpo en el féretro puede pertenecerle a Rita, a Higinia o a nadie. Dice acerca de esto Roland Barthes:

la literatura (sería mejor decir la escritura, de ahora en adelante), al rehusar la asignación al texto (y al mundo como texto) de un «secreto», es decir, un sentido último, se entrega a una actividad que se podría llamar contrateología, revolucionaria en sentido propio, pues rehusar la detención del sentido, es, en definitiva, rechazar a Dios y a su hipóstasis, la razón, la ciencia, la ley (Barthes, 1968: 4).

⁹ Vid. *Modernidad líquida* (2000) de Zygmunt Bauman.

Y en concordancia con esto, en uno de los números del diario *Imagen* de agosto de 1967, Onetti escribiría:

Creo en que existe una profunda desolación al partir de la ausencia de Dios. El hombre debe crearse ficciones religiosas. El hombre debe vivir actos religiosos... La pérdida del sentido a causa del alcohol, o a causa de estar escribiendo casi obsesivamente o el momento en que se hace el amor, son hechos religiosos (Verani, 1981: 17).

En estas líneas la expresión «pérdida del sentido» equivale a decir pérdida de la consciencia. Como ya nos adelantara Fernández del Riesgo, y como puede observarse en la obra del uruguayo, la ausencia de Dios se traduce en una percepción nihilista, de inutilidad de toda búsqueda de significado, y al mismo tiempo, en un juego de combinaciones infinitas. La fragmentariedad del discurso, sus lagunas y las múltiples posibilidades que encierra, y que llevan a Jorge a decir que nunca vio verdaderamente la historia completa, como se ha referido ya en este apartado, obstaculizan el discernimiento entre lo falso y lo verdadero. Tópico recurrente en la narrativa de Onetti, puede leerse en otros de sus textos como —Jaco y el otro”: —Comprendí que nunca podría conocer la verdad de aquella historia” (Onetti, 1976: 211).

Hasta aquí, hace falta señalar un rasgo interesante del interés de Jorge Malabia por apropiarse del *cuento* de Rita y el chivo. Jorge confiesa en varias ocasiones que lo que verdaderamente le importa del *cuento* es la piedad. Él mismo señala al empezar con su versión de la historia:

Pero entonces [en el entierro] 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 de aquel punto exacto del sufrimiento que me hacía feliz; un poco más acá de las lágrimas, sintiéndose formarse y no salir. Y además el rencor contra el mundo (Onetti, 1990: 83).

Jorge aspira a la piedad, y la consigue, como consecuencia de la historia cuyo desenlace se encuentra en el Cementerio Grande. Más adelante, el médico discierne nuevamente esta intención en Malabia y se dice a sí mismo: —Debe haber sido porque sentía treparle la piedad o no lograba esconderme que esencialmente sólo por piedad —y su forma impura, el remordimiento— había venido a contarme la historia [. . .]” (93). De estas líneas puede extraerse la

hipótesis de que en Jorge, la piedad nace del remordimiento; y, en atención al desarrollo de la narración, el remordimiento de la culpa. Si bien el joven Malabia se enfurece consigo mismo al sentirse excitado frente a la idea de Rita, cuando Tito y él, en la pensión ubicada a un lado de la plaza de Constitución, hacían por separado planes para abordarla, Jorge no deja de permanecer tendido sobre la cama durante días sin ayudar a Rita y regala entretanto a otros el dinero que sus padres le siguen enviando. Este mismo personaje reflexiona más adelante sobre una culpabilidad que juzga suya y de todos los demás en cuanto al —casamiento de ella con el chivo” (120); y concluye que de esto son culpables —~~tos~~ todos los habitantes del mundo, por haber nacido y ser contemporáneos de aquella monstruosidad, aquella tristeza” (121). Parece entonces que Jorge está buscando una suerte de catarsis o expiación, y sacrifica para ello a Rita y al chivo. La muerte de Rita o de Higinia, o la simple representación del entierro con el cajón vacío, son, si no una ofrenda, un rito. Y por otro lado, no debe pasar desapercibido el que al quedarse a solas con el chivo después de la muerte de Rita, el médico ofrece intentar curar al animal, pero por cualquier respuesta Jorge sólo le dice: —~~Et~~abrón no le ensució el coche. Se va a morir y tiene que ser así. Ya me veo haciendo un pozo en el jardín” (80). Y poco más adelante, consumado el hecho, confiesa: —~~Y~~ había pensado, en serio, matarlo. Pero no hubo necesidad y, después de todo, no era más que un animal y lo mismo daba que estuviera muerto o vivo” (81-82).

