

Dos fuentes posibles de *Para una tumba sin nombre*, de Juan Carlos Onetti

Alma BOLÓN
Universidad de la República-Uruguay

RESUMEN

El artículo propone un análisis de dos de las posibles fuentes literarias de las que bebe Juan Carlos Onetti para la creación de *Para una tumba sin nombre*: de un lado, el poema de Pierre Louÿs, “Le tombeau sans nom” del poemario *Les chansons de Bilitis*, y del otro, *Notre-Dame de Paris*, de Victor Hugo.

Palabras clave: Juan Carlos Onetti, Pierre Louÿs, Victor Hugo.

Two possible sources of *Para una tumba sin nombre*, by Juan Carlos Onetti

ABSTRACT

The article proposes an analysis of two of the possible literary sources from which Juan Carlos Onetti drinks for the creation of *Para una tumba sin nombre*: of a side, Pierre Louÿs's poem, “Le tombeau sans nom” of the poemario *Les chansons de Bilitis*, and of other one, *Notre-Dame de Paris*, of Victor Hugo..

Key words: Juan Carlos Onetti, Pierre Louÿs, Victor Hugo.

SUMARIO: 1. “Una confusión sin esperanza”. 2. Bilitis, Litty. 3. Esmeralda, Gina y Rita. 4. Epílogo

A Beatriz Vegh, que con generosidad me puso
sobre la pista de *Le tombeau sans nom*

“Una confusión sin esperanza”

Para una tumba sin nombre es una nouvelle que pone en juego la preocupación - de índole teórica y/o moral- acerca de la posibilidad de conocer la verdad y, en consecuencia, de formularla a través de una narración. Como muchas veces, el argumento es extremadamente simple: Jorge Malabia y su amigo Tito Perotti encuentran en Buenos Aires, en donde están estudiando Derecho, a Rita, una muchacha conocida de Santa María, que mendiga y se prostituye en la calle, acompañada de un chivo. Pasado cierto tiempo, Rita y el chivo enferman y van a morir a Santa María, en donde son enterrados por Jorge. Esta historia es contada y desmentida, en parte o en su totalidad, por Jorge Malabia a un reconocible pero nunca nombrado Díaz Grey, narrador de *Para una tumba sin nombre*. Así por

ejemplo, Jorge desmiente que la mujer que volvió a morir a Santa María haya sido Rita y afirma que Rita, aburrida del chivo, de la miseria y del propio Jorge, se había mandado mudar mucho tiempo antes y había sido sustituida por una prima, la que efectivamente había muerto. Por su parte, Tito afirma a Díaz Grey lo contrario: quien se había aburrido de la miseria y se había mandado mudar era la prima Higinia, mientras que la muerta era Rita. Finalmente, en su última charla con Díaz Grey, Jorge Malabia desmiente la totalidad de la historia, diciendo que se trata de un invento completo, que le contaron él y su amigo Tito. Cuando se cierra la historia, el narrador Díaz Grey declara que había escrito en pocas noches esa historia “con algunas deliberadas mentiras”, y que no trataría de “defender[se] si Jorge o Tito negaran exactitud a las entrevistas”.

En ese sentido, *Para una tumba sin nombre* ofrece, combinados magistralmente, los *loci* textuales onettianos: la realidad como fruto de una construcción artística, la dificultad de identificar los acontecimientos sucedidos, la superposición de enunciaciones contradictorias, el amor como esa “confusión sin esperanza” que Díaz Grey encuentra en la propia historia que escribe.

Sin embargo, como en otras ocasiones, es posible intentar identificar elementos provenientes de otros universos literarios, que llegan al texto onettiano. A esta identificación dedicamos estas páginas¹.

Bilitis, Litty

Es en 1959 que Onetti publicó *Una tumba sin nombre*, título que será modificado en la siguiente edición: *Para una tumba sin nombre*.

