

0106824³



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO

LA MUJER HERRUMBRADA:
LO OTRO EN EL ASTILLERO DE ONETTI

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN LETRAS
(LITERATURA IBEROAMERICANA)

P R E S E N T A :
MONICA PONGILUPPI GRAU

DIRECTORA DE TESIS: MTRA. FRANCOISE PERUS.

MEXICO, D. F.

1998.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



247407



Universidad Nacional
Autónoma de México



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 está 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.

Dedicada a en Carles i la Xesca

Agradecimientos: a David, muy especialmente. A mi asesora,
Françoise Perus; Nuria Vilanova, por su constante apoyo;
Carmen Díaz Vázquez y su familia; Carlos Huamán; Mariona y
Quim. A Marta, Carles y Montse.

NOTA: debido a la evolución de esta tesis, el título inicial fue quedando desplazado. Los cambios temáticos e incluso formales a los que llevó el propio desarrollo de este trabajo invalidan su título originario, por lo que se hace necesaria esta nota en la que se propone la variación de un nuevo título más adecuado para el resultado final, que debido a cuestiones internas de la institución no puede ser cambiado en la portada:

TIEMPOS Y ESPACIOS HERRUMBRADOS EN EL ASTILLERO DE ONETTI.

INDICE

| | Pág. |
|--|----------|
| INTRODUCCION..... | 3 |
| CAPITULO I: De Onetti y onettianos | |
| PRESENTACION..... | 8 |
| 1.1.ONETTI DESDE ONETTI | |
| 1.1.1. Onetti por Onetti. Una concepción literaria..... | 9 |
| 1.1.2. Sobre otros autores y sobre literatura..... | 19 |
| 1.1.3. La crítica vista por Onetti..... | 25 |
| 1.2. ONETTI DESDE LA CRITICA: | |
| 1.2.1. Enfoques de la crítica hacia la obra de Onetti..... | 27 |
| 1.2.2. ¿Tópicos onettianos o tópicos críticos?..... | 33 |
| 1.2.3 .Onetti en la literatura. El acercamiento a la realidad..... | 42 |
| CAPITULO II: Sobre espacios y tiempos | |
| PRESENTACION..... | 53 |
| 2.1. TIEMPO Y ESPACIO EN EL ASTILLERO..... | 54 |

CAPITULO III: El astillero herrumbrado

| | |
|--|-----|
| PRESENTACION..... | 83 |
| 3.1. LOS MUNDOS DE <i>EL ASTILLERO</i> | 84 |
| 3.2. DESCRIPCIONES FISICAS. LOS ESPACIOS Y LAS MUJERES | |
| 3.2.1. Los escenarios de <i>El astillero</i> | 92 |
| 3.2.2. Los personajes femeninos..... | 104 |
| 3.3. LAS RELACIONES ENTRE PERSONAJES: LARSEN..... | 119 |
| 3.4. PROCEDIMIENTOS NARRATIVOS | |
| 3.4.1. El lenguaje..... | 135 |
| 3.4.2. Los perros..... | 141 |
| 3.4.3. La cosificación..... | 147 |
| 3.4.4. El lugar del narrador. La ambigüedad..... | 152 |
| CONCLUSIONES..... | 158 |
| BIBLIOGRAFIA..... | 170 |

INTRODUCCION

La novela como espacio abstracto abierto, permite la expresión de verdades encontradas y propias. En la literatura se afirma y se niega, se propone y se denuncia, se defiende o se impugna, presentándose así en ella, todo tipo de valores e ideas. Juan Carlos Onetti (1909-1994) propone en su narrativa la expresión de su verdad, la cual no se limita a ser un pensamiento solipsista, sino que, a partir de una interpretación que toma ciertas situaciones sociales como denuncia, puede ir más allá, en el absurdo del mundo actual, y llega a tener un alcance universal.

En la narrativa de Onetti se percibe una continuidad de temas y formas que hace de su obra una unidad, desde su primera novela en 1939 (*El pozo*), hasta la última (*Cuando ya no importe*), publicada en 1993, pasando por la creación de Santa María como un mundo de expresión personal.

Uno de sus textos más destacados es *El astillero* (1961), el cual ha sido estudiado por la crítica desde diversos puntos de vista, al igual que el resto de la obra del autor. El estudio de ciertos aspectos de este texto menos tratados por la crítica, como es el tema de los personajes femeninos, es el objeto de esta tesis.

El astillero está compuesto por múltiples espacios y tiempos que se relacionan entre sí, tiempos que remiten a historias anteriores, espacios que crean marginalidades... tiempos que ya pasaron y espacios acabados. Estas unidades espacio-temporales conformarán el punto de partida para el análisis de la obra en su conjunto, pues son parte fundamental de la misma. Se usará el concepto de cronotopo desarrollado en las

concepciones del teórico ruso Mijaíl Bajtin, en las cuales se presenta el cronotopo como centro organizador de los principales acontecimientos argumentales de la obra.

En *El astillero* se dejan entrever ciertos elementos sociales marginales, que se configuran como rastros de una otredad que surge de las concepciones espacio-temporales que rigen la obra; puede hablarse de espacios hegemónicos y espacios marginales que son denominados como otros. Dentro de esos escenarios se encuentran los personajes y será a través de los espacios, que se convertirán también en otros; los personajes femeninos destacan como situados en una posición de mayor marginación. El planteamiento de un extracto teórico referente al tema de la otredad ayudará a la confección de esta parte del trabajo.

Como apoyo a las conclusiones de este trabajo se incluye una breve referencia a los cuadros del pintor alemán Otto Dix (1891-1969), pues su obra pictórica puede ayudar a reforzar la imagen de la mujer herrumbrada que aquí se pretende dar.

Esta tesis consta de tres capítulos con sus respectivos apartados: en el capítulo I, "De Onetti y onettianos" se presentan pensamientos y concepciones del autor, en primer lugar desde su propia obra y posteriormente, desde la crítica dedicada a sus novelas. El capítulo II "Sobre tiempos y espacios" se propone un primer acercamiento a *El astillero* a partir de sus ejes espacio-temporales; de esta primera aproximación se desprende el planteamiento del concepto de cronotopo

y de la presencia de otredad en el texto. En el capítulo III "El astillero herrumbrado", se propone el análisis literario de *El astillero* tomando como puntos de partida los espacios y los tiempos en los que transcurre la novela, que se convierten en los centros narrativos de la misma; de esos cronotopos parte el resto de la novela.

CAPITULO I
DE ONETTI Y ONETTIANOS

PRESENTACION

La intención de este primer capítulo es presentar la obra de Onetti a partir de sí mismo y a partir de la crítica. Este autor nunca fue muy aficionado ni a las entrevistas, ni a hablar sobre su persona o sobre su obra de forma directa.

Una parte importante de la obra de Onetti que no puede olvidarse es su labor como periodista, pues publicó muchos y variados artículos a lo largo de su vida; sus primeras publicaciones periodísticas aparecen en Montevideo en el semanario *Marcha* entre 1939 y 1941. En ellas se dedica a tratar temas nacionales e internacionales, sobre el mundo en general y sobre Uruguay. El director de *Marcha*, Carlos Quijano, incitó a Onetti a "tirar piedras al charco de la literatura nacional" en una columna de "alacraneo literario", es decir, remover las aguas de la literatura uruguaya del momento, que estaba muy estancada, comentarla y criticarla, no sin dejar escapar comentarios generales referidos a la literatura universal. Una compilación de parte de estos artículos se encuentra recogida en *Requiem por Faulkner y otros artículos*. Por otro lado, se llevó a cabo, como publicación póstuma, la edición de una compilación de artículos de Onetti escritos en Madrid entre 1976 y 1991 bajo el título de *Confesiones de un lector*. En ellos el autor también trata temas de índole universal que atañen a diversos autores, así como a la literatura. En unos y otros artículos se detectan rastros del pensamiento de Onetti y de su concepción literaria, que se intentarán recuperar para ir reconformando

su mundo y su obra desde sí mismo. Algunas de las pocas entrevistas que le fueron hechas pueden ayudar a corroborar datos y confirmar opiniones, tomando siempre la distancia necesaria.

Una segunda parte de este capítulo pretende ofrecer el enfoque que da la crítica a la obra de Onetti. Para ello se escogerán algunos textos críticos sobre el autor para ser comentados y revisados. La creación de tópicos, el enfoque del realismo y una visión general de la crítica, conformarán las partes de este segundo apartado.

1. ONETTI DESDE ONETTI

1.1. Onetti por Onetti. Una concepción literaria.

A lo largo de su vida literaria Onetti dio poco a conocer sobre sí mismo. También es poco lo que se conoce de su biografía, sin embargo, de los artículos escritos por él bajo los pseudónimos de Periquito el Aguador y Grucho Marx, así como los publicados en Madrid entre 1979 y 1991, se desprenden fragmentos de su pensamiento que pueden ser rescatados. No se trata de dar más importancia de la necesaria a la figura del autor, sino de descubrir y analizar sus concepciones y pensamientos sobre el mundo -y especialmente sobre la literatura- a partir de lo que éste se permitió dar a conocer sobre su persona, para intentar profundizar más en su literatura, así como incluir sus artículos dentro de la totalidad de su obra. En general, estos artículos han sido utilizados por los críticos como centros de referencia y como citas, siendo reconocidos

como uno de los puntos de partida de la concepción literaria de Onetti, pero no han sido analizados en su globalidad. Aunque este sería tema para otra tesis, se pretende aquí dar una visión general de los mismos. Este primer apartado va a tratar concretamente sobre Onetti y sus opiniones acerca de varios temas en general, a pesar de que él mismo dijo que "Trato de no hablar de mí, porque esto escapa al interés de los lectores"¹.

En una ocasión pidieron a Onetti que se hiciera un autorretrato y esa fue su respuesta: "Es que mi imagen [...] avanza, desde hace tiempo, separada de mí.

Mientras yo permanezco adolescente, calmo, interesado en lo que importa, bondadoso y humilde por indiferencia y por la asombrosa seguridad de que no hay respuestas, ella, mi cara, ha envejecido, se ha puesto amarga y tal vez esté contando o invente historias que no son mías sino de ella"².

Aunque su exterior presente los signos de la decadencia y el paso del tiempo, su interior sigue "adolescente" (una de las pocas épocas de la vida que, junto con la infancia, rescata). Su interior y su exterior no caminan al mismo paso: Onetti no admite que su interior decaiga, mientras que sí debe aceptar el proceso de decadencia de su cuerpo, de tal forma que interior y exterior no están en consonancia. A partir de ahí

¹. Onetti, *Confesiones de un lector*, Madrid, Alfaguara.1995, p.82 ("Reflexiones de un anclado")

². Onetti, J.C., *Requiem por Faulkner y otros artículos*, Montevideo, Ed. Arca, 1976 [1963], pag.10 ("Autorretrato")

y a pesar de la intuición previa de la ausencia de respuestas, Onetti siempre ha buscado y siempre se ha planteado interrogantes. Este intento continuado de búsqueda es una muestra de que la esperanza se mantiene, y, eso tomando en cuenta el constantemente mencionado pesimismo onettiano: y es que pesimismo y esperanza van, en este caso, de la mano. Si el mundo no es tal y como se espera, la única posibilidad de esperanza es su cuestionamiento desde la desilusión que él mismo provoca; la inconformidad frente a este mundo lleva a Onetti al límite a través de su literatura. La única forma de denuncia es a partir de ese límite, ya que si una situación no es lo suficientemente crítica, no será de denuncia. El conformismo no lleva implícita una acusación, pues en él todo es aceptado con resignación; por contra, el pesimismo y el sufrimiento que éste conlleva sí son una forma de delación, pues implican una crítica y una llegada al límite. El pesimismo es una forma de esperanza desde el momento en que despierta una necesidad de denuncia y de cambio. Esa denuncia sería lo que lleva a la esperanza de una mejora.

En su obra Onetti refleja la decadencia del amor a partir de la degradación de la relaciones amorosas. El amor no es, como en los tópicos, una forma de esperanza; sería, más bien, una imagen de ese extremo pesimismo de la obra de Onetti. "Sólo nos queda la esperanza; en un milagro, una coincidente voluntad de comprensión y amor. Aunque surjan del miedo"³. Pero el amor del que habla Onetti sólo puede

³. Onetti, J.C., op. cit. 1, p.159 ("Reflexiones de un decadente")

ser un amor juvenil y loco que nada tiene que ver con el amor que por desgaste se vuelve costumbre y que el tiempo estropea y vuelve decadente. Y ese amor juvenil es sólo como un destello que acaba casi cuando empieza.

De acuerdo con el pensamiento de Onetti, el mundo intelectual que envuelve a la literatura (y a la cultura en general) no ayuda al escritor en su formación. En el Uruguay de Onetti la cultura que cuenta es la cultura oficial, tradicionalista e institucionalista, "tenemos la Universidad, varias facultades, al Ateneo y tres o cuatro salones literarios. Y a este paso tendremos nuevamente juegos florales"⁴. Las instituciones académicas y culturales no despiertan en Onetti ningún tipo de interés; los premios literarios y los concursos promueven una literatura pensada y escrita para ellos; los escritores no escriben lo que nace de ellos mismos, sino lo que creen que va a gustar, concepto contrario al que Onetti entiende como forma de creación. Asimismo, los congresos de escritores no impulsan un desarrollo real de la literatura, pues no llevan a cambios y sus conclusiones no tienen repercusión fuera de las paredes que las albergan; son puntos de encuentro en los que los escritores se reúnen para hablar, no sólo y específicamente de sus obras y de literatura, sino del mundo en general, son como reuniones de viejos amigos y Onetti escasamente participaba en ellas. Este tipo de instituciones, junto con los mercados editoriales, promueven una

⁴. Onetti, J.C., op. cit. 2, pag. 24 ("Cultura uruguaya")

injusticia literaria que lleva a lo más alto a ciertos escritores, no por la calidad de sus obras, sino por cuestiones comerciales, como pequeños "booms". Una mayor venta de ejemplares no tiene porque ser equivalente a una mayor virtud literaria (¡suele ocurrir a menudo el caso contrario!). Los best-sellers nada tienen que ver con la calidad del texto. Según Onetti un libro es "convertido en best-seller merced al miedo, la incultura y la carencia de seguridad"⁵. En muchas ocasiones, al público lector no le importa tanto la calidad literaria como la cantidad de volúmenes vendidos. Onetti opone el caso de Faulkner, que nunca fue bien recibido por los lectores de su país, a la escritora Judith Krantz, una best-seller norteamericana, y achaca este tipo de casos al mercado editorial y a los lectores que se dejan guiar por ese mercado, que poco toma en cuenta la calidad de las obras.

Onetti no es un intelectual que se asuma a sí mismo como tal y rehusa todo este tipo de convenciones que apartan al escritor de la verdadera literatura. La influencia de los intelectuales en la cultura actual es muy débil en todo el mundo y en especial en el Uruguay, que es según el propio Onetti un país gris y de gente tibia la cual, como su literatura, se deja llevar en lugar de buscar lo propio, que rechaza todo intento de renovación y que acepta lo oficial y ya dado. De todos modos Onetti reconoce que "la decadencia es hoy universal [...] Yo, humildemente, creo que la causa reside en la falta de fe. No necesariamente religiosa. Nos falta fe en instituciones, en líderes, en

⁵. Onetti, J.C., op. cit. 1, pag.191 ("Reflexiones sobre don Fuentes")

Gobiernos y doctrinas. Tampoco creemos en la bondad congénita del hombre⁶. Sin embargo, ninguna política en concreto ni ninguna ideología parecen haber interesado especialmente a Onetti, a no ser su fe en el arte. Su obra no deja entrever una tendencia política ni ideológica específicas.

En algunas entrevistas, cuando es preguntado, Onetti hace referencia al tema de su producción, pero nunca lo hace en un tono de valoración, sino más bien en forma de comentarios o aclaraciones, afirmando, incluso, no haber releído muchas de sus propias producciones. Sus respuestas tienden más hacia comentarios generales de su concepción: "El autor prefija el derrotero de cada personaje y vigila para que se cumpla ...[Pero] un personaje totalmente formado antes de escribirlo, invariable, perfecto en el mal o en el bien, se convierte en uno de los muñecos de cartón que dicen usaba Alejandro el Grande [...] Es necesario que el personaje discrepe, sugiera, tenga sus pequeñas ambiciones de cambio. Pero es el autor quien dirá que sí o que no"⁷. Los personajes no deben ser prefijados, pero tampoco deben superar al autor, que es como un padre que debe cuidar a sus criaturas que no saben todavía salir solas a la vida. Entre Onetti y sus personajes hay muy poca relación dialógica, pues les concede la libertad de poder ir cambiando a lo largo de la producción del relato, pero nunca les dejará sueltos, no les dará su propia voz. Por eso le es difícil comprender a los autores a los

⁶. Onetti, J.C., *ibidem*. cit. 3

⁷. Onetti, J.C., *op. cit.* 1. pag.29 ("Reflexiones de un autócrata")

que se les escapan los personajes, que serán los que acaben por escribir la obra. En la obra de Onetti los personajes tienen siempre un fuerte punto de unión con su autor. Los juegos y los procesos de creación son bastante complejos en el conjunto de la narrativa onettiana, pues hay también personajes creadores que después ceden su voz a otros (*La vida breve*). Sin embargo, Onetti está presente.

En ocasión de una entrevista se le preguntó a Onetti sobre su propia forma de creación literaria:

- "¿...No tenés ni querés tener una teoría sobre tu propia creación?"

- No, no tengo, absolutamente no⁸.

En su rechazo por lo intelectual, Onetti afirma no tener una teoría literaria sobre su trabajo. Sin embargo, en sus textos puede detectarse una concepción literaria bastante sólida, la cual se desprende en primer lugar de su propia obra y después de sus artículos y entrevistas.

La primera y quizás más importante de las constantes de su pensamiento literario es la unidad indisoluble entre vida y escritura. En Onetti lo uno lleva a lo otro, son tareas entrelazadas. El verdadero escritor está en el interior del hombre y escribe por necesidad. Haga lo que haga, siempre se sentirá impulsado a escribir sin poder evitarlo y nunca dejará de ser escribir para hacer otra cosa, pues para el literato de

⁸. Onetti, J.C., op. cit. 2, pag. 227 (Entrevista a J.C. Onetti: "Creación y muerte de Santa María).

verdad, la escritura se convierte en una necesidad vital. "Escribirá porque sí, porque no tendrá más remedio que hacerlo, porque es su vicio, su pasión y su desgracia"⁹. No es suficiente con llamarse artista: hay que vivir y pensar como tal; "Que el creador de verdad tenga la fuerza de vivir solitario y mire dentro suyo"¹⁰. El escritor que es algo más que un aficionado escribirá, no para ganar un premio o gustar a los demás, sino para sí mismo y para nada. El papel del escritor es de compromiso personal, por lo que no debe escribir en función de un público, ni mucho menos de una sociedad. De esta forma, si en la vida del escritor hay ternura o política ésta aparecerá en su literatura, porque sentidos y sentimientos no pueden ser buscados fuera para ser escritos; aparecerá lo que haya en la vida y la persona del escritor. Cuando en la escritura se buscan fines ajenos a la propia literatura como ganar premios, la literatura pierde su verdadera esencia: ser un fin y no un medio, ser arte. Onetti afirma no tener al lector en mente cuando escribe. En cualquier caso, el único lector que le interesa es el lector desconocido, quien hará su propia interpretación de la obra, y eso será cuando ésta ya esté escrita. La verdad está en el interior del hombre y ahí es donde éste debe buscarla.

Vida y literatura fluyen en un mismo discurrir.
"Literariamente sólo tenemos compromisos con nosotros mismos [...]
Creemos que la literatura es un arte. Cosa sagrada en consecuencia;

⁹. Onetti, J.C., op. cit. 2, pag. 36 (literatura y política)

¹⁰. Onetti, J.C., op. cit. 2, pag.30-31 (Quién es quien en la literatura uruguaya)

jamás un medio sino un fin"¹¹. Esa interiorización del proceso literario no sólo conduce a una búsqueda interna de temas y verdades, sino también a la búsqueda de una forma propia de expresión. Sólo se puede expresar una necesidad de escritura a partir de una técnica propia y original, que puede estar conformada por muchas y diversas influencias, pero que saldrá del interior como la única forma posible de expresión de una verdad también propia. El juego de la forma debe brotar de dentro; si es forzado, si se pretende una originalidad artificial, pierde su razón de ser. El que esa forma deba ser propia no significa que deba ser ajena a las influencias, pero sí quedar lejos de simples imitaciones, porque ese es el único camino para que la literatura esté viva y avance. La técnica formal es de gran importancia para Onetti, quien está de acuerdo con Anatole France -(al que cita)¹²- cuando sostiene que todo puede ser dicho a condición de que se sepa como decirlo.

Para Onetti la literatura no es una cuestión de retórica, sino de verdad propia y de "duración":

"Durar frente a un tema, al fragmento de vida que hemos elegido como materia de nuestro trabajo, hasta extraer, de él o de nosotros, la esencia única y exacta.

Durar frente a la vida, sosteniendo un estado de espíritu que nada tenga que ver con lo vano e inútil, lo fácil, las peñas literarias, los mutuos elogios [...]

¹¹. Onetti, J.C., op. cit. 2, p.170-171 ("Divagaciones para un secretario")

¹². Vid. Onetti, J.C., op. cit. 1, p.36 ("Reflexiones de un lector")

Durar en una ciega, gozosa y absurda fe en el arte, como en una tarea sin sentido explicable, pero que debe ser aceptada virilmente, porque sí, como se acepta el destino. Todo lo demás es duración fisiológica, un poco fatigosa, virtud común a las tortugas, las encinas y los errores"¹³.

La permanencia y la duración forman parte importante de la concepción literario-artística de Onetti, al mismo tiempo que son también parte importante de la vida. Hay que ser constante y mantenerse, involucrarse en la concepción formada, adentrarse en el tema escogido y no salir de él hasta que todo esté dicho, depurado y destilado. Se debe aguantar en un aislamiento individual para rescatar lo propio y comunicarlo a través de la obra. Onetti es consecuente con sus concepciones; su obra completa muestra una unidad de sentido y de forma -que muchos ven como monotonía- que expresa su concepción artística, y que es, además, una concepción para la vida. Para Onetti el arte es la única forma de vida aceptable, pues significa la creación y la única salvación es tener fe en él. Es lo único que distingue al hombre del resto de animales.

La consecuencia de Onetti consigo mismo y la uniformidad de su obra provocan una repetición de temas y formas. Pero escoger un tema significa llevarlo hasta el final.

Esa necesidad de aislamiento personal lleva a Onetti a rescatar al escritor no hombre de letras, el que nada o poco tiene que ver con los intelectuales, porque eso le obligaría a salir de sí mismo. "Parece

¹³. Onetti, J.C., op. cit. 2, p.21-22 ("Retórica literaria")

mentira que haya hoy gentes capaces de continuar peñas literarias, banquetes de homenaje, actos académicos, todo ese pasado insoportable y ridículo [...]. La individualidad del escritor se agranda en proporción al cuidado que ponga en desaparecer, en la medida de su papel intermediario, medium entre la vida y sus lectores"¹⁴.

1.2. Sobre otros autores y sobre literatura

En sus trabajos periodísticos Onetti cita a diversos autores de la literatura universal por su relevancia en innovaciones y formas particulares de escritura. Destaca a una serie de escritores latinoamericanos contemporáneos suyos como son García Márquez, Cortázar, Vargas Llosa, Arguedas, Rulfo. Faulkner es la figura más relevante ante sus ojos, aunque se detiene también de forma especial en Roberto Arlt y Louis Ferdinand Céline. Con ellos comparte intereses comunes y parte de sus concepciones literarias. De sus obras, rescata aspectos que tienen que ver con su propia narrativa.

Faulkner ("Padre y maestro mágico"). "...Su mirada era distinta a la nuestra, a la del común de los hombres, a la del común de los escritores [...], veía algo más que lo percibido por nosotros [...] Aunque jamás recurra a lo sobrenatural, aunque parezca siempre aferrado a una realidad, nos deja la sensación de que el hombre sólo veía de verdad un mundo propio, introducido sin esfuerzo en los mundos universales y

¹⁴. Onetti, J.C., op. cit. 2, p.52 ("Mr. Philo Vance, detective")

ajenos. De ahí que todo lo nombrado [...] resulte creíble pero fantasmal"¹⁵. Los textos de Onetti producen una sensación similar. Onetti se siente muy cercano a Faulkner, se siente dentro, se identifica con él. Al leerlo siente como si él mismo hubiera estado escribiendo. "Estuvo toda su vida inmerso como nadie en la literatura [...] Su amor por abandonarse a sí mismo"¹⁶. Esta imagen se acerca totalmente a la concepción que tiene Onetti del verdadero escritor. Reconoce que el faulknerismo es ponzoñoso, pero al mismo tiempo declara que a Faulkner no le importaba ser comprendido o no (otra de las nociones fundamentales del pensamiento literario onettiano). Faulkner no pretendía ser una figura intelectual; no se preocupaba por los problemas de las generaciones literarias, no daba opiniones sobre temas políticos ni escribía sobre ellos. Onetti reconoce que este escritor no tuvo buena prensa ni en Estados Unidos ni en Hispanoamérica y en Latinoamérica eso se debe, según él, a que no había nadie similar. Onetti declara el impacto que Faulkner causó en su obra, aunque afirma haberlo leído después de haber empezado a escribir.

Roberto Arlt es considerado por Onetti como el escritor argentino más contemporáneo, es decir, como un autor que se sale de la tradición literaria de su país con rupturas y cambios desde los años 30. Le parecía absurdo que en ese tiempo se pudiera seguir escribiendo como a principios de siglo, con los mismos temas, el mismo estilo y los mismos

¹⁵. Onetti, J.C., op. cit. 1, p.20-21 ("Confesiones de un lector "de 2.00 a 2.15 p.m."")

¹⁶. Onetti, J.C., op. cit. 2, p.168 ("William Faulkner")

modelos. "Estaba seguro de ser superior y distinto, de moverse en otro plano"¹⁷. Asimismo, odiaba la literatura entre comillas y eso es lo que le parecía la producción nacional de su momento, que seguía estancada en la tradición. "Arlt era un artista [...] y nada había para él más importante que su obra. Como debe ser"¹⁸. Según Onetti comprendió como nadie la ciudad en que le tocó vivir. Arlt es considerado por la crítica como uno de los introductores del cambio que se produciría ya de forma clara entre 1940 y 1950. "En medio del paisaje de Buenos Aires, Arlt plantea ya temas como los del mal, la alienación o la angustia existencial que dominarían en la futura novela urbana, conjugando preocupaciones metafísicas y sociales"¹⁹.

Céline. "Existe algo llamado literatura, un oficio, una manía, un arte. Y *Viaje* es, en este terreno, una de las mejores cosas hechas en este siglo [...] En *Viaje* Céline eligió la ferocidad, la mugre y el regusto por la bazofia con singular entusiasmo"²⁰. Onetti rescata la literatura anterior a los años 50 y Céline, autor para él de una sola obra (*Viaje al fondo de la noche*), logró atraparlo. El lenguaje utilizado en la novela es feroz, con lo cual está a tono con la temática de la obra: "el destino del ser, su naturaleza secreta, su inserción en el mundo. Este es su entronque (de ciertos escritores latinoamericanos) con las preocupaciones más hondas

¹⁷. Onetti, J.C., op. cit. 2, p.132 ("Roberto Arlt")

¹⁸. Onetti, J.C., op. cit. 2, p.129 ("Roberto Arlt")

¹⁹. Gálvez, Marina, La novela hispanoamericana contemporánea, Madrid, Ed. Taurus, 1988, p.37

²⁰. Onetti, J.C., op. cit. 2, p.155-157 ("Para Destouches, para Céline")

de esos años, vengan de Francia con Sartre o se remonten un poco más lejos:... la literatura "negra" de Céline y Faulkner, en Onetti"²¹.

En sus artículos Onetti destaca a estas tres figuras. Cada uno de ellos coincide en ciertos aspectos con la concepción onettiana de la literatura. No se pretende hacer una comparación, sino más bien una conjunción de literaturas que unan a Onetti a otros autores, señalar que si en sus inicios Onetti se sentía solo en su país -a pesar la existencia de autores como Felisberto Hernández, al que parece tener olvidado-, no lo estaba, ni mucho menos, dentro de la literatura universal.

"Aquí viene el desafío [...]. Ruego una simple comparación: qué hicimos, qué hizo la humanidad antes de la línea cincuenta; qué hizo luego, hasta hoy en que estoy escribiendo"²². Después de los años 50 (Onetti escribe estos artículos recogidos en *Confesiones de un lector* entre 1976 y 1991) Onetti opina que no hay, en general, una literatura tan grande como la de la primera mitad de este siglo. No es que después se haya escrito mala literatura, simplemente no se puede rescatar tanto de ella; los escritores hacen copias más o menos bien hechas de lo que ya ha sido escrito, convirtiéndose en una suerte de artesanos. Para Onetti, en un balance de lo escrito antes y después del medio siglo, el resultado es desalentador y habla de una crisis universal en ese aspecto. Aunque no deja de rescatar algunos nombres posteriores de contemporáneos suyos

²¹. Fernández. Moreno, César (Coord.), América Latina en su literatura. México. Ed.S.XXI. 1980. p.141

²². Onetti, J.C., op. cit. I, p. 156-157 ("Reflexiones de un decadente")

innovadores literarios como García Márquez, Vargas Llosa, Juan Rulfo entre otros, Onetti lanza un desafío con sus palabras, como él mismo reconoce al afirmar que poco o hay que pueda ser llamado nuevo después de los años 50. Lo más importante de la posguerra seguiría siendo el existencialismo, cuyos modelos continúan calcándose de las obras que surgieron en los inicios de este movimiento (años 40). Este decaimiento general de la literatura europea, que se extiende también a la escritura norteamericana, facilitó, según Onetti, el hecho de que la literatura latinoamericana llegara a ocupar un primer espacio en las letras universales en la época del boom, movimiento en el que el escritor uruguayo no cree, por haber sido un fenómeno comercial propulsado por las revistas y las editoriales (con premios, grandes tiradas y publicidad) y por ser un boom, que acaba como empieza: de golpe. "Lo sorprendente [...] es que se acepte con tanta naturalidad la defunción de la cultura europea y, para sustituirla, se trate de revivificar la cultura americana. Que por otra parte no existe"²³. Además de esa falta de creencia en el boom hay algo importante que comentar de esta cita, que es el tema de la no existencia de una literatura americana, y dentro de ella latinoamericana. No todos los países latinoamericanos se parecen entre sí, por lo que tampoco la literatura que en ellos se escribe tendrá que ser *Una*. Así como no hay *Una* América, tampoco hay *Una* literatura americana; este problema se ve agravado por el hecho de la enorme falta de divulgación, que impide el acercamiento de la literatura de un país a

²³. Onetti, J.C., op. cit. 2, p.57 ("Un jueves literario")

otro; Onetti se lamenta de los pocos textos del resto de Latino América que llegan a Uruguay (uno de los cambios llevados a cabo por la generación del 45 en el Uruguay es, precisamente, una apertura hacia la literatura producida en el resto del continente). En estas condiciones es muy difícil que se cree una literatura a la que pueda llamarse latinoamericana.

Algo similar es lo que le sucede con la situación cultural de su país. "Pregunta: A su juicio ¿existe o no una cultura uruguaya? [...] Respuesta: si existe no la conocemos [...]. Afirmamos que toda la literatura nacional, buena o mala, está inmersa en la literatura de Occidente. Son innumerables las obras que tratan temas uruguayos; pero en ninguna de ellas reconocemos caracteres de creación que las distingan fundamentalmente de novelas o cuentos escritos en otros países"²⁴. Cuando Carlos Quijano le pide que escriba periódicamente una columna de "alacraneo literario" -que se titulará "La piedra en el charco" (de las letras uruguayas)- Onetti contesta no conocer la existencia de una literatura uruguaya propiamente dicha, refiriéndose a que no hay nada nuevo en ella; al menos no existe nada que salga de las fronteras del Uruguay. Los escritores que en los años treinta formaban la vanguardia literaria, siguen en el mismo lugar en los años cuarenta. Onetti denunciará en dicha columna, la depresión de esa literatura uruguaya, anclada en la tradición, que deberá salir de su estancamiento.