Bajo este contexto, es posible que el *cuento* de Rita y el chivo se presente como una oportunidad para Jorge Malabia de convertirse en protagonista del sentimiento de culpabilidad del que apenas hace unas líneas se ha hecho referencia, quizá a fin de volver más inteligibles los motivos de su remordimiento. Con encargarse del entierro de ambos no hace sino permitirse una mínima dosis de piedad; de ese sentimiento que conjuga en sí mismo una capacidad de acción y solidaridad, con las que ya no están familiarizados los sanmarianos. No sería, por lo demás, difícil creer que este motivo, en menor o mayor grado, es también el de Tito y el médico. El doctor afirma casi al final del relato que —~~tos~~ todos los que participamos en una forma y otra en esta historia, incluso la mujer y el chivo

muertos, envejecimos velozmente en el último año” (140). Podría tratarse de una culpa compartida, o por lo menos una experiencia tan vívida o de tal importancia, que, en toda su intensidad —o velocidad—, ha hecho envejecer más de lo previsible a sus protagonistas.

La resignada disconformidad y la duda del hombre frente a su destino son constantes en la obra de Onetti. En —El posible Baldi”, puede leerse —Comparaba al mentido Baldi con él mismo, con este hombre tranquilo e inofensivo que contaba historias a las Bovary de Plaza Congreso. [. . .] Una lenta vida idiota, como todo el mundo” (Onetti, 1976: 38); y en —El infierno tan temido” tenemos otro tanto con la reflexión de Risso: —El hombre que había estado seguro y a salvo y ya no lo está, y no logra explicarse cómo pudo ser, qué error de cálculo produjo el desmoronamiento” (168). La disconformidad, sin embargo, no motiva la acción; se retrata en las más cotidianas percepciones de los sanmarianos, y puede observarse en muchos de los comentarios que hacen éstos de la ciudad. Jorge, por ejemplo, al hallarse en Constitución, piensa en Buenos Aires, afuera rodeándolo, e intenta enumerar sus —motivos de asco por la ciudad y las idiosincrasias de la gente que la ocupa. Esto, claro, sin olvidar una enumeración semejante para Santa María” (Onetti, 1990: 92-93). Kirsten, en —Esbjerg, en la costa”, hace algo similar idealizando un tiempo y espacio anteriores, y distintos de la ciudad en que se encuentra: rememora con nostalgia un lugar donde las bicicletas podían quedarse en la calle, los negocios podían permanecer abiertos, y en donde los árboles le parecían los más grandes y viejos de todo el mundo. Ésta es la misma reflexión que hace Aránzuru al principio de *Tierra de nadie*: —¿Énsó que estaba perdida la amistad del hombre con la tierra. ¿Qué tenía de común con los colores del cielo, los árboles raquíticos de la ciudad, sus multitudes oscuras y alguna luz de ventana, sola en la noche?” (Onetti, 1980: 17).

En *Para una tumba sin nombre*, y en otros textos del uruguayo, Santa María ofrece el gémimo rostro de la provincia y de la ciudad. Esto queda patente en el comentario de Jorge acerca de la semejanza en los motivos que tiene para detestar tanto a Buenos Aires como a Santa María, y a un mismo tiempo puede