La modificación ha sido explicada como la enmienda de un error; sin embargo puede admitir otras explicaciones, quizás no contradictorias, pero que vinculan el texto onettiano con la literatura en lengua francesa. En efecto, llama la atención que ambos títulos retoman y traducen la diferencia que va de “Le tombeau sans nom” a “Pour un tombeau sans nom”.

“Le tombeau sans nom” es el título de uno de los poemas que componen *Les chansons de Bilitis*, obra poética editada en 1894 por Pierre Louÿs; “Pour un tombeau sans nom” es el nombre de la composición musical que realiza Claude Debussy, en diálogo con el poema proveniente de *Les chansons de Bilitis*.

En su momento, *Les chansons de Bilitis* no pasó inadvertida, y no solo por sus valores literarios; Pierre Louÿs presenta estos poemas como “traducidos del griego” y los acompaña con un prólogo en que cuenta la “Vie de Bilitis”, su autora, poeta

¹ En tal sentido, en este artículo no abundaré en el insoslayable, y más reconocido, vínculo entre Onetti y la literatura anglosajona, sino que proseguiré los intentos de identificar en la obra de Onetti marcas y huellas del universo literario y lingüístico francés, como por ejemplo, en Bolón 2010, 2012, en prensa.

nacida a comienzos del siglo VI antes de nuestra era, al oriente de Pamphylia, hija de un griego y de una fenicia, discípula de Sappho, viajera y amante. Según esta noticia biográfica que proporciona Pierre Louÿs, la tumba de Bilitis había sido encontrada por un señor M. G. Heim, cerca de Amathonte, la ciudad chipriota fundada por los fenicios y conocida por el culto a Afrodita. Sin embargo, poeta y poemas son obra de Pierre Louÿs, que borgesianamente² armó esa gran burla: presentar su propia obra como traducción de una ajena, como traducción de los versos de una pastorcita griega antigua de veintiséis siglos.

Hoy en día, *Les chansons de Bilitis* no resulta de fácil acceso, ni siquiera en las librerías francesas, en que se encuentran preferentemente otros textos de Pierre Louÿs, en particular sus novelas³. Algo bien diferente sucedía a fines de los años 40. En Buenos Aires, la Editorial Poseidón creaba la colección Áurea, compuesta por libros clásicos y modernos, de autores franceses y españoles, además de por obras capitales de la literatura universal, publicados en traducción (no así los autores franceses, difundidos sin traducir...); esta colección se enriquecía también ilustrando los textos que editaba. Los primeros dos títulos publicados fueron *Los Sueños* de Quevedo y *Las Geórgicas* virgilianas; el tercero fue *Les chansons de Bilitis*, de Pierre Louÿs con ilustraciones de Raúl Soldi. El libro salió de la imprenta en agosto de 1945; curiosamente, salió de una imprenta uruguaya, montevideana.

Hubo entonces una circunstancia editorial rioplatense que pudo acercar *Les chansons de Bilitis* al lector Onetti, lo que se conjuga con las coincidencias antes señaladas con los títulos del poema de Louÿs y la composición de Debussy. Además, hay por lo menos otros dos lazos que habría que considerar.

Por un lado, las respectivas dedicatorias también acercan ambos textos. Pierre Louÿs escribe en la dedicatoria de *Les chansons de Bilitis*: «Ce petit livre d'amour Antique est dédié respectueusement aux jeunes filles de la société future». Por su parte, Juan Carlos Onetti dedica *Para una tumba sin nombre* a alguien que, en

² De hecho, Borges alude, sin nombrarlo, a Pierre Louÿs, en el marco de esa gran burla metafísica que es “Pierre Menard, autor del Quijote”; según este cuento, Pierre Menard publicó en 1899 un soneto simbolista en *La Conque*, periódico efectivamente fundado y dirigido por Pierre Louÿs, aunque para esa fecha -coincidente con el año de nacimiento de Borges- esta revista ya había dejado de salir... (cf. página electrónica del índice elaborado por el Borges Center, Universidad de Pittsburgh).