²⁴. Onetti, J.C., op. cit. 2, p.182 ("Si hubieramos ido")

Onetti incita a los jóvenes escritores uruguayos para que hagan una literatura uruguaya dejando de imitar a autores anteriores, reiterando una vez más la necesidad de buscar en el interior de cada uno para encontrar lo propio, refiriéndose no sólo a lo personal, sino también a lo nacional. "Hay que hacer una literatura uruguaya; hay que usar un lenguaje nuestro para decir cosas nuestras"²⁵ para así poder superar un pasado que se ha vuelto obsoleto. Sólo con una expresión propia será posible dejar atrás ese pasado literario. Tanto en la ciudad como en el campo hay suficiente territorio literario para ser relatado; sólo es necesaria la renovación. En cuanto al "problema de las relaciones con Europa nos parece sencillo: importar de allí lo que no tenemos -técnica, oficio, seriedad-. Pero nada más que eso. Aplicar estas cualidades a nuestra realidad y confiar en que el resto nos será dado por añadidura"²⁶. Las renovaciones son necesarias para que surga una nueva literatura propia, pero sólo debe tomarse de fuera lo estrictamente necesario, lo que pueda ser útil para expresar lo propio.

1.3. La crítica vista por Onetti.

"Nunca me ha importado la crítica ni ha influido en mi obra. Creo que ésta es el producto de mí mismo y aunque reconociera que el crítico tiene razón no podría cambiarla"²⁷. La crítica puede resaltar aspectos de una obra que el propio escritor no había visto; sin embargo, a

²⁵. Onetti, J.C., op. cit. 2, p.43 ("Propósitos de año nuevo")

²⁶. Onetti, J.C., op. cit. 2, p.24 ("Cultura uruguayua")

²⁷. Onetti, J.C., p. cit. 2, p.194 ("La literatura: ida y vuelta")

pesar de que el escritor dé la razón al crítico, en opinión de Onetti la obra no puede ser cambiada, pues para ello primero debería cambiar el escritor. La obra surge del interior del escritor y así debe permanecer como producto finalizado. Un autor no sabe quién va a leer su obra; de saberlo, se vería previamente condicionado y no sería él mismo, por lo tanto sería un error tener al lector en mente en el momento de escribir. Fuera de uno mismo existe el lector y, sobre todo, existe la crítica; pero existen cuando la obra ya está escrita.

Uno de los errores que Onetti achaca a la crítica es su tendencia a criticar sin proponer soluciones, refiriéndose a que no incita al escritor a que abandone las tradiciones que le frenan, a progresar liberándose de las influencias directas para ir más allá de ellas. Además, muchos críticos son al mismo tiempo escritores que también están inmersos en las tradiciones y que caen en los mismos pantanales que critican. La que debería ser la tarea más preciada del crítico no llega, pues, a realizarse. Al mismo tiempo la crítica se mueve con el viento de las modas, algo también negativo para Onetti, pues el que sigue las modas, no se sigue a sí mismo. Puede detectarse en este punto una leve contradicción, pues Onetti afirma al mismo tiempo que la crítica no puede modificar ni predeterminar su obra porque ésta sale de su propio interior, pero que una de las funciones del crítico debe ser la de incitar a los autores a avanzar en su obra y a no caer en los mismos defectos de sus creaciones anteriores. Onetti hace referencia aquí a un avance para

los escritores que están anclados en la tradición; el escritor estancado no escribe desde sí mismo. Así, la contradicción desaparece.

Onetti admite que la crítica siempre le ha tratado bien, sin embargo, no cree mucho en ella. A pesar de la crítica y las modas, cada lector tiene su punto de vista personal y sus propias interpretaciones. "Como acostumbran a decir los críticos de novelas con frase que me divierte por cómica e insignificante, 'admite o exige varias lecturas'. Y a veces muchas más; depende de la tirada"²⁸. Así como el escritor escribe un texto según lo sienta y lo viva, el lector también lo interpretará según lo sienta y lo viva. El escritor escribe lo que está en sí mismo, lo que está en su vida; el lector interpretará la obra según lo que está en sí mismo y en su vida, coincida o no con el escritor. De ahí se deriva que a cada lectura, una obra sea una obra nueva.

2. ONETTI DESDE LA CRÍTICA

2.1. Enfoques de la crítica hacia la obra de Onetti.

Onetti afirma no sentirse afectado por la crítica, ni por nada que le llegue desde el exterior cuando escribe; acepta, por otro lado, que cada lector puede tener su propia interpretación de un obra y que, por lo tanto, puede haber tantas interpretaciones como ejemplares hayan sido leídos; a partir de ahí los críticos no tendrían porque ser considerados de forma distinta. Sin embargo, Onetti prefiere al lector desconocido que al crítico literario que pretende hacer de su crítica una obra. La crítica pudo

²⁸. Onetti, J.C., op. cit. I, p.199 ("Reflexiones sobre Pigmalión")

no afectar a Onetti, pero sí puede influir a sus posibles lectores en la recepción de su narrativa y en su visión sobre ella.

La labor literaria de Juan Carlos Onetti ha levantado numerosos estudios críticos, habiendo sido analizada tanto como globalidad como en sus textos por separado. Dicha tarea ha sido llevada a cabo desde distintos puntos de vista, criticando o alabando, apoyando o rebatiéndola. La intención de este apartado es la revisión de una parte de esta crítica sobre Onetti y su obra, crítica escrita en vida del autor.

Son cuatro los textos que se tomarán como punto de partida:

. *Onetti: el ritual de la impostura*, Verani, Hugo, Caracas, Monte Avila Editores, 1981

. *Los procesos de construcción del relato*, Ludmer, Josefina, Buenos Aires, Sudamericana, 1987

. *Las trampas de Onetti*, Aínsa, Fernando, Montevideo, Ed. Alfa, 1970

. *Homenaje a Juan Carlos Onetti*, Giacomani, Helmy F.(Editor), Madrid, Anaya, 1974

Estas obras forman parte de los trabajos más representativos de la crítica sobre Onetti y se adecuan al propósito de este trabajo por su variedad, su composición y sus contenidos.

Los textos de Hugo Verani y Fernando Ainsa comentan la obra de Onetti en general, escogiendo diversas obras del autor por representar cada una de ellas momentos específicos y característicos

dentro del conjunto de la narrativa onettiana. El texto de Verani se centra en distintos trabajos de Onetti según los temas y los capítulos, mientras que el de Ainsa se va conformando a partir de temas, comentando las distintas obras y mezclándolas en los distintos capítulos. En cuanto al libro de Josefina Ludmer, éste se concentra en uno de los principales títulos de Onetti, *La vida breve* (aunque trata también *Para una tumba sin nombre*), el cual es importante tener en cuenta en el estudio de cualquiera de las obras de Onetti que se sitúe en Santa María. El trabajo de Ludmer es interesante sobre todo por el punto de vista desde el que la autora lleva a cabo el análisis, tratando básicamente problemas de estructura y forma. El último de los textos críticos citados resulta atractivo por ser la recopilación de una serie de artículos sueltos que reúnen distintos tipos de comentarios sobre el autor y su contexto, y se organiza tanto a partir de obras como de temas. La variedad de sus autores permite diferentes puntos de vista recopilados en un mismo libro.

En general la crítica suele coincidir al señalar la gran coherencia interna que posee la obra de Onetti. Se suele destacar que ya desde *El pozo* (1939) -el primer texto que publicó- se incluyen una serie de características que se irán desarrollando en trabajos posteriores. El antihéroe onettiano que acepta el mundo y la incomunicación que le rodean con resignación, el juego de relaciones falsas que se construyen entre los personajes, la presencia de la mujer, ya sea muchacha, ya prostituta, como una necesidad para el personaje masculino, la

transportación de lo real a los sueños, la inmovilidad que envuelve toda la obra de Onetti. La creación de Santa María como espacio donde situar a todos esos personajes centra gran parte de la atención de los análisis.

De esta forma, la mayoría de los críticos afrontan el trabajo de Onetti desde su contenido, es decir, se hace mayor referencia a los temas que a las cuestiones formales de su obra. Este es el aspecto que más diferencia la labor de Josefina Ludmer del resto de los trabajos anteriormente mencionados.

Hugo Verani dedica un capítulo de su libro al análisis de *El astillero*, que es una de las obra más representativas de la narrativa de Onetti y que será tratada en el tercer capítulo. ¿Cómo se analiza esta narración en el texto de Verani? ¿Desde qué puntos de vista? *El astillero* es reconocido como una de los trabajos más significativas del autor, por ser en él donde éste alcanza uno de sus momentos de máxima expresión. Lo que más se destaca de él en general es la permanencia de los personajes en un juego aceptado por ellos mismos, la farsa, la mentira, la caída en la nada. Es innegable la presencia de estas premisas en esta obra, forman parte de su temática. Y es así como son tratadas por Verani, quien propone en su estudio una línea de interpretación "en torno a cuatro instancias fundamentales: la actitud lúdica, la espacialización del yo, la incertidumbre como fundamento del modo narrativo y la envolvente correlación hombre-contorno"²⁹. Se hace referencia también a

²⁹. *Onetti: el ritual de la impostura*. Verani, Hugo. Caracas, Monte Avila Editores, 1981, pag.189

sus espacios tan marcadamente separados (Santa María, el astillero, la glorieta...), que descubren a un Larsen cada vez diferente, a la presencia de los narradores testigos que favorecen la ambigüedad .

Frente a este tipo de análisis, el texto de Josefina Ludmer es el que más importancia concede a la estructura de la narración y la repercusión que ésta tiene en la propia obra. Ludmer señala la relevancia del estudio de cuestiones como los procedimientos constructivos del relato, el juego de los sujetos en el proceso de enunciación o del estilo como "negación-transformación de una lengua común, reconocible y sentida como simple expresión de la realidad" ³⁰. En su texto hace referencia a la presencia estructural del otro en la enunciación: el que habla, a quien se habla y eso de lo cual se habla. No hay relato sin un otro, un tercero entre dos; cada uno es el otro para el otro. Por otro lado, resalta la dialéctica de los dos lugares entre los que se desplaza Brausen en *La vida breve* como delimitación de los universos básicos de la sociedad en la obra de Onetti: el grupo de los excluidos en la lógica del desorden (prostitutas...) y la sociedad familiar conforme a las normas sociales dominantes.

En un análisis más cercano al tipo de estudio propuesto por Ludmer, el estudio sobre los espacios-tiempos en la obra de Onetti puede aportar una interpretación sobre sus centros narrativos y sus bases estructurales. La intención del tercer capítulo de este trabajo es el

³⁰. Ludmer, Josefina. *Onetti. Los procesos de construcción del relato*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1977

acercamiento a *El astillero* a partir de sus espacios-tiempos. Un análisis de este tipo permite acercarse a esta obra desde su interior, porque su estructura espacio-temporal es fundamental. De él pueden desprenderse, además, planteamientos temáticos que no son en absoluto independientes de esa forma que da cuerpo a la obra. Por otro lado, el tema del otro reforzará el análisis propuesto.

La obra de Onetti no suele ser relacionada con un contenido social por la crítica (de nuevo Ludmer sería una excepción). Onetti afirma en más de una ocasión que no busca, con su literatura, compromisos sociales que lo aten a una ideología que defender. Sin embargo, su obra puede ser interpretada con un contenido social de fondo. No se trataría de un compromiso social de defensa de una parte oprimida de la sociedad, sino de la sociedad en su conjunto; dicha interpretación puede hacerse a partir del análisis de espacio y tiempo que se ha propuesto anteriormente. No es suficiente quedarse con lo negativo de la producción onettiana, hay que intentar sobrepasarlo; el hecho de que Onetti lleve a sus personajes a las situaciones extremas de las que habla la crítica puede ser visto como una forma de denuncia frente a una serie de hechos con los que el autor no está conforme. Los juegos falsos que reconstruyen una forma de vida que en realidad está vacía, las situaciones extremas, los espacios en los que los personajes están situados, la propia forma de la narración, formarían parte de este

contenido social de la obra de Onetti que puede ser visto como una forma de denuncia a una sociedad construida alrededor de falsedades.

En general, la crítica se interesa por una serie de temas que van siendo destacados como constantes en la narrativa de Onetti; a partir de ese proceso de repetición por parte de la crítica -y en la misma obra del autor- y, en algunos casos, de falta de cuestionamiento, se van conformando los tópicos que se han levantado alrededor del trabajo onettiano, tópicos que conforman el tema del siguiente apartado y a los que se puede acceder como forma de cuestionamiento del trabajo crítico sobre Onetti.

2.2. ¿Tópicos onettianos o tópicos críticos?

Con la repetición constante de ciertos aspectos de la obra de un autor por parte de la crítica se van conformando, con el tiempo, una serie de constantes a su alrededor, que si bien tienen una parte de verdad (pues de algo se derivan), no tienen porque ser la expresión de un sentido único de su obra. Muchos son los tópicos que en general la crítica crea alrededor de un autor. La creación de tópicos puede ayudar a una primera comprensión de un texto, sin embargo, estos deben ser superados después. Es decir, pueden ser un camino para entrar en una narración porque están presentes en ella, pero para ir más allá en una reflexión posterior que puede ayudar a superarlos. Quedarse con una lectura tópica no aporta nada nuevo al lector, pues es la repetición de una interpretación ya hecha.

Hay autores que se prestan más a la tópicación debido las características de su obra, pues por ser ésta más unitaria propicia que una serie de elementos que se repiten con continuidad sean tomados como constantes de su narrativa y poco a poco se conformen como tópicos, los cuales se vuelven peligrosos porque al darse por hechos no plantean dudas ni interrogantes, convirtiéndose en aspectos del texto que ya no se cuestionan. Por otro lado, contribuyen a una lectura prefigurada del autor al tipificarlo. Los motivos de los tópicos no se buscan porque son cerrados, sin necesitar de más explicaciones. Son simplemente eso, tópicos.

Onetti no es una excepción y no escapa a ello; es precisamente un autor que facilita la creación de tópicos debido a la unidad y continuidad de sus formas, temas y personajes (pues son los temas en los que, como él mismo dijo, hay que durar y llevar hasta el final) .No son pocas las constantes que se han ido generando en torno a este autor, no sólo en cuanto a su obra, sino también en cuanto a su persona. Su fama de huraño y pesimista, de hombre de cara gris, de pocos amigos, de misógino, se quedaron con Onetti. Quizás por su poco gusto por aparecer ante el público, sus escasas asistencias a conferencias, ruedas de prensa, congresos de escritores, quizás por su poca afición a conceder entrevistas, a comentar su propias obras, a dar sus opiniones sobre cualquier tema, especialmente los literarios, quizás por lo duro de su literatura con sus temas y espacios que rezuman insatisfacción. ¿Cuánta verdad hay en ello, cuánto de mito? Algunos críticos han

desmentido en ocasiones parte de esa faceta del autor, hablando de un Onetti afable e incluso simpático en las entrevistas que les concedió. No es tanto la vida de Onetti lo que interesa aquí, sino su narrativa.

No se puede negar la dureza en la que están envueltas las obras de Onetti; es algo constatable que su lectura no es amena y sencilla. El estilo cargado, los ambientes sórdidos, los personajes hundidos en la miseria humana, los paisajes grises y siempre húmedos, los caminos encharcados y Santa María, ciudad desamparada donde van a dar la mayoría de estos personajes, no son algo fácil de recibir. Sin embargo, puede resultar fructuoso no quedarse en esa visión oscura. Si todo eso queda reducido a un tópico, incluso puede llegar a desdeñar a un posible lector que va a enfrentarse a la obra de Onetti. No se trata de negar la presencia de un tema topificado en la producción de cualquier escritor, sino de buscar sus motivos, cuestionar sus planteamientos y analizar qué puede haber detrás de ellos.

Algunos de los tópicos más resaltados por los críticos de la obra de Onetti llaman más la atención que otros por su mayor presencia tanto en la obra del autor como en la de la crítica. Se trata básicamente de elementos temáticos que, aunque no sean el tema directo de esta tesis, forman parte de ella y del estudio de la crítica. El pesimismo, la esperanza, la evasión, la mujer y, en cuanto a la forma, lo monótono del estilo onettiano, son los que más se repiten y mejor representan lo tomado como reiterativo en la obra del escritor. Se trata de penetrar en

ellos no como partes que conforman e integran la novelística de Onetti en su conjunto y como conjunto.

El pesimismo- El pesimismo es un componente de la narrativa de Onetti constantemente resaltado por los críticos. Su atención se centra en el desasosiego que éste produce y que incluye una buena parte de la temática del autor, envolviendo tanto a personajes como a escenarios. No puede negarse que Onetti es un autor con tendencias hacia lo negativo.

La expresión de deliberado pesimismo de Onetti puede ser interpretada a partir de su no beneplácito con el mundo tal como es, exagerando su entorno negativamente. Dicha visión negativa sería provocada por las circunstancias en que el hombre actual se encuentra. Así, a través de esta tendencia, Onetti criticaría un mundo con el que no está de acuerdo, convirtiéndose ese pesimismo en una denuncia social. Su denuncia no se realiza a través de un mundo mejor que supere al actual, sino de una exageración negativa de lo rechazado. Por eso, sus espacios, sus tiempos, sus personajes, aparecen como situaciones extremas en su literatura. Esas situaciones extremas denuncian que el mundo no puede continuar así; en ellas se encuentra implícito un cuestionamiento de las condiciones que las provocan, de tal forma que la desesperación se convierte en una forma de esperanza, porque denuncia la necesidad de un cambio: la denuncia es el primer paso para que se pueda entrever la luz de un cambio. Es por eso que desesperación y esperanza van juntos. Este conflicto se entiende mejor si se confronta con

el conformismo, posición que implica una aceptación que trata de evadir el sufrimiento, una falta de cuestionamiento que no puede llevar a nada. La resignación optimista de que todo está bien se convierte en la aceptación no crítica de cualquier situación.

Una literatura desesperada lleva el germen de la esperanza, pues denuncia que las cosas no pueden seguir así y plantea la urgencia, la necesidad de un cambio. Pesimismo y esperanza irían de la mano.

Una forma de exageración y ridiculización es la parodia. Así, la parodia (usada por Onetti como exageración y expresión del pesimismo) se transforma en medio de expresión tanto del pesimismo como de la esperanza. Se parodian las formas de vida actuales (trabajos sin sentido ni finalidad, relaciones fantasma que se sostienen en su vacío, la forma de ver el sexo) para mostrar su absurdo.

La evasión- La crítica señala repetidamente la presencia de la evasión en la obra de Onetti. Los sueños, los planes que nunca se realizarán, los recuerdos embellecidos, son vistos por la crítica como escape del entorno opresivo que envuelve a los personajes. En *Las trampas de Onetti*, Fernando Ainsa dedica un capítulo al tema de la evasión, haciendo referencia a las vías de escape que detecta en la obra de Onetti. Al inicio del capítulo, alude a una "voluntad de escapismo"³¹ de los personajes y a partir de ahí surgen los diferentes modos de evadirse.

³¹. Ainsa, Fernando, *Las trampas de Onetti*. Montevideo, De. Alfa, 1970, p.67

Clasifica los mecanismos de evasión según cuatro posibilidades: *evasión espacial, la huida en el tiempo, marginalidad social, evasión psicológica* ³².

Los personajes de Onetti están atrapados en un mundo cerrado y ellos lo saben, así como también saben que no pueden salir de él, especialmente los emplazados en Santa María. De hecho, Ainsa se apoya básicamente en obras como *El pozo* o *Tierra de nadie*, en las que todavía no aparece Santa María, aunque también hace referencias a otras como "La cara de la desgracia" o *Juntacadáveres*. Las fantasías, los recuerdos, los planes, todo son falsas expectativas que los propios personajes saben falsas. La evasión temporal y espacial significan la creación de espacios y tiempos que o no son reales o están situados en momentos anteriores; esos tiempos y espacios a los que alude Ainsa se alejan de los espacios físicos de la obra, porque se crean en la mente de los personajes, no son espacios reales.

En *El astillero* no se crean espacios de huida; por ejemplo el bar-prostíbulo al que Larsen acude en alguna ocasión no le sirve de huida, sino de un encuentro todavía más crudo con su realidad. Si normalmente un lugar como un prostíbulo suele ser presentado como un espacio para la evasión, en el caso de *El astillero* éste no recibiría la misma función, pues sería una muestra todavía más exagerada de la realidad que envuelve a los personajes de la novela. "Larsen entró un sábado con Kunz y no pasó del mostrador. Estuvo examinando a las mujeres con una especie de aterrorizada fascinación y acaso pensó que un Dios

³². Ver Ainsa, F., op. cit. 31, p. 72-73

probable tendría que sustituir el imaginado infierno general y llameante por pequeños infiernos individuales³³. Por otro lado, la mujer de Gálvez, por ejemplo, no sale ni un momento de su hundimiento en el mundo del astillero. Así como Larsen puede tener momentos de escape al ver la casa de Petrus como un paraíso, la mujer de Gálvez no tiene ningún momento de evasión, siempre está presente y consciente de su mundo. Por otro lado, aunque pudiera, Larsen no pretende evadirse en ningún momento.

La obra de Onetti no constituye una literatura de evasión, porque presenta al mundo con toda su crudeza; no se puede huir de él, pero de esa misma crudeza que lo convierte en un mundo terrible se desprende la esperanza de la que se hablaba anteriormente. Vista desde esta perspectiva, la evasión sería una pérdida de la esperanza, porque se acepta la desesperanza de no poder hacer nada.

Los sueños- La mayor parte de la crítica sobre Onetti habla de la transportación de los planos de la realidad hacia los de una estructura onírica. El sueño siempre ha sido un espacio propenso a verse como lugar de evasión. En las novelas de Onetti los sueños no siempre adquieren esta función tan clara. En obras como *El astillero* o *Cuando ya no importe* (última novela de Onetti publicada), los sueños no juegan un papel importante, si bien en textos como *El pozo* sí son centrales; sin embargo, esta novela representaría un ejemplo de como el sueño provoca que la realidad sea vista como más dura.

³³.Onetti, J.C., *El astillero*, Madrid, Ed. Cátedra, 1983 [1961], p.183

Los sueños comportan en sí una confrontación entre la realidad y ellos mismos; esta confrontación se puede interpretar como una forma de dar más relevancia a la crudeza de la realidad. En estos posibles sueños el personaje no se libera de su realidad; más bien, cuando regresa a ella, siente todavía más la dureza de su mundo. Está encerrado y nunca ha salido de él; los sueños no representan ninguna salida. Un sueño cruel, una pesadilla, hunde todavía más al personaje en lo desamparado de su existencia (y muchos sueños son pesadillas) pues en el sueño todo es posible y lo duro puede ser todavía más duro. Un sueño "paradisiaco" mostraría más al personaje lo que nunca podrá alcanzar y en su despertar, la realidad se volvería todavía más cruel. A partir de ahí, Onetti no ofrecería con el sueño una posibilidad de escape a sus personajes, sino una red todavía más fuerte que les atrapa en su realidad.

A los sueños, como lugar de evasión, puede dárseles el mismo tipo de interpretación que a la evasión misma. Cualquier posible lugar que pueda ser mejor que el mundo que rodea a los personajes sería una forma de escape que en realidad es falsa y no sirve más que para una huida engañosa. Onetti no permitiría, según esta interpretación, ningún tipo de descanso ni para sus personajes, ni para sus lectores.

La mujer- Uno de los grandes tópicos de y sobre Onetti y su obras es el de la mujer. Su misoginia, se ha dicho, envuelve tanto a su persona como a su obra. La muchacha pura e inmaculada, la prostituta,

la loca, la mujer común, las embarazadas, las mutiladas. De todas ellas, la única que es aceptada, la única que sirve, es la muchacha pura e inocente, que bajo la influencia del hombre pronto perderá tanto su tan preciada pureza como su inocencia, y dejará de ser útil. Este es el mundo que presenta Onetti en cuanto a las mujeres.

La crítica habla de la necesidad de las mujeres que tienen los personajes masculinos; el hombre como centro de un universo dominado por él en el que la mujer gira a su entorno. Pero eso no es todo. Siguiendo la misma línea de interpretación, Onetti llevaría hasta el límite la posición de la mujer para mostrar que su estado es insostenible. Las situaciones extremas en las que Onetti presenta a la mujer pueden ser interpretadas como una denuncia de dicho estado, porque la mujer no puede estar en peores condiciones tanto físicas como internas; si le diera alguna posibilidad de mejoría o de escape, si no fuera tan mal tratada por parte del autor, la denuncia no sería suficientemente fuerte. Lo mal que trata Onetti a la mujer en su obra lleva a pensar en las condiciones sociales en que se encuentra ésta. A pesar de no ser normalmente protagonistas, los personajes femeninos abundan en la obra de Onetti; sin embargo, por ser el tema de estudio del tercer capítulo -especialmente el papel del personaje femenino en *El astillero*- no se va a tratar aquí en profundidad el tema que ha sido planteado.

La monotonía de la forma- Un tópico que gira en torno a un tema sobre la forma sale en cierta manera de su tipicidad, pero no por

eso deja de ser tópico; aunque quizás sería una repetición menor dentro de la crítica de Onetti, se ha repetido varias veces que el estilo de Onetti es monótono. Pero la repetición de nombres y de características no implica necesariamente una monotonía de estilo con caracteres negativos. El estilo de Onetti es acorde a sus temas; a pesar de ser denso, tiene gran capacidad de sorpresa en función de sus recursos literarios, como metáforas y especialmente metonímias. "y de la forma de lirio, de cerradura, del pelo metálico, salía la cara pálida, con arrugas recientes"³⁴. Es una forma de escribir ambigua, que no lo dice todo, diciendo lo suficiente. La abundancia de oraciones largas, el uso de fórmulas indirectas, arrastran al lector en su barroquismo; lo denso de sus oraciones camina junto a lo denso de sus temas y personajes y en una obra densa el lenguaje no podría ser ligero. Hablar bien y con dulzura sería evocar mundos mejores que no son los que envuelven a los personajes. El estilo denso forma parte de la riqueza de la obra de Onetti. Un lenguaje decente no serviría para denunciar lo indecente de un mundo que encierra y ahoga por su sinsentido.

2.3. Onetti en la literatura. El acercamiento de Onetti a la realidad

La relación de la narrativa de Onetti con la realidad circundante es uno de los problemas que más preocupa a los críticos de este autor. Comentarios de diversa índole, aunque con ideas básicas comunes, debaten cuál es la relación de dicho autor con su entorno. El

³⁴. Onetti, J.C., *El astillero*, op. cit. 33, p.66

tema está sujeto a varias interpretaciones, cuyo estudio puede resultar interesante en la medida que permite poner en común las opiniones de los críticos. Para ello puede ser conveniente una previa y rápida visión de la situación de Onetti en la literatura de su momento.

A partir de la década de los 40-50 se puede hablar en América Latina de "la nueva perspectiva que adopta el creador, el cual ya no tratará de expresar 'una' realidad, sino 'su' realidad... La novela empieza a concebirse no como algo que 'sirve' a la realidad, sino como un medio de creación que se sirve de la misma, aunque la mayor parte de las veces para oponerse a ella"³⁵. Por otro lado, "A partir de estas fechas se abandona el interés mayoritario por los espacios geográficos rurales y naturales, así como la denuncia explícita de los problemas sociales más acuciantes; se inaugura en su lugar un nuevo paisaje -el urbano-...la ampliación de dicho compromiso hacia áreas más universales, como son los problemas del hombre contemporáneo sujeto a una crisis de civilización ostensible en todos los órdenes"³⁶. Onetti está inmerso en ese momento de cambio que se produjo en la literatura latinoamericana hacia los años 40-50. Dentro de la literatura de su país, Onetti se aleja un poco del resto de escritores, adelantándose a la generación que le sigue. Desde principios del S.XX, varias generaciones de escritores se suceden en el Uruguay. Hacia 1910, surge una generación de escritores amparados bajo el oficialismo (como Acevedo Díaz), dóciles seguidores de la generación

³⁵. Gálvez, M., op. cit. 19, p.38

³⁶. Gálvez, M., op. cit. 19, p.35

del 900 (extendida entre 1890 y 1910, con escritores como Quiroga o Rodó) pero sin la rebeldía de éstos; limitándose a imitar la obra de sus antecesores, se inició con los escritores de 1910 un período de empobrecimiento de las letras uruguayas. Hacia 1932 aparece una nueva generación con autores como Morosoli que, aunque más polémica, no rescata a la cultura del país de su anquilosamiento, continuando con la tradición de una literatura rural sin aportaciones personales. En la década de los 30 y la de los 40, Felisberto Hernández incorpora la vida urbana en sus relatos como lo hizo Onetti con mayor realismo en los años 40-50. Es hacia 1939 que puede empezar a hablarse de cierto cambio en los presupuestos culturales de Uruguay; se inicia una revisión crítica del entorno nacional, al mismo tiempo que las influencias culturales inglesas y estadounidenses son cada vez más decisivas. Con la revista *Marcha* se propone una línea crítica de la cultura del país. Finalmente, alrededor de 1945, surge una nueva generación con una propuesta de renovación con escritores como Mario Benedetti o Carlos Martínez Moreno. En esa época J.C. Onetti tiene ya escritos *El pozo* (1939) y *Tierra de nadie* (1941). "En realidad, el primer relato que lleva el sello de un cambio definitivo fue *El pozo*, de Juan Carlos Onetti (1909), publicado en 1939"³⁷. Y ese cambio no sólo hace referencia a las letras uruguayas. Por ese camino iniciado por Onetti, que tiende hacia la literatura de tipo urbano, habrá de orientarse la generación del 45, la cual propone una restauración de valores por medio de la crítica. Fuerte reacción contra el quietismo y el oficialismo,

³⁷. Gálvez, M., op. cit. 19, p.37

desmitificación de temas que se habían vuelto obsoletos (la literatura gauchesca...), crítica a la superficialidad y estancamiento de la cultura uruguaya. Así en la literatura uruguaya, tanto como en la latinoamericana en general, la relación literatura-realidad adopta consecuencias renovadoras que se alejan de los aspectos naturalistas más tradicionales.

Son varias las constantes que se repiten a lo largo de los diferentes textos analíticos. Una de las más repetidas, por ser aceptada por todos los críticos, es la de la ruptura de Onetti con la tradición. El término tradición se puede explicar en el caso de la crítica a la obra de Onetti como referencia a lo inmediatamente anterior al escritor uruguayo. Es decir, a la literatura gauchesca y de campo, de tipo rural, naturalista, que se venía produciendo en el Uruguay desde principios de siglo, y a la que Onetti alude como "literatura oficial". Pero al mismo tiempo también se incluye una concepción más amplia y generalizada del término, la tradición de una literatura universal frente a la literatura contemporánea (vanguardias, "out-siders"...), que ha tratado de romper con esos modelos clásicos de formas literarias. Ya se destacó la influencia de las letras anglosajonas en el Uruguay.

A lo largo de los párrafos dedicados por la crítica al problema de la realidad en la obra de Onetti, no se toma mucho en cuenta el pensamiento del propio autor al respecto. En primer lugar, Onetti mantiene una diferencia muy clara entre realismo y verdad, afirmando

que no son lo mismo "Y, se comprende, no estamos hablando de realismo sino de la verdad, cosa por entero distinta"³⁸. Para Onetti, la verdad es lo que cada uno lleva en su interior y a partir de lo cual se percibe el mundo, por lo que no hay una sólo verdad, no existe *la verdad* del mundo. Para Onetti no hay una verdad objetiva única e igual para todos; cada uno ve la realidad externa según su verdad. A partir de ahí se desprende el rechazo de Onetti ante una literatura de tipo realista, porque en ésta se describe una realidad objetiva como si fuera una sola, como si sólo fueran simples hechos y estos fueran iguales para todo el mundo, cuando para Onetti cada hecho puede ser interpretado según cada persona. El deseo de Onetti es dar *su* verdad y para él, la única forma posible de hacerlo es a través del arte, a través de la literatura. Para ello utiliza los procedimientos, los temas y las técnicas que esa misma verdad le dicta.