observarse en la acotación que hace el médico sobre el pasado de carreteras, bueyes y carricoches, y su desplazamiento por las motocicletas, automóviles y *jeeps* llevado a cabo por la clase acaudalada de esta pequeña ciudad-provincia. Mario Benedetti en su ensayo sobre el cambio de voz de la literatura uruguaya, habla también de esta aversión por las ciudades: —~~a~~ ciudad no tiene atardeceres, o mejor dicho sabe ahuyentarlos con sus letreros luminosos. La ciudad no huele a naturaleza, sino a *fuel-oil*" (Benedetti, 1969: 17). Santa María es una síntesis de las contradicciones de nuestra era; y en ella se despliegan los efectos de un proceso, inacabado y deficiente, de urbanización. La ciudad, que fuera durante la modernidad el escenario en el que habría de concretarse el triunfo del progreso, se presenta en Onetti como un proyecto truncado. En el penúltimo capítulo del relato que nos concierne, encontramos ya el choque entre Tito, el joven rico que pertenece al grupo de los notables, y que frecuenta seguramente el club Progreso, y la miseria de los vagos y de los niños pobres en el Mercado Viejo. Como en el resto del mundo, el progreso es precisamente esto en Santa María: un club, un espacio cerrado que se nutre de la instrumentalización de las mayorías. Y, sin embargo, acaso la muestra por excelencia en la obra de Onetti acerca del descreimiento en el proyecto de la modernidad sea *El astillero*, entre cuyos pasillos y oficinas abandonados sólo deambula el espectro de la fantasía y la simulación, en los personajes de Larsen, Gálvez, Kuntz y el viejo Petrus.

En desacuerdo con la realidad exterior, Onetti se sumerge en su propio universo ficcional; y lo mismo hacen o intentan hacer varios de sus personajes. Muestra de ello son las constantes alusiones entre los sanmarianos sobre su participación en el *juego* y su tendencia a actuar y a saberse actuando, que es acaso lo que sucede con el entierro y con algunos de los supuestos testimonios en la novela que nos concierne. La figura del hombre que, tendido horizontalmente, observa absorto el techo o la pared mientras se dedica a la tarea de recrear la situación que lo rodea, es una actitud no sólo privativa de Jorge y Ambrosio, pues se encuentra en muchos otros textos del uruguayo. En *Para una tumba sin nombre* Malabia lo hace dos veces: una, cuando comienza a imaginar junto a Tito

las probabilidades del encuentro con Rita en la pensión de Constitución; y otra, cuando toma el lugar de Ambrosio en el camastro junto al chivo, dedicado, en sus propias palabras, a “lograr un acuerdo ilusorio con la eternidad impersonal que él representaba” (Onetti, 1990: 121). El chivo, por otro lado, es la creación de Ambrosio, “un archivo no nacido de un cabrón sino de una inteligencia humana, de una voluntad artística” (97). La imagen de Ambrosio, balbuceante o mudo mirando al techo, recuerda las figuras de Gálvez y de Petrus en *El astillero*, y también la del esposo de la mujer en “Tan triste como ella”, que “hablaba a veces con una voz ajena, sin dirigirse a ella ni al techo; contaba cosas felices e increíbles, inventaba personas y acciones, circunstancias simples o dudosas” (Onetti, 1976: 267).

El acto de la fabulación o de la narración constituye, al interior mismo de la narrativa de Onetti, tanto una vía de escape como una posibilidad de recreación o alteración del mundo, pero, ante todo, se trata de un enfrentamiento con la realidad, llevado a efecto por medio de una escritura llena de metáforas y alegorías. Así, en “Tan triste como ella” se representa la pérdida del Edén o Paraíso a partir de la sustitución del jardín por una extensión de concreto, con la que entran en juego no sólo el «desencantamiento del mundo» sino el auge del sinsentido posmoderno; y, como se ha señalado ya, en *El astillero* puede encontrarse una alegoría del estancamiento del proyecto de la modernidad. En *Para una tumba sin nombre*, los personajes aspiran a volverse partícipes de la narración de la historia impelidos por lo que parecen ser motivos como el simple entretenimiento, las ansias de protagonismo, y una sesgada búsqueda de redención, expiación o existencia alternativa a la de un mundo corroído por un creciente proceso de enajenación del sentido.