³ La Biblioteca Nacional, en Montevideo, cuenta con un ejemplar de la edición ilustrada de *Leda*, de 1898, y con uno de *Aphrodite, mœurs antiques*, fechado en 1901. Significativamente, en este ejemplar de *Aphrodite mœurs antiques* editado en 1910, una inscripción manuscrita indica que el libro fue adquirido por la B.N. en 1956, es decir tres años antes de la publicación de la primera edición de *Para una tumba sin nombre*. La tercera obra que posee la B.N. de Pierre Louÿs es una antología poética, editada bastante más tarde, en 1988.

1959, también es una jovencita de la sociedad futura: su hija Litty, nacida en 1951. “Para Litty” dice la dedicatoria onettiana, con un “Litty” que, por obra de quien sea, rima con la acentuación casera (paroxítona) de “Bilitis”.

Por otra parte, en el relato onettiano, un personaje fundamentalísimo -el chivo- recibe el nombre de “Jerónimo”: “Se llama Juan” dice el hombre; “Jerónimo – corrigió Rita”.

Como se sabe, San Jerónimo es el santo patrón de uno de los varios oficios que ejerció Onetti: la traducción. También, el nombre de ese santo patrón remite a la farsa pergeñada por Pierre Louÿs, al presentarse como traductor de Bilitis, su inventada poeta griega. Por esto, finalmente, el nombre de traductor que recibe el chivo de Rita puede estar señalando que “Para una tumba sin nombre” también es la “traducción” o, mejor dicho, la “traducción/invención” de otras escrituras: literarias, musicales, filmicas.

De hecho, veinte años más tarde, en *Dejemos hablar al viento* (1979), Onetti se refiere explícitamente a Bilitis: “Antes las lesbianas usaban ajorcas para ser distinguidas por cófrades y ahuyentar a los hombres. Ahora, estoy fuera de moda, debe ser esto lo que emplean. Una diosa de Gomorra, el escudo de Bilitis” (199). Quizás la película *Bilitis*, realizada en 1977 por David Hamilton e inspirada en el personaje forjado por Pierre Louÿs, no sea ajena al retorno de este nombre. En su momento, este estreno no pasó inadvertido, sino que produjo un pequeño escándalo. Sin embargo, el nombre Bilitis se había hecho presente tempranamente en Onetti; en *Tiempo de abrazar* (1934), hay una referencia al pasar: “... el escándalo lo armó la pobre Bilitis⁴”, como también hay una referencia a Debussy, páginas antes. Pocos años después, en *Tierra de nadie* (1941), Onetti vuelve a nombrar a Bilitis: “Claro luego tuve que ir a purificarme y me metí en algo que debía ser Versailles o la casa de un estanciero. Después les cuento. Pero era un lenocinio, hay que decirlo. Madame Safó o Bilitis, una cosa así”. Con diferente intensidad y según diferentes circunstancias editoriales, a lo largo de cuarenta y cinco años, Bilitis se asomó a la obra de Onetti.

Esmeralda, Gina y Rita

En diciembre de 1956 se estrena en París la tercera versión cinematográfica de *Notre-Dame de Paris*, la novela de Victor Hugo. Había habido dos previas: una con Lon Chaney, en 1923 y otra con Charles Laughton, en 1939. Esta tercera es dirigida por Jean Delannoy, tiene guión de Jacques Prévert y reparto estelar: Anthony Queen,

⁴A continuación, Bilitis es tratada de “vieja inmunda”, *Tiempo de abrazar* (220); en cuanto a Debussy, también es denostado por un personaje que lo integra a una enumeración de temas vacuos: “En fin, siga hablando de los ángeles, los párpados, la cruz del sur y Debussy”, *Tiempo de abrazar* (167).