A un comentario sobre la desconexión de sus personajes de la realidad, Onetti respondió: "primero tendría que preguntarle por qué cree que su realidad es la realidad. Mis personajes están desconectados de la realidad de usted, no con la realidad de ellos"³⁹. Onetti afirma que igual que cada persona, sus personajes también tienen su propia verdad. A partir de ahí, el término de realidad tendrá muy diferentes connotaciones según la visión de Onetti y según la visión más generalizada entre los críticos. La concepción onettiana de una realidad

³⁸. Onetti, J.C., op. cit. 2, p.156 ("Para Destouches, para Céline")

³⁹. Cita extraída de Ainsa, F., op. cit. 31, p.125. ("Onetti y sus demonios interiores"; semanario "Marcha" N° 1310 Montevideo, 1° de julio 1966).

interna y propia, poco tiene que ver con el sentido que da la crítica a este término en su relación con el concepto de realismo, a partir del cual se considera la obra de arte en función de su "comuni3n" con la realidad externa, que se convierte en una sola.

"Es indudable que Onetti se separa de la concepci3n realista de la literatura. [En su obra] la imaginaci3n y la evocaci3n predominan sobre el mimetismo descriptivo o narrativo"⁴⁰. Si se entiende realidad y concepci3n realista de la literatura en conjunci3n con su significado de corriente literaria bastante confusa que se rige por la identificaci3n de una literatura que intenta plasmar el mundo de la manera m3s objetiva posible, Onetti no es un autor realista. M3s bien presentaría un mundo creado a partir de filtros individuales y personales. Es un mundo propio que contiene lo que Onetti entiende como su realidad.

Fernando Ainsa elabora un "esquema de la obra de Onetti en funci3n de sus distorsiones de la realidad [...], un triple plano desde el cual la realidad del contorno es percibida"⁴¹. Los tres planos mencionados son: *lo real novelesco*, como un ajustado equilibrio entre el realismo tradicional y la proyecci3n simb3lica o imaginativa que se hace de ella. Aunque no hay gran atracci3n por lo extraordinario, todo es posible. *La imaginaci3n de lo real*, como el manejo de la frontera entre la realidad y la fantasía que Onetti trata a trav3s de los personajes-testigo y sus puntos de vista. Seg3n Ainsa los personajes de Onetti tienen una gran fuerza de

⁴⁰. Verani, H., op. cit. 29, p.66

⁴¹. Ainsa, F., op. cit. 31, p.129-130

imaginación. *Lo real imaginario* como los sueños y los deseos que pueden constituirse con vivencias tan profundas como los acontecimientos de una vida. La facultad creativa de un mundo imaginario en Onetti.

Estas clasificaciones comprenden en sus definiciones dos partes, realismo (lo real) por un lado y simbolismo, fantasía e imaginación por el otro, llegándose a la conclusión de que en la obra de Onetti se mantiene un equilibrio sostenido entre estos conceptos. Se engarzan aquí concepciones de la literatura de índole diversa; se infiere que Onetti no entra ni en una ni en otra, sino que consigue un estado intermedio que conjuga a ambos. Ainsa plantea la existencia de dos mundos, al igual que lo reitera Hugo Verani en su afirmación de que "por un lado, prevalece un nivel de realidad concreta... y por el otro el plano ilusorio"⁴². "Onetti crea un ámbito fantasmagórico, irreal, sin recurrir a ninguna de las turtorias de la literatura fantástica; nada más que valiéndose de convenciones realistas, de diálogos creíbles"⁴³. Si hay una ficción es la verdad que Onetti quiere expresar, es su realidad y la de sus personajes.

Por otro lado, en su estudio formal-estructural de la obra de Onetti, Josefina Ludmer plantea que "El sentido del análisis de la ficción y la realidad es el de determinar mediante qué operaciones y reglas la escritura deforma la realidad (interior al relato) y cómo la refleja en su deformación... El otro lado (la ficción) es una metáfora del primero y está hecho con el fin de sustituirlo; pero es manifiesto que la realidad sórdida

⁴². Verani, H., op. cit. 29, p.187

⁴³. Verani, H., ibidem. cit.40

es el punto de partida⁴⁴. Ludmer realza la importancia de analizar los procesos de que se sirve Onetti para alcanzar esos planos intermedios que se regulan entre realidad y ficción. Aínta hace referencia al narrador ambigüo, a los sueños. A ellos se podría añadir el uso de la metáfora y la metonímia como mecanismos básicos de la narrativa de Onetti, su barroquismo, la duplicación, la adjetivación, procesos a los que hace alusión el estudio de Ludmer.

Los críticos aquí analizados concuerdan en la afirmación de ese alejamiento de Onetti de la tradición y del realismo, aunque "Debe reconocerse, por tanto, que la invención onettiana tenía alguna correspondencia con la realidad"⁴⁵. Es evidente que Onetti incluye esa realidad en su obra, pero para expresar su verdad.

Parte de la obra de Onetti se mueve en una doble ficción: la de Santa María. Dentro de una ficción primera que representa ya de por sí la obra de Onetti, se crea otra que es Santa María. Se trata de un acto de creación dentro de la creación. Onetti no es el realizador inmediato de esa segunda ficción, sino que delega esa función a uno de sus personajes: Brausen en *La vida breve*. A partir de esa obra, las narraciones que se centran en Santa María están inmersas en esa doble ficción, y la lectura de las mismas serán distintas si se conoce *La vida breve* o no. La creación de Santa María es un nexo de unión entre las obras de Onetti que se

⁴⁴. Ludmer, J., op. cit. 30, p.71-72

⁴⁵. Giacoman, Helmy (Ed.), *Homenaje a Juan Carlos Onetti*, Madrid, Ed. Anaya, 1974, p.30

centran en ella, reforzándose la idea del universo narrativo onettiano. Para el lector que desconoce la invención llevada a cabo por Brausen, los personajes de *El astillero* viven en un mundo inventado por Onetti directamente; si se conoce la segunda invención, la lectura se vuelve más compleja, porque el mundo que se presenta es todavía más cerrado y es ficción dentro de la ficción. El juego se duplica, el recrudescimiento es todavía mayor.

En los textos críticos comentados aparecen repetidas alusiones sobre las conexiones reales entre Santa María y lo que los críticos entienden como la realidad, "la ficción de Santa María reproduce la realidad de Buenos Aires"⁴⁶. Sin embargo, el hecho de que sus escenarios estén envueltos en una atmósfera rioplatense, de que "Onetti hace que sus personajes sean casi una prolongación natural del contorno, como si la atmósfera rioplatense fuera el medio ecológicamente apropiado para que prosperara ese tipo de ruptura y desajuste"⁴⁷ no determina la obra de Onetti. Tiene sentido que sea alrededor de su entorno, esto es del mundo rioplatense, que se alce su obra, pues es lo que le rodea; pero en el caso de Onetti es más un medio que una intención definida, porque no se detecta en su obra un deseo implícito de referirse exclusivamente al mundo rioplatense, sino ir hasta lo universal.

⁴⁶. Ludmer, J., op. cit. 30, p.16

⁴⁷. Ainsa, F., op. cit. 31, p.21

La finalidad primera de la obra de Onetti no es reflejar una realidad uruguaya o argentina, sino expresar su propia verdad, y la realidad rioplatense es un medio para hacerlo. Si se sitúa la obra de Onetti en un contexto latinoamericano más amplio, se podría incluir, aunque sea de forma muy abstracta, la globalidad del fracaso del proceso de modernidad en América Latina. Este proceso homogeneizador propulsado por la racionalidad de la civilización occidental moderna, supuso un desarrollo de consecuencias empobrecedoras en los lugares no preparados para ello. "Una nueva burguesía..., la cual carecía de tradiciones culturales, era especialmente ávida de poderes y placeres, decidida a transformar el medio aldeano echando mano a la modernización que le proponía el pacto comercial con Europa, protagonista de la división mundial del trabajo que implicaba el progreso material, la ampliación educativa, una más rígida estratificación social"⁴⁸ (esta situación puede observarse especialmente en *El astillero*, obra que centrará este estudio). Este puede ser tomado como un transfondo más dentro de algunas obras del autor uruguayo; sin embargo, estimada de una forma general, su narrativa va también más allá de estas consideraciones, porque tiene un alcance universal, el cual es su mayor logro: Onetti no escribe sólo sobre lo rioplatense, sino sobre la aventura del individuo.

⁴⁸. Rama, Angel. *Literatura y clase social*, México, Folios Ediciones. 1983. p.90

CAPITULO II
SOBRE ESPACIOS Y TIEMPOS

PRESENTACION

Después de la introducción al mundo literario de Onetti y a la crítica de su obra, en este segundo capítulo se planteará un primer acercamiento al objeto central de esta tesis, *El astillero*, cuyo análisis se realizará en el tercer capítulo.

Esta aproximación preliminar tomará como base los ejes temporales y espaciales que configuran la estructura -y asimismo el significado- de *El astillero*. Tomar espacios y tiempos como centro de la obra y de su análisis remite a la noción de cronotopo propuesta por el teórico ruso Mijail Bajtin (1895-1975), puesto que dicho concepto se fundamenta en la manifestación de las relaciones espacio-temporales como componentes centrales de una narración.

Por otro lado, se hará referencia a los conceptos de otro y otredad, que, a partir de esos ejes temporales y espaciales, se encuentran delineados en la obra. Para ello se propone una definición y un breve acercamiento teórico que sirvan de fondo para el estudio del tema. La otredad surge, en *El astillero*, de esos tiempos y espacios que rigen el texto.

2.1. TIEMPO Y ESPACIO EN EL ASTILLERO

La figura central de El astillero es la imagen que se presenta en su título: una empresa constructora de barcos que se encuentra en plena ruina. Juegos de espacio y tiempo conforman el texto desde su estructura y siempre a partir de la imagen de ese edificio malogrado. Visto en su conjunto el texto se abre ante el lector como una gran extensión en la que se cruzan tiempos y espacios diferentes pero simultáneos, actuales y antiguos, de dentro del astillero y de fuera. En esos tiempos y espacios se sitúan los personajes.

A partir de la imagen del astillero se organiza la novela. En primer lugar la estructura de la obra se centra en una serie de espacios y tiempos que determinan y forman los capítulos. La forma que adopta esta estructura es la de una conjunción de escenarios que, junto con una numeración progresiva y relativa a cada espacio, forma el nombre de los capítulos. "Santa María I, el astillero I, la glorieta I, el astillero II, la glorieta II, la casilla I...". Así se constituyen los diferentes escenarios que conforman los dieciocho capítulos de la obra. Cada uno de esos espacios va configurando el itinerario de la trama; en ellos se desarrolla la acción y marcan, al mismo tiempo, la sucesión temporal (cronológica o no, se verá más adelante). En cada uno de esos lugares se encuentran, además, unos personajes determinados. Esta referencia espacio-temporal que se incluye desde el título de los capítulos introduce al lector de forma muy directa en cada uno de dichos escenarios, centrando la escena. De esta manera, el

lector piensa en términos espaciales y temporales que le sitúan desde el inicio del capítulo. En cada uno de esos espacios y tiempos transcurre una historia particular y son esos escenarios, y no los personajes que los habitan, los que van marcando dichas historias. Sin embargo, los que conforman los nombres de los capítulos no son los únicos tiempos y espacios de los que se puede hablar. Poco a poco y a lo a largo de este estudio se irán desarrollando los diferentes espacios que componen el texto, espacios que implican, además de los lugares, un tiempo, unos personajes, un pasado y unas voces.

Los escenarios marcados por un nombre y un número en los que se desarrolla la trama son, en todos los niveles, puntos determinantes. En especial uno de ellos aparece como central: el astillero, desplomado sobre sí mismo, derruido y en decadencia, que es el propiciador de la historia, su centro. En cuanto a estructura, no resulta tan importante que en un principio ese centro fuera una constructora de barcos o no, es decir, podría haber tomado forma como otro tipo de negocio cualquiera, una fábrica, por ejemplo. De hecho, ¿por qué un astillero y no otra empresa cualquiera? Sin embargo, es cuando adopta esa forma que adquiere toda su importancia como el gran símbolo del comercio portuario, especialmente como forma de mayor impacto del fracaso de la modernidad industrial. En la obra se devela el trasfondo social de la época en que fue escrita. Este fondo, que está ligado con el tiempo histórico del momento de escritura del texto por parte de Onetti, viene representado por esa imagen del astillero en ruinas, por la ruptura

con la modernidad después del intento de modernización que tuvo lugar en muchas ciudades latinoamericanas. En cada escenario de la novela habitan unos personajes muy concretos que van dibujando esa imagen, representada básicamente por el astillero.

Esos espacios y tiempos abarcan a los personajes, que no existirían sin esos escenarios. Personajes, tiempo y espacio, están íntimamente relacionados en esta obra (como se verá en el capítulo 3). Bajtin retoma en su teoría literaria la concepción de Goethe del tiempo y el espacio, según la cual todo escenario, todo paisaje, por pequeño e insignificante que sea, debe estar iluminado por la presencia del hombre y de la historia. De ahí también esa fuerte correlación. Los personajes no serían nada sin el astillero y los escenarios que lo rodean, pero de igual modo, sin la presencia del hombre y la historia, el astillero perdería su significación.

Una construcción vieja y herrumbrada es, pues, el centro narrativo de la novela y a su alrededor aparecen los distintos tiempos y espacios que envuelven a los personajes. El astillero es como un prisma; está compuesto por su propio espacio y tiempo y es el filtro por el que todo pasa, el velo que todo lo ha cubierto, una mirada al trasluz.

Otra dimensión temporal que se desprende de todo lo dicho anteriormente es la capacidad de la obra de contención de un tiempo y un espacio anteriores. El astillero como espacio tiene su tiempo y su historia actuales: su estado arruinado, su color herrumbrado signo del paso del tiempo; su descomposición física revela una fuerte

desintegración interna. De ese tiempo y espacio malogrados se desprende la historia anterior del astillero. De su ser actual se desprende su "cómo fue", es decir, su historia: su pasado de esplendor. Esta es una fuerte aptitud espacio-temporal de la figura del astillero, la capacidad de contención de su propia historia anterior. En ningún momento del relato se comenta cómo había sido ese sórdido lugar; su historia se interpreta desde sí mismo. El edificio no es descrito en su estado anterior, sin embargo, por las referencias que se dan y por su situación de crisis actual, se deja suponer su antiguo esplendor.

Resulta interesante comentar aquí la relación que se establece entre las obras de Onetti y que tiene que ver, en cierta medida, con la creación de los escenarios de *El astillero*. Esta relación se inicia con la invención de Santa María en *La vida breve*, obra escrita en 1950. En ella, Juan María Brausen idea esa ciudad como escenario de un guión que está escribiendo. De ahí se convertirá en lugar de escena para muchas obras posteriores de Onetti, una de las cuales es *El astillero*. En esta obra, la acción no se centra directamente en Santa María, sino en Puerto Astillero, lugar cercano y decadente (la relación que se establece entre ambos lugares queda para el tercer capítulo). Por otro lado, el personaje de Larsen aparece también en otras novelas, especialmente en *Juntacadáveres* que, a pesar de haber aparecido tres años después que *El astillero*, es cronológicamente anterior en cuanto a los tiempos de ambas novelas. Al inicio de la novela de 1961, *El astillero*, Larsen regresa a Santa María cinco años después de haber sido expulsado por querer instalar en ella un

prostíbulo, hecho que se narra en la novela escrita en 1964, *Juntacadáveres*. La función de Santa María en esa obra es la de un lugar olvidado de la mano de Dios, marginado y marginal, que funciona como contrapunto frente al resto del mundo. En oposición a ello se verá más adelante cómo cambia la función de este lugar en la obra aquí tratada, volviéndose parte de un mundo hegemónico. Así, los juegos espaciales y temporales internos de *El astillero* van más allá de sus propias fronteras y se unen a los de otras novelas del mismo autor en la creación de un mundo onettiano. Poco a poco se van perfilando las redes de espacio y tiempo que surgen de la obra del autor, que se expanden e invaden toda su narrativa, o al menos las novelas del ciclo sanmariano.

Las relaciones espacio-temporales son los ejes centrales de *El astillero* y como tales se alzan como punto de partida para su análisis literario; Bajtin se ha dedicado a los aspectos espacio-temporales de la literatura con su concepto de cronotopo, en el que se tratan las relaciones entre ambas esferas como elementos textuales centrales. Tiempo y espacio conforman las dos caras de una misma moneda.

La reflexión llevada a cabo por Mijail Bajtin parte de un hecho: para que se produzca cualquier acontecimiento, estético, cultural, humano es necesaria la presencia de otro, es decir, son necesarias dos consciencias que puedan dialogar. De esta manera, el trasfondo permanente de su obra incluye el concepto de otro como parte indispensable tanto para la existencia de ese arte como del propio ser

humano. Dialogismo (en contraposición a monologismo) y plurilingüismo son concepciones básicas dentro de la obra de Bajtin. El plurilingüismo representa la diversidad de puntos de vista específicos sobre el mundo. Pero, ¿qué es el dialogismo? El dialogismo sería la interacción entre voces, entre lenguajes, entre puntos de vista, entre textos. El dialogismo sostiene la interacción entre la verdad propia y la ajena. Esta dialogización se realiza a distintos niveles: la orientación dialogística es la orientación natural de la palabra, el lenguaje en sí es dialógico, los enunciados, los textos. El dialogismo se encuentra inmerso en todo acto de comunicación (para que haya comunicación debe haber un otro) y, lo que es más, forma parte de la vida cotidiana, de la sociedad, conforma al hombre en su relación con los demás. Se trata de un lenguaje no como categoría gramatical, sino como concepción ideológica, como visión del mundo. El plurilingüismo y la palabra ideológica intervienen en el dialogismo. La palabra ideológica no está acabada, está abierta, y provoca un pensamiento independiente cada vez que se usa. Es necesario tener en cuenta su historia anterior, los contextos en los que ha sido utilizada, su vida histórica, pues entra en interacción en cada nuevo contexto. Es decir, toda palabra aumenta y cambia sus posibles significaciones cada vez que se usa, según el resto de las palabras que la rodean y según el sentido que le da cada hablante.

El lenguaje se halla en la frontera entre lo propio y lo ajeno y de ello se va conformando. Los lenguajes se iluminan recíprocamente; al mezclarse, van adoptando nuevas significaciones que los enriquecen y

amplian sus significados. Cada lenguaje es una forma de interpretación verbal del mundo. En la literatura esto sucede especialmente en el género novelesco. "La novela es la diversidad social, organizada artísticamente, del lenguaje"⁴⁹. En la novela ese dialogismo de la palabra ideológica se entrelaza con el diálogo social que hay a su alrededor. Su presencia en la literatura dota al texto de niveles y planos distintos.

La novela se organiza en diferentes niveles, el del autor, el de los héroes, el del narrador. Estos planos dialogan entre sí, sin embargo, su diálogo no se detiene ahí, sino que va más lejos, hasta incluir el plurilingüismo social, que se encuentra tanto en la propia palabra novelesca como en el entorno social que envuelve la obra. El diálogo interno, social, de la palabra novelesca, necesita, por lo tanto, el contexto social concreto que lo contiene, el cual define su estructura, su forma y su contenido, pero no desde fuera, sino desde el interior mismo, pues el diálogo social suena en la palabra misma (en los ecos que ha ido recogiendo a lo largo de su historia).

La novela necesita hablantes, voces que aporten su ideología; este hablante es básicamente un hombre social, históricamente determinado, y su habla es un lenguaje social. Con ello el hablante y su palabra son el objeto de la representación verbal, es decir, no es la realidad o el mundo en sí, sino lo que estos significan para el hablante; no se trata de la imagen del hombre, sino de la de su lenguaje. "En la novela deben estar representadas todas las voces ideológico-sociales de la época,

⁴⁹. Bajtin, M.M.. *Teoría y estética de la novela.*, Madrid, Ed. Taurus. 1989. p.81

es decir, todos los lenguajes más o menos importantes de la época; la novela debe ser un microcosmos de plurilingüismo⁵⁰.

Las concepciones mencionadas arriba contienen la presencia de un tiempo histórico que, según Bajtin, debe ser incluido (implícita o explícitamente) en el análisis de un obra literaria. Su teoría basa gran parte de su fundamentación en la necesidad de un tiempo y un espacio en los que transcurran los sucesos de una obra. En su visión del tiempo histórico dentro de la literatura universal ya mencionada anteriormente, Goethe rechazaba lo inmóvil y lo concluido, de la misma forma que rehuía la simple contigüidad de espacios, a los que llenaba de tiempo. "El ojo que ve en todas partes busca y encuentra *tiempo*, o sea desarrollo, formación, historia. Detrás de lo concluido el ojo distingue aquello que está en proceso de formación"⁵¹. Un tiempo renovador que está en movimiento, que contiene en él al pasado vinculado con el presente; el desarrollo histórico, en el que tanto pasado como presente cuentan para lograr la plenitud del tiempo. El espacio debe estar iluminado por el hombre y por la historia (y eso vale tanto para una simple piedra como para un pueblo). Los rasgos esenciales de su visión rescatados por Bajtin son: "la fusión de los tiempos, la plenitud y la claridad de los signos visibles del tiempo en el espacio, la imposibilidad de separar el tiempo del suceso del lugar concreto donde tuvo lugar [...], el carácter creativamente activo del tiempo [...] ,la necesidad que

⁵⁰. Bajtin, M.M., op. cit. 49. p.225

⁵¹. Bajtin, M.M., *Estética de la creación verbal*, México, Ed.S.XXI, 1985, p.220

caracteriza al tiempo, que liga el tiempo al espacio y a los tiempos entre sí y, finalmente, la inclusión del futuro que concluye la plenitud del tiempo en la imágenes de Goethe⁵². Aparecen en esta descripción conceptos, ideas y rasgos que conforman el pensamiento de Bajtin sobre los espacios y los tiempos, el cronotopo, término móvil que hace alusión a la forma en que tiempo y espacio son concebidos y representados juntos. El tiempo es siempre creador, el espacio, movimiento; el tiempo dentro del espacio y el espacio dentro del tiempo.

La noción de cronotopo es un concepto fundamental dentro de la teoría de Bajtin. Se entiende por "cronotopo (lo que en traducción literal significa "tiempo-espacio") a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura"⁵³. En esta definición se hace referencia a las posibles transfiguraciones de las relaciones tiempo-espacio que se producen en la literatura. "Toda imagen artístico-literaria es cronotópica. Esencialmente cronotópico es el lenguaje"⁵⁴. Toda imagen estática en el espacio perderá su estaticidad en su conjugación con el tiempo. El lenguaje es cronotópico porque en él está presente el pasado, porque en él se concentran imágenes que no se pueden desprender de su tiempo y de su espacio. El concepto de cronotopo es un término complejo que va más allá de lo estrictamente literario; éste facilita, según el propio autor, la asimilación en la literatura del tiempo y del espacio histórico real y del hombre histórico real.

⁵². Bajtin. M.M., op. cit. 54, p.234

⁵³. Bajtin. M.M., op. cit. 49, p.237

⁵⁴. Bajtin. M.M., op. cit. 49, p.401

En la literatura, el cronotopo está considerado como una categoría de la forma y el contenido. Los cronotopos tienen importancia temática y formal en cuanto a que son "centros organizadores de los principales acontecimientos argumentales de la novela. En él se enlazan y desenlazan los nudos argumentales"⁵⁵. El tiempo y el espacio rigen los acontecimientos, y no viceversa, pues en ellos se desarrollan las acciones: la acción parte del cronotopo; en él se concretan los acontecimientos argumentales, en él se desarrollan las escenas. Es por eso que se convierte en el campo para la representación de imágenes en sucesión. En *El astillero* es la existencia de este edificio y los escenarios que lo rodean lo que genera la historia.

El cronotopo tiene una importancia básica para los géneros; éste determina al género, así como los géneros determinan al cronotopo. Entre ambos se establece una relación de juego que incluye lo repetible y genérico junto a lo irrepetible, lo único (de cada texto concreto). Un cronotopo particular será definido a partir de la forma en que una secuencia de eventos sea plasmada en la narración de tales eventos. De ahí lo genérico y lo irrepetible en diálogo. Bajtin presenta un análisis de distintos cronotopos a partir de distintos géneros novelescos en una evolución histórica que abarca desde la novela griega hasta la obra de Rabelais, pero que contiene los gérmenes de muchos otros cronotopos posteriores. La evolución de las concepciones básicas del tiempo y el espacio debe ser explicada a partir de las transformaciones históricas del

⁵⁵. Bajtin, M.M., op. cit.49, p.400

modo de vida en un transfondo social. En el cronotopo de una obra debe encontrarse el fondo social completo del momento en que ésta fue escrita; la imagen del hombre se realiza pues también a partir del cronotopo. "What we need, then, is a category that can comprehend the necessity of time/space as recurring elements in all perception, but which will also take into account the non-recurring particularity of any specific act of perception. That category is the chronotope. And because it is sensitive to both repeatable and unrepeatable aspects of the means by which human behavior is mediated, the chronotope is the basic unit of Bakhtin's conception of historical poetics"⁵⁶.

El concepto espacio-temporal propuesto por Bajtin contiene un componente que va más allá de lo estrictamente literario: "El cronotopo determina la unidad artística de la obra literaria en sus relaciones con la realidad. Por eso, en la obra, el cronotopo incluye siempre un momento valorativo"⁵⁷. En esa realidad, en ese tiempo de la vida humana, vida y arte están incluidos dentro del cronotopo, se conjugan en él, de tal forma que éste proporciona una forma de exploración de la compleja relación entre ambos. A partir de aquí se presume, pues, una cierta conexión entre el argumento de una novela y

⁵⁶. Holquist, Michael. *Dialogism. Bakhtin and his world*, London and New York, Routledge, 1991, p.148 "Lo que necesitamos es una categoría que incluya la necesidad de un tiempo/espacio como elementos recurrentes en toda percepción, pero que también tome en cuenta la particularidad no recurrente de todo acto específico de percepción. Esta categoría es el cronotopo. Y por ser sensible tanto a los aspectos repetibles como a los irrepetibles de los significados a través de los cuales es mediado el comportamiento humano, el cronotopo es la unidad básica de la concepción de la poética histórica de Bajtin."

⁵⁷. Bajtin, M.M.. op. cit. 49. p.393

el mundo de la experiencia de fuera de los textos. "De los cronotopos reales de ese mundo creador surgen los cronotopos, reflejados y *creados*, del mundo representado en la obra (en el texto)"⁵⁸. Se empiezan a delimitar, pues, los varios niveles que se incluyen en el concepto de cronotopo. Hay un nivel real histórico y un nivel literario, el cronotopo externo a la obra y el interno de la misma. El cronotopo es "el campo principal para la representación en imágenes de los acontecimientos. Y eso es posible, gracias, precisamente, a la especial concentración y concreción de las señas del tiempo -del tiempo de la vida humana, del tiempo histórico- en determinados sectores del espacio"⁵⁹. El cronotopo histórico y el interno de la obra están separados por una serie de fronteras y entre ellos hay, como se dijo, un momento valorativo, pues dentro de la obra predominan unos hechos del momento histórico sobre otros; a pesar de que todas las voces sociales del momento deben encontrarse representadas en la obra, hay unos hechos que son escogidos por encima de otros, deslindando y remarcando unos sucesos por encima de los demás. Una novela burguesa, por ejemplo, idealiza el estatus de la burguesía, mientras que una obra escrita en pleno período de decadencia de dicha clase social, resaltarán sus aspectos negativos por encima de los demás. Pero de la misma forma, una novela escrita en ese segundo período podría intentar rescatar, todavía, unos valores positivos

⁵⁸. Bajtin, M.M., op. cit. 49, p. 404

⁵⁹. Bajtin, M.M., ibidem. cit. 52

que salvarían lo burgués delante de los ojos de la decadencia. En *El astillero* se escoge un momento de ruptura y ruina.

Estas fronteras recién mencionadas entre tiempos y espacios internos y externos vienen impuestas por los mismos niveles de que se compone el cronotopo. En el marco de una obra se pueden observar siempre multitud de cronotopos y relaciones complejas entre ellos. Ni en el momento histórico en que se escribe una obra, ni en el interior de la misma, hay un solo tiempo, un solo espacio; múltiples cronotopos conviven en una obra y entre ellos se establecen una serie de relaciones que pueden manifestarse de muy distintas formas: incorporándose uno a otro, coexistir, combinarse entre ellos, sucederse unos a otros, compararse, confrontarse. Es decir, no hay simples sucesiones independientes de cronotopos, sino que éstos se entrelazan unos con otros. El carácter de estas relaciones es dialógico. Este diálogo se encuentra fuera del mundo interno, aunque no fuera de la obra en su conjunto; en él interviene el mundo del autor y de los lectores, y esos mundos son también cronotópicos. El texto (entendido como libro) está situado en un espacio-tiempo real; ese tiempo real externo a la obra no se conforma a partir de una sola voz, sino de diversos materiales que componen la realidad exterior que, a su vez, no está formada por una sola sustancia, por un solo objeto o una sola visión, sino de muchas variaciones, de muchas pequeñas voces que la conforman en un todo. A todas ellas hay que tenerlas en cuenta cuando se relaciona el cronotopo interno de la obra con el externo del texto ya realizado. En ese espacio

real se halla también el hombre real; ese hombre puede encontrarse en momentos distintos (incluso separados por siglos), pero a pesar de ello, formar parte de un mundo histórico, el mundo que está creando al texto, pues todos sus elementos, la realidad reflejada en él, el autor, los lectores que recrean la obra en cada una de sus nuevas lecturas, participan de manera igual en la creación del mundo representado en ella. El mundo externo enriquece al mundo interno de la obra y viceversa, se enriquecen mutuamente en ese diálogo que no concluirá mientras haya nuevos lectores que generen nuevas recreaciones de un texto dado. En el cronotopo se encuentran, básicamente, estos dos niveles: el del mundo interno de la obra y del mundo externo que la rodea. Es por eso que no se pueden mezclar autor creador/autor individuo, mundo representado/mundo creador, porque pertenecen a niveles distintos; hay, sin embargo, un diálogo permanente entre ellos.

Así, en toda obra se define un cronotopo interno que conforma el tiempo-espacio del mundo representado en la obra y que está conformado por varios cronotopos, y un cronotopo externo, que incluye el tiempo histórico real, al autor en el momento de la creación del texto y al lector en lecturas posteriores. Del diálogo entre los distintos cronotopos brota el análisis y la comprensión cronotópica de un texto, así como una reelaboración continua del mismo.

Para una mayor comprensión del concepto de cronotopo es útil retomar alguno de los análisis propuestos por Bajtin de las distintas variantes de la novela europea en su estudio cronotópico, como es el de

la novela griega o sofística, la novela de aventuras y de la prueba. El elemento constitutivo de este tipo de novela es "el mundo ajeno durante el tiempo de aventura"⁶⁰. El punto de partida del movimiento argumental de la novela es el primer encuentro amoroso entre el héroe y la heroína; el momento que cerrará ese movimiento es el reencuentro de ambos. Entre estos dos puntos se extiende la acción de la novela, en cuyo desarrollo no se toman en cuenta ni el tiempo biológico cronológico ni el de la ciclicidad de la naturaleza; en ese proceso temporal no se modifica nada, de tal forma que los héroes no reciben las consecuencias del paso del tiempo. No hay tampoco una fijación del momento ni una localización históricas. Las aventuras se plantean a partir de interrupciones del curso normal de los acontecimientos, cuando aparecen la casualidad y el juego del destino que componen toda la novela. A esas fuerzas, y no a los héroes, se debe toda la iniciativa en el tiempo. De esta manera, toda la acción se encuentra fuera de las leyes humanas, por lo que la imagen del hombre tiene un papel pasivo, ya que actúa sólo como sujeto físico de la acción, saliendo exitoso de los juegos del destino sin que quede en él ninguna huella. Es una imagen del hombre privado, cuyos actos no tienen importancia dentro del conjunto social.