En gran medida, *Para una tumba sin nombre* es una obra centrada tanto en el cambio de un instante de pureza y adolescencia a uno de suciedad y madurez; como en el paso de un contexto que en un principio confía todavía en la posibilidad de la construcción de significado —tal y como lo atestigua el guiño hacia el subgénero policiaco presente en todo el relato—, a otro en el que la reconstrucción de los hechos se ofrece como un ideal o un estado de gracia

inalcanzable. De tal modo, al irse Ambrosio y quedar sola Rita con el chivo, se nos dice de ella que —por lo menos su vida no fue otra cosa que la repetición de actos tan idénticos, tan sabidos de memoria, que se hacían imposibles de comprender” (Onetti, 1990: 109); y en el mismo sentido, basta con llegar al fin de la novela para descubrir que, efectivamente, del desarrollo de la historia no se ha adquirido ni siquiera la certeza del nombre que debería aparecer sobre la lápida de la tumba. Como bien señala Marilyn R. Frankenthaler, la escritura de Juan Carlos Onetti —representa la reiteración y la inmersión cada vez más profundas en un mundo idéntico. Esto es evidente en una obra que está determinada por círculos concéntricos antes que por una evolución rectilínea” (Frankenthaler, 1975: 247), o bien: antes que por una evolución determinada, o incluso consensuada, como objetividad histórica.

El despliegue de relatos que se suman y contraponen desde el inicio de la novela recuerda en cierta medida el caos y la fragmentariedad accionados por el arbitrio divino en el mito bíblico de la torre de Babel, cuando, luego de haberse congregado para llevar a cabo una edificación que pudiera alcanzar el cielo, la humanidad se ve sacudida y disgregada alrededor del mundo por no comprenderse ya los unos a los otros al hablar cada uno un lenguaje distinto.¹⁰ En esta novela, sin embargo, el elemento que detona la incomprensión no tiene un carácter lingüístico ni divino, conforme a una lectura literal u ortodoxa del pasaje bíblico. El quiebre se halla en lo cultural. Conjugando distintas escenas a lo largo de varios años, *Para una tumba sin nombre* puede leerse, desde cierta perspectiva, como una historia en la que se efectúa el cambio de paradigma entre la modernidad y la posmodernidad; o mejor aún: como una trabajosa toma de consciencia en la que es principalmente el médico quien descubre que ya ha ocurrido este cambio. Algunas de las demostraciones más contundentes son la transformación experimentada por Jorge Malabia, la degradación *in crescendo* de Tito Perotti, el heterogéneo y desigual proceso de urbanización de Santa María, la radicalización de rasgos como el narcisismo, la amoralidad, el hedonismo y el

¹⁰ Vid. *La Biblia* (Génesis 11:1-9).

individualismo, la afición por la moda y bienes materiales del grupo de los notables, la aceptación del papel del chivo como dispositivo que multiplica y hace imperar al absurdo, la trivialización de la realidad vista como juego y escenario, y la parodia a la metodología y objetivos del subgénero policiaco. La muerte de Rita, punto necesario de referencia para toda investigación de corte racional-deductivo, se ve subsumida por la presencia del chivo, en el que a lo mucho puede encontrarse un desesperado intento de volver a la piedad —como sucede con Jorge—, esta última: inclinación afectiva de reconocimiento del otro y eslabón clave en todo proceso de solidaridad, como movimiento opuesto al de los efectos en curso de la hiperindividualización posmoderna.

Por último, para terminar este análisis, es preciso reparar en algunas de las declaraciones contenidas en el desenlace de *Para una tumba sin nombre*. En el sexto capítulo, el médico reconoce haber reescrito todos los relatos, y, en consonancia con lo que se ha señalado como imposibilidad de acceso al conocimiento, confiesa no haber conseguido clarificar ninguna parte de la historia e incluso haber comenzado a dudar de la existencia del chivo, como puede leerse en las siguientes líneas:

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. [. . .] Y cuando pasaron bastantes días de reflexión como para que yo dudara también de la existencia del chivo, escribí, en pocas noches, esta historia (Onetti, 1990: 140).

Por otro lado, el médico ofrece en este capítulo una conclusión positiva acerca de su escrito, en la que puede entreverse, a un mismo tiempo, una opinión de Onetti sobre el sentido de la literatura:

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 (140).