Gina Lollobrigida y Alain Cuny. En Montevideo, el estreno tiene lugar en abril de 1957, en el cine Plaza⁵.

Recuerdo el argumento de la obra hugoliana. En 1482, Claude Frollo, archidiácono de Notre-Dame, ha adoptado y protegido a Quasimodo, hombre sordo, tuerto y contrahecho, que se ocupa de tañer las campanas de la catedral; ambos profesan un amor poderoso por Esmeralda, joven gitanilla que suele bailar con su cabrita Djali en la explanada de Notre-Dame, despertando la admiración de quienes asisten al espectáculo, pero también los insultos de la Gudule. Esta vieja eremita, ex prostituta, vive haciendo penitencia -desde que los gitanos le robaran a su hijita Agnès quince años atrás- en una especie de celda maloliente que da sobre la explanada de Notre-Dame en donde baila la gitanita. Entre los enamorados de Esmeralda también se encuentran el poeta Pierre Gringoire, cuya vida ha sido salvada en una oportunidad gracias a la intervención de Esmeralda, y el capitán Phoebus, por quien late el corazón de la gitanilla, a pesar de la poca valía de ese galán. Los asedios del pérfido Claude Frollo y los consiguientes rechazos de Esmeralda causan la pérdida de la muchachita, acusada de brujería y condenada a la horca. Antes de la ejecución de la sentencia, habrá una anagnórisis, ya que la vieja eremita y Esmeralda se reconocerán como madre e hija: Esmeralda resultará ser Agnès, la hija robada quince años atrás por los gitanos. Por su parte, el poeta Pierre Gringoire se desentenderá de la gitanilla y elegirá salvar a la cabrita Djali. En cuanto a Quasimodo, luego de fracasar en los intentos de rescatar a Esmeralda, se rebelará contra el horrible Claude Frollo y lo defenestrará desde lo alto de Notre-Dame; luego irá a dejarse morir, abrazado al cadáver de Esmeralda, en el cementerio de Montfaucon.

El paralelismo entre Esmeralda y su cabrita Djali, y Rita y su chivo Jerónimo es patente⁶: ambas muchachas se ganan la vida “actuando” en la calle, una bailando en

⁵ Por su parte, la Biblioteca Nacional, en Montevideo, cuenta con numerosas ediciones en francés y en español de la novela hugoliana.

⁶ Josefina Ludmer analizó en términos simbólicos la existencia del chivo en *Para una tumba sin nombre*, su cercanía con Dionisos y con las formas diabólicas medievales (184-185). En rigor, ninguna de estas cargas depositadas en la figura del chivo es incompatible con mi análisis, que solo tiende a identificar y a analizar relaciones intertextuales. A las parejas Esmeralda/Djali y Rita/Jerónimo quizás pueda agregarse la conformada por Emma Bovary y su *levrette* Djali, una hembra de galgo; agradezco a Beatriz Vegh el recuerdo del dato. Por cierto, en el antes referido *Les chansons de Bilitis*, la figura de la cabra es recurrente, lo que se aviene con el bucolismo imperante en estos poemas supuestamente compuestos por una antigua pastora griega (Pierre Louÿs la nombra “une petite bergère de montagnes”). En particular, en “Le tombeau de Bilitis”, en su primer epitafio, Bilitis, dirigiéndose al Pasante, lo exhorta a no sacrificarle la cabra negra: “Et ne sacrifie pas pour moi la chèvre noire; // mais, en libation douce, presse sa mamelle // sur ma tombe [...]”.