En este tipo de novela la relación entre el tiempo y el espacio no tiene un carácter orgánico, sino más bien técnico, el acontecimiento está determinado por la simultaneidad o no simultaneidad casuales, dentro de un tiempo y un lugar dados; las características de ese lugar no

⁶⁰. Bajtin, M.M.. op. cit. 49, p. 242

entran como componente del acontecimiento, de tal forma que podría ser ese lugar como cualquier otro, por eso se vuelve abstracto el espacio-tiempo de la novela griega.

Bajtin hace hincapié en un cronotopo especial al que llama el cronotopo del *umbral*, el cual está impregnado de una gran intensidad emotivo-valorativa. La propia palabra umbral ha adquirido, junto a su significado literal, un sentido metafórico que está asociado al momento de la ruptura en la vida, de la crisis, de la decisión que puede modificar la vida, el miedo a cruzar el umbral. Su principal complemento es el cronotopo de la *crisis* y la *ruptura vital*, con los que está relacionado. En la literatura el cronotopo del *umbral* es siempre metafórico y simbólico, ya sea de forma abierta, ya de forma implícita (es el caso más frecuente). A partir de esa imagen cronotópica se anudan las voces de la novela. En *El astillero* ese cronotopo tiene una fuerte significación. Su representante, instaurado en una figura simbólica, sería el propio astillero, edificio a través del cual todo se destila y todo se desliza impregnándose de su coloración herrumbrada. En ese edificio se simbolizan el tiempo y la crisis que rodean todo el texto.

El astillero es un edificio en ruinas, es una empresa fracasada. En su derrumbamiento todo se hundió también a su entorno, en unos escenarios degradados; esos espacios desplomados se encuentran sumidos en una marginalidad perenne, la cual brota en primer lugar de las ruinas del astillero, desde donde se traspasa al resto de escenarios y, a

partir de ahí, a los personajes que moran en ellos. En esta novela se vive la decadencia del astillero y todo a su alrededor se ve afectado por ese presente de fracaso. El declive de la empresa se extiende, su dejadez invade a los territorios contiguos. Esos espacios fangosos que se mueven a partir del tiempo del astillero, esa historia pasada, generan marginalidad. A partir de ahí se origina un nivel de marginalidad espacio-temporal, que produce otredad dentro de la obra.

En esos tiempos y espacios marginados habitan una serie de figuras que son partícipes de esa marginalidad espacio-temporal. Escenarios y personajes están fuertemente relacionados; ello se deriva de la conexión de cada escenario con cada figura. La mayoría de los protagonistas tienen su lugar específico y prácticamente no se mueven de él; cada personaje es un lugar y cada lugar tiene su personaje. Esto ocurre especialmente con las mujeres, arraigadas totalmente a su espacio. Las figuras femeninas no están simplemente localizadas en un escenario, no simplemente viven en él, sino que forman parte de él, lo integran. De ese modo los personajes toman una dimensión cronotópica muy fuerte. Sin embargo, algunos de ellos salen de esa relación y éstos son sobre todo los personajes masculinos, que no tienen un espacio tan determinado como los femeninos. Ellos, que forman parte más directa de la farsa del astillero, se mueven más entre los distintos lugares, especialmente Larsen, que transita de un escenario a otro, fungiendo de esa manera de eje conector. En esos espacios que abarcan a las figuras hay un tiempo común, el del astillero, y el tiempo particular de cada personaje, que tiene

que ver con cada espacio. A través de esos cronotopos particulares y decadentes hay una marginalidad común, que desciende hasta los personajes, cada uno de los cuales participa de esa otredad común además de sobrellevar la suya propia.

En la obra se encuentra la visión de dos mundos, la cual parte de los propios tiempos y espacios a través de la mente de Larsen. El tiempo central que rige la novela es el del astillero; en Puerto Astillero se ha creado una farsa, se ha creado un mundo, un escenario donde el tiempo y el espacio casi no son reales, son inventados. Es un tiempo pasado, fuera de su historia. Es un tiempo muerto, el fin del astillero. Este tiempo caducado se extiende a todo Puerto Astillero, a todos sus escenarios; ese tiempo muerto provoca decadencia, marginalidad, otredad que se registra en la obra. La contraposición a este mundo está representada por Santa María, que acabará por convertirse, a los ojos de Larsen, en el "otro" mundo. Además de ese tiempo que gira en torno al pasado, el astillero se mueve en el tiempo presente, un tiempo más o menos lineal que se desarrolla sucesiva, casi cronológicamente. Este abarca desde el regreso de Larsen a Santa María, hasta su huida de Puerto Astillero. Este juego de mundos que se contraponen entraría a formar parte de una visión cronotópica de tiempos y espacios más abstractos que se encuentran reflejados en la obra al lado de los espacios más concretos y determinados. Entran a formar parte de los nudos temáticos de la obra y especialmente del movimiento de los tiempos y los espacios, que provoca otredad.

En la historia del otro, de la otredad, son necesarios un tiempo y un espacio en conexión, que transcurran junto a la figura del otro y le permitan ser. Entre el cronotopo y el tema del otro y la otredad se desarrolla la necesidad de un espacio que envuelva al otro, que sea su contorno, que lo abarque. A este espacio se le une un tiempo que será el tiempo del otro y el tiempo de ese espacio; el tiempo en el que se desenvuelva el otro. Quizás precisamente por ser "el gran ausente de la historia"⁶¹, el otro tiene o debe tener su espacio y su tiempo particulares. No se trata siempre de espacios físicos concretos, sino más bien de espacios abstractos propios, el tiempo y el espacio en que el otro, como otro, se mueve: su escenario, su cronotopo, que puede ser particular en cada caso y al mismo tiempo de alcance social. Por otro lado, puede haber espacios físicos determinados que sí funcionan como contenedores del otro como figura, esto es, el país extranjero para el emigrado, América Latina frente a una Europa que se erigió como centro, o espacios en decadencia, lugares que por su situación, por su localización o por sus características físicas, pueden ser considerados como otros. Si a esos espacios se suman tiempos decadentes, momentos pasados, historia truncada, momentos fuera de la historia o que se han quedado atrás, entonces un lugar puede convertirse en el "otro" espacio.

⁶¹. Guillaume, Marc, "El otro y el extraño", *Revista de Occidente*. Enero. 1993, n° 140, Comunidad de Madrid, p.44

En un espacio que es considerado como marginal desde un centro, puede haberse producido un doble proceso: o bien que fuera marginal por sí mismo por razones como las mencionadas en el párrafo anterior y que las figuras que lo habitan adopten su marginalidad, o bien que las figuras que viven en él lleven consigo esa marginalidad, contagiándosela.

En la literatura, un espacio puede ser marginal por sí mismo y una vez determinado ese espacio, situar en él a los personajes; o bien puede ocurrir de la forma contraria. En *El astillero*, el proceso no podría definirse a partir de ninguno de los dos casos, pues su complejidad es mayor. Se acepta que hay un espacio y un tiempo que son marginales; se acepta al mismo tiempo que hay unos personajes que son marginales, en especial los personajes femeninos. Todo esto se encuentra en la obra ya dada y son, especialmente sus procesos espacio-temporales los que conducen a eso.

Así, el concepto de otro, junto con el de otredad, como parte que surge, precisamente, de esos tiempos y espacios que conforman el texto, entran a forma parte del análisis de esta obra de Onetti. Sin embargo, es necesaria su definición como concepto independiente para entender su trasfondo en una breve presentación de su conformación teórica, que ha despertado interés en distintos campos del pensamiento.

El problema del otro, de su aceptación o su rechazo, de su lugar en un mundo en el que lo marginal suele ser excluido, presenta un

El problema del otro, de su aceptación o su rechazo, de su lugar en un mundo en el que lo marginal suele ser excluido, presenta un debate abierto e inconcluso. "La relación con el otro no se ha constituido nunca ni se constituye de una vez por todas; está siempre por construir, por hacerse y rehacerse".⁶²

En una primera consideración general, la otredad se define como lo particular dentro de lo propuesto como general. Tomando como centro una serie de universales surgidos de la cultura occidental (o establecidos por ella), se considera el resto como lo otro: Africa, América Latina por un lado, lo marginal, la homosexualidad, la mujer. En la época actual ha habido un giro por parte de occidente hacia lo que se considera como marginalidades, hacia lo que puede ser denominado como otredad -no siempre para reconocerlas y aceptarlas, sino más bien como objetos de estudio (estudios que tal vez ayuden a tal aceptación). En las referencias a nociones como la de otredad se implica casi de forma involuntaria un sistema de clasificaciones que articula unos márgenes alrededor de un centro. En la cultura occidental se imponen ideales universalistas que excluyen lo que no concuerda con ellos; lo que es distinto o (supuestamente) inferior, es rechazado y supuesto como otro. " 'Us' Europeans as against all 'those' non-europeans [...] the idea of European identity as superior one in comparison with all the non-

⁶². Balandier, Georges, "La aprehensión del otro: antropología desde fuera y antropología desde dentro", *Revista de Occidente*, Enero, 1993, nº140. Comunidad de Madrid, p.42

ampliado más allá de Europa, abarcando lo que hoy se entiende por Occidente. Lo que sean pues Europa y ese Occidente va más allá de sus fronteras, "lo que está en juego es algo universal, esto es, la creación de un modelo de identidad que incide directamente sobre los demás, en lo que no es europeo"⁶⁴.

El otro, reducido a sus márgenes, casi nunca tiene protagonismo, " 'el otro es el ausente de la historia', decía Michel de Certeau"⁶⁵. De esa concepción universalista surge y sufre lo otro, tanto antiguamente como en la modernidad. Los procesos de asimilación cultural y las imposiciones de la colonización ayudaron a esa reducción y negación del otro. Es de interés aquí, por ser otra vertiente de esos procedimientos de desarrollo, la mención del caso de la *transculturación* propuesto por Angel Rama que tuvo lugar en el proceso de modernización de América Latina. El término *transculturación* surgió como cuestionamiento a la concepción de aculturación (asimilación de una cultura a otra en una sola dirección, es decir, con una fuerte imposición) como única forma posible de acercamiento entre culturas en América Latina. La *transculturación* se ocupa de la transformación mutua de culturas, en particular de la europea y las nativas. Este no es de entrada un proceso homogéneo, de la misma forma que el desarrollo de la modernidad tampoco llegó de forma uniforme, sino con diferencias de tiempo y de intensidad según cada región estuviera más o menos abierta

⁶⁴. Mate, Reyes. "Identidad y alteridad en la cultura europea". Revista de Occidente. Enero, 1993, n° 140, Comunidad de Madrid, p.60

⁶⁵. Guillaume, Marc. op. cit. 61. p. 44.

y preparada para recibirla. Después de la Primera Guerra Mundial hubo una expansión tanto económica como cultural en las ciudades latinoamericanas, lo que produjo rupturas internas de distanciamiento entre las ciudades y el mundo rural. Los flujos de la modernidad llegan de forma directa a las capitales o a las zonas más abiertas a las influencias externas, como son las zonas costeras; de ahí -y por lo tanto de forma indirecta-, pasan a las regiones ya filtradas por los centros más cosmopolitas del país. El proceso de transculturación se intensifica entonces en todos los órdenes de la vida americana. Ante el conflicto de la modernidad, las regiones sólo pueden responder adoptando las aportaciones de dicha modernización, pero no para dejar atrás sus tradiciones, sino para revisarlas y componer un híbrido que posibilite la transmisión de las tradiciones, aunque de forma renovada. La "transculturación" implica diversas fases de desarrollo: una "parcial desculturización"⁶⁶ que provoca la defensa de lo propio, "incorporaciones procedentes de una cultura externa"⁶⁷ que lleva a una revaloración de lo propio, y la incorporación, es decir, el momento en que el impacto modernizador es absorbido por la cultura regional. Así, ante la disyuntiva que provenía de los centros del país en proceso de modernización, se optó por una solución intermedia que permitía la modernización al mismo tiempo que la tradición en un diálogo entre ambas. Esta fue una forma de entrada de la modernidad a las regiones

⁶⁶. Rama, Angel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México, Ed.S.XXI, 1982, p.43

⁶⁷. Rama, A, *ibidem*. cit.64

que estaban más cerradas en sí mismas y en sus tradiciones en una conjugación de lo "uno" y de lo "otro", de lo occidental moderno con lo tradicional nativo.

En estudios hechos sobre el tema de la otredad, se han llevado a cabo diversas clasificaciones diferenciales sobre el otro; no se trata de realzar la importancia de las clasificaciones en sí, sino de mostrar a partir de ellas que el tema del otro y de la otredad contiene complejidad, de tal modo que no todo se incluye dentro de un mismo y único conjunto. Una de las clasificaciones más conocidas es la realizada por Tzvetan Todorov, quien parte de las posibles formas de aproximación al otro; sin embargo, en este caso son los trabajos de otros autores los que, por su naturaleza, interesan más aquí, como lo propuesto por Gérard Imbert y Marc Augé:

. "El otro en el seno mismo de la sociedad occidental: figuras de la marginalidad (económica, política, social, cultural)"

. "El otro procedente de otros países...: figura del emigrante para unos, del inmigrado para otros (poblaciones de origen magrebí, africano, etc)"

. "La alteridad encarnada en comportamientos irreductibles, que escapan a la racionalidad social: conductas anómicas, violencia social, barbarie política"⁶⁸.

⁶⁸. Imbert, Gérard, "El descubrimiento de la alteridad en la sociedad europea", *Revista de Occidente*, Enero, 1993, n°140, Comunidad de Madrid, p.6

Esta distinción está hecha en primer lugar a partir de un espacio geográfico desde el que se sitúa al otro. En un principio, el que no pertenece a la sociedad occidental se convierte rápidamente en otro visto desde ésta; sin embargo, dentro de la propia sociedad occidental la marginalidad se extiende entre ciertos habitantes de ciertas clases sociales. Lo mismo ocurre en las sociedades occidentalizadas o que han sufrido el proceso de la modernización. La marginalidad se extiende velozmente entre ellas.

La segunda clasificación a la que se hacía referencia es la siguiente:

. "La alteridad absoluta, que es la del extranjero al que en caso necesario se atribuyen todas aquellas taras cuya presencia en uno mismo se niega"

. "La alteridad interna, la alteridad social, que a decir verdad es consustancial a lo social definido como sistema de diferencias instituidas: el sexo, la filiación, la posición del orden de nacimientos, son otros tantos criterios diferenciales que componen la trama social"

. "La alteridad que propongo que se denomine 'íntima', pues atraviesa la persona de cada individuo"⁶⁹.

Los dos primeros puntos se asemejan a los de la definición de G.Imbert, incluyendo grupos y diferencias sociales que se sitúan en torno

⁶⁹. Augé. Marc. "Espacio y alteridad", *Revista de Occidente*, Enero, 1993, nº 140. Comunidad de Madrid, p.18-19

a un espacio (hay que tener en cuenta que tampoco se puede hablar de clases sociales o de marginalidades de forma homogénea), así como a criterios preestablecidos: el extranjero lejos de su país, lo social en el propio país... El tercer punto tiene una concepción intimista que no se encuentra en ninguno de los anteriores. A partir de esa última clasificación puede extraerse lo que diferencia el concepto de otro del de otredad en esta propuesta de definición: lo otro quedaría entendido como un concepto más individual e intimista, mientras que otredad encerraría un tono de carácter más social, de grupo. Se sobreentiende que, en muchas ocasiones, el concepto de otredad suele incluir al de otro. En ambas clasificaciones es, sin embargo, a ese otro social al que se da una mayor importancia.

Además de los comentados hasta ahora, hay ciertos aspectos sobre el problema del otro que están contenidos en diversas teorías, las cuales lo adoptan como centro o como un tema de estudio más entre otros. Se trata de disciplinas de índole diversa como son ciertos planteamientos filosóficos, el feminismo, teorías planteadas por autores como Bajtin o Tzvetan Todorov. En ellas se adopta el tema del otro y la otredad desde muy distintos ángulos y desde muy distintos presupuestos. Además del sentido social-marginal que se ha venido determinando hasta ahora, otros planteamientos se acercan al otro de forma más abstracta, como parte integrante de una estructura, de la relación yo-otro, como una figura necesaria para que sea posible la conformación de un diálogo, para que haya comunicación e intercambio.

Este sería el caso de las teorías propuestas por el filósofo francés Emmanuel Lévinas y Bajtin; en estas concepciones el otro adquiere un aspecto abstracto que hace más amplia y compleja su definición.

Por ser sólo de indirecta utilidad para el estudio de la obra de Onetti, estas teorías de índole tan diversa no van a ser desarrolladas en su plenitud; sin embargo, no está de más tener presente la existencia de dichas corrientes como transfondo teórico.

Lo que más interesa destacar de las clasificaciones arriba hechas es el sentido geográfico que pueden adquirir el tema del otro y la otredad. El espacio geográfico puede ser determinante de otredad; el espacio en sí puede ser marginal. En la definición de otredad propuesta anteriormente se parte de un centro geográfico, Europa y lo que hoy es llamado Occidente, frente al resto, como puede ser América Latina. Esa es una de las interpretaciones más comunes de la que se suele partir para estos conceptos. A partir de esta marca geográfica y de las culturas que en ella se generan, se establecen centro y periferia. De ahí se traspasa a otros campos (la mujer). La marginalidad de un espacio puede venir determinada, no por quienes lo habitan, sino por el espacio mismo; el hecho de ser un lugar que ya tuvo su historia, un lugar en decadencia después de cierto tiempo de esplendor puede llevar a esa marginalidad. Incluso las características físicas de un espacio pueden provocar ese desplazamiento y, a partir de ahí, sus habitantes pueden contagiarse de su misma marginalidad. De esa forma espacio y tiempo (la historia, el

paso del tiempo) pueden ser productores de otredad. Por otro lado, siempre hay un tiempo y un espacio que albergan al otro.

Es así como se va conformando el sentido de otredad que invade *El astillero*; es así como esa otredad surge del tiempo y el espacio y, finalmente, es así como los personajes no son "otros" por sí solos. La otredad espacio-temporal llega hasta los personajes y los atrapa. Espacios y tiempos actúan como generadores de esa otredad que se encuentra en la obra y dentro de ella en sus personajes, formándose así el punto central del análisis que se llevará a cabo en el tercer capítulo de este trabajo.

CAPITULO III
EL ASTILLERO HERRUMBRADO

PRESENTACION

En este último capítulo se aborda el tema principal de esta tesis, perfilado en los dos capítulos anteriores: el análisis literario de *El astillero* a partir del cronotopo y la otredad, los espacios, los tiempos y los personajes que de ellos se derivan. En *El astillero* se narra la historia de un astillero en ruinas; la ilusión y el juego que se crean alrededor de este escenario en decadencia y de los que lo rodean, los presentes y los pasados, la aparición de una serie de personajes que se encuentran más o menos inmersos en las redes de este juego; cuando estos tiempos y espacios dejen de existir todo terminará para estos personajes.

Se tomará como punto de partida la noción de cronotopo apuntada en el segundo capítulo. Partiendo de esa concepción se introducirá el tema de la otredad que surge de esos espacios y tiempos; a partir de ahí se tratará la marginalidad que envuelve a los personajes, especialmente a los femeninos. Se trata del estudio de los espacios y los tiempos de la obra y desde ellos, de sobreponer una otredad conjunta extendida a toda la obra en general (en el sentido de que todos son personajes marginales, habitantes de un mundo desecho, lleno de ruinas temporales y espaciales, y de color gris, como ellos mismos), a la del personaje femenino, todavía más marginado dentro de la obra respecto a los personajes masculinos. Esa otredad se desprende de los espacios que estas figuras iluminan.

Un estudio de las técnicas narrativas utilizadas por el autor, junto con las descripciones físicas tanto de los espacios como de los personajes, irán conformando el capítulo. El estudio de la conexión entre los distintos personajes formará también parte del capítulo: la relación entre el protagonista, Larsen, en su discurrir entre los distintos escenarios, y los personajes femeninos. Todo ello se verá complementado por una leve referencia a las imágenes pictóricas de Otto Dix como de punto de apoyo para las imágenes literarias construidas por Onetti en *El astillero*.

3.1. LOS MUNDOS DE *EL ASTILLERO*

El astillero es un mundo compuesto por diversidad de esferas espacio-temporales que se enlazan unas con otras. Como toda obra literaria, está compuesto por más de un cronotopo. Estos distintos cronotopos se dan en varios niveles y se relacionan de diversas formas; a partir de ellos son representados los distintos planos que se originan en la obra.

El centro narrativo de *El astillero* es precisamente el astillero, un edificio en ruinas que se levanta en unas tierras fangosas, salpicadas de casuchas de cartón o madera y azotadas por el frío y el viento. Este escenario acogerá a Larsen, personaje del astillero.

El astillero está dividido en dieciocho capítulos que llevan por nombre los lugares escénicos en los que se desarrollan. Estos son básicamente cuatro: Santa María (ciudad mítica creada por Onetti en *La*

vida breve), el astillero, la casilla y la glorieta, ésta última situada en el jardín de la casa grande, que aparece nombrada sólo en el título del último capítulo. Cada uno de estos lugares aparece numerado según las veces que va apareciendo. El astillero, la glorieta y la casilla están situados en Puerto Astillero, lugar comunicado a Santa María por las barcas del río, el cual será para Larsen un mundo aparte del mundo "real", en el que él se verá atrapado y del que no podrá salir. En cada uno de esos lugares se llevan a cabo historias singulares que tienen como punto de unión el astillero.

En cada uno de estos escenarios se sitúa uno de los personajes, siendo difícil verlos fuera de ellos, especialmente a los femeninos; Larsen es el único que entra y sale de cada uno de esos espacios -excepto en la casa-, convirtiéndose así en punto de conexión entre ellos. Algunos de esos escenarios no confluyen entre sí en ningún momento y, sin embargo, van conformando una sola historia, que es la de *El astillero*. A partir de esa estructuración de espacios y tiempos se va urdiendo la trama, que nace de los lugares escénicos que rodean la obra.

En el desarrollo narrativo de *El astillero* se presentan imbricados dos tipos de lugares que pertenecen a distintos niveles y que son de distinta naturaleza. Por un lado están los escenarios físicos concretos que conforman los diversos cronotopos, que son la base de la escena para el desarrollo de la trama y en los que se mueven los personajes; y por otro lado, están los mundos que aparecen en un sentido

más abstracto. Los primeros son los que dan nombre a los capítulos, Santa María, el astillero, la glorieta y la casilla; los segundos incluyen el mundo de dentro y el mundo de fuera, es decir, el mundo de dentro del juego del astillero y el de fuera, físicamente representados por Puerto Astillero el primero y Santa María y el resto el segundo. El centro a partir del cual se producen estas fracturas es el astillero, que, por lo mismo, se erige como centro de la obra. Esos juegos de espacio y tiempo, van creando el texto, que de ellos se compone.

El astillero va extendiendo con su herrumbre la farsa, la comedia de orín. El astillero forma parte de ambos mundos, del físico real dentro de la obra, es decir, como escenario, y como representante del mundo abstracto que se desarrolla en la mente de Larsen. Como escenario físico es un edificio abandonado y en ruinas, que se levanta por encima de la planicie y que lo domina todo; desde su mole cuadrada expande su decadencia a todo lo que lo rodea. En cuanto a espacio abstracto, es un mundo que fue y ya no es, que tuvo su momento, el cual ya pasó. Simboliza, asimismo, lo absurdo del juego de la vida, ridiculizando especialmente ese mundo que se mueve alrededor de los negocios y que hace de ellos su centro de vida. En la figura del astillero se unen estas dos visiones de un espacio físico y otro abstracto, que son, en el fondo, dos caras de la misma moneda. El astillero permite la farsa que él mismo genera. Como figura de fracaso, remite además, al truncamiento del proceso de modernización que se llevó a cabo en Latinoamérica. Todas esas simbolizaciones se reúnen en la imagen del

astillero remitiendo al cronotopo del umbral mencionado en el capítulo anterior. En él se concentran todas esas representaciones y se convierte en el filtro de la obra, en su más viva imagen, en su representación.

Los mundos físicos situados en Puerto Astillero rodean el astillero y están en función de su tiempo. Son espacios que, como éste, están en plena decadencia. Son los escenarios que anuncian los capítulos: el astillero, la glorieta, la casilla. Su ruina proviene de la ruina del astillero. Estos cronotopos concretos se representan como anexos al astillero, que es el espacio central, y sitúan al lector en cada espacio concreto y específico. Lo mismo sucede con el transcurso temporal de la narración, que viene en parte marcada por los números que acompañan a los títulos y que sitúan el tiempo de cada capítulo, su sucesión dentro del tiempo general de la obra, que sería de nuevo el del astillero. Este tiempo que indican los capítulos tiene un sentido cronológico; se va narrando en progresión a lo que se va desarrollando en cada espacio, y aunque no hay muchas marcas temporales dentro de la obra del tipo "dos días después...", los números que marcan los títulos son suficiente muestra de esa temporalidad. Hay capítulos que incluyen más de un escenario, cada uno con su número, "la glorietaIII/la casillaII"; en ellos se desarrollan dos acciones en espacios distintos. La unión de escenarios en un mismo capítulo no es gratuita, pues en ellos las acciones se entrelazan: en el capítulo mencionado arriba sucede lo mismo en cada escenario; en primer lugar Larsen regala una polvera a Angélica Inés y después regalará otra a la mujer de Gálvez, a cada una en su lugar, a la

primera en la glorieta, a la segunda en la casilla. Por otro lado, esa sucesión cronológica del desarrollo de la obra se ve momentáneamente suspendida en el capítulo Santa María IV por medio de la memoria del doctor Díaz Grey, que recuerda la historia de Petrus y su familia. En distintas ocasiones hay remisiones a pensamientos dirigidos hacia el pasado, pero no interrumpen el curso de la acción.

Esos distintos cronotopos estructuran la narración; el astillero es, como ya se dijo, su centro argumental y los escenarios que lo rodean son, además, centro cada uno de su propia historia. En cada uno de esos escenarios se sitúa uno de los personajes femeninos, que aparecen solamente en Puerto Astillero y en el mundo físico concreto, quedando fuera (de forma indirecta) del mundo de la farsa del astillero. En la casa y la glorieta encontramos a Angélica Inés, hija de Petrus, el dueño del astillero; con ella está casi siempre Josefina, su criada, que no tiene un espacio propio tan marcado. La casilla es el espacio de la mujer de Gálvez, uno de los dos trabajadores del astillero. Cada mujer encuentra en esos espacios su propio mundo y prácticamente no salen de él, pues nada serían en otros lugares (las descripciones de los espacios y los personajes femeninos y la relación entre ellos será tema para el siguiente apartado).

Los mundos abstractos que se mencionaban anteriormente son dos: el de Puerto Astillero y el *otro*, representado por Santa María a partir de la escisión provocada por el juego del astillero (astillero como cronotopo con todo lo que eso implica). El primero incluye a todos los

escenarios, excepto Santa María, los cuales están dominados por el espacio y el tiempo del astillero, por su decadencia. El segundo es Santa María que adquiere en esta obra, y según la interpretación hecha aquí, un sentido distinto al que puede tener en otras obras onettianas donde también aparece como escenario. Estos dos mundos aparecen demarcados en la obra en la mente de Larsen, quien, después de haber estado en Puerto Astillero siguiendo el juego de Petrus y los demás, no puede ya regresar al que para él es ahora el *otro* mundo, Santa María. Es curiosa la inversión que se ha producido; si en un principio y visto desde fuera el *otro* mundo es Puerto Astillero, por su marginalidad y su tiempo concluido, para Larsen ha acabado por ser al revés, Santa María es ahora el *otro* mundo. A pesar de lo falso que hay en él, el del astillero ha terminado por ser el verdadero y único universo aceptable. Larsen encuentra en la comedia que se vive en el astillero la única forma admisible de continuar adelante, pues sabe que para él todo está perdido. Es mejor jugar que quedarse en la nada. Después de una visita a Santa María y de regreso a Puerto Astillero, "Larsen tuvo que entrepase bajo la llovizna y el viento, para descubrir, con asombro, con fastidio y una indomitable excitación, que el hecho de que el astillero hubiera llegado a convertirse en un mundo completo no excluía la existencia del otro mundo, éste que pisaba ahora, y donde él mismo había residido alguna vez"⁷⁰. Existen dos mundos, el de dentro de la farsa (Puerto Astillero) y el de fuera (Santa María). El uno no excluye al otro, pero sólo se puede vivir

⁷⁰. Onetti, J.C., op. cit.33, p. 149

en uno; una vez se entra en la esfera de la farsa ya no se puede salir de ella. Incluso conociendo su falsedad, que es quizás lo único reconocible, sigue siendo la única forma de continuar, "Porque ya no puedo aceptarme en ningún otro lugar de la tierra"⁷¹. Es sólo ese espacio abstracto falso del astillero lo que permite vivir a Larsen, y ese mundo abstracto se caracteriza físicamente en la figura, espacio y tiempo del astillero. Lo mismo ocurre con los demás espacios, ningún personaje puede vivir fuera de su lugar. Estas son las esferas abstractas que conforman los mundos de la obra, el de dentro del juego y el de fuera. Y es precisamente este juego de dentro y fuera lo que forma la obra; dentro del juego o fuera del mismo, juego que se origina en el astillero. Más concretamente en el juego de tiempos del astillero se presenta el intento de continuación de un momento de esplendor y de pleno funcionamiento que ha quedado atrás; ese fracaso no ha sido aceptado y por eso se inicia una farsa de persistencia de algo que ya no existe, de un tiempo pasado.

Existe, además, el cronotopo del autor en el momento que escribió la obra y que deja su rastro en ella, rodeándola con sus voces y envolviéndola como un todo. En él se incluiría ese aspecto de la ruptura de la modernidad entre otros pequeños aspectos que lo van conformando. El momento cronotópico de cada lector en su interpretación del texto dará a *El astillero* un nuevo sentido, aumentando

⁷¹. Onetti, J.C., op. cit. 33, p.216

su significación, enriqueciendo el texto y sus mundos, aportando nuevas apreciaciones.

Estos son los pequeños universos reales y abstractos que arman el mundo interno del astillero; la intercalación de unos y otros, cada uno con su tiempo, la inclusión de todos ellos en un cronotopo mayor que es el del astillero, y de los mundos abstractos que se generan a partir de ese astillero, forman el esqueleto cronotópico de la obra. El mundo de la obra se constituye a partir de ese espacio arruinado, edificio para el cual el tiempo ya pasó. A partir de ahí *El astillero* recibe su sentido pleno, esto es, tanto a partir de ese espacio y tiempo general que es el astillero mismo, como a partir de cada uno de los pequeños cronotopos que se encuentran bajo la influencia del astillero.

Se puede rastrear en la obra una cierta estratificación social, aunque bastante diluida y velada. Sin embargo, si en la obra todo es una farsa, el astillero, la creación del juego, la casa alta y la representación de las clases sociales altas también lo serán. Hay una parodia de esos mundos llenos de parafernalia y de farsa representados en la obra a través del astillero o la casa alta donde sólo puede vivir "la loquita". La casa es vista por Larsen como un paraíso que él pretende alcanzar a través de Angélica Inés; la ve como la única forma de salvación y eso la convierte en un cielo terrenal. Pero no va a conseguir entrar en él, pues no es su lugar.

3.2. DESCRIPCIONES FISICAS. LOS ESPACIOS Y LAS MUJERES

En este apartado se tratará por separado la descripción de cada uno de los cronotopos que configuran la obra, aunque no se pueden independizar totalmente los unos de los otros. Se relacionará, además, a cada personaje femenino con su cronotopo particular, después de cada una de sus descripciones.

Este análisis resulta de interés tanto para hacer un estudio de los cronotopos individuales, como dentro de un conjunto. Por otro lado, el estudio de cada una de las mujeres dentro de esos cronotopos y las mujeres como grupo ayudan a reafirmar la idea del estatismo espacio-temporal que se da en la obra.

La descripción de los escenarios ayuda a la comprensión del texto, pues desde la perspectiva presentada hasta ahora, son el centro estructural de la misma. De ahí la importancia de su análisis así como la de su tiempo, es decir, de los cronotopos.