Relacionando esta última declaración con la que apareció de la pluma de Onetti en la solapa de la primera edición de *Tierra de nadie* (1941), citada anteriormente,¹¹ se vuelve plausible concluir que la literatura, para el escritor uruguayo, implica una

¹¹ Vid. p. 24 de este trabajo.

victoria sobre la cotidianeidad en tanto que vuelve suyos tanto al tipo humano descrito por él bajo la categoría del «indiferente moral» como al sistema de relaciones en que se desenvuelve, y hace de éstos una expresión concisa y ordenada, en donde se ofrece al lector no una vía más de enajenación, sino una de sensibilización hacia los asuntos más delicados y controversiales de esta época. Y así como el chivo de la novela puede ser una metáfora del absurdo, Rita puede serlo de un crimen contra la sociedad —o contra la realidad como el descrito por Jean Baudrillard—¹² cuyas huellas desaparecen casi por completo bajo el complejo entramado de relatos que surge a raíz del entierro en el Cementerio Grande. La misma historia hace hincapié no sólo en «aquellas cosas que habían elegido a Rita para mostrarse: el absurdo, la miseria, la empecinada vorágine» (101), sino en las explicaciones que da el médico acerca de la efectividad del cuento de la tía de Villa Ortúzar: «porque la derrota frente a la gran ciudad había sido definitiva y porque la idea de librarse de Rita para siempre tentaba a los candidatos» (102).

¹² Vid. *El crimen perfecto* (1996) de Jean Baudrillard.

V. CONCLUSIONES

Escrita en los últimos años del periodo de transición entre la modernidad y la posmodernidad, la novela de Juan Carlos Onetti, *Para una tumba sin nombre* (1959), ofrece una mirada crítica y atenta de las primeras manifestaciones del estatuto posmoderno, tal y como alcanzaban a ser percibidas en Uruguay, un escenario que comenzaba a experimentar los efectos de la globalización. El mismo Onetti y su coetáneo Mario Benedetti advirtieron con claridad el surgimiento de una tendencia hacia el desencanto institucional y la indiferencia. Ambos fueron también testigos del crecimiento de los centros urbanos, de la destrucción del vínculo entre el hombre y la naturaleza, de la continua importación de modas de Europa y de la aceleración del ritmo de vida ciudadano. Y, sin embargo, es de notarse la rapidez con que Onetti supo discernir el resquebrajamiento espiritual de una sociedad ya no amparada por la presencia de Dios, ni por los ideales del progreso, la ilustración, el marxismo, el idealismo y el liberalismo.

Los personajes de Onetti en *Para una tumba sin nombre* son representantes de una sociedad marcada por un fuerte proceso de individualización. Los estragos de esta disolución del tejido social pueden observarse en Santa María. Allí, el imperio del mercado ha destruido las esferas pública y privada, y ha instituido al mismo tiempo el régimen de la competencia. Los sanmarianos no se movilizan como consecuencia de discursos de índole social o abarcadora, sino únicamente por interés propio: la satisfacción ha tomado el rostro de la inmediatez y del poder adquisitivo. En *Para una tumba sin nombre* confluyen precisamente la competencia por el protagonismo y la posesión de la historia de Rita y el chivo, la práctica ausencia de relaciones afectivas a nivel interpersonal, y la tendencia en cada uno de los personajes a comportarse como un ente aislado. Únicamente el médico escapa a algunas de estas actitudes en su papel de investigador y de jerarca moderno, pero no lo hace más que para caer en cuenta de la ineffectividad de cualquier intento racional y metódico de acceso a la realidad de los hechos.