la plaza de Notre-Dame, en París, en compañía de una cabrita; la otra, contando embustes en la plaza de la estación Constitución, en Buenos Aires/Santa María, junto con un chivo⁷. Sobre ambos espacios físicos hay puntos de vista, literalmente hablando, desde los que a menudo se narra la historia: sobre la explanada de Notre-Dame dan las ventanas de la casa de la prometida del capitán Phoebus y la celda de la eremita; sobre la explanada de la estación Constitución da la habitación de la pensión en que viven Jorge Malabia y su amigo Tito. Físicamente, ambas muchachitas también son comparables, a pesar de las cargas opuestas que puedan alcanzar los comunes atributos nombrados: “Elle n’était pas grande, mais elle le semblait, tant sa fine taille s’élançait hardiment. Elle était brune, mais on devinait que le jour sa peau devait avoir ce beau reflet doré des Andalouses et des Romaines » (137) dice Victor Hugo; « una muchacha de unos diez y ocho, morena, con un poco de sangre india, riéndose todo el día » (34) y « pequeña, oscura, miserable » (26), dirá Jorge Malabia a Díaz Grey, el narrador de *Para una tumba sin nombre*.

Sin explayarnos más de lo aconsejable sobre la similitud fónica -y la italianidad compartida- entre el nombre “Rita” de la ficción onettiana y el nombre “Gina” de la actriz que interpreta a Esmeralda en la versión cinematográfica de 1956, puede sin embargo observarse que tanto en el nombre Esmeralda como en el nombre Rita hubo impostura. Esmeralda es el nombre impuesto por los gitanos que robaron a Agnès, la hijita llorada durante quince años por la Gudule; Rita es un nombre puesto en duda: “la mujer muerta que descansa en paz en el cementerio de Santa María no se llamaba Rita”, le dice acercándose el final Jorge Malabia a Díaz Grey. Por otra, parte, ambos personajes femeninos pasan sus últimos momentos en lugares desastrosos, en compañía de mujeres viejas e inmundas: Esmeralda, en la mazmorra nauseabunda de su recobrada madre; Rita, “en el rancho de una parienta, cuñada o tía”, de “una vieja inmunda en todo caso”. Y, curiosamente, el texto onettiano agrega: “Pero no abuela, no llegaba a ser indispensable para que ella hubiera nacido” (20), precisión cuya mordacidad disimula (¿o subraya?) la posibilidad de que se tratara de la madre, vínculo que queda sin nombrar.

⁷ La notoria diferencia de edades - Esmeralda tiene los años de las muchachas de Onetti, quince o dieciséis, y Rita tiene treinta y cinco, según informe de la autopsia- queda aludida y quizás anulada en: “La historia -dijo para ayudarse o para anunciar- empezó hace mucho, dos años en cuanto a mí, o más. Pero cuando digo más no se trata de la misma mujer. La mujer y el chivo, la mujer que fue joven y el cabrón que fue cabrito [...]” (26). Más adelante en el texto, se evocará a una Rita de “diez y ocho” años, edad en que conoce a Jorge Malabia en Santa María (32). Por otra parte, la incertidumbre con respecto a la identidad de la mujer enterrada en Santa María -Rita o Higinia- o con respecto a la realidad de la historia contada problematiza la edad “verdadera” del personaje femenino.

Dijimos antes que el nombre “Jerónimo” que recibe el chivo de Rita podía ser vinculado con el santo patrono de los traductores y, por ende, con la fingida traducción de Pierre Louÿs y con la impropia “traducción” al español que hacía Onetti de *Notre-Dame de Paris*; ahora puede comentarse el nombre del personaje masculino que regala el chivo a Esmeralda. Este personaje se llama “Ambrosio”; en consecuencia, con él y con Jerónimo, ya quedan nombrados dos de los cuatro Padres de la Iglesia, puesto que Rita desecha el también bíblico, pero menos paternal, nombre “Juan”, con que Ambrosio llama al chivo que regala a la muchacha.