3.2.1. Los escenarios de *El astillero*

Las coordenadas espacio-temporales de *El astillero* definen los mundos que conforman dicha obra. El centro de la narración es un espacio, y el resto de escenarios, los co-espacios, giran a su alrededor. El astillero como espacio tiene su tiempo, que extenderá sus redes al resto de escenarios y se transformará en el tiempo de cada uno de ellos. De ahí la importancia de su estudio.

SANTA MARIA

Santa María es una ciudad situada al lado de un río; a lo largo de la obra no se dice mucho de ella, no es descrita detalladamente como lugar. Se habla de una ciudad fría y lluviosa en invierno, de esquinas y fachadas húmedas por la cercanía del río. Se habla de una colonia, pero en esta obra no se especifica nada más sobre ella (en otras obras cuyo escenario es Santa María se cuenta que es una colonia suiza y que queda aparte de la ciudad). Hay zonas que huelen a pescado muerto, como el lugar donde está situado el cafetín.

En el primer capítulo, cuando Larsen llega a Santa María, no se describe la ciudad. Para los lectores de otras obras de Onetti la ciudad ya es conocida; para Larsen se presupone también un lugar conocido. Es un espacio creado en una novela anterior del autor.

"Larsen se sentó en un banco, sobre el borde de la plaza circular de verdes oscuros y húmedos, pavimentada con gastados ladrillos envueltos en musgo, rodeada por casas viejas de frente color rosa y crema, enrejados y herméticos, con manchas que se hacen intensas a cada amenaza de lluvia. Miró la estatua y su leyenda asombrosamente lacónica, BRAUSEN-FUNDADOR, chorreada de verdín"⁷². Esta es la descripción más larga que se hace sobre la ciudad de Santa María y se encuentra hacia el final de la narración. Lo que se desprende de ella se puede aplicar a toda la ciudad. En ella se hace referencia a la mítica fundación de la ciudad por Brausen en *La vida breve*. Santa María es una

⁷². Onetti, J.C., op. cit. 33, p.204-205

invención de la imaginación de otro personaje de Onetti, Juan María Brausen; si se conoce el origen mítico de la misma, cambia incluso la percepción de la obra, viéndose ésta como algo mucho más irreal. Eso influye en la visión del texto como un reflejo más o menos específico de la realidad o no, tema planteado en el capítulo uno.

Ciertamente, la presencia de Santa María en *El astillero* no es tan fuerte (en *Juntacadáveres*, por ejemplo, se habla de cómo son sus habitantes); es importante destacar aquí su presencia como mundo que acabará siendo el *otro* mundo para Larsen. Al inicio de la obra presenta a un primer Larsen que después de entrar en el cronotopo del astillero, cambiará; Santa María actúa, pues, como contrapunto de Puerto Astillero. En la mente de Larsen, se convertirá en ese otro mundo; en el conjunto de la obra, sin embargo, se presenta como un lugar mucho más hegemónico. Santa María se toma usualmente como un mundo aparte donde nada es posible hacer; sin embargo, en *El astillero*, su presencia se puede interpretar más como contrapunto de un mundo desecho y sin tiempo, un mundo mucho más lleno de marginalidad que es el de Puerto Astillero.

PUERTO ASTILLERO - EL ASTILLERO

Puerto Astillero es el lugar donde están situados el astillero, la casilla y la casa, así como lo de Belgrano y El Chamamé. Tierra de viento y de lluvia; tierra arenosa y húmeda, de paisaje llano, cubierta de maleza y hierba salvaje, salpicada de casas pobres con cercos de alambre,

de mujeres con la azada o en el fregadero. "Calles de tierra o barro , sin huellas de vehículos, fragmentadas por las promesas de luz de las flamantes columnas de alumbrado; y a su espalda el incomprensible edificio de cemento, la rampa vacía de barcos, de obreros, las grúas de hierro viejo que habrían de chirriar y quebrarse en cuanto alguien quisiera ponerlas en movimiento. El cielo había terminado de nublarse y el aire estaba quieto, augural"⁷³. Esas son las tierras que acogen al astillero, edificio más desolado todavía que ellas mismas. "el edificio gris, cúbico, excesivo en el paisaje llano"⁷⁴. Geometría de cemento, austeridad gris, el astillero no rompe el paisaje, sino que forma parte de él; tan gris es su cemento como las tierras que lo envuelven. La figura del cubo que se alza voluminoso, pesado y quieto, por encima del paisaje, con sus grúas inmovilizadas por la herrumbre, es ya una imagen de la imponentia y el estatismo temporal-espacial que envolverá la obra, de la fuerza que en ella ejerce esta construcción.

Sus ventanas rotas, sus agujeros en el techo, el aire oloroso a humedad, los papeles amontonados, el polvo, el desorden, los muebles con patas astilladas... los planos y los alambres esparcidos por el suelo; una soledad palpable. El interior del astillero no está mejor que sus paredes externas. "Caminó pequeño y atento entre máquinas herrumbradas e incomprensibles, por el desfiladero que formaban las estanterías enormes, con sus nichos cuadrilongos rellenos de tornillos,

⁷³. Onetti, J.C., op. cit. 33, p.64

⁷⁴. Onetti, J.C., op. cit. 33, p.63

bulones, gatos, tuercas, barrenas... los ojos de las herramientas atravesados por los tallos rencorosos de la ortigas"⁷⁵. La maleza se apodera de lo que queda en el astillero junto con el herrumbre, que lo va royendo todo, desde las más grandes grúas hasta la más pequeña tuerca, "a las filas de máquinas rojizas, paralizadas tal vez para siempre, a la monótona geometría de los casilleros colmados de cadáveres de herramientas,alzada hasta el techo del edificio, continuándose, indiferente y sucia, más allá de la vista, más allá del último peldaño de toda escalera imaginable"⁷⁶. Este es el estado en que se encuentra el astillero cuando Larsen llega a él: la ruina. El tiempo ya ha pasado para el astillero. En él se inicia una farsa, en él se juega una última comedia; "cualquier cosa era preferible ...a los yuyos punzantes que crecían enredados en los hierros del ventanal desguarnecido, a la exasperante, histérica comedia de trabajo, de empresa, de prosperidad que decoraban los muebles"⁷⁷. Sin embargo, todo continuará.

El astillero es una ruina donde se lleva a cabo una representación, un juego de empresas que no tiene lugar. Lo grotesco de este juego, de estar en este lugar inmundo siguiendo una comedia, se convierte en parodia de un mundo en el que en realidad sí se cree en eso, en el que ese tipo de juego se toma tan en serio como en el astillero en ruinas. Se detecta, pues en la obra un trasfondo de ridiculización de ese mundo.

⁷⁵. Onetti, J.C., op. cit. 33, p.83

⁷⁶. Onetti, J.C., op. cit. 33, p.85

⁷⁷. Onetti, J.C., op. cit. 33, p.75

La parodia deriva del estado en que se encuentra el astillero, que pretende seguir funcionando cuando todo se sabe acabado; la ruina que lo corroe es signo de decadencia y esa decadencia viene causada por el fracaso del mismo como empresa. Son estas ruinas las que contienen la historia anterior del edificio, esto es, lo no dicho en la obra. El astillero es un negocio frustrado que tuvo su tiempo, pero de ese tiempo pasado prácticamente no se cuenta nada en la novela. Son dos tiempos distintos en un mismo espacio: su tiempo pasado, el de esplendor, el de los negocios, y el mundo presente, el del fracaso, el de la comedia. A partir del cronotopo presente, se parodia el pasado, se ridiculiza el que era el mundo anterior del astillero, o sea, al astillero como empresa en funcionamiento, que es reflejo de una modernidad truncada. Por lo tanto, a pesar de ser el mismo espacio, no es igual en cada tiempo, por lo que se transforma en dos cronótopos distintos: el astillero anterior no tiene nada que ver con el actual. De ese pasado surge una farsa que es el presente del astillero; el tiempo sólo se pretende en el astillero, porque su tiempo ya está muerto. Es por eso que no es realidad sino farsa lo que se desarrolla en la historia; es por eso que toda la trama deriva de esos dos distintos cronótopos del astillero. Es, sin embargo, el tiempo presente que se deriva de ese tiempo pasado el que centra la obra.

LA GLORIETA - LA CASA

La glorieta, escenario de los encuentros entre Angélica Inés y Larsen, se encuentra en el jardín de la casa de Petrus, fundador del

astillero y padre de Angélica Inés. Es un jardín descuidado y abandonado, "El pasto había crecido a su capricho durante todo el año, por lo menos, y las cortezas de los árboles tenían manchas blancas y verdes, de humedad sin brillo. En el centro del jardín... había un estanque, redondo, defendido por un muro de un metro, musgoso, con grietas ocupados por tallos secos"⁷⁸. El agua del estanque está sucia y llena de plantas revueltas y en el centro se levanta un angelito blanco y encorvado. A pesar de ser el gran jardín de una gran casa, no se escapa de la dejadez y el deterioro que invade a las tierras que la rodean. Es una cuestión del entorno en sí. Todo está en ruinas, incluso el jardín de la casa blanca, porque también forma parte de la comedia. El jardín está lleno de yuyos, grietas y agua estancada entre hierbajos; si este jardín estuvo vivo en un tiempo, ya no lo está. De esa forma se contagia del estatismo y deterioro de las tierras que envuelven el astillero. "En todas partes, manchadas y semicubiertas por el ramaje, blanqueaban mujeres de marmol desnudas"⁷⁹. Ante estas imágenes sólo cabe la pregunta ¿qué están haciendo en un lugar como Puerto Astillero mujeres de mármol expuestas como adorno en un jardín? Este tipo de esculturas son propias de los jardines de la aristocracia y por imitación, de la burguesía. En lo grotesco de estas imágenes del jardín de la casa de Petrus, se detecta la decadencia de lo burgués. A ello contribuye la imagen de la glorieta, espacio construido en el jardín y que puede ser entendido también como

⁷⁸. Onetti, J.C., op. cit. 33, p.70

⁷⁹. Onetti, J.C., ibidem cit. 77

símbolo de esplendor. La glorieta está junto al estanque, "también circular, hecha con listones de madera, pintados de un azul marino y desteñido, que imponían formas de rombo al aire"⁸⁰. La glorieta está a medio camino entre el jardín y la casa. Y ahí es donde Larsen será recibido al efectuar sus visitas a Angélica Inés. La glorieta acabará convirtiéndose en un lugar ridículo.

"Más allá de la glorieta estaba la casa de cemento, blanca y gris, sucia, cúbica, numerosa de ventanas,alzada sin gracia por los pilares, excesivamente, sobre el nivel de las probables crecidas del río"⁸¹. La casa de Petrus no es una casa bonita, al menos en su parte externa (el interior no es descrito más que en la mente de Larsen), pero es la casa por excelencia dentro del astillero, con todo lo que ello significa: un entorno familiar, comodidad, bienestar, calidez, seguridad. Como cronotopo esta casa implica, además, a Angélica Inés, a ella que ni vive en ese mundo. Por otro lado, la casa está elevada sobre pilares; ello, junto con la imagen del jardín y la glorieta y la comparación con el resto de escenarios que conforman la obra, permite una interpretación de la casa y su jardín como representación de la clase social alta. Sin embargo, lo que esa casa pudo haber sido en otro tiempo, ha quedado atrás, en aquel otro momento que forma ya parte de su historia. Desde su deterioro externo, hasta sus habitantes muestran ese tiempo muerto en el que ha caído, el tiempo del

⁸⁰. Onetti, J.C., *ibidem* cit. 77

⁸¹. Onetti, J.C., *ibidem* cit. 77

astillero. En ese mundo muerto todo es igual de falso, los altos negocios, lo burgués, el astillero en ruinas o la casa sobre los pilares.

LA CASILLA

A pocos metros del astillero se encuentra situada la casilla, espacio que habitan Gálvez y su esposa y lugar de encuentro para los que todavía se mueven en el astillero: Gálvez, Kunz y Larsen. "La casa de madera que parecía la reproducción agrandada de una casilla de perro, con tres escalones vencidos que llevaban hasta el umbral, con rastros de haber estado pintada de azul, con una maladherida timonera de barco fluvial, extraída del cadáver de algún *Tiba*"⁸². Alrededor de la casa, donde asan la carne, yuyos calcinados y papeles endurecidos por el barro se mezclan junto a los pozos de sucia humedad. Es un lugar triste, desvencijado y deteriorado, que es comparable a la casa de un perro y que, como para no olvidar al astillero, tiene una timonera pegada que la hace todavía más grotesca.

El interior de la casilla es de una sola habitación y lo que contiene se puede prácticamente enumerar: "el rincón de tablas, un reloj, un vaso con guías verdes"⁸³, junto con una cama, un armario, una mesa y cajones de madera para sentarse, platos y jarros de lata y un sillón desvencijado. "El agujero serruchado con limpieza que llamaban ventana y que cubrían en parte vidrios, cartones y trapos"⁸⁴. Todo ello da una

⁸². Onetti, J.C., op. cit. 33, p.94

⁸³. Onetti, J.C., op. cit. 33, p.115

⁸⁴. Onetti, J.C., op. cit. 33, p.232

visión plena del lugar. Sería prácticamente lo mismo que decir que sus ocupantes habitan en un agujero. Sin embargo, el lugar es acorde con el escenario de tierras baldías en el que se encuentra.

Esa casilla está en Puerto Astillero y los personajes que en ella viven, especialmente la mujer, no desentonan en absoluto ni con el entorno, ni con la casilla. El tiempo de la casilla está tan acabado como el de los demás escenarios que envuelven al astillero, o incluso un poco más. Esta casilla, sin embargo, sólo tiene cabida en el tiempo presente del astillero, en su decadencia. Cuando sus habitantes llegaron al astillero no vivían allí. Es un espacio muerto porque vive en un tiempo muerto y probablemente nunca estuvo vivo.

LOS LUGARES INTERMEDIOS

Se entiende por lugares intermedios escenarios de paso que se nombran e incluso se describen, pero que no forman parte de los escenarios generales de la obra. Ninguno de ellos interviene en los títulos de los capítulos, sino que se encuentran o en Santa María o en Puerto Astillero.

Lo de Belgrano es una hotelucho donde Larsen se va a quedar en una habitación pequeña y sórdida, mientras esté en Puerto Astillero. "bar, restaurante, hotel y ramos generales. Es decir, entró en un negocio que tenía alpargatas, botellas y cuchillas de arado en la vidriera... un piso mitad tierra y mitad de baldosas coloradas"⁸⁵. Una mezcla de

⁸⁵. Onetti, J.C.. op. cit. 69. p.64 o ibid. cit 72

todo se funde en lo de Belgrano. Al mismo tiempo es el lugar donde Angélica Inés y Larsen se conocen.

El cafetín se encuentra en Santa María. "...el humo, las cabezas oscuras, la pobreza, el fugaz consuelo, el rencor indolente, la cara siempre asombrosa del pasado"⁸⁶. El bar está poblado por mestizos, peones de quintas o estanzuelas, algunas mujeres, el guitarrista y Barreiro, el camarero. Es un lugar conocido por Larsen en su pasado; él se encuentra ahí con un mundo que ya no es el suyo. "Larsen filió con calma... a quienes habían sido, en este otro mundo, durante un tiempo muerto y sepultado, sus pares"⁸⁷. Santa María es el otro mundo y lo que en ella se encuentra se ha vuelto ajeno para Larsen. Su entrada en el juego de Petrus ha convertido al astillero en su único mundo, en su única posibilidad. El cafetín es el intermedio donde Larsen se siente fuera de su mundo. "Así que el mundo, éste, el que continuaba siendo el mundo de los demás, no había cambiado, no sufría de su deserción"⁸⁸. En el cafetín se da cuenta de que fuera todo sigue igual, pero que él ya no pertenece ahí.

El Chamamé está situado cerca del astillero. Son cuatro paredes levantadas por albañiles aficionados, que recogen dos lámparas, una dentro y otra fuera, una barra formada por un tablero cóncavo y dos caballetes, unas mesas, sillas y botellas, una tarima para los músicos y

⁸⁶. Onetti, J.C., op. cit. 33, p.150

⁸⁷. Onetti, J.C., ibidem cit. 85

⁸⁸. Onetti, J.C., op. cit. 33, p.153

una pista de baile de tierra. "El resto -es decir, El Chamamé mismo- lo traían cada noche los clientes. Iban llegando para armar El Chamamé, cargando, siendo cada uno, varón o hembra, una pieza del rompecabezas"⁸⁹, sin saberse de dónde salen ni de dónde sacan su dinero. El Chamamé forma parte de Puerto Astillero, y sus asiduos son los habitantes del lugar. "Larsen entró un sábado con Kunz y no pasó del mostrador.... Y acaso pensó que un Chamamé siempre en media noche de sábado, sin pausa,... era el infierno que le tenían destinado desde el principio del tiempo, o que él se había ido ganando, según se mire... de todos modos no pudo aguantarlo"⁹⁰. No hay nada peor que ese lugar inmundo, le produce asco y miedo, porque es como el infierno de la vida. "...aquellos fantasmas, aquella reducida población de cementerio que formaba la clientela de El Chamamé"⁹¹. El Chamamé es un lugar grotesco. La visión sobre Puerto Astillero se explicita en esta relación de los asiduos a El Chamamé con la muerte. El lugar está muerto, y sus habitantes también; sus gentes no pueden hacer nada para cambiar sus vidas en ese maldito lugar. El Chamamé es un espacio que en lugar de escapar a la decadencia del astillero, la acentúa con su tono grotesco y su aire de decrepitud y muerte.

Estos espacios son pequeños cronotopos que tienen importancia precisamente como lugares intermedios que no incluyen a ninguno de los personajes fijos de la obra, pero que dan una visión de

⁸⁹. Onetti, J.C., op. cit. 33, p.182

⁹⁰. Onetti, J.C., op. cit. 33, p.183

⁹¹. Onetti, J.C., op. cit. 33, p.184

conjunto de lo que puede ser Santa María, pero sobre todo Puerto Astillero reflejado en El Chamamé.

Cada uno de los espacios analizados va conformando el texto. Cada uno de ellos, por otro lado, representa algo que tiene su equivalente en el mundo de fuera de la obra. Santa María representa en *El astillero* un mundo externo que se contrapone al mundo interno del astillero; para muchos lectores puede ser la representación, al mismo tiempo, de ese mundo externo (cuando se dice que es el reflejo de la zona rioplatense), sin embargo, es un cronotopo interno. El astillero es el mundo de la obra por excelencia. Su tiempo lo envuelve todo; es un mundo marginal, lleno de tiempos y espacios muertos. Dentro de él, la glorieta representa el bienestar de las clases sociales altas, que sin embargo, tampoco escapan a ese tiempo acabado. La casilla, en contraposición, presenta lo socialmente bajo, con su miseria y su pobreza. Los espacios intermedios presentan la decadencia de forma directa y descarnada. Esos son los mundos que conforman *El astillero*, que gira en torno a ellos.

3.2.2. Los personajes femeninos

ANGELICA INES

Angélica Inés es un personaje extraño que vive en su propio mundo. Aparece en la obra en lo de Belgrano, donde se produce su encuentro con Larsen.

"Le quedaban restos de infancia en los ojos que entornaba para mirar... un poco en el pecho liso, en la camisa de hombre y el pequeño lazo de terciopelo al cuello; un convincente remedo en las piernas largas, en el sobrio trasero de muchacho, libre dentro del pantalón de montar. Tenía los dientes superiores grandes y salientes, y reía a sacudidas, con la cara asombrada y atenta, como eliminando la risa, como viéndola separarse de ella, brillante y blanca, excesiva;... Tenía el pelo dorado y largo peinado hacia atrás, sujeto en la nuca por otra cinta de terciopelo negro"⁹². En esta larga explicación se mezcla la descripción de rasgos físicos con cierto componente interno del personaje que despierta una sensación de rareza. Restos de la infancia en sus ojos muestran una falta de madurez plena, su asombro ante su propia risa, como si ésta se le escapara, indica descontrol sobre sí misma; algo extraño ocurre también con sus ojos, los cuales entorna para mirar. La camisa de hombre, los pantalones de montar, el pelo dorado, los dientes grandes y salidos.

"Ella iniciaba una frase -después de revolver los ojos como un animal acorralado...-, creía terminarla, hacerla comprensible y recordable con dos golpes de risa. Quedaba entonces un momento con los ojos y la boca abiertos, sin sentido, como si los usara para escuchar..."⁹³. Angélica Inés es un personaje incapaz de pronunciar una frase entera y con sentido; no está preparada, pues, para mantener una conversación

⁹². Onetti, J.C., op. cit. 33, p.65-66

⁹³. Onetti, J.C., op. cit. 33, p.72

ordenada. Aquí aparece de forma directa su perenne estupidez, su anormalidad, su incapacidad para actuar por sí misma, de mantener una relación normal. Se denota claramente su locura.

"Estaba el vestido malva, anchísimo más abajo de la cintura, largo hasta los zapatos hebillados, lleno de adornos sobre el pecho y los hombros"⁹⁴. Este es el tipo de vestidos que lleva Angélica Inés para recibir a Larsen en la glorieta. Son vestidos con resabios de tiempos pasados, de momentos de esplendor que rememoran fiestas y jardines nocturnos, pálido reflejo de los restos de la alta burguesía. Si se unen estos dos que son los aspectos más remarcables de Angélica Inés, la anormalidad y su apariencia de bienestar social, se puede desprender una fina ironía con la que el autor hace notar lo absurdo de esta clase en decadencia.

"Angélica Inés volvió a sonreír... robusta y quemada por el sol, parpadeando con los grandes, claros ojos incuriosos, balanceando en la tarde sin viento las trenzas duras y firmes como sogas"⁹⁵. A través de sus recuerdos, Díaz Grey habla de cuando Angélica Inés era todavía una niña. Vista como tal, es linda y normal. Esta imagen parece reforzar la postura de Onetti de que sólo los niños se pueden salvar; para Onetti la infancia es la única época rescatable de la vida de una persona, pues sólo en ella se conserva la pureza y la inocencia que se corrompen con el contacto con el mundo. Angélica Inés, va pareciendo más anormal a

⁹⁴. Onetti, J.C., *ibidem* cit.92

⁹⁵. Onetti, J.C, *op. cit.* 33, p.159

medida que va creciendo. "La muchacha, andaría por los quince años, se había desmayado durante el almuerzo porque descubrió un gusano en una pera. Ahora se hamacaba hacia los costados en el sillón..., babeando un poco, con un bigote de sudor, más gruesas... las trenzas, incapaces ya de alzar sus puntas"⁹⁶. Aquí se empieza a presentar a una Angélica Inés babeante y ridiculizada. Ya no es una niña, y aunque se intente ocultar su anormalidad, ésta se destapa por sí sola -sin embargo, siempre mantendrá, junto con los restos de infancia en sus ojos, su inocencia. "Me pongo crema y me perfumeo. Le miro la boca cuando se levanta los pantalones para sentarse, cuando me río alzo la mano hasta los ojos y lo miro como quiero, sin vergüenza... Pienso en mamá, en las noches siempre de invierno, en Lord durmiendo parado y la lluvia que le revienta en el lomo..."⁹⁷. Pero si esta inocencia se mantiene en Angélica Inés es debido a lo anormal de su persona, con lo que pierde su sentido de pura inocencia infantil.

A partir de esa anormalidad, sus rasgos personales y su carácter se escapan de ella misma. La existencia de este personaje se ciñe al reducido mundo de un niño: su padre, el recuerdo de su madre, Josefina y sus animales. No tiene una vida propia porque no tiene la capacidad para ello. Angélica Inés tiene aspecto de mujer, pero existe como una niña. Su otredad proviene precisamente de esta decompensación. Puede seguir siendo una niña, pero tampoco lo será de

⁹⁶. Onetti, J.C., op. cit. 33, p.162

⁹⁷. Onetti, J.C., op. cit. 33, p.90-91

verdad. Es la otra cara de la normalidad. Ella no es capaz de salir de su mundo interior por lo que no se puede comunicar, y eso la hace ser otra respecto al mundo de la obra. Su locura conforma su otredad dentro de ese paisaje que ya de por sí es otro; su locura crea, al mismo tiempo, su propio mundo. El espacio físico que envuelve ese mundo es la casa y, en los encuentros con Larsen, la glorieta; sin embargo, está fuera de todo y de todos, pues el mundo de Angélica Inés existe sólo para ella. Este espacio tiene su propio tiempo, que también será un tiempo sólo para ella. Angélica Inés está fuera del mundo del astillero; aunque no deja de formar parte de la casa alta y su jardín, es incapaz de apreciarlo. La ridiculización de ese aspecto social viene reforzada por la estupidez del personaje que lo habita. Onetti destaca la farsa de los juegos sociales, el sinsentido que hay en ellos. Esta es la mayor relación de Angélica Inés con su espacio; a ella casi sólo se la ve allí. Su espacio y tiempo son la casa y su presente decaído; su vida su mundo interno, propio y loco.

LA MUJER DE GALVEZ

La mujer de Gálvez es el personaje femenino que más fuerza tiene en la obra, a pesar de ser el más desgastado. "la mujer, hermosa, ventruda y mal peinada... La mujer tenía un sobretodo y zapatos de hombre, se balanceaba al andar, ancha, muy blanca; venía tocándose el pelo, no para intentar en vano remendar un peinado ni para disculpar la existencia o el deterioro del peinado, sino para que el viento no lo hiciera

caer sobre los ojos"⁹⁸. La mujer es hermosa, pero está muy descuidada; no está peinada, viste un sobretodo de hombre y sus zapatos son también de hombre. Es una descripción que la hace muy poco femenina (según lo que se entiende comunmente por femenino en este sentido: cuidados personales, vestidos, delicadeza). No es el prototipo de mujer que piensa en vestir bien y embellecerse; el lugar donde habita tampoco se lo permite.

La caracterización de este personaje femenino con sus ropas de hombre (un simple sobretodo que tiene la función de vestido) la hace indefinida. Se presenta a una mujer poco estereotipada como tal. Esta es la gran contradicción de este personaje: es el que tiene más fuerza dentro de la obra en su relación con Larsen, siendo en cambio el más desgastado. Por otro lado, no tiene nombre propio, lo cual también ayuda a esa indefinición.

Aunque no se dice directamente hasta bien entrada la narración, la mujer de Gálvez está embarazada. Se la va describiendo en la obra como "ancha", "deformada por la gran barriga"... hasta más adelante, en que Larsen habla de ella como "la mujer preñada" ⁹⁹. Una nueva indefinición, pues, en la descripción de este personaje. La imagen de su embarazo, por otro lado, no es la de maternidad deseada, la dulce y prototípica imagen de la fertilidad y la felicidad, sino la de la

⁹⁸. Onetti, J.C., op. cit. 33. p.94

⁹⁹. Onetti, J.C., op. cit. 33, p.148

resignación, la del agobio, la del llevar un peso de más encima que no es sólo físico.

El deterioro interno que invade a la mujer de Gálvez se va haciendo visible a medida que la obra avanza. Empieza siendo una mujer a la que se tilda de alegre. "Aparte de la piedad intermitente, de la conciencia de que nunca le sería explicado el secreto de la invariable alegría de la mujer..."¹⁰⁰. Aunque se trate de una alegría que no varía y que no se comprende, no deja de presentarse como una mujer alegre que canturrea suavemente al principio de su aparición. Poco a poco se la va caracterizando como más huraña, oscura y silenciosa, indiferente ante todo, como más absorvida por el cronotopo que la hace ser, hasta que hacia el final de la obra, esa indiferencia se hace patente a partir de las propias palabras de la mujer, "Lo importante es que yo no sé qué piensa hacer, qué cosa va a elegir. Nunca quise preguntarle, y menos ahora, cuando hemos llegado a esto, a estar peor que nunca antes en la vida. Pero no lo digo por la pobreza sino porque ahora estamos acorralados. Cuando él decide algo yo me entero y entonces conozco lo que me va a pasar. Es así; yo sé, además, que tiene que ser así. Lo mismo ocurrió con el hijo."¹⁰¹. Ella no se mueve por sí misma, ni tan siquiera ha tomado parte en la decisión de tener a su hijo. Para ella las cosas ocurren porque otros las deciden por ella. "Fumaba entre las solapas, la cabeza de pelo grasiento y colgante perfilada hacia la puerta. Estaba allí, simplemente,

¹⁰⁰. Onetti, J.C., op. cit. 33, p.97

¹⁰¹. Onetti, J.C., op. cit. 33, p.176

sin un pasado, con un feto avanzado contra las piernas que ya no podía cruzar. Hablaba poco, y era raro que contestara con algo más que una mueca, con algo más que un corto movimiento de la cabeza que quitaba sentido a las preguntas:

-Me parieron y aquí estoy" ¹⁰².

Ella simplemente está allí, vive porque la echaron al mundo, sólo por eso. Ella no escogió nacer, así como tampoco escogió tener a su hijo, y sin embargo lo va a tener, como la tuvieron a ella. Es la imagen de la resignación, pero no conformista: su aceptación no es una evasión, porque en ningún momento huye de sus pésimas condiciones de vida. La constante conciencia de su sufrimiento es una muestra de desesperanza. El vacío y la desesperanza que la acompañan en todos sus actos se convierten en un reflejo de su sufrimiento y por tanto en una denuncia: es un personaje que toca fondo y que muestra así que ya no se puede estar peor. La desesperanza desnuda es una forma de denunciar lo que ha llevado a ella y que las cosas no pueden seguir así. A partir de una denuncia como la que se interpreta aquí, se abre la posibilidad de una mejora; contrariamente, un personaje que estuviera conforme con las cosas tal como son no aportaría ninguna crítica. Viviendo en esa casilla no es posible hacer nada; la casilla la absorbe a ella y a su vida.

La mujer de Gálvez forma parte de la casilla donde vive, del mismo modo que parece que la casilla forme parte de ella. Forma parte de esa casilla porque nunca sale de ella, pero sobre todo porque es como

¹⁰². Onetti, J.C., op. cit. 33, p.178-179

ella, desvencijada y deteriorada. "Tan hermosa y tan concluida... Está lisa, quemada y seca como un campo después de un incendio de verano, más muerta que mi abuela, y es imposible, apuesto, que no esté muerto también lo que lleva en la barriga"¹⁰³. Una mujer como la de Gálvez no puede dar vida. Está tan consumida como el tiempo del astillero. Ella no tiene tiempo por sí misma, vive del tiempo de los demás, vive el tiempo del astillero, que está muerto. La casilla es su espacio y no sale de ella. Su tiempo interno está detenido, como el tiempo de la casilla.

La caracterización de esta mujer la hace más indefinida que al resto de los personajes femeninos; su descuido externo se conjuga con su deterioro interior y con la decadencia y pobreza del lugar que la envuelve. Pero su fuerza recae precisamente en esa degradación desesperanzada que forma parte de ella, de su vida, de su espacio y tiempo, de su persona. A partir de esa degradación se conforma su otredad; ella vive en condiciones miserables (más que el resto de los personajes), no tiene nada suyo, ni su espacio, ni su tiempo y ni tan siquiera un nombre; esto hace que siempre necesite de Gálvez, su esposo, para ser nombrada o de su embarazo ("la mujer preñada"). Para salir en la obra depende de ese *uno* que es Gálvez. Sin él no hay *otro*, es decir, la mujer de Gálvez. Su marginalidad dentro de los espacios marginales de la obra se agudiza a partir primero de su espacio miserable, la casilla, de su estado de mujer embarazada, pero que está tan acabada como su entorno y por tanto no puede dar vida; también de su falta de nombre.

¹⁰³. Onetti, J.C., op. cit. 33, p.178

JOSEFINA

Josefina es la criada de Angélica Inés. Su posición dentro de la obra es intermedia; está entre el mundo de Angélica Inés y un mundo socialmente bajo.