La realidad se ha convertido en juego, lo grávido se ha vuelto liviano, y el conocimiento se ha transformado de un discurso objetivo y estable en uno subjetivo y mutable. Las versiones de la historia de Rita y el chivo se modifican y no consiguen complementarse; y la historia misma es vivida en buena parte como simple entretenimiento, aún frente a la muerte de Rita. Incluso los comentarios del doctor en torno a la ligereza del féretro parecen corroborar estos presupuestos. En *Para una tumba sin nombre* todo se vuelve un ejercicio metaliterario por el simple hecho de que todo se vuelve ficción: se trata de contar el *cuento* o de representar un papel no porque todos los personajes oculten una vocación literaria, sino porque la realidad misma se ha llenado de alternativas y ramificaciones. Es verdad que en el personaje del médico se encuentra en cierta medida el mismo Onetti — en tanto que ambos cuentan y escriben en cierta forma la historia—, pero fuera de él y de textos distintos a *Para una tumba sin nombre* en que se habla de la pasión por la creación literaria de Jorge Malabia, el resto de los sanmarianos parece vivir simplemente realidades o ensoñaciones distintas. En consecuencia, la narración de lo ficticio se multiplica libre y despreocupadamente ahí donde la investigación de un crimen demanda objetividad en los hechos.

El testimonio último, que abarca a todos y que le pertenece al médico, se halla más cercano al discurso del escritor, y se distingue del resto por su intento de abarcar y atar en una sola historia a todas las voces de los personajes. Este testimonio no consigue llegar al fondo de la historia de Rita, pero se encuentra en el camino con la historia de la fragmentariedad, la incertidumbre y el desacuerdo. Y una vez más, la atomización de la sociedad no parece ser la infraestructura de un simple ejercicio literario; varios pasajes en la novela se detienen a describir únicamente el distanciamiento entre las clases sociales, y la elección del narcisismo y el hedonismo como modos de vida, motivada por las influencias que recibe Santa María de los grandes centros urbanos.

Jorge y Tito representan a las nuevas generaciones de «los notables». Tal como sucede en «Bienvenido, Bob», el caso particular de Jorge describe su paso de la adolescencia a la madurez, y su concomitante transformación hacia lo que el

médico define como las tres suciedades de una clase absorta en sí misma, irresponsable e incapaz de rebeldía, y caprichosa en su uso del poder. Ambos son jóvenes acaudalados y que gustan de vestir a la moda, y ambos dan muestras de no guiarse por ningún código moral, sino exclusivamente por su propio interés y entretenimiento.

En este contexto, la muerte de Rita se halla enmarcada por la indiferencia y por el aire consistentemente huidizo de su desarrollo al traducirse en palabras que salen de boca de los sanmarianos, cual si se tratara de una confabulación; y esto sucede a tal grado que cabe preguntarse nuevamente por la naturaleza del crimen. Así, el chivo aparece no sólo como una metáfora del absurdo, sino como una cortina puesta deliberadamente enfrente de la muerte de Rita, o bien: como la imposibilidad misma de aprehender definitivamente a la historia. Por dichos motivos la narración deja pronto de ocuparse exclusivamente de Rita, y discurre en torno a lo que la figura del chivo pueda realmente representar. Se nos dice de éste que es producto de una «voluntad artística», y bien puede aceptarse esto si se lo entiende como a la metáfora en torno a la cual gira realmente la novela.

De la misma forma en que no se puede negar que Onetti no debió haber leído a una buena parte de los filósofos que fueron considerados en el marco teórico de este trabajo —sino acaso hasta sus últimos años—, tampoco puede negarse el hecho de que su obra discute y atiende las primeras manifestaciones del estatuto posmoderno. El descreimiento en los metarrelatos, el comportamiento de sus personajes y las temáticas de su obra anticipan muchas de las caracterizaciones empleadas por los teóricos de la posmodernidad para definir a esta época. En las páginas de *Para una tumba sin nombre* se observa la impronta de los primeros pasos de la posmodernidad. Y así, cuando se le encomienda sesgadamente al médico la investigación del caso, lo que en realidad se le está pidiendo es un diagnóstico del nuevo *statu quo*. Bajo el lente crítico y la voluntad artística de Onetti, en esta novela se encuentra una puesta en juego de la realización particular de este estatuto en el Uruguay de los años de su escritura. Mediante la descripción del tipo del «indiferente moral», en un escenario en el que,

por decirlo con sus propias palabras, el hombre “debe crearse ficciones religiosas” (Verani, 1981: 17) dada la ausencia de Dios, Juan Carlos Onetti asume su compromiso social como escritor.

F.F.y L.
U.N.A.M.