Junto a estas convergencias puntuales, cabe destacar otras más estructurales. Esmeralda y Rita mueren ambas. El relato hugoliano, particularmente extenso (650 páginas en edición de bolsillo), termina contando lo que fue de cada personaje, luego de la muerte de Esmeralda: Claude Frollo, como ya dije, defenestrado por Quasimodo, su hermano Jehan Frollo muerto por los guardias llamados a defender la catedral, la madre de Esmeralda, la Gudule, muerta del dolor de haber encontrado a su hija para inmediatamente perderla, incluso el capitán Phoebus, agrega el narrador, tuvo un final trágico, puesto que se casó con su prometida... En ese recuento, no se omite decir que Pierre Gringoire logró salvar a la cabra y obtuvo muchos éxitos como poeta trágico. Finalmente, la novela se cierra con la imagen de un Quasimodo que se había dejado morir en el cementerio, ya hecho polvo y todavía abrazado al cadáver de Esmeralda.

Ahora bien, se recordará que en *Para una tumba sin nombre*, la narración se inicia con el entierro de Rita: con una exposición de los hábitos funerarios de Santa María y lo inhabitual del funeral que se prepara. “Todos nosotros, los notables, los que tenemos derecho a jugar al póker en el Club Progreso y a dibujar iniciales con estremecida vanidad al pie de las cuentas por copas o comidas en el Plaza. Todos nosotros sabemos cómo es un entierro en Santa María. [...] Pero esto no lo sabíamos; este entierro, esta manera de enterrar” (9-11).

Dicho de otra manera, si *Notre-Dame de Paris* termina en el cementerio de Montfaucon con el cadáver de Esmeralda en brazos de Quasimodo vuelto al polvo, *Para una tumba sin nombre* empieza con los trámites funerarios en Santa María, para el entierro de Rita, que expresamente se señala como fuera de lo común: “Todos nosotros sabemos cómo es un entierro en Santa María. [...] Pero esto no lo sabíamos; este entierro, esta manera de enterrar” (9-11). Por otra parte, si en la novela hugoliana, quien quedó prendado de la cabra, al punto de preferir salvarla, fue el poeta Pierre Gringoire, en el relato onettiano es Jorge Malabia, el personaje joven y poeta, quien se hace responsable hasta el fin de Jerónimo, el chivo de Rita, al punto de que declara haberlo enterrado en el jardín de su casa. (En *Notre-Dame de Paris*, Pierre Gringoire es el esposo casto con quien Esmeralda celebra desposorios según el rito gitano, aunque enamorado de la muchacha, no impide su muerte; Jorge Malabia, cuenta su amigo Tito, también estuvo por casarse con Rita, a quien sin embargo deja morir, según acusación del mismo Tito.)

A estas coincidencias que hacen a detalles y elementos estructurales compartidos, se suman otras, de índole más general, puesto que tienen que ver con comentarios que salpican *Para una tumba sin nombre*, y que aparecen en boca de unos y otros personajes sin que siempre se entiendan sus razones de ser.

Entre estos, en un primer conjunto, pueden ubicarse todos los comentarios que señalan el carácter “literario” de la historia que se está contando. Véase por ejemplo: “el viejo Grimm” (dueño de la “Cochería Suiza”) y “Miramonte” son los nombres de los dueños de las funerarias que se reparten el mercado de la muerte santamariano; por cierto puede ahí encontrarse una alusión bromista a “Suiza” y “la Suiza de América”, sobre todo que los “notables” prefieren para esos menesteres al original suizo (Grimm) y no a su avatar autóctono (Miramonte). Ahora bien, el nombre “Grimm”, además de aludir (imprecisamente) a “lo suizo”, evoca muy precisamente el apellido de Jacob y Wilhelm Grimm, los autores de las famosas recopilaciones de cuentos populares que se conocen como “los cuentos de los hermanos Grimm”. Dicho de otro modo, de entrada aparece un personaje cuyo apellido coincide con el de un celebrísimo par de cuentistas de cuentos ajenos. Enunciativamente, esto queda plasmado, en el relato onettiano, a través de los diferentes planos de la enunciación; en algunas oportunidades, el lector lee el relato que hace Díaz Grey que cuenta lo que contó Jorge Malabia que contó Rita, o el comisionista Godoy o Tito Perotti. Esto se armoniza sin dificultad con la afirmación: “hubo un hombre que inventó el cuento para viajeros” (61), afirmación que alcanza también al cuento (¿del tío?) que Rita hace a los viajeros que descienden del tren en Constitución, pero cuyo campo de referencia no se agota ahí.