En el segundo capítulo de la obra (El astillero-I), aparece en lo de Belgrano entrando en el bar detrás de Angélica Inés, "redonda, achinada, mansa... paciente, servicial, dominadora"¹⁰⁴. Ella es la sirvienta, y como tal es servicial y paciente, pero también es la que domina a Angélica Inés. Josefina es una mujer fuerte, pero su papel es el de una mujer común que no puede ofrecer mucho a un hombre, "la sirvienta -... que aguardaba un paso atrás, separadas las gruesas piernas cortas, las manos juntas sobre el vientre, la cabeza rodeada por un pañuelo oscuro, sin más expresión que la risa enfriada, desprovista adrede de motivos- no servía como problema al aburrimiento de Larsen: pertenecía a un tipo sabido de memoria, clasificable..."¹⁰⁵. Ella no es nadie especial y representa dentro de la obra a las mujeres más comunes. Físicamente es baja, regordeta, de piernas gruesas, con el rostro sin personalidad (quizás porque no tiene motivos), sin expresión, vestida con batas y con pañuelo oscuro.

A lo largo del texto va apareciendo como huraña y oscura.

¹⁰⁴. Onetti, J.C.. op. cit. 33, p.65

¹⁰⁵. Onetti, J.C.. ibidem cit.103

"Tenía treinta años, había sido criada por la esposa difunta de Petrus, estaba gastando su vida en un juego de adoración, de fraternidad, de dominio, de revancha, en el que "la niña" y su estupidez eran a la vez el objeto, el aliciente y el otro jugador"¹⁰⁶. Su vida se resume en estas cuatro líneas, que contienen lo reducido de su mundo, de su persona; el espacio y el tiempo de ese juego conforman su vida.

Su habitación, que se encuentra a ras de suelo, debajo de la casa alta, es descrita con detalle: "la cama de metal con los barrotes flojos...; la palangana y su jarra, de loza verde...; el espejo rodeado por tules rígidos y amarillentos; las estampas de vírgenes y santos, las fotografías de cómicos y cantores, la ampliación a lápiz, en un grueso marco ovalado, de una vieja muerta. Y el olor, la mezcla que nunca podrá ser desalojada, de encierro, mujer, frituras, polvos y perfumes, del corte de tela barata guardado en el armario"¹⁰⁷. Es una cruda descripción de lo vulgar que hay en los objetos de que Josefina se rodea y en ella misma. Y eso es lo que ella representa, lo común. En ella hay mucho de lo que hay en su recámara y los objetos que en ella se encuentran y que forman parte de su vida. Lo corriente de su habitación es lo ordinario de su persona. Lo crudo de esta descripción es lo crudo de su realidad. Por otro lado, la habitación de Josefina, que está debajo de la casa alta, es todo lo contrario de lo que se supone que hay arriba: comodidades, semi-lujo, calidez, es decir, lo burgués. Josefina se incluye, según estas condiciones,

¹⁰⁶. Onetti, J.C., op. cit. 33, p.68

¹⁰⁷. Onetti, J.C., op. cit. 33, p.230

en parte de la otredad que se apunta en cada uno de los personajes femeninos de la obra. Ella representa la otra cara de lo burgués. En este caso se estaría hablando de una marginalidad más bien de tipo social, que sería en concreto la que envuelve a este personaje. Por otro lado, la criada sale en función de Angélica Inés y actúa como su otro; funciona como algo ficticiamente contrapuesto. Dentro del mundo de la casa, cada una ayuda a ser a la otra, se dan luz la una a la otra, son las dos distintas caras de la misma moneda. Además, Josefina desea lo que Angélica Inés ya tiene: Larsen, a quien cree su igual.

Josefina forma parte del mundo de la casa y de la glorieta, pero a un nivel muy distinto que Angélica Inés, pues ella vive debajo de la casa y su función arriba sólo gira en torno a Angélica Inés; sin ella no habría lugar para Josefina es ese espacio elevado. Por otro lado, Josefina no entra en la glorieta más que para avisar de que el tiempo de la visita de Larsen ya terminó; tampoco es un lugar para ella. Como sirvienta de Angélica Inés pertenece a toda la casa, pero como personaje, su lugar está en la habitación a ras de suelo. Ese es su verdadero espacio, su verdadero tiempo. Ese es su verdadero ser, en la habitación baja, en el astillero.

LAS MUJERES EN GENERAL

Junto a los personajes femeninos que tienen un mayor protagonismo, hay una serie de mujeres que aparecen en un segundo plano o, a veces, tan sólo en comentarios, que conforman un trasfondo

femenil y que ayudan a la comprensión de la significación del personaje femenino dentro del conjunto de la obra.

La primera mención a una mujer en la obra es la de una "mujer gorda y vieja, de una canasta y una niña dormida"¹⁰⁸. Es una mujer desconocida, una mujer cualquiera que baja de una lancha; y sin embargo ya es descrita de forma despectiva, gorda y vieja. De la misma forma, usando un mismo tono, se hace referencia a las mujeres que pueblan el cafetín en las noches, "las mujeres eran pocas, raídas, chillonas y baratas"¹⁰⁹. Los tres adjetivos usados son peyorativos, dándose a entender que son prostitutas y además viejas y vulgares, tanto ellas como sus ropas. Por otro lado, las mujeres que transitan el otro bar, El Chamamé, son presentadas como un "hembraje indiferenciado... con tacones altos o con alpargatas, con vestidos de baile o con batas manchados por vómitos y orina de bebés"¹¹⁰. Se desprende de esta cita una homogeneización de todas las mujeres que se encuentran en el lugar (y otros como ese); al mismo tiempo, hay un recrudescimiento de la condición de las mismas, unas por ir vestidas con batas llenas de manchas de orina de bebé (lo cual habla ya de su condición), y las otras por ir vestidas con vestidos de baile a un lugar como El Chamamé, un cuchitril con una pista de baile de polvo regado. Hay algo de grotesco en todo ello. Es la peor forma de presentarlas. Entrar en el infierno que es El Chamamé hunde todavía más a los personajes en su condena.

¹⁰⁸. Onetti, J.C., op. cit. 33, p.63

¹⁰⁹. Onetti, J.C., op. cit. 33, p.150

¹¹⁰. Onetti, J.C., op. cit. 33, p.182-183

En el cafetín, aparte del grupo indiferenciado de mujeres, se habla de una mujer, una prostituta. Ella lleva una máscara que no es su verdadero rostro:

"abajo de los torpes signos de ternura..., estaba, realmente, la cara primera de la mujer, la que le habían dado, no hecho y ayudado a hacer. Nunca nadie la vio, esa cara, si es que la tiene. Porque puede usarla y mostrarla desnuda sólo en la soledad y si no hay por los alrededores un espejo... Y lo más malo es que ella -y no pienso sólo en ella-, si... se pudiera mirar a la cara que se dedicó a cubrir desde los trece años, no podría quererla y ni siquiera reconocerla. Pero ésta por lo menos va a tener el privilegio de morir más o menos joven... Entonces, sosegada la cara, limpia de la triste, movediza preocupación de vivir... no será imposible que alguno... le sacuda... una ramita mojada encima de la frente y observe la extraña forma de cristal que van revelando las gotitas... Entonces, si sucede, alguno le habrá visto por fin la cara y ella no habrá vivido inútilmente, puede decirse"¹¹¹.

Este bello fragmento incluye no sólo a esa mujer en concreto; a través de ella, habla de todas las mujeres que también han tenido que construirse una máscara para sobrevivir. Esa mujer no ha podido ser nunca ella (excepto, de nuevo, como en el caso de Angélica Inés, cuando era una niña, antes de los trece años); ha tenido que ser lo que la han hecho ser, lo que la vida le ha hecho ser, y para ello ha necesitado una máscara, para protegerse. Pero lo que en un principio era una máscara,

¹¹¹. Onetti, J.C., op. cit. 33, p.151-152

acabó formando su rostro. Las mujeres no siempre pueden hacer lo que quieren, lo que ellas mismas son, sino lo que se quiere que sean. El personaje femenino -y las mujeres en general-, está socialmente más marcado que los hombres; a la mujer se la puede moldear socialmente más fácilmente que al hombre. A la mujer muchas veces se la hace ser, y esa denuncia se puede interpretar en un fragmento como este, en el que se rescata ese no poder ser de las mujeres, lo que esa mujer podía haber sido y no pudo llegar a ser. Tan sólo si alguien llegara a ver lo que ella pudo haber sido, su vida valdría la pena.

Llama la atención, por otro lado, el hecho de que ninguna de las protagonistas interviene en el juego del astillero, quedando relegadas, no tienen ni la posibilidad de jugar. De ahí que su *ser otro* esté también más marcado respecto al del hombre dentro de *El astillero*.

Ese trasfondo femenino de la obra no es, pues, optimista. Las descripciones son en general degradantes, despectivas, porque esas mujeres son así, tienen que ser así. En un entorno como Puerto Astillero no podría haber otro tipo de mujer. Sólo Angélica Inés es diferente, y ella está loca. Se respira en toda la obra un desplazamiento especialmente dirigido hacia los personajes femeninos que, vistos como grupo dentro de la obra, se colocan en una posición menos privilegiada que la del hombre, quedando incluso fuera del juego. Este pesimismo en cuanto al personaje femenino se puede interpretar como una forma de denuncia de su situación, que en muchos casos no puede ser peor, porque al ser

expuesto en toda su crudeza, lo extremo de la situación provoca una reacción.

Esa serie de personajes femeninos generales están en correspondencia con los espacios generales de la obra. Ellas pertenecen a esos espacios grotescos, que sólo pueden acoger a personajes grotescos. Todas esas mujeres están absorvidas por el tiempo y el espacio del astillero, allí se mueven, allí se deslizan sus vidas. Ellas no pueden hacer nada, es su lugar en el tiempo de la obra, y están igual de muertas que el tiempo del astillero, que los espacios de los cafés. Ese mismo espacio que las rodea determina su vida; en un espacio tan determinante, concreto y hundido, el desarrollo de sus tiempos, la forma de sus vidas, no puede ser libre. No tienen ni la opción de escoger entrar en el juego del astillero o no; directamente quedan fuera, pero dentro de sus redes temporales y espaciales que no las dejarán escapar.

3.3. LAS RELACIONES ENTRE PERSONAJES: LARSEN

En el desarrollo de la relación entre los personajes en *El astillero* hay un nexo de unión; esta función de conexión recae sobre uno de los propios personajes: Larsen. Es la figura que se desplaza entre el resto de personajes, que aparecen de una forma mucho más estática y fijados a sus escenarios.

Larsen, que es el personaje principal, no tiene un espacio marcado y tan concreto como los demás personajes, especialmente los femeninos. El espacio con el que topa Larsen es el astillero y entrará a

formar parte de él. El tiempo del astillero se transforma en el tiempo de Larsen desde el instante en que éste escoge entrar en su juego; a partir de ese momento sentirá que ya no puede pertenecer a ningún otro mundo. Sin embargo, Larsen no está atado el astillero como espacio y se desliza entre los diferentes escenarios que componen la obra, desde los de Puerto Astillero hasta Santa María, convirtiéndose así en el personaje conector que enlaza a los personajes a partir de los escenarios en los que estos habitan.

Esta imagen de un personaje que se desliza entre distintos escenarios rodeados de estatismo, lleva a la visualización del texto como una obra de teatro compuesta por escenarios fijos entre los que se mueve un personaje. Cada uno de esos escenarios tendría su propia vida, su propia escenografía, su propia historia, además de su propio tiempo y todos ellos estarían unidos por ese personaje conector que tendría su papel en cada escenario. En esa obra habría un escenario principal que envolvería a los demás, englobándolo todo y marcando la pauta. Esa imagen del teatro como escenario fijo ayuda a reflejar el funcionamiento cronotópico de la obra.

En este escenario compuesto por pequeñas escenas, todo se encuentra enlazado por ese espacio central, que es el astillero, que todo lo incluye. Por otro lado se halla la figura de Larsen que, en su moverse por los escenarios, los conecta también, pero de distinta forma. Así como el astillero los engloba dentro de una misma esfera compuesta por su tiempo y su espacio (que, además, contienen su historia), Larsen los

relaciona uno a uno, como un hilo que los enhebra, de forma más individualizada.

La relación de esta figura con los espacios es distinta de la de los demás personajes, puesto que éstos se encuentran ya cada uno atado a su lugar, mientras que Larsen se convierte en el introductor de los distintos espacios y tiempos. El conduce al lector a cada escenario; el lector conoce cada espacio cuando Larsen llega a él. Se habla de la glorieta cuando Larsen aparece en ella y lo mismo ocurre con la casilla. El astillero es descrito al llegar Larsen en la barca a Puerto Astillero y de igual forma, Santa María entra en la obra cuando Larsen regresa a ella. Después, Larsen se hundirá en todos esos espacios y se irá haciendo en ellos y con ellos; esos cronotopos, (especialmente el del astillero) llegarán a conformar su ser.

La relación que mantiene Larsen con cada escenario y sus personajes es distinta. Cuando regresa a Santa María, el lector se encuentra con un Larsen dudoso, que no sabe qué hará con su vida; es un Larsen diferente al que se verá en Puerto Astillero. Al llegar al astillero determina quedarse, aún sabiendo que todo es una farsa. Al quedarse ahí, Larsen acepta y se impregna del espacio y del tiempo del astillero, de tal forma que ya no le será posible regresar a su mundo anterior. Larsen se mantendrá vivo en la farsa hasta que el astillero se lo permita; cuando la farsa se acabe, caerá con ella. Se crea, pues, una relación de dependencia en la que Larsen quedará totalmente sujeto al

destino del astillero. El final de la historia presente del astillero es el final de todos.

A partir de ahí, su mundo anterior -representado por Santa María- ya no tendrá ningún espacio para él; Larsen lo dejó y no podrá regresar. Ya nada había ahí para él.

En ese mundo del astillero, Larsen se encuentra con Gálvez y Kunz, personajes secundarios, trabajadores fantasmas del astillero en ruinas. Los tres siguen la farsa por igual, trabajando en el astillero como si lo hicieran de verdad, hasta que Gálvez no lo soporta más y sale del juego al denunciar a Petrus, el dueño del astillero, y suicidarse después. Ahí empieza el fin de la comedia, con el que se acabará todo. Petrus había mantenido la farsa desde hacía tiempo porque, como los demás, necesitaba de ella para vivir, "creería, hasta la muerte, violento y jubiloso, en el juego, en la mentira acordada"¹¹². Petrus es el director del juego y se burla de todo, "Larsen supo que la cabeza impasible (Petrus) estaba sonriendo y que aquella invisible pero indudable sonrisa era ávida, burlona, y lo estaba incluyendo a él mismo junto con Gálvez, el título, el peligro, la Sociedad Anónima, y el destino de los hombres"¹¹³. Todos saben que los demás saben que es una farsa, pero todos mantienen el juego entre ellos.

Petrus es además el dueño de la casa alta, otro espacio invadido por la decadencia del astillero. Esta casa significa la salvación

¹¹². Onetti, J.C., op. cit. 33, p.148

¹¹³. Onetti, J.C., op. cit. 33, p.147

para Larsen, quien a través del narrador ve la casa blanca "como la forma vacía de un cielo ambicionado, prometido; como las puertas de una ciudad en la que deseaba entrar, definitivamente, para usar el tiempo restante en el ejercicio de una venganza sin trascendencia, de sensualidades sin vigor, de un dominio narcisista y desatento"¹¹⁴. Para él es la forma del paraíso -aunque sea también un paraíso corroido-, su única posibilidad de salvación y queda decepcionado cuando en su primera cita con Angélica Inés, la criada le conduce hasta la glorieta y no hasta la casa grande. Y cuando finalmente recibe una invitación, no para ser acogido en la glorieta, sino en la casa, llega tres días tarde. El llega "trotando, viéndose trotar hacia el centro mismo de una habitación cálida, limpia y ordenada, de una escena que él presidiría con orgullo y naturalidad"¹¹⁵. Pero nunca podrá conseguir entrar en la casa y posesionarse de ella, porque al igual que el del astillero, el tiempo de la casa está acabado. Por otro lado, la casa no le corresponde como espacio, porque él no pertenece a ese mundo, el cual se ha vuelto un objeto de deseo que alimenta todavía más su farsa. Su llegada a la casa rompería ese distanciamiento entre los dos mundos que se presentan en la obra. La glorieta es el único lugar para Larsen en la casa alta.

El primer encuentro entre los dos se produce poco después de la primera llegada de Larsen a Puerto Astillero en lo de Belgrano, un lugar indefinido e intermedio que se conforma necesario para el

¹¹⁴. Onetti, J.C., op. cit. 33, p.71

¹¹⁵. Onetti, J.C., op. cit. 33, p.227

encuentro; ahí se tropezará no sólo con Angélica Inés, sino también con Josefina, que la acompaña. Se crea en la mente de Larsen una posibilidad de juego-relación basada en una cita con Angélica Inés, la cual deberá ser concertada a través de Josefina. Así, Larsen se introduce en el espacio de la glorieta, y, sólo indirectamente, de la casa.

Entre Angélica Inés y Larsen se establece una relación artificial y desnaturalizada. Por un lado, Angélica Inés no es quien decide la cita con Larsen, es Josefina quien lo hace por ella; se trata de una maniobra entre Larsen y la criada de la que Angélica Inés queda excluida. Por otro lado, una relación normal con Angélica Inés no es posible, pues su estado no lo permite. Y Larsen de dará cuenta de ello cuando sus visitas se vayan haciendo más regulares. Para esos encuentros Larsen se desplaza hacia el lugar de Angélica Inés en uno de sus movimientos más repetidos. De nuevo es su presencia la que conduce al lector al jardín de la casa grande. Larsen puede entrar en el mundo de la glorieta, pero no en el interno de Angélica Inés: la relación entre Larsen y Angélica Inés es una farsa más dentro de la gran comedia del astillero, pues la posibilidad de comunicación con Angélica Inés es inútil, ya que ella vive encerrada en su propio mundo, y por otro lado, el tiempo de la casa está tan muerto como el del astillero, por lo que la intención de conseguirla queda reducida a la nada, pierde todo su sentido.

"En la glorieta él me toma la mano; tiene olor a bayrhum, a mí, a cuando papá estuvo fumando cigarros en el baño, a espuma seca

de jabón. Puedo sentir náuseas pero no asco. Josefina, *la Negra*, se ríe; ella sabe todo y no me lo dice; pero no sabe eso que yo sé. Le hago caricias o un regalo para que me pregunte. Pero eso nunca lo preguntó, porque no sabe, no puede imaginarlo. Cuando está rabiosa, se ríe, me pregunta cosas que no quiero entender"¹¹⁶. De este fragmento se desprende el tipo de contacto que se ha establecido entre la hija de Petrus y Larsen; la inocencia de Angélica Inés ante la pequeña experiencia que tiene por primera vez con un hombre se hace patente. Esa inocencia se redobra si se tiene en cuenta el tipo de relación que tiene con Larsen, esto es, un contacto erótico que se limita a un roce de olores al acercarse Larsen para tomarle la mano en la glorieta. Ella no tiene consciencia de lo que esa relación significa.

Angélica Inés pasará a formar parte de la farsa de Larsen, quien piensa que el encuentro con ella puede dar sentido a los años vacíos de su vida. Más que el amor, ella significa la casa alta. "Imaginó sonriendo un protegido mediodía de invierno, en la casa de Petrus, con una Josefina engordada y cómplice sirviendo la mesa, con una Angélica Inés de una inmovible sonrisa enajenada vigilando la altura del fuego en la chimenea, mimando a un número variable de niños, transportando su mirada servicial y su murmullo patético de la cara lustrosa de un Larsen dichoso al gran retrato en óvalo del padre y suegro muerto"¹¹⁷. La realización de esta visión, imagen viva de la comodidad de la burguesía,

¹¹⁶. Onetti, J.C., op. cit. 33, p.90

¹¹⁷. Onetti, J.C., op. cit. 33, p.113

con todo lo que simboliza, bienestar, calidez y placidez, permitirá a Larsen sanar sus pasados años muertos. Así, Angélica Inés se vuelve su redimidora, su falsa salvadora.

A medida que Larsen se va dando cuenta de la imposibilidad de comunicación con Angélica Inés, su relación con ella se hace más y más vacía y el distanciamiento de sus mundos aumenta. "Y como ella era nadie, como sólo podía dar en respuesta un sonido ronco y la boca entreabierta, embellecida por el resplandor de la saliva, Larsen prescindió pronto del auditorio y se fue contando, tarde tras tarde, recuerdos que aún lograban interesarle [...] para nadie, para una espaciada, ronca risa histérica [...] le fue posible mentir acerca de todo; ella no entendía"¹¹⁸. Ella es incapaz de ser receptora del mundo de los demás, de salir de su propio mundo y de transmitirlo, lo cual convierte en imposible la comunicación. Si no hay comunicación no hay relación ni intercambio. El diálogo es la base para cualquier relación humana. Para ello se necesita un *uno* y un *otro* y en su relación con Larsen, Angélica Inés no tiene la capacidad de actuar dentro de estos parámetros. Angélica Inés es otra en sí misma, en su locura, en su enajenación.

Cuando Angélica Inés habla, todo se resulta peor, " 'y ese caballo que me lamía para despertarme y anunciarme un peligro antes de morir.' El esperó el silencio y quiso hablar después de su cariño por el caballo y por muchas otras cosas que habían existido en el mundo pasado y muerto. Por primera vez sintió que fracasaba. Era una historia

¹¹⁸. Onetti, J.C., op. cit. 33, p.186-187

de amor y tuvo que ceder su papel de héroe [...] supo, en todo caso, que no había hecho más que aludir tortuosamente a su amor por un caballo, o dos o tres¹¹⁹; hay incluso una ridiculización del amor, una parodia. Mientras se supone que Larsen le habla cortesmente de su amor por ella (aunque sea en un tono de falsedad), ella habla de su amor por los caballos.

Cuando Larsen tiene la posibilidad de entrar en la casa grande se retrasará y en ese mismo momento lo abandona todo, se abandona a sí mismo y se entrega a la criada. "No quiso enterarse de la mujer que dormía en el piso de arriba, en la tierra que él se había prometido"¹²⁰. Larsen se rinde plenamente a su fin. En ese momento Angélica Inés desaparece, no sólo de la vida de Larsen, sino de la obra.

El encuentro entre Angélica Inés y Larsen, ese estar aquí y ahora en lo de Belgrano, era necesario para conducir a Larsen a la casa grande, espacio representativo de las comodidades de lo burgués; Angélica Inés era necesaria para que Larsen entrara en ese espacio, en el que no conseguirá entrar plenamente, pues pertenece a otra clase social. Ella tiene su propio mundo, sea dentro o fuera de la casa, por lo tanto Larsen tampoco podría llegar a ella.

La glorieta se convierte en escenario de una especie de amor cortés en el que la mujer se convierte en salvadora. Lo ridículo del

¹¹⁹, Onetti, J.C., op. cit. 33, p.187-188

¹²⁰, Onetti, J.C., op. cit. 33, p.231

escenario y lo grotesco de la relación convierten en paródico el mundo de la glorieta.

"Larsen supo enseguida que algo indefinido podía hacerse; que para él contaba solamente la mujer con botas, y que todo tendría que ser hecho a través de la segunda mujer, con su complicidad, con su resentida tolerancia"¹²¹. En esta acción se juntan Angélica Inés y Josefina frente a Larsen; él busca a la "mujer de las botas", pero deberá llegar a ella a través de la otra. La relación que de entrada se establecerá entre Larsen y Josefina será, pues, de complicidad. Para alcanzar esa complicidad Larsen ha tenido que usar la coquetería con ella, para que acceda a darle una cita con Angélica Inés. El comportamiento de Larsen con las mujeres es, en general, muy galán, y especialmente lo será con Angélica Inés y Josefina (al principio). Larsen usa a Josefina para llegar a Angélica Inés, como a la antigua usanza, como intermediaria. A él le es más fácil acceder al espacio de Josefina que al de su señora.

La sirvienta en sí, como mujer individual, no le sirve de nada a Larsen, porque es un tipo "sabido". Josefina es vista por Larsen como integradora de un grupo de mujeres, más que como mujer particular. Son las mujeres que ha conocido a lo largo de toda su vida, son las mujeres que ya no pueden darle nada, porque son sus pares y conoce tanto sus espacios como sus personas. Tanto Angélica Inés, como la mujer de Gálvez, quedan fuera de este grupo, pero tampoco podrán

¹²¹. Onetti, J.C., op. cit. 33, p.65

salvar a Larsen de su final. Sin embargo, no dejan de ser para él posibilidades de liberación, algo que las mujeres como Josefina no pueden darle. Al contrario: entregarse a la criada propulsa el fin de Larsen, quien sabe que está más cerca de la criada que de Angélica Inés, porque son tipos más parecidos y que pertenecen a espacios similares aún sin quererlo. El reconocimiento de esa similitud provocará, en parte, el final de Larsen y su huida del astillero. Cuando Larsen es invitado a la casa y llega tres días tarde, será recibido sólo por Josefina, quien le conducirá a su cuarto. Su patética entrada en la casa es, pues, totalmente inversa a la que él tanto había imaginado, pero ya es demasiado tarde y volver atrás ya no tiene sentido. "Larsen sintió que recién ahora había llegado de verdad el momento en que correspondía tener miedo. Pensó que lo habían hecho volver a él mismo, a la corta verdad que había sido en la adolescencia. Estaba otra vez en la primera juventud, en una habitación que podía ser suya o de su madre, con una mujer que era su igual. Podía casarse con ella, pegarle o marcharse; y cualquier cosa que hiciera no alteraría la sensación de fraternidad, el vínculo profundo y espeso"¹²². Este es el momento en que Larsen sale de la farsa en que ha estado inmerso desde que llegó al astillero. "Estar con la mujer había sido una visita al pasado, una entrevista lograda en una sesión de espiritismo"¹²³. Lo que le ha hecho salir definitivamente de esa farsa ha sido la vuelta a su pasado a través de Josefina, el regreso a su espacio y

¹²². Onetti, J.C., op. cit. 33, p.230

¹²³. Onetti, J.C., op. cit. 33, p.231

tiempo anteriores; el revivir lo que había sido es el golpe definitivo. Esta inversión de espacios, la habitación de Josefina, en lugar de la casa alta como lo único a lo que puede aspirar Larsen en su acercamiento a la verdad, impulsa de igual modo su caída. El regreso a la adolescencia, en que todavía algo se podía salvar, le recuerda que ahora nada queda para ser salvado. Estar en una habitación cualquiera, con una mujer cualquiera, en un tiempo cualquiera, tiempos y espacios se han unido al estar con su igual, es decir, al estar consigo mismo como en un tiempo pasado; es el fin de Larsen, que no ha soportado ver su verdadero mundo.

La relación entre Larsen y Josefina se basa en la igualdad, en lo conocido; entregarse a ella ha sido entregarse al pasado, entrar en su cuarto ha sido la renuncia al espacio de la casa alta, en reencuentro con su tiempo pasado no explicitado pero comprendido en la novela. Así, tiempos y espacios provocan ese fin de Larsen, que es totalmente acorde con el del astillero.

"Años atrás habría asediado con mayores energías, con mejor astucia, a las dos mujeres que nombraba, pensando, "la loquita" y "la preñada"¹²⁴. En esta cita Larsen reúne en su pensamiento a las dos mujeres que, a pesar de ser rescatadas en la obra por encima del conjunto general, tienen sus propias marcas que no permiten el acercamiento de Larsen: la locura, por un lado, y el embarazo y el tiempo pasado por otro.

¹²⁴. Onetti, J.C., op. cit. 33, p.172-173

La mujer de Gálvez es el personaje femenino al que Larsen se siente más cercano; sin embargo, el momento para ellos ya pasó,

"-Usted y yo...- empezó ella...

-También hubo para nosotros un tiempo en que pudimos habernos conocido -dijo (Larsen)-. Y, siempre, como usted decía, un tiempo anterior a ése"¹²⁵.

Ambos son conscientes de la oportunidad que hubiera podido haber entre ellos si se hubieran encontrado en un tiempo anterior y en un espacio vivo fuera de Puerto Astillero. Pero de igual forma ambos saben que ahora es demasiado tarde, que este aquí y este ahora son ya inútiles para ellos. Larsen la ve desde el principio como una verdadera mujer, si se la hubiera encontrado unos años antes, si estuviera bañada y pintada. Pero también el tiempo de la mujer de Gálvez está acabado: si alguna vez tuvo tiempo concluyó con el del astillero.

Larsen y la mujer de Gálvez se encuentran ya dentro del espacio de la casilla, el escenario al que la mujer está arraigada. Larsen no llega a la casilla por ella, sino a través de Gálvez y Kunz. Sin embargo, encontrarán ahí lo que hubiera sido una posibilidad de comunicación. La mujer de Gálvez es la que permite una mayor ocasión de comunicación ante Larsen; es quien más cerca está de él. Se trata aquí de un acercamiento distinto del de Josefina; entre Josefina y Larsen hay un ser igual ante el pasado, un reconocerse sin necesidad de acercamiento, pues

¹²⁵. Onetti, J.C.. op. cit. 33, p.195

vienen de un mismo tiempo y de una historia común, sin embargo, con la mujer de Gálvez es distinto. Su igualdad es de pensamiento, los dos saben que todo está perdido y lo llevan hasta el final, los dos comprenden el mundo de la misma manera, hay una identificación y de ahí proviene la comprensión y el acercamiento, el saber que en otro momento la comunicación hubiera sido posible. Por su aproximación a la mujer de Gálvez, su reconocimiento cercano, Larsen no necesita el tono ficticio y ridiculizado de caballeridad que utiliza exageradamente con Angélica Inés y Josefina. Su relación con la mujer de la casilla es mucho más desnuda, así como el propio escenario de esta relación.

Además del tiempo tardío y concluido hay otro factor que impide el acercamiento pleno de Larsen a la mujer, y es el embarazo de ésta. "Miraba la barriga de la mujer para asegurarse de que el asco lo protegería de toda forma de entrega y debilidad"¹²⁶. Larsen se siente frenado por el embarazo; la presencia manifiesta de una nueva vida que se está gestando y que irrumpirá en el mundo, en el espacio desgarrado de la casilla, impide su acercamiento total hacia la mujer. Cuando la ve dar a luz por la ventana de la casucha, Larsen no es capaz de soportarlo y echa a correr acelerando su huida de los parajes del astillero. "Sólo al rato comprendió y pudo imaginar la trampa. Temblando de miedo y asco se apartó de la ventana y se puso en marcha hasta la costa. Cruzó casi corriendo, embarrado, [...] alcanzó unos minutos después el muelle de tablas y se puso a respirar con lágrimas el olor de la vegetación invisible,

¹²⁶. Onetti, J.C., op. cit. 33, p.173

de maderas y charcos podridos"¹²⁷. En su caída, en la caída del astillero, Larsen se encuentra con el alumbramiento de una nueva vida y no lo puede aguantar, le hace huir, le hace llorar.

La miseria de la casilla, de llevar una nueva vida a ese escenario, de la mujer arrasada y vacía por dentro, de la visión de algo concluido que da vida es más de lo que Larsen puede soportar. En ese escenario que puede ser interpretado como representativo de lo social bajo frente a la casa grande, los juegos del tiempo que ya pasó, de un encuentro en un espacio que hubiera estado vivo, conforman el transfondo de la relación entre Larsen y la mujer de Gálvez.

Larsen tiende a fundir a las mujeres en una sola; las afronta como una unidad. "Larsen pensó en la vida, en mujeres, en el ronquido del viento [...] sobre la casilla de perro gigante de los fondos del astillero. 'Ahora, por ejemplo, cuando todo empieza a terminar; la loca de la risa en la glorieta y el bicho éste con un sobretodo de hombre sujeto por un gancho. Son una sola mujer, lo mismo da. No hubo nunca mujeres sino una sola mujer que se repetía, que se repetía siempre de la misma manera. Y las maneras posibles eran pocas y no pudieron agarrarme desprevenido...' "¹²⁸. Así piensa Larsen; sin embargo, a lo largo de la novela siente atracción por la mujer de Gálvez, y en otro plano, por Angélica Inés. Pero básicamente para Larsen parece ser lo mismo una

¹²⁷. Onetti. J.C., op. cit. 33. p. 232

¹²⁸. Onetti. J.C., op. cit. 33. p.126

mujer que otra. "Desde hacía muchos años, abrirse paso en una mujer no era más que un rito indispensable, una tarea a ser cumplida, a pesar o al margen del placer, con oportunidad, con eficiencia. Lo había hecho una vez y otra, sin preocupaciones ni problemas, como el patrón que paga un salario; reconociendo su deber, confirmando la sumisión ajena. Pero siempre, aún en los casos más tristes y forzados, había extraído del amor plenitud y un desvaído orgullo"¹²⁹. Esta sensación de ritual, junto con la fuerza de la costumbre con la que se acerca a las mujeres, proporcionan una imagen del amor despojada de sentimientos, como si Larsen no pudiera sentirlos por todas esas mujeres. Si con la mujer de Gálvez podría haber habido, y en cierta forma hay, una atracción sentimental, Larsen se protege de ella; Por otro lado, el tiempo y el espacio sirven también de protección.