VI. BIBLIOGRAFÍA

VI.1 BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

- Onetti, Juan Carlos (1971). *El astillero*. España: Salvat.
- _____ (1976). *Tan triste como ella y otros cuentos*. España: Lumen.
- _____ (1980). *Tierra de nadie*. España: Six Barral.
- _____ (1981). *Juntacadáveres*. España: Alianza Editorial.
- _____ (1986). *La muerte y la niña. La novia robada*. España: Bruguera.
- _____ (1990). *El pozo. Para una tumba sin nombre*. España: Mondadori.
- _____ (1990b). *Juan Carlos Onetti: Premio de Literatura en Lengua Castellana «Miguel Cervantes» 1980*. Barcelona: Anthropos.
- _____ (1992). —“El pozo” en *Literatura Latinoamericana II*. México: Promexa.

VI.2 BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA

- Adams, Michael (1975). *Three authors of alienation: Bombal, Onetti, Carpentier*. Estados Unidos: Universidad de Texas.
- Adorno, Theodor W. y Horkheimer, Max (2007). *Dialéctica de la Ilustración*. España: Akal.
- Arendt, Hannah (2005). *La condición humana*. Barcelona: Paidós.
- Bajtín, Mijail M. (2005). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Baudrillard, Jean (2000). *El crimen perfecto*. Barcelona: Anagrama.
- Benedetti, Mario (1969). *Literatura uruguaya, siglo XX*. Montevideo: Alfa.
- Bueno, Mónica L. (1997). —“Para una tumba sin nombre. Las versiones de la historia y los gestos de la lectura” en *Actas de las jornadas de homenaje a Juan Carlos Onetti*. Montevideo: Departamento de literaturas Uruguayas y Argentina.
- Calinescu, Matei (1991). *Cinco caras de la modernidad*. Madrid: Tecnos.
- Camarero, Jesús (2004). *Metaliteratura. Estructuras formales literarias*. España: Anthropos.
- Curiel, Fernando (1984). *Onetti, calculado infortunio*. México: Premia.
- _____ (2004). *Santa María de Onetti. Guía de lectores forasteros*. México: UNAM.
- Díaz, Esther (2005). *Posmodernidad*. Argentina: Biblos.
- Ferro, Roberto (2003). *Onetti. La fundación imaginada*. Argentina: Alción.

- Frankenthaler, Marilyn R. (1975). *El existencialismo en la narrativa de Juan Carlos Onetti*. Tesis de doctorado. New Brunswick, N. J.: Rutgers University.
- Jameson, Fredric (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- _____ (1996). *Teoría de la postmodernidad*. Madrid: Trotta.
- Lipovetsky, Gilles (2010). *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2007). *El imperio de lo efímero*. Barcelona: Anagrama.
- Ludmer, Josefina (1980). —“Ontar el cuento” en *Para una tumba sin nombre*. España: EDHASA.
- Lyotard, Jean-François. (1989). *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. España: Cátedra.
- _____ (1994). *La posmodernidad: explicada a los niños*. España: Gedisa.
- Millington, Mark (1993). *An Analysis of the Short Stories of Juan Carlos Onetti: Fictions of Desire*. Estados Unidos: The Edwin Mellen Press.
- Piña, Cristina (ed.) (2008). *Literatura y (pos)modernidad. Teorías y lecturas críticas*. Buenos Aires: Biblos.
- Vargas Llosa, Mario (2009). *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*. México: Alfaguara.
- Vattimo, Gianni (Comp.) (1990). *En torno a la posmodernidad*. Barcelona: Anthropos.
- Verani, Hugo J. (1981). *Onetti: el ritual de la impostura*. Venezuela: Monte Ávila.
- _____ (Comp.) (1987). *Juan Carlos Onetti*. Madrid: Taurus.

VI.3 REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

- Barthes, Roland (2011). *La muerte del autor*. Disponible en: <http://teorialiteraria2009.files.wordpress.com/2009/06/barthes-la-muerte-del-autor.pdf> (Consultado el 10 de abril de 2011).
- Benedetti, Mario (2001). *Correspondencia Onetti-Benedetti*. Disponible en <http://www.onetti.net/es/cartas> (Consultado el 22 de mayo de 2011).