Junto con esto, se insiste en el carácter mentido del chivo: “Un chivo no nacido de un cabrón sino de una inteligencia humana, de una voluntad artística” (40-41); “El chivo. La complicación, el artificioso perfeccionamiento que agregaba la presencia del chivo” (39); “Tan blanco, inmóvil y perfecto como un chivo de juguete. Tan increíblemente fiel a la idea que puede tener de un chivo un niño o un artista fracasado que se ganara la vida trabajando para una fábrica de animales de juguete. Era una mentira, y continuó siendo esa estimulante mentira durante toda la historia” (40); “Un chivo de juguete” (40); “Entonces, como queda dicho, un chivo de mentira, reservado estratégicamente en la sombra, traído fácilmente, con un tirón de cuerda, como una impresionante máquina bélica, al punto de ataque. Rígido, falso” (41); “Y todavía estaríamos juntos, creo, si no fuera por Jerónimo; porque a él le dio por inventar a Jerónimo, y cuando el pobrecito creció y yo entré a quererlo, no pudo soportarnos” (48).

En el relato onettiano, la insistencia en el carácter mentido, ficticio, literario o teatral (suerte de máquina que entra en escena desde las bambalinas) del chivo, subraya que, simultáneamente, este chivo es la garantía de que haya creencia: “¿Quién puede dejar de creer si ve al chivo?” (53). También, ese elemento mentido, propio de “un artista fracasado” es fundamental: “Tenemos al chivo y deduzco que es lo más importante” (42); “Enorme y quieto, blanco sucio, creciendo a cada

minuto, desinteresado de la gente y sus problemas, hediendo porque sí. El cabrón, que es lo que cuenta” (56). Dificilmente uno pueda decidir cuál de los sentidos de “cuenta” debe contar en esta afirmación, por lo que se entenderá que el cabrón tiene fundamental importancia (“cuenta”) porque de él fluye el relato (“cuenta”).

Entonces, la condición mentida, literaria y/o teatral del chivo está señalando que se trata de un ser que proviene del mundo de los cuentos; la insistencia en su carácter “inventado” no marca (solamente) una excepcionalidad con respecto a otros chivos más naturales, sino que marca su linaje literario. Por ser él quien “cuenta”, toda la historia queda marcada inevitablemente por esa prosapia ficcional.

Por otra parte, en el relato onettiano se alude a una culpa, que recae sobre unos y otros, aunque se concentra en Jorge Malabia: “Estaba [...] exigiendo mi condenación. Tal vez le hubiera hecho bien pero no quise dársela” (37), cuenta Díaz Grey a propósito de Jorge Malabia. “Lástima que ella esté muerta y la culpa sea de él” (78), dice Tito a Díaz Grey, acusando a su amigo. Antes, el propio Jorge Malabia había dicho: “Pero entonces lo único que me importaba era la piedad [...] Y además, el rencor contra el mundo. Esto al pie de la letra: todo el mundo, todos nosotros. Lo que recordaba iba nutriendo la piedad, el rencor y el remordimiento [...] Yo me salvo siempre” (25).

Su “rencor contra el mundo”, pide Jorge Malabia, debe ser entendido “al pie de la letra”, es decir “todo el mundo, todos nosotros”; el lector puede entonces entender que “todo el mundo” abarca a todos los personajes de Santa María que, de una manera u otra, estuvieron presentes en la vida y en la muerte de Rita: Jorge, su hermano Federico, su mujer Julita, el amigo Tito, el comisionista Godoy, los “notables”, quizás el propio Díaz Grey. Quizás también, “todo el mundo” llega hasta Buenos Aires, hasta Ambrosio y su inventado chivo.

