

#01

MONTAJE Y OTROS DISPOSITIVOS NARRATIVOS Y DRAMÁTICOS EN *EL ASTILLERO* DE JUAN CARLOS ONETTI

Marta Álvarez Izquierdo

Doctoranda en Literatura General y Comparada

Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III)

Cita recomendada || ÁLVAREZ IZQUIERDO, Marta (2009): "Montaje y otros dispositivos narrativos y dramáticos en *El astillero* de Juan Carlos Onetti" [artículo en línea], 452ºF. *Revista electrónica de teoría de la literatura y de literatura comparada*, 1, 104-120, [Fecha de consulta: dd/mm/aa], <http://www.452f.com/pdf/numero01/01_452f-mis-marta-alvarez-izquierdo-es.pdf>

Ilustración || Elena Macías

Traducción || Helena Castells

Artículo || Recibido: 23/04/2009 | Apto Comité científico: 26/05/2009 | Publicado: 01/07/2009

Licencia || Licencia Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 de Creative Commons.



Resumen || En el siguiente artículo se pretende analizar el montaje y los dispositivos narrativos de *El astillero* de Juan Carlos Onetti. Para ello se estudia en el punto 1 las diferentes situaciones narrativas que participan en la creación de dos mundos antagónicos, la realidad y el mundo ilusorio de *El astillero*, descrito siempre en un tiempo incierto. En el punto 2 se analiza como se establece el cruce de narraciones, creando así la discontinuidad narrativa puesta al servicio de la duplicidad de los personajes. En el punto 3 se ve como a través de las diferentes voces narrativas, el narrador crea un relato marcado por la ambigüedad y la incertidumbre. Esta incertidumbre no es más que el reflejo de la existencia, porque detrás de la farsa lo que permanece es la trampa de existir.

Palabras clave || Onetti | *El astillero* | Dispositivos narrativos | Ambigüedad | Farsa | Incertidumbre.

Abstract || In this paper I want to analyze the assembly and the different narrative mechanisms of *El astillero* written by Juan Carlos Onetti. With this purpose, in the first point I analyze the different narrative situations which take part in the creation of two contrary worlds, the reality and the phantom world of the *El astillero*, always described in an uncertain time. The second part analyses the way that the different narrations are crossed, setting up a discontinuity effect in the narration and the duplicity of the characters. In the third part we can see how, through the different narrative voices, the narrator sets up a story marked by uncertainty and ambiguity. This uncertainty is the reflection of existence, because behind the farce what remains is the trap of existence.

Key-words || Onetti | *El astillero* | Narrative mechanisms | Ambiguity | Farce | Uncertainty.

0. Introducción

La literatura entra en la época moderna cuando la noción de regla y de convención es sustituida por fórmulas u operaciones. La narración lineal se abandona en beneficio de dispositivos en los cuales las narraciones presentan varias situaciones narrativas que se entrecruzan. El narrador se deshace de la función tradicional de puesta en perspectiva de los acontecimientos diferentes que han tenido lugar en momentos distintos. El montaje y los dispositivos resultan una forma eminente, una representación particular y duradera de dichas fórmulas y operaciones literarias que son la marca de la modernidad. El proceso de creación de la narración deviene esencial.

En 1950, Juan Carlos Onetti publica *La vida breve*, una novela capital donde por primera vez aparece Santa María, su ciudad mítica que podemos situar cerca del Río de la Plata. En *El astillero* (1961), persigue el desarrollo del universo oscuro y desconcertante de Santa María.

El astillero empieza con el regreso de Larsen a Santa María cinco años después de su partida al exilio. Por casualidad, conoce a Angélica-Inés, hija de Petrus, el propietario de un astillero en ruinas. Trata de seducir a Angélica-Inés y acepta ser el subdirector del astillero en ruinas, teniendo a Gálvez y a Kunz como empleados.

Veremos cuáles son las fórmulas narrativas nuevas que aparecen en *El astillero* y que sustituyen asimismo las reglas del pasado. En primer lugar, veremos que *El astillero* es una novela donde aparecen diferentes situaciones narrativas. A continuación, estudiaremos la manera en que se entrecruzan los relatos, y los efectos de estos cruces. Por último, veremos que a través las diferentes voces narrativas, el narrador presenta un relato marcado por la ambigüedad y la incertidumbre. Esta incertidumbre narrativa es el reflejo de la existencia.

1. El astillero: un relato multilíneal

1.1. Diferentes situaciones narrativas

El astillero es una novela en donde las diferentes situaciones narrativas están unidas estrechamente con los espacios donde se desarrollan. Estos diferentes espacios juegan un rol muy importante en la organización narrativa del relato y en la materialidad del texto. Así, la novela está estructurada en 18 capítulos, y los títulos de los diferentes capítulos llevan el nombre de los principales espacios en donde se desarrolla la acción: “Santa María”, “El astillero”, “La glorieta” y “La casilla” que corresponden a los cuatro espacios principales.

El relato empieza con el regreso de Larsen a Santa María. Larsen vuelve a aparecer en la ciudad de la cual fue expulsado cinco años atrás y recorre las calles. Luego, viaja dos veces a Santa María, a donde va a hablar con el Doctor Díaz Grey y con Petrus. Y finalmente, el anteúltimo capítulo corresponde al último descenso de Larsen a la “ciudad maldita”.

En “el astillero” se desarrollan muchas escenas de la novela (capítulos 2, 4, 8