Larsen actúa, pues, como personaje conector que, de la mano del narrador, va cruzando por los escenarios y los tiempos que conforman a la obra y a los personajes que en ellos habitan. Larsen no tiene su propio tiempo y espacio, sino el del astillero y el de cada escenario por los que se va deslizando, conectándolos junto con el gran tiempo y espacio de la obra que son los del astillero. La relación de Larsen, sobre todo con Angélica Inés y la mujer de Gálvez, propicia situaciones que sólo tienen sentido dentro del espacio y el tiempo del astillero, dentro de cada escenario. La relación con Angélica Inés no tiene tiempo y espacio propios; con la mujer de Gálvez el tiempo ya pasó y el

¹²⁹. Onetti, J.C., op. cit. 33, p.105

tiempo y espacio muertos de la casilla no sirven. La relación de Larsen con las mujeres le va transportando de un lugar a otro, a espacios y tiempos que, sin embargo, son los del astillero.

3.4. PROCEDIMIENTOS NARRATIVOS

El lenguaje utilizado por Onetti en *El astillero* no es un lenguaje sencillo; más bien tiene algo de barroquismo que lo hace complejo y puede llegar a dificultar su lectura, aunque tiene su porqué en la obra. Ese lenguaje de oraciones largas e intrincadas, dentro de ese estilo que ha sido calificado en ocasiones de monótono por una parte de la crítica, no es, pues, gratuito.

Por otro lado, el autor utiliza ciertos recursos narrativos, cuyo análisis permite el reforzamiento de las propuestas hechas en este estudio.

El análisis de estos procedimientos, así como ciertas referencias al sentido del lenguaje de esta obra, son el tema de este apartado.

3.4.1. El lenguaje en la obra

La intención de este apartado es la de discernir el sentido del uso de cierto tipo de lenguaje en la obra. No se trata de un análisis específico de las formas lingüísticas usadas, sino de una revisión general del sentido de este lenguaje. ¿Es el mismo lenguaje el que usan los personajes femeninos y los masculinos junto con el del narrador?

El uso de los adjetivos, la colocación de las palabras, la estructuración de las oraciones crean gran riqueza en el lenguaje de la narración, especialmente en las descripciones y las reflexiones. Los adjetivos utilizados por el autor suelen ser muy significativos; están muy escogidos y a veces son contradictorios entre sí, y por ello bastante sorprendentes. Las descripciones de los lugares e incluso de los personajes son penetrantes y enmarcan a los figuras en un escenario concreto y gris: "Miró el par de grúas herrumbradas, el edificio gris, cúbico, excesivo en el paisaje llano, las letras enormes, carcomidas, que apenas susurraban, como un gigante afónico, Jeremías Petrus & Cía"¹³⁰. Grandes letras carcomidas y un gigante contrapuesto a lo frágil y pequeño de un susurro: hay una yuxtaposición de aspectos. El astillero está en decadencia, pues sus grúas están herrumbradas y sus letras carcomidas, pues su tiempo ya pasó; se levanta demasiado imponentemente en un escenario llano, como símbolo del poderío que tiene en la obra, lo llano frente a lo elevado. Esta es la primera descripción que se hace del edificio, pero ya dice mucho. Lo que en muchas ocasiones es visto por los críticos como monotonía y barroquismo (en su sentido negativo de complejidad que dificulta la lectura), puede ser considerado como lo que constituye precisamente la riqueza del vocabulario onettiano, lo particular de su uso del lenguaje y antes que caracterizarlo negativamente, aumenta el valor narrativo de la obra de Onetti. Lo

¹³⁰. Onetti, J.C.. op. cit. 33. p.63

monótono del lenguaje forma parte, además, de la temática de la obra en sí, acompaña sus temas y escenarios grises y está acorde con ellos.

En el conjunto de la obra el autor hace uso de un lenguaje elaborado que se mantiene de forma bastante homogénea a lo largo de la narración, sin embargo, hay ciertos matices y variaciones que deben ser analizados. Desde el inicio de la narración hay cierto contraste entre el lenguaje utilizado en la obra y los escenarios y personajes en los que se centra; Santa María y, especialmente Puerto Astillero, son lugares a los que no les es propio un lenguaje elevado y pomposo; un lenguaje de este tipo no se amolda a casuchas de madera y caminos llenos de fango y sin asfalto. Los habitantes de estas tierras no son los más adecuados para esta forma de lenguaje, lo cual provoca contrasentido, pero al mismo tiempo tiene una significación muy fuerte.

En la mayoría de los diálogos entre los personajes hay un tono ampuloso y de cortesía exagerada; este matiz se da especialmente en el personaje de Larsen y sus diálogos con los demás adoptan esta tonalidad. Esta afectación enfática, que se extiende un poco a toda la obra, da un doble significado, por un lado al personaje de Larsen y por otro a la obra en general. Es decir, nos muestra por un lado una parte de la forma de ser de Larsen, algo anticuado y de una cortesía que ya no se usa y menos en los paraderos de Puerto Astillero y Santa María, donde resulta absurda; y por otro lado, forma parte de la cobertura del juego que se da a lo largo de la obra y ahí radica su mayor sentido. Se trata de mantener una mentira en la que se representa un mundo de altos

negocios y finanzas, en el que todo debe ser tratado con formalidades forzadas y tratos de cortesía. Ese lenguaje, que en este caso sería todavía más falso para sostener esa mentira, mantiene a los personajes envueltos en esta farsa, la cual sería para ellos mismos mucho menos creíble si estuviera formalizada en un lenguaje coloquial. El lenguaje falso y ampuloso forma parte de la misma farsa. Por otro lado, este mismo lenguaje ampuloso lleva implícita cierta ironía que recorre la obra y el juego que se desarrolla en la misma; es una forma de cubrir el juego formando la mentira del falso presente del astillero.

"-El puesto que le ofrezco es la Gerencia General de Jeremías Petrus, Sociedad Anónima. La responsabilidad es muy grande... En cuanto a sus honorarios, quedo a la espera de su propuesta tan pronto como esté usted en condiciones de apreciar qué espera la empresa de su dedicación, de su inteligencia y de su honradez...

-Le voy a contestar, señor, como usted dice... cuando estudie el panorama"¹³¹.

Este fragmento de un diálogo entre Jeremías Petrus, dueño del astillero, y Larsen está lleno de farsa e ironía, pues ambos saben, especialmente Petrus en este caso, que el astillero está casi en ruinas y que su recuperación no saldrá de ningún proceso legal; sin embargo, los dos siguen adelante -Petrus necesita ese tipo de lenguaje para su propio engaño y para el de los demás, y Larsen entra en el juego con esa misma necesidad. En cuanto a Gálvez y Kunz, los otros dos trabajadores

¹³¹. Onetti, J.C., op. cit. 33, p.77

fantasma, siguen ese juego del lenguaje cuando se encuentran en las oficinas del astillero; sin embargo, fuera de ellas, dejan de usarlo, aunque sigan en el juego: -"¿Por qué no se va al diablo? -invitó nuevamente-. Mañana voy a ir a trabajar."¹³².

La cortesía y galantería de Larsen son también poco frecuentes en los paraderos de Puerto Astillero. El las usa para acercarse a las mujeres; es su forma natural de acercarse a ellas, junto con una sonrisa espontánea hecha ya por la costumbre. Su tono ceremonial está dedicado, pues, al engaño que él y los otros viven en el astillero y a las mujeres; forma parte de él, pero aquí lo tiene que acentuar. En su aproximación a Angélica Inés es donde necesita de más cortesía y es donde ésta se hace más exagerada. Ahí se encuentra cerca de la casa alta, otro mundo falsamente esplendoroso. Con la esposa de Gálvez, Larsen habla cortésmente, aunque sin tanto fingimiento como con Angélica Inés. Finalmente, con Josefina, la criada de Angélica Inés, tiene unos primeros encuentros corteses de galantería, pero después el diálogo se vuelve más coloquial. Sin embargo, eso no significa que las mujeres se vuelvan ceremoniosas con él. Los personajes femeninos son los que menos usan un lenguaje ampuloso y eso se entiende, siguiendo la misma argumentación, a partir de su situación en la obra: su posición más externa frente al juego. En principio, pues, hay ciertas diferencias entre el lenguaje usado por los hombres y el usado por las mujeres y esto vendría condicionado por sus situaciones.

¹³². Onetti, J.C., op. cit. 33, p.124

Este lenguaje elevado es un lenguaje que no cabe en ese espacio vacío y el tiempo acabado del astillero; pertenece al tiempo anterior del astillero, donde sí habría habido lugar para él. En un momento en que el astillero fuera una empresa en funcionamiento, ese lenguaje podía tener sentido, dentro de cierta parodia de todas maneras, pero con algo de sentido. Sin embargo, en un tiempo y un espacio en que todo está acabado, excepto la farsa que pretende que todo continúe, este lenguaje pierde todo su sentido, es una pantalla más que encubre el juego que se lleva a cabo en el astillero.

Al mismo tiempo que ampuloso, el lenguaje de la obra tiene un tono degradante que es acorde con el contexto de la misma. Es la parte que presenta los escenarios de la obra y lo crudo de la situación. Los personajes también se ven envueltos en este tono de degradación. Los escenarios son deprimentes y la situación de la necesidad de un juego para mantener en vida a unos personajes también lo es. Considerado desde este punto de vista, el lenguaje tan degradado del conjunto de la obra forma parte de una situación que se puede interpretar como la denuncia de una situación de falsedad, que se extiende a una sociedad que se mueve según los formalismos de los mundos de las finanzas y los negocios. Así, aunque en un principio el lenguaje parezca no ser plenamente adecuado al contexto escénico de la obra, sí lo está en este aspecto irónico, y, sobre todo, sí está acorde con el trasfondo cronotópico del texto. El tono del lenguaje tiene un motivo de ser en la obra.

3.4.2. Los perros

A lo largo de toda la obra hay una curiosa circunstancia que parece convertirse en una constante de la narración: la presencia casi repetitiva de perros junto a los personajes. La aparición de estos animales llama la atención por su persistencia en toda la obra. La reiteración constante de estos animales en el texto tiene, sin embargo, diversas formas de presentación. Se pueden contar unas cuarenta menciones a perros en los distintos momentos de la obra, concretamente en las escenas situadas en Puerto Astillero; las menciones de perros en Santa María se hacen tan sólo a partir de recuerdos de algún personaje dedicados a los habitantes de los escenarios de Puerto Astillero. Además de eso, estos animales acompañan, en la mayoría de las ocasiones, a los personajes femeninos. Sin embargo, considerada en su conjunto, la aparición de los perros se mueve en más de una dirección.

Se puede advertir una doble vertiente en la presencia de los perros en la obra. Por un lado, el eco constante de sus ladridos en el escenario de Puerto Astillero prácticamente como un componente sonoro del paisaje. Ya desde su llegada a Puerto Astillero en la barca, Larsen describe el lugar con un aire roto por los ladridos de los perros; estos sonidos se expanden a toda la obra. "Fue a golpear en la puerta de casilla de Gálvez, y cuando la mujer vino a abrirle teniendo a sus espaldas el repentino silencio -solamente remotos, nulos los ruidos quejosos de los

perros, los del *fox* en la radio-, pasó junto a ella sin mirarla"¹³³. De esta manera, los ladridos entran a formar parte de la sonoridad interna de la obra, como el sonido del viento o el de la lluvia. Nunca se oye, por ejemplo, el sonido del canto de los pájaros, pues no se correspondería muy bien con el lugar; son más acordes con él los ladridos y los jadeos de los perros. Por otro lado, la mayoría de las veces en que se nombra a un perro, éste aparece al lado de una mujer.

Los personajes con los que más aparecen los perros son Josefina y la mujer de Gálvez; siempre aparecen rondándolas, "Pensó en... en la pareja de perros saltando hacia la barriga de la mujer con abrigo de hombre"¹³⁴. Con Angélica Inés la presencia de estos animales no es tan constante. Al mismo tiempo, también aparecen junto a algunos personajes masculinos cuando éstos rodean a las mujeres e incluso cuando están solos, pero con mucha menos frecuencia y con menos significación para ellos mismos como personajes. Si un perro está cerca de un personaje masculino es cuando éste está cerca de una mujer o incluso cuando está hablando de una mujer, como es el caso del doctor Díaz Grey, cuando en sus recuerdos acaricia un perro cuando está hablando con Petrus de la supuesta normalidad de su hija Angélica Inés. El personaje masculino que más cerca está de los perros es Larsen, quien "los miró, uno a uno,..., con las manos en los bolsillos, jadeante, el sombrero tocando a una oreja, los ojos remozados y buscadores"¹³⁵.

¹³³. Onetti, J.C., op. cit. 33, p.114

¹³⁴. Onetti, J.C., op. cit. 33, p.143

¹³⁵. Onetti, J.C., op. cit. 33, p.95

También se le presenta, pues, jadeante, o dejándose lamer distraídamente la mano por el perro. Larsen es el personaje masculino que más cerca está de todos los personajes femeninos.

El perro de Angélica Inés, que es el que acompaña siempre a Josefina, no es descrito y forma parte del escenario de la glorieta y el jardín descuidado de la casa. Josefina habla con él, le promete cosas, juega con él, siempre está a su alrededor, es como su sombra, como su pareja dialogante, además de Angélica Inés, "Más allá ... de la glorieta, lejana y presente, amputada por los yuyos, Josefina discutía con un perro"¹³⁶. Los perros que acompañan a la mujer de Gálvez son dos perros falderos sucios. Forman parte de la casilla, donde siempre están merodeando. La mujer casi parece no poder ser descrita sin los perros: "La mujer, con los perros refugiados entre las piernas, inmovible..."¹³⁷. En cambio, no hay menciones que relacionen directamente a los perros con Gálvez o Kunz, quienes también forman parte del escenario de la casilla; quizás precisamente porque su presencia en la casilla es secundaria. Por otro lado, y para ir un poco más lejos, Larsen compara la casilla con la casa de un perro, "la casa de madera que parecía la reproducción agrandada de una casilla de perro"¹³⁸. Y la mujer es la esencia de la casilla.

La relación de la mujer de Gálvez con los perros es más fuerte que la de Josefina, en el sentido de que están más cerca de ella,

¹³⁶. Onetti, J.C., op. cit. 33, p.72

¹³⁷. Onetti, J.C., op. cit. 33, p.94

¹³⁸. Onetti, J.C., ibidem cit. 136

tienen más contacto, entre sus piernas, en su regazo, sobre sus pies, saltando hacia su barriga engordada por el embarazo, el roce es más directo. Además, como ella, no tienen nombre. En el caso de Josefina, los perros saltan a su alrededor, pero no específicamente tocándola; por otro lado, ella habla más con ellos que la mujer de Gálvez. En cuanto a Angélica Inés y su relación con los perros, es más alejada. También ríe y habla con Dick, su perro, que sí tiene nombre, pero lo hace de una forma más inocente, como lo haría una niña.

Esta presencia que se concreta alrededor de los personajes femeninos no se limita a ser un acompañamiento físico; hay algunas ocasiones en las que hay referencias animales dirigidas directamente a personas, de nuevo especialmente a mujeres: "Josefina golpeó al perro y lo hizo ladrar: entraron juntos en la glorieta y la mujer miró sonriente y jadeando la cara de Angélica Inés"¹³⁹. En este fragmento se detecta una superposición de características: debería ser el perro el que jadeara y no la mujer, pues es propio de este animal. Con esa sobreposición se funde a este personaje con lo animal del perro. En otras ocasiones se define algún rasgo de un personaje femenino a partir de animales. "(Josefina) pertenecía a un tipo sabido de memoria, clasificable, repetido sin variantes de importancia, como hecho a máquina, como si fuera un animal, fácil o complejo, perro o gato, ya se vería"¹⁴⁰. Josefina es una mujer cualquiera para Larsen, como las hay a miles, como si fueran todas

¹³⁹. Onetti, J.C., op. cit. 33, p.73

¹⁴⁰. Onetti, J.C., op. cit. 33, p.65

iguales, sin cualidades propias. La confronta con un animal, y a partir de ella, a todas las mujeres que son como ella; así, quedan rebajadas a simples moldes de la naturaleza. En otras ocasiones estas aproximaciones son hechas de forma más concreta: "Ella (Angélica Inés) iniciaba una frase -después de revolver los ojos como un animal acorralado, en guardia, pero sin miedo, con una viejísima costumbre de hostigamiento y peligros-..."¹⁴¹. Movimientos propios de animales descritos y aplicados a estos personajes femeninos; sonidos que se confunden; actos que suelen dirigirse a animales son hechos a algunas de estas mujeres "Larsen no acaricia la cara de Josefina, sino que "aprieta su mandíbula"¹⁴². Estas referencias animales transportadas hacia los personajes femeninos de *El astillero* ayudan a conformar una imagen que tiende a acercar a ambos, las mujeres y los perros.

La presencia de un perro junto a un personaje sugiere, de entrada, su equiparamiento, ya sea desde un polo positivo o desde uno negativo. La figura del perro puede ser interpretada socialmente como ambivalente según sus dos vertientes: mientras que por un lado puede tomar una significación típica del mejor amigo del hombre, de fiel animal de compañía, por otro lado, puede significar también lo más bajo, las pésimas condiciones de vida que simbolizan expresiones como "vivir como perros". La segunda acepción es más indicada en este caso, ya que la aparición de estos animales en la obra tiene, en la mayoría de las

¹⁴¹. Onetti, J.C., op. cit. 33. p.72

¹⁴². Onetti, J.C., ibidem cit. 138

ocasiones, una caracterización peyorativa. Los perros aparecen acompañando a los personajes femeninos, siempre a su lado, ellas hablan con ellos, ellos las siguen, son acariciados, aunque a veces casi por inercia más que por el deseo de hacerlo. Las condiciones de vida de los personajes a los que más acompañan los perros (Josefina y la mujer de Gálvez) son más bien de bajo escalafón social; viven a ras de suelo, en un escenario gris del que no pueden salir. No tienen nada que las sostenga, así como los personajes masculinos sostienen al menos su vida con la farsa del astillero. Sus condiciones de vida se equiparan a las de los perros que las acompañan. Cuando la mujer de Gálvez o Josefina se alejan, los perros también; cuando ellas se acercan, los perros también; cuando ellas no están los perros tampoco suelen estar. Siempre saltan hacia ellas, se enredan con ellas, duermen en su cama en alguna ocasión; el estado de ánimo de los personajes femeninos y de los perros suele ser el mismo. Josefina habla sólo con Angélica Inés, con Larsen y con los perros; estos son su compañeros, así como también son los de la mujer de Gálvez. Incluso en el parto de la mujer de Gálvez interviene lo animal, "El ruido fue al principio una ciega, aguda protesta de cachorros; después, a medida que él iba cometiendo el error de enterarse, se hizo humano, casi comprensible, imprecatorio"¹⁴³. De esta manera se destaca lo animal del hombre.

Los perros y sus gemidos, su presencia en cada escenario concreto, la casilla y la glorieta, y al lado de los personajes, ayuda a

¹⁴³. Onetti, J.C.. op. cit. 33, p.231-232

reforzar la imagen de estatismo y sentido de fijación de cada uno de esos personajes con su escenario. Los personajes con los que más directamente aparecen los perros son las mujeres y ellas son las que más ligadas están a sus espacios. Dentro de ellas, Josefina y especialmente la mujer de Gálvez son las que más se subordinan a sus espacios y son las que más relación tienen con los perros, que se pegan a ellas y las acompañan en el estatismo y la marginalidad de sus tiempos y espacios, reforzándola.

3.4.3. La cosificación

Como procedimiento narrativo, la cosificación transforma la percepción que tiene el lector de los personajes. La descripción de un personaje incluye sus rasgos personales, sus características individuales, lo que le hace precisamente "persona particular". En las descripciones físicas priman las referencias a las partes del cuerpo que más pueden caracterizar y distinguir a aquella persona frente a las demás; el mayor o menor detalle dan fuerza a esta distinción, y a partir de ellos se pueden incluso empezar a desprender peculiaridades de la personalidad interna del personaje en una descripción tradicional del mismo.

El proceso de cosificación comporta la reacción contraria a esta especificación de un rasgo como personal y distintivo. La consecuencia más inmediata de este procedimiento es el grado de inmovilidad que se imprime a las figuras. Al solidificarlas, al adoptarlas como cosa y no como persona, se les quita su ser, su

movimiento, su persona. Las figuras cosificadas se impregnan de un aire especial de objeto. Larsen es "guiado por el cuerpo de la sirvienta"¹⁴⁴. Con esta descripción la sirvienta pierde su ser como persona para volverse un cuerpo cualquiera, que puede ser el de ella o no, porque lo que menos importa en este caso es la sirvienta en sí, como persona. Una de las impresiones que se transmiten en la obra en la descripción de la criada es que para Larsen es una mujer como otra cualquiera, conocida de memoria y sin atributos personales propios que la distinguan de las demás. Este proceso de cosificación contribuye a la producción de esa sensación, pues la hace ser un cuerpo y no una mujer. Este sistema provoca una sensación de alejamiento y frialdad en las relaciones entre los personajes. Enrarece el espacio, los escenarios, los encuentros. La transformación descriptiva en objeto provoca distancia y trivializa al personaje o a la figura en sí, pues deja a un lado lo humano de las personas, lo propio de cada uno y lo hace ser, todavía más, parte de un espacio. Por otro lado, y debido precisamente a esa sensación, lo vuelve más fácilmente parte de un grupo, en lugar de acentuar la individualidad que podría tener esa figura en su descripción como persona.

A partir de ejemplos extraídos de *El astillero* podría hablarse de diversos grados de cosificación. Se encontrarían, en primer lugar, una serie de referencias a personajes a partir de una parte de su cuerpo, quedando reducidos a ello. Sería una cosificación a partir de una

¹⁴⁴. Onetti. J.C., *ibidem* cit. 138

metonimia. Larsen "saludó al perfil de Kunz"¹⁴⁵. Kunz, personaje secundario en la obra, queda reducido a su simple perfil. Más extremo es, todavía, el caso de Larsen: "Tenía el problema -no él; sus huesos, sus kilos, su sombra- de llegar a tiempo al lugar y al instante ignorados y exactos"¹⁴⁶. Larsen se convierte en un montón de huesos y kilos; hay una separación entre el cuerpo de Larsen y su persona, como si no fueran la misma cosa. En algunos casos se puede tomar la cosificación de una figura como una metáfora: "la máscara blanca y amarilla, calva, cejinegra, parecía dormir"¹⁴⁷. Es muy común la asimilación del rostro a una máscara, y es al mismo tiempo una cosificación. En este caso se hace referencia al viejo Petrus, que en su afección de máscara blanca y amarilla se parece más a un muerto que a una persona viva. La referencia de una máscara es la de una persona que tiene más de una cara, que no es ella, que sigue un juego y necesita de esa máscara para cubrirse en él. La máscara es la farsa que puede extenderse a toda la novela en lo que respecta al juego del astillero, pues todo en él es una farsa.

"Inspeccionó los cuerpos soñolientos y estremecidos que lo acompañaban en el barco"¹⁴⁸; este sería un nuevo ejemplo de seres que quedan reducidos a sus cuerpos. La única indicación de vida en ellos es la de los adjetivos soñolientos y estremecidos. En este caso, además, la individualidad se convierte en grupo, hecho más visible todavía en otro

¹⁴⁵. Onetti, J.C., op. cit. 33, p.118

¹⁴⁶. Onetti, J.C., op. cit. 33, p.222

¹⁴⁷. Onetti, J.C., op. cit. 33, p.148

¹⁴⁸. Onetti, J.C., op. cit. 33, p.153

de los ejemplos: "... mujeres... hembraje indiferenciado, un conjunto movedizo de colores, perfumes y agujeros, con tacones altísimos o con alpargatas"¹⁴⁹. Aquí ya no importa en absoluto la individualidad de cada mujer, que se reduce a un grupo en el que todo se mezcla, en el que hay simplemente hembras (¿mujeres, animales?). La esposa de Gálvez es presentada directamente como un algo: "Tal vez ella no fuera ya una persona, sino el recipiente de una curiosidad, de una espera"¹⁵⁰. La cosificación llega aquí a un grado más amplio, afectando a las mujeres en general, tiene mayor poder y reduce todo a nada. El caso más extremo, sin embargo, llega de manos de Larsen, cuando éste llamó "primero a nadie y después a nadie; primero al Gerente Técnico y después al Gerente Administrativo"¹⁵¹. Ellos están dentro del juego, de esa nada que han inventado para sobrevivir, y que es la máxima expresión de ese estado.

Este proceso de cosificación se aplica en la novela a los habitantes de Puerto Astillero y alrededores, y a los que viajan en la barca. La sirvienta, Petrus, Kunz, Gálvez y su esposa y personajes que aparecen sólo nombrados de forma general, son los más tratados con este procedimiento. El propio Larsen tampoco se escapa de él. La única que se libra del proceso en sí es, en cierta forma, Angélica Inés (hay referencias indirectas hacia ella, pero no llegan a ser suficientemente fuertes para incluirlas bajo el procedimiento de la cosificación). Los

¹⁴⁹. Onetti, J.C.. op. cit. 33, p.182-183

¹⁵⁰. Onetti, J.C.. op. cit. 33, p.179

¹⁵¹. Onetti, J.C.. op. cit. 33, p.168

momentos en los que se lleva a cabo esta cosificación en la obra suelen ser momentos fuertes, extremos. Por ejemplo, la mujer de Gálvez es descrita como un objeto cuando ella misma acaba de decir que está allí (en el mundo), porque la parieron y allí está y acaba siendo vista como un objeto más de la casilla. Larsen describe a los pasajeros de la barca como cuerpos en el primer aviso en la novela de que todo está irremisiblemente perdido. Se habla de la máscara de Petrus cuando éste y Larsen están reconociendo el juego como farsa necesaria para seguir viviendo, cuando todo se vuelve máscara; o Larsen llama a Kunz y Gálvez "nadie" cuando les llama para contarles la mentira de que los problemas legales en cuanto al astillero se ha arreglado y que todo cambiará, cuando todos saben que eso ya no es posible. En cada personaje se destaca su función de objeto y ello viene dado por los momentos de tensión en la obra.

El sentido de estas cosificaciones se desprende de esa farsa que lo envuelve todo, en la que todo se vuelve nada y no importa quién o qué se sea. Por otro lado, este proceso refuerza de nuevo el estatismo, el tiempo muerto que recorre la obra, pues un objeto no tiene movilidad por sí sólo, es lo opuesto a un sujeto que tiene la capacidad de decisión para moverse por sí mismo. Angélica Inés, que prácticamente se escapa de la cosificación, ya no tiene de por sí esa capacidad de decisión, por lo que no necesita ser transformada en cosa. La cosificación fija a los personajes, los inmoviliza todavía más dentro de esos tiempos y espacios consumidos del astillero, en el cual nadie es nada.

La aplicación de este procedimiento aplicado en el caso concreto de las mujeres las encierra todavía más en ese mundo agobiante. Onetti pretende con ello, según la tesis anteriormente propuesta, recrudescer su estado, lo cual parecería criticable en un primer momento; sin embargo, si se refuerza la idea de que a partir de ese recrudescimiento se presentan situaciones insostenibles que piden a gritos un cambio, entonces el procedimiento se vuelve un reclamo de esperanza.

3.4.4. El lugar del narrador. La ambigüedad

El narrador de *El astillero* es, hasta cierto punto, ambiguo. En la mayor parte de la novela narra de forma directa y no a través de la visión de un personaje, pero hay muchos momentos en los que la ambigüedad y los testigos intervienen rompiendo esta unilateralidad. El narrador adopta diversas formas a lo largo del texto, aunque su forma básica de narración es la tercera persona del singular, introduciéndose con ella en el pensamiento de los personajes.

Esos diversos puntos de vista que adopta el narrador de *El astillero* van desde esa tercera persona del singular, hasta la primera del plural, incluyendo la narración testimonial, las intervenciones directas de la voz narrativa en el texto y la ambigüedad. Cuando Larsen llega a Santa María, el narrador hace referencia a los habitantes de la ciudad, incluyéndose entre ellos en algunos momentos y excluyéndose en otros, refiriéndose a un "nosotros" o a un "ellos". Al principio de la obra hay un juego constante por parte del narrador: reúne allí la tercera persona del

singular y la segunda del plural, creando ambigüedad e incertidumbre. "Pero ningún habitante de la ciudad recuerda haberlo visto nuevamente antes de que se cumplieran quince días de su regreso. Entonces, era domingo, todos lo vimos en la vereda de la iglesia"¹⁵². En la primera parte de la cita el narrador se excluye y habla sobre los demás, mientras que en la segunda parte él forma parte de Santa María; en la primera parte se crea incertidumbre, en la segunda certeza. Por otro lado, aparecen a lo largo de los capítulos –especialmente en el primero–, partículas del tipo "probablemente", "según se supo", "algunos... recuerdan"... , que comportan duda y ambigüedad. El testigo colectivo de unos y otros, cada uno según su versión, provoca inestabilidad vocal. El juego de dudas e incertidumbre que se crea en el texto, y que básicamente acompaña a Larsen, envuelve toda la obra, culminando con el final abierto que no concluye definitivamente la narración.

Un tipo de narración que se encuentra en la obra es la narración testimonial, en la que el narrador cede la palabra a algunos personajes individuales. En la narración testimonial no se narra la vida del "yo", sino la vida del otro. En este caso, el narrador cede la palabra a los personajes, pues se supone que por haber presenciado la escena, estos sabrán más de la misma. Las narraciones testimoniales de la obra hacen referencia casi exclusiva a Larsen, a su llegada y en sus estancias en Santa María, excepto en el caso de la visita de Angélica Inés al astillero, que también la incluye a ella. El caso de *El astillero* no es el de un relato

¹⁵². Onetti, J.C., op. cit. 33. p.62

testimonial completo construido a través de múltiples voces narrativas; sin embargo, aparecen algunos narradores delegados que cuentan partes de la historia según su propia versión. Cuando la mediación de narradores se multiplica, la certidumbre de saber que algo es totalmente cierto disminuye. En la obra se dan tres casos de testimonios a los que el autor cede la palabra, además de los plurales del principio de la obra: Hagen, el del surtidor de nafta sobre Larsen una noche en Santa María, el del barman del Plaza sobre la misma noche, y finalmente Kunz sobre la visita de Angélica Inés a Larsen en el astillero. En los tres casos el propio narrador comenta las escenas en las que va a ceder la palabra con un preludio que hace referencia a las dudas e indiferencia que cada versión propia provoca: "Ahora, en la incompleta reconstrucción de aquella noche, en el capricho de darle una importancia o sentido históricos, en el juego inofensivo de acortar una velada de invierno manejando, mezclando, haciendo trampas con todas estas cosas que a nadie le interesan y que no son imprescindibles, llega el testimonio del barman del Plaza"¹⁵³. Se encuentra incluso cierta burla en este fragmento acerca de la necesidad de centrar los sucesos dentro de una historia, de darles una verdad, cuando en realidad nada es imprescindible, de la ficción de la literatura cuando en una obra todo puede ser incluido o excluido. El propio narrador ayuda, pues, a dar esa imagen de incertidumbre y de que todo podría ser de cualquier otra forma. Por otro lado, esta imagen se refuerza con comentarios sobre el tiempo de desarrollo de los sucesos

¹⁵³. Onetti, J.C., op. cit. 33, p.140

de la historia, "podemos preferir el momento en que Larsen se sintió aplastado por el hambre"¹⁵⁴. La historia, una sucesión de acciones, se puede crear como se quiera, poner un momento antes o después, de tal forma que todo es aleatorio. Es un juego con el tiempo, que puede ser cronológico, lineal, o totalmente dislocado. Por otro lado, dentro de la farsa que se ha creado alrededor del astillero se permiten fácilmente estas libertades temporales; no importará tanto si cualquier hecho pasó antes o después, si se narra o no se narra. Esa indefinición lleva incluso al cuestionamiento de la verdad objetivad de los hechos, que más que hechos en sí pueden ser tomados como interpretaciones, es decir, más que hechos objetivos, se presentan interpretaciones de los mismos (la del barman, etc). Cualquier interpretación es válida de la misma manera que cualquiera puede ser falsa. El narrador lo deja en manos de los testimonios y del lector.