También, siguiendo “al pie de” otra “letra”, uno puede entender que esa culpa distribuida entre la gente de Santa María -entre “todos nosotros”- es comparable a la que recae sobre los múltiples autores de la muerte de Esmeralda: desde el mal aconsejado y muy cruel rey Louis XI hasta el poeta Pierre Gringoire, pasando por el pérfido archidiácono Claude Frollo y el desleal capitán Phoebus.

Las ediciones anotadas de la novela hugoliana suelen señalar una variación en un subtítulo. Actualmente, la primera parte del último capítulo de la narración lleva por título “Le petit soulier”, en referencia al zapatito que Agnès/Esmeralda calzaba cuando su rapto, y que habiendo conservado desde su infancia, debía permitir -y de hecho permitirá- el reconocimiento de su madre. En el manuscrito de Hugo, este capítulo fundamental llevó por título “La chèvre est sauvée”; la variación es todavía más significativa si se tiene en cuenta que dicho manuscrito no contiene prácticamente ninguna tachadura y que solo tres subtítulos, en una sesentena, sufren modificación. La variación señala entonces el paso que va de la salvación de la cabra al sacrificio de Esmeralda.

Porque en esos universos poco piadosos y con escasa justicia que son el París de Victor Hugo -el de 1482, el de 1832- y la Santa María de Onetti, no hay lugar para

la sustitución metafórica: no hay intervención divina que ponga a salvo la vida de Esmeralda o de Rita -la vida de la hija- propiciando en su lugar la inmolación de un carnero.

Epílogo

En la biografía de Bilitis, Pierre Louÿs afirma que “La fin de son existence pastorale fut attristée par un amour sur lequel nous savons peu de chose bien qu’elle en parle longuement”. Esta doble condición de su historia amorosa -hecha de palabra copiosa e insuficiente- pone en entredicho la posibilidad de “saber”, si de historias de amor se trata. Convicción no muy ajena a la de Díaz Grey, cuando contando la historia de Rita y su chivo encuentra la “confusión sin esperanza” que es el amor, “confusión sin esperanza” hecha con los inevitables fracasos que ocasiona la pretensión de ordenarlo -de volverlo inteligible- mediante su relato. Las enigmáticas predilecciones del hugoliano Pierre Gringoire y del onettiano Jorge Malabia por la cabrita Djali y por el chivo Jerónimo bien pueden ilustrar este juego, a veces llamado literatura, que pretende comprender narrando, y cuyo fracaso previsto es su fuerza.

BIBLIOGRAFÍA

BOLÓN, Alma.

2010 “*Avis aux passagers: el crimen fue en español*” *Nuevo Texto Crítico* 45/46, Stanford University.

2012 ““L’inconnue” et *La cara de la desgracia: la parole de la surdit *” *L’h t rog ne   l’ uvre dans la langue et dans le discours. Hommage   Jacqueline Authier-Revuz*, Limoges : Lambert-Lucas.

En prensa “Literatura deslocalizada: la desgracia fuera de lugar”. *Navegaciones y regresos: lugares y figuras del desplazamiento*. Bruxelles: Peter Lang.

HUGO, Victor.

[1832] *Notre-Dame de Paris*. Paris: J. Hetzel.

2009 *Notre-Dame de Paris*. Paris: Gallimard.

LOUÏS, Pierre.

1945 *Les chansons de Bilitis*. Buenos Aires: Poseid n, [1894].

LUDMER, Josefina.

1977 *Onetti, los procesos de construcci n del relato*. Buenos Aires: Sudamericana.

ONETTI, Juan Carlos.

1967 *Para una tumba sin nombre*. Montevideo: Arca, [1959].

VERANI, Hugo J.

2009 *Onetti: el ritual de la impostura*. Montevideo: Trilce, [1981].