El narrador puede estar más o menos distante de los personajes y en *El astillero* este alejamiento está muy marcado. El narrador es un ente aparte dentro de la obra y no se identifica con ninguna figura de la narración, por eso su posición queda a salvo; es decir, no está involucrado dentro de la obra en tanto que personaje. A pesar de que el narrador pretenda incluirse en algunos momentos, especialmente como habitante de Santa María y como espectador común, la distancia entre él y los personajes es grande (como se muestra asimismo a través del lenguaje), su existencia es independiente. Su lugar

¹⁵⁴. Onetti, J.C., op. cit. 33, p.92

en la obra es externo al astillero y su tiempo tampoco es el del astillero, queda fuera de todo eso. Cuenta la historia presente del astillero pero como observador; no cuenta la historia anterior de la empresa de forma directa, sino que ésta surge de toda la historia presente. Por otro lado, cuando la vida de Petrus es recordada, no la cuenta directamente el narrador, sino que lo hace a través del personaje de Díaz Grey.

La ambigüedad producida por las distintas formas del narrador, la tercera persona del singular, la segunda del plural, los testimonios, los comentarios del narrador, ayudan a este distanciamiento y a esa falta de intención de veracidad absoluta. Es como si al narrador no le importara tanto un mayor o menor acercamiento a la verdad. La historia puede haber existido o no, puede haber sido así o de otro modo, no importa. De ahí se deriva que no hay un intento único de verdad; todo ese mundo ficticio refleja lo ficticio del mundo en sí.

La falta de intención de veracidad que se desprende de la indefinición del narrador puede conducir de nuevo al cuestionamiento del intento de reflejo por parte del autor del mundo rioplatense y su realidad. Onetti no se restringe a un mundo de costumbres propias, a su descripción, a su explicación. A pesar de que los escenarios que envuelven la obra son concretos y hacen referencia a los del Río de la Plata reflejando un momento histórico, la obra va más allá de esos escenarios para llegar a lo universal, es decir, al cuestionamiento del estado de las cosas, del individuo y de la sociedad en general. De esta forma, la obra de Onetti se abre al mundo abarcando una problemática

que no es exclusiva del mundo del Río de la Plata, sino del individuo como tal, más allá de fronteras delimitadas.

CONCLUSIONES

"...un gran patio de baldosas coloradas, en el centro una mujer balanceándose en un sillón, ida y vuelta, vestida o no con una bata desabrochada que mostraba la tristeza de una teta caída, interrumpiendo la canción repetida para tomar tragos de la botella al pie del sillón hamaca para volver a cantar con su voz vieja y borracha"¹⁵⁵.

Un juego de cronotopos conforma la composición de *El astillero en su totalidad*; su estructura está organizada a partir de tiempos y espacios, que toman forma como el astillero, la casilla, la glorieta, Santa María. Estos cronotopos son la obra, desde su esqueleto hasta su más amplio contenido. Juegos, farsas y personajes, capítulos y estructura son tiempo y espacio.

Los espacios y los tiempos forman *El astillero*. La novela gira en torno a sus ejes cronotópicos, que la conforman desde lo más interno de la misma. A partir de ahí, el astillero se alza como centro argumental, no siendo origen de ninguna historia, sino siendo la historia en sí. ¿Qué importa Larsen fuera del embrujo del astillero, qué la mujer de Gálvez sin la casilla? *El astillero* es una contención de tiempos y espacios más que de historias. Todo gira en torno a esos cronotopos presentes, que son los verdaderos protagonistas, y los personajes surgen de ellos, se encuentran

¹⁵⁵. Onetti, J.C., *Cuando ya no importe*, Buenos Aires, Ed. Alfaguara, 1993, p.146

ahí, allá viven; los tiempos pasados se deslindan del astillero, formando cronotopos pretéritos que forman parte de este presente. Así, el espacio se convierte en una confluencia de tiempos, formándose el verdadero ser de la obra, del que se desprende la marginalidad de la misma.

El astillero como espacio presente es una ruina que simboliza una ruptura; como tiempo de decadencia simboliza ese mismo fracaso que remite al truncamiento del proceso de modernidad en América Latina. Ese simbolismo surge de su figura como cronotopo.

En el conjunto de la obra de Onetti, *El astillero* sería un eslabón más dentro de esta cadena que es su narrativa y la creación de Santa María como un mundo propio en ella. Un mundo dentro del mundo. Santa María actúa en *El astillero* como mundo hegemónico frente al deshecho universo de Puerto Astillero, es decir, como contrapunto que permite el diálogo interno de la obra. Se convierte así en uno de los espacios internos dialogantes. Este punto llama la atención sobre otros textos de Onetti en los que el mundo de Santa María como universo onettiano actúa como el "otro" mundo. No deja de ser en esos casos un espacio dialogante, sin embargo lo es sólo con el mundo de fuera de la obra, mientras que en *El astillero* participa a su vez en el diálogo cronotópico interno. A través de Santa María, la obra de Onetti se abre al mundo, se abre al diálogo.

El cronotopo como lugar para la expresión se revela en diversas manifestaciones; algunas de ellas pueden ser tomadas de forma metafórica, como sería el caso de un cuadro. Un cronotopo, al igual que

una pintura, permite la aparición de un momento, de unas figuras, de un espacio. Los cuadros del pintor alemán Otto Dix (1891-1969)¹⁵⁶ contienen una serie de escenarios, tiempos y figuras que reflejan unas condiciones sociales determinadas. De la misma forma que el escenario de "La casilla I" se conforma como lugar de aparición de personajes y ambientes, un cuadro de éste pintor es propicio para lo mismo.

Cada escena, cada capítulo de *El astillero* cada cronotopo, conforman el mundo de esta novela; cada obra de Onetti conforma su mundo literario. Cada cuadro de Otto Dix forma parte de su mundo pictórico.

En su apertura de universalidad la obra de Onetti permite la comunicación con otro tipo de creaciones; una de esas posibles interacciones es la que se produce con la obra de Otto Dix (en este caso concreto a partir de *El astillero*, pero extendiéndose también al resto de la narrativa de este autor, quizás especialmente de *Juntacadáveres* por la constante presencia de prostitutas en ella). Los distintos textos de Onetti dialogan entre sí y los cuadros de Dix dialogan con ellos a través de la similitud de lo impreso en sus imágenes.

Las imágenes literarias descritas por Onetti, las recreaciones físicas que hace de sus personajes y los ambientes que los envuelven encuentran un reflejo en las imágenes pictóricas del pintor alemán Otto

¹⁵⁶. Nacido en Untermhaus, la familia de Otto Dix provenía del proletariado. Dix sentía aversión por cualquier tendencia ideológica. Participó en la Primera Guerra Mundial como voluntario, hecho que marcó profundamente su pintura. Fue profesor de arte en diversas ciudades. Con la llegada al poder del Nacional Socialismo se retira al Lago Constanza, donde vivió hasta su muerte en 1969.

Dix. Entre la obra de Onetti y la de Dix se encuentran una serie de similitudes que las acerca en el tiempo; sus circunstancias y sus lugares no son los mismos, sin embargo, su semejanza temática e incluso descriptiva las acerca en el espacio, haciendo de ellas obras universales que hacen referencia a temas universales. De ahí, la conjunción de ambas en el apartado que concluye esta tesis.

No se trata de llevar a cabo una disertación sobre imágenes literarias e imágenes pictóricas y sus posibles formas teóricas de relacionarse; se trata más bien de una intuición, de un ir más allá de las concepciones sobre imágenes de diferentes formas artísticas para acercarlas en lo universal. Poco a poco se podrían ir identificando personajes de Onetti con figuras de los cuadros de Dix, sin embargo no es esa la intención de esta analogía. Las descripciones realizadas por estos dos autores reflejan de una forma muy cercana la decrepitud de figuras humanas, de tipos marginados de la sociedad, la decadencia de ciertos lugares y ciertos fenómenos marginales, como es la prostitución; en ambos se puede detectar una velada crítica a los juegos sociales, un escarnio a sus mundos. Los dos se complementan por esa afinidad en sus temas y la forma de representar sus figuras. Además del tipo de imágenes, su posibilidad de acercamiento recae en su complementación a través del diálogo arriba mencionada.

La mayor parte de la obra de Dix está dedicada a retratos, a figuras humanas más o menos marchitas, nunca pintadas en todo su esplendor, sino más bien con tendencia hacia lo contrario, hacia el declive

físico; Dix destaca lo decrepito del cuerpo humano en sus obras y a partir de ahí, la degradación a la que puede llegar el ser humano. En sus pinturas de personajes de los bajos fondos se destacan ciertos rasgos, o bien exagerados, o bien desfigurados: rostros con arrugas prematuras, pechos desnudos caídos y enflaquecidos, ojos con remarcadas ojeras o excesivo maquillaje que roza lo ridículo, cuerpos viejos desnudos. Esos cuerpos marchitos son un reflejo de la degradación interna de estos personajes marginados de la sociedad. Como en ciertas imágenes de Onetti, se llega a alcanzar lo grotesco -y en lo grotesco se encuentra esa degradación como denuncia que se halla implícita en la obra de ambos autores; es la exageración desesperada como una forma de denuncia social-. Dix no busca la representación de la belleza en su canon clásico. Sus pinturas, sus cuadros expresan al hombre contemporáneo, la vida y su sentido. Su experiencia de la guerra, hecho para él necesario para que todo hombre llegue a conocer la verdadera naturaleza humana, marcó profundamente su visión sobre el hombre.

Los ambientes y la forma de representación de las figuras son los aspectos más afines entre las obras del escritor y el pintor. El tipo de personajes que se describen en *El astillero* se asimilan a los pintados por Dix en sus cuadros. El trasfondo degradado de la obra, así como sus escenarios y tiempos marchitos, las figuras grotescas, cuerpos feos, los destellos de las escasas luces en la oscuridad, los edificios cuadrados como moles, los cielos nublados en tono de oscura amenaza, los lugares de decaídos a "kitsch", lo herrumbrado y oscuro que hay en ellos

implican esa dejadez que envuelve a los personajes que los habitan (Ver lámina nº1, *Pareja*, 1922). En *El astillero* es sobre todo en los lugares intermedios como El Chamamé donde se encuentran los personajes más grotescos, que no necesitan de una descripción interna, porque la externa lo dice todo sobre ellos. Las imágenes de Onetti representan una concepción de la vida y el ser humano, que destaca su decadencia, su declive.

En los estudios de Dix sobre la representación corporal se repite el tema de la mujer embarazada. Las mujeres expuestas en los retratos del pintor no son la imagen feliz de la maternidad; no representan el estado maternal complacido, el de la fertilidad satisfecha, sino el hastío. Sus cuerpos no aparecen como llenos y redondeados, completos, sino como hinchados y deformados. No son imágenes de alegría, sino de desconsideración, de miradas lánguidas, de indiferencia. La esposa de Gálvez aparece en *El astillero* con la misma postura ante el embarazo, sin haber elegido tener a este hijo (como ya se ha descrito) (Ver lámina nº2, *Embarazada (sentada)*, 1930).

Como muestra de ese acercamiento general, resulta conveniente el análisis de un cuadro de Dix representativo del aspecto decadente de su obra. En el cuadro *Las tres mujeres* (Ver lámina nº3, 1926), Dix retrata a tres figuras femeninas desnudas; sus cuerpos, lejos de representar la juventud y la belleza, son feos y antiestéticos y muestran la degradación de los tres personajes; sus carnes blandas, sus pechos caídos, sus cuerpos y sus actitudes rayan lo grotesco. La posición de la

mujer que está en el suelo recuerda a un perro, como el que tiene delante suyo y con el que parece estar hablando (como las protagonistas de la obra de Onetti, que están fuertemente identificadas con los perros, hablando y sintiéndose acompañadas por ellos); su postura en el suelo tiene mucho de denigrante y vulgar. Sus carnes voluptuosas pero caídas, las venas en su piel, recuerdan lo que había sido pero ya no es, el paso del tiempo en ella. La delgadez de la mujer que está de pie no es esbelta o elegante, sino decrepita; su piel está agrietada, sus huesos se marcan en su figura de forma exagerada, su pelo descuidado y su cara reafirman su fealdad. Su delgadez y su figura son esperpénticas, está consumida. Por último, la mujer que está sentada al fondo tiene la piel curtida surcada por venas y por algunas grietas. De su rostro en perfil se desprende un aire de ferocidad desnuda; es todo lo contrario a la mujer delgada, pero lo que se desprende de ella es igual de grotesco. Todas llevan joyas en sus dedos o en las orejas, como símbolo burgués y de pretensión de ser lo que no son y del declive de dicha clase social; eso no las ayuda a realzar su extinta belleza, realzando más bien su patetismo. Estos cuerpos degenerados, ese ambiente de decadencia reflejan la degradación social en la Europa de la posguerra.

Del ambiente que se desprende de los cuadros de Dix se destila la misma herrumbre que cubre a los personajes, espacios y tiempos de *El astillero*. De la degradación de las figuras del pintor alemán se infiere un aire de marginalidad que domina sus pinturas; esa degradación circunda asimismo a los ambientes y personajes de *El*

astillero. Es posible imaginar los personajes de esta obra tal como Dix pinta sus figuras. Esa marginalidad se multiplica en los dos autores especialmente en cuanto a las mujeres se refiere. Retomando como muestra el cuadro *La pareja* (Lámina nº1) se ve a un hombre recostado, vestido, con buena apariencia externa; encima de él se encuentra una mujer desnuda, con el pecho caído, con maquillaje ridículo, con grandes ojeras... La mujer aparece mucho más desfigurada y grotesca que el hombre, mucho más afectada por dicha marginalidad. En ese cuerpo ridiculizado y ajado, con rasgos distorsionados, se hace posible palpar la otredad. Ella no elige -sino probablemente no estaría retratada de esa forma-, al igual que en la obra de Onetti en que las mujeres tampoco han escogido estar ahí, en ese escenario, en esa marginación de un espacio que las traspasa. Aunque la otredad de los espacios incluyen tanto las figuras masculinas como femeninas, su ser grotesco, su estaticidad en unos espacios decaídos y la falta de elección en poder o no participar del juego del *astillero* (aunque sea un juego falso) margina a la mujer frente al hombre y frente al mundo. Si la marginalidad del espacio del *astillero* afecta tanto a hombres como mujeres (ese espacio herrumbrado da personajes herrumbrados), la falta de opción de la mujer amplifica su otredad frente al personaje masculino, pues éste aun entra en la opción del juego.

Las figuras del cuadro anteriormente comentado remiten a los personajes de *El astillero*. Las mujeres de *El Chamamé*, tanto como las protagonistas de la obra, pueden ser identificadas a partir de las mujeres

del cuadro. Esa identificación no se limita tan sólo a los protagonistas femeninos porque sean mujeres las representadas en el cuadro (aunque en la obra de Dix se hace hondo hincapié en ellas), sino que se extiende a todos los espacios que rodean la obra y de ahí a todos los personajes. La otredad invade a los espacios, los tiempos y los personajes de la obra de Onetti; los escenarios numerados de *El astillero*, permiten, a través de espacios y tiempos, la manifestación de figuras y ambientes que son el reflejo de una denuncia que muestra la marginalidad que existe en la sociedad y que es engendrada por ésta. Una sociedad justa no produciría esos márgenes. En ese sentido, las obras de estos autores puede ser interpretada como denuncia social.

El mundo de Onetti, el mundo de Santa María, el mundo de Dix, cada uno lenguaje, voces, espacio, tiempo, diálogos siempre abiertos



Lámina 1



Lámina 2

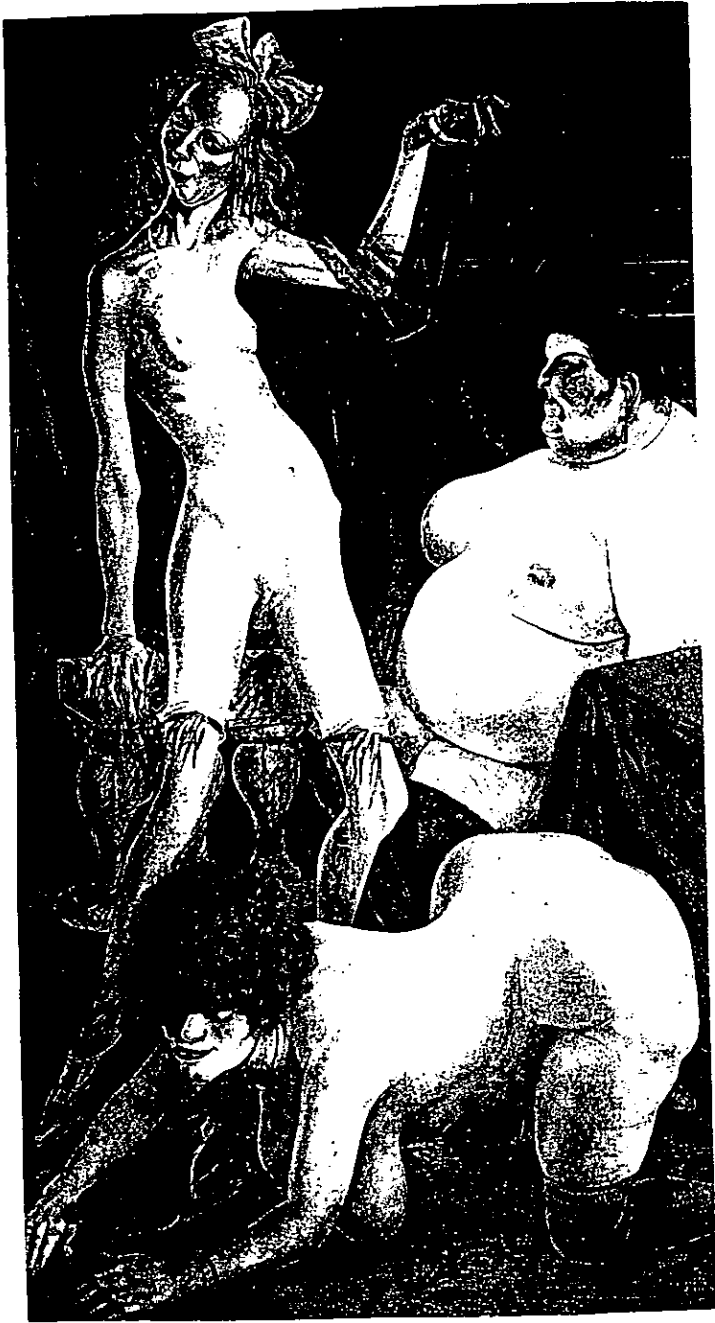


Lámina 3

BIBLIOGRAFIA

DE JUAN CARLOS ONETTI

- Onetti, Juan Carlos, *El astillero*, Madrid, Ed. Cátedra, 1993 [1961]
- _____, *El astillero*, Barcelona, Ed. Seix Barral, 1990
- _____, *El astillero*, Barcelona, RBA Editores, 1995
- _____, *El pozo*, Montevideo, Ed. Arca, 1969 [1939]
- _____, *Tiempo de abrazar*, México, Diana Literaria, 1988 [1940]
- _____, *Para esta noche*, Montevideo, Ed. Arca, 1967 [1943]
- _____, *La vida breve*, Barcelona, Ed. Bruguera, 1980
[1950]
- _____, *Los adioses*, Barcelona, Ed. Bruguera, 1986
[1954]
- _____, *Para una tumba sin nombre*, Barcelona, Ed. Edhasa,
1980 [1959]
- _____, *Juntacadáveres*, Barcelona, Ed. Seix Barral, 1985 [1964]
- _____, *La muerte y la niña*, Buenos Aires, Ed. Corregidor,
1973 [1973]
- _____, *Requiem por Faulkner y otros artículos*, Montevideo, Ed.
Arca, 1976
- _____, *Dejemos hablar al viento*, Barcelona, Ed. Planeta, 1985
[1979]

_____, *Cuando ya no importe*, Madrid, Ed. Alfaguara, 1993
[1993]

_____, *Cuentos completos*, Madrid, Ed. Alfaguara, 1994

_____, *Confesiones de un lector*, Madrid, Ed. Alfaguara, 1995

SOBRE JUAN CARLOS ONETTI

Adams, Michel, Ian, *Three authors of alineation. Bombal, Onetti, Carpentier*, Austin, University of Texas Press, 1975

Ainsa, Fernando, *Las trampas de Onetti*, Montevideo, Ed. Alfa, 1970

Cuadernos Hispanoamericanos, "Homenaje a Juan Carlos Onetti", n° 292-294, Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, octubre-diciembre, 1974

Curiel, Fernando, *Onetti: obra y calculado infortunio*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1980

Giacoman, Helmy F. (Editor), *Homenaje a J.C. Onetti*, Madrid, Ed. Anaya, (no hay año)

Ludmer, Josefina, *Onetti. Los procesos de construcción del relato*, Buenos Aires, Sudamericana, 1987

Juan Carlos Onetti, Premio "Miguel de Cervantes", Barcelona, Anthropos, 1990

Puccini, Dario, "Der vorzeitige Verfall Santa Marías: Onetti Roman-Zyklus zwischen Unterentwicklung und kapitalistischer Entfremdung", en *Grenzgänge*, Aisthesis Verlag, Bielefeld, 1995

Rufinelli, Jorge, *Onetti*, Montevideo, Biblioteca Marcha, 1973

Verani, Hugo, *Onetti: el ritual de la impostura*, Caracas, Monte Avila Ed., 1981

BIBLIOGRAFIA GENERAL

Ainsa, Fernando, *Tiempo reconquistado: siete ensayos sobre literatura uruguaya*, Montevideo, Ed. Géminis, 1977

Angenot M., Bessière J., Fokkema D., Kushner E., *Teoría literaria*, México, S. XXI, 1993

Auerbach, Erich, *Mimesis*, México, F.C.E., 1995

Bachelard, Gaston, *Poética del espacio*, México, F.C.E., 1984

Bajtín, Mijail M., *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Ed. Taurus, 1989

_____, *Estética de la creación verbal*, México, S.XXI, 1992

_____, *La poética de Dostoievski*, México, F.C.E. 1986

_____, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de Francois Rabelais*, 2ª reimpresión en México en "Alianza Universidad", 1993

Bal, Mieke, *Teoría de la narrativa*, Madrid, Ed. Cátedra, 1990

Beauvoir, Simone de, *El segundo sexo*, Madrid, Alianza Ed., 1989

Benedetti, Mario, *Literatura uruguaya, S.XX: ensayos*, Montevideo, Alfa, 1969

_____, *Crítica cómplice*, Madrid, Alianza Ed., 1988

Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, México, S.XXI, 1994 [1984]

Bhabha, Homi K., *Nation and Narration*, London, New York, Routledge, 1994

Bloch de Behart, Elisa, *La retórica del silencio*, México, S.XXI, 191984

Booth, Wayne C., *La retórica de la ficción*, Barcelona, Ed. Bosch, 1974

Borso, Vittoria, Conferencia: "Levinas y Foucault: lectura de Foucault desde la ética de lo otro", Universidad Nacional Autónoma de México, 1995

Braunstein, Néstor A., *Goce*, México, S.XXI, 1990

Brushwood, John S., *La novela Hispanoamericana del S. XX. Una vista panorámica*, México, FCE, 1984

Candido, Antonio, *Ensayos y comentarios*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995

Certeau, Michel de, *Heterologies. Discourse on the other*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986

Clarke, John, *New times and old enemies: essays on Cultural Studies and America*, London, Harper Collins Academic, 1991

Cornejo Polar, Antonio, "El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural", en: *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Año IV, n° 7-8, Lima, 1978

Culler, Jonathan, *Sobre la deconstrucción: teoría y crítica después del estructuralismo*, Madrid, Ed. Cátedra, 1982

Culler, J., "Reading as a woman", 1982

Chanady, Amaryll, *Latin American identity and constructions of difference*, Minneapolis, University of Minesota Press, 1994

Deleuze, Gilles y Guattari, Felix, *Anti-Edipo: capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Ed. Paidós, 1985

Di Stefano, Christine, "Dilemmas of Difference: Feminism, Modernity, and Postmodernism", 1990

Eagleton, Terry, *Teoría literaria: una introducción*, Madrid, ed. Cátedra, 1983

Easthope, Antony, *Literary into cultural studies*, London, New York, Routledge, 1991

Elan, Diane, "Questions of women", en: *Feminism and Deconstruction*, London, New York, Routledge, 1994

Fetterley, Judith, "Introduction on the politics of literature", 1977

Gálvez, Marina, *La novela hispanoamericana contemporánea*, Madrid, Ed. Taurus, 1988

García, Alvarado, J.M., *Uruguay*, México, Ed. REI, 1990

Grove, Lidia, *Joven, mujer y prostituta: tres rostros de Eva en la narrativa de Onetti*, Tesis (Ph. D), New Brunswick, Rutgers University, N.J. 1979

Harstock, Nancy, "Foucault sobre el poder: ¿una teoría para mujeres?", en: *The Gender of Power*, Leiden, University of Leiden, 1987

Hayles, M. Katherine, *La evolución del caos*, Barcelona, Ed. Gedisa, 1993

Hernández, Felisberto, *Nadie encendía las lámparas*, Madrid, Ed. Cátedra, 19..

Holquist, Michael, *Dialogism. Bakhtin and his world*, London and New York, Routledge, 1991 [1990]

Imbert, Gérard, "El sujeto europeo y el otro", en: *Archipiélago, Cuadernos de crítica de la cultura*, nº 12, Barcelona, 1993

Jones, Ann Rosalind, "Writing the Body: Toward an Understanding of l'Écriture Féminine", 1981

Karcher, Eva, *Dix*, Köln, Taschen Verlag, 1992

Koppelman, Susan (recopiladora), *Imágenes de mujeres en la ficción. Perspectivas feministas*, Corniccon, 1972

Kristeva, Julia, *Etrangers et nous-mêmes*, Paris: Librairie Arthème Fayard, 1988

Levinas, Emmanuel, *Totalidad e infinito*, Salamanca, Sígueme, 1977

_____, *Humanismo del otro hombre*, México, S.XXI, 1974

_____, *Le temps et l'autre*, Paris: Presses Universitaires de France, 1985

_____, "El otro, utopía y justicia", en: *Archipiélago, Cuadernos de crítica de la cultura*, nº 12, Barcelona, 1993

Llobera, J.R., *Caminos discordantes: centralidad y marginalidad en la historia de las ciencias sociales*, Barcelona, Ed. Anagrama, 1989

Marinello, Juan, *Meditación americana. Cinco ensayos*, La Habana, Universidad Central de las Villas, 1963

Martín Torres, Renato, *Para una relectura del Boom: populismo y otredad*, Madrid, Pliegos. Pliegos de ensayos, 1990

Moi, Toril, *Sexual/Textual Politics*, London, New York, Routledge, 1991

_____, *Teoría literaria feminista*, Madrid, Ed. Cátedra, 1988

Moreno, Montserrat, *Como se enseña a ser niña: el sexismo en la escuela*, Barcelona, Ed. Icaria, 1986

Morson, Gary Saul, *Bajtin. Ensayos y diálogos sobre su obra*, México, UNAM\F.C.E., 1993

Noris, Christopher, *Deconstrucion, teoría y práctica*, London, Routledge, 1991

Oyarzún, Kemy, "Literaturas heterogéneas y dialogismo genérico-sexual", en: *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Año XIX, n° 38, Lima, 2° sem. 1993, pp. 37-50

Paredes, Alberto, *Las voces del relato*, Ed. Grijalbo, México, 1993

Perus, Françoise, *Historia y crítica literaria*, La Habana, Casa de las Américas, 1982

_____, "El dialogismo y la poética histórica bajtinianos en la perspectiva de la heterogeneidad cultural y la transculturación narrativa en América Latina", en: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XXI, n°42, Lima-Berkeley, 2° semestre de 1995

Pimentel, Luz aurora, *El relato en perspectiva*, México, UNAM, 1991

Rall, Dietrich (comp), *En busca del texto literario*, México, UNAM, 1989

Rama, Angel, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, S.XXI, 1982

_____, *Literatura y clase social*, México, Folio Ediciones, 1983

_____, "La generación crítica", en: *Uruguay hoy*, Buenos Aires, S.XXI, 1969

Rela, Walter, *Diccionario de escritores uruguayos*, Montevideo, Ed. La Plaza, 1986

_____, *Literatura uruguaya: tablas cronológicas, 1835-1985. Índice de publicaciones periódicas 1838-1936*

Revista de Occidente (Num. Mon.), "El otro, el extranjero, el extraño", en: Enero 1993, n° 140, Comunidad de Madrid. Consejería de integración social.

Robinson, Lillian S., "Treason our text. Feminist challenges to the literary canon", 1983

Rodriguez Magda, Rosa Mª, *Femenino fin de siglo. La seducción de la diferencia*, Barcelona, Ed. Anthropos, 1994

Rodriguez, Monegal, Emir, *Literatura uruguaya del medio siglo*, Montevideo, Ed. Alfa, 1966

Rowe, William and Schelling, Vivian, *Memory and modernity. Popular Culture in Latin America*, London-New York, Verso, 1991

Said, Edward, *Orientalism*, London, Penguin, 1991

Sarlo, Beatriz, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Ed. Nueva Visión, 1988

Selden, Raman, *La teoría literaria contemporánea*, Barcelona, Ed. Ariel, 1989

Spivak, Gayatri Chakravorty, "Three women's texts and a critique of imperialism", 1985

_____, *In other worlds: essays in cultural politics*, New York, Routledge, 1988

Stephens, Mitchell, "Jacques Derrida", en: *The New York Time magazine*, January 23, 1994, 23-25

Todorov, Tzvetan, *La conquista de América: el problema del otro*, México, SXXI, 1995 [1982]

_____, *Nosotros y los otros: reflexión sobre la diversidad humana*, México, S.XXI, 1991

_____, *Literatura y significación*, Barcelona, Ed. Planeta, 1971

Valcárcel, Amelia, "Mujeres y poder", en: *Extractos de Sexo y filosofía, sobre "mujer y poder"*, V.A., Barcelona, Ed. Anthropos, 1991

Vattimo, Gianni y Rovatti, Pier Aldo, *El pensamiento débil*, Madrid, Ed. Cátedra, Col. Teorema, 1990

Waugh, Patricia, "Postmodernism and Feminism: where have all the women gone?", en: *Femenine fictions: Revisting the Postmodern* (Chapter one), P. Waugh, London, New York, Routledge, 1989

Wieseltier, Leon, "Contra la identidad", en: *Vuelta*, Año XIX, Num. 228, pp. 15-21

Yeatman, Anna, "Una teoría feminista de la diferenciación social", 1990

Zavala, Iris, "las formas y funciones de una teoría crítica feminista. Feminismo dialógico", en: *Breve historia feminista de la literatura española* (Cap I, "Teoría feminista: discursos y diferencia), Barcelona, Ed. Anthropos, 1993

_____, *Unamuno y el pensamiento dialógico. M. de Unamuno y M. Bajtin*, Barcelona, Ed. Anthropos, 1991

_____, *La posmodernidad y M. Bajtin. Una poética dialógica*,
Madrid, Ed. Espasa-Calpe, 1991

Zum Felde, Alberto, *La literatura del Uruguay*, Buenos Aires, Universidad,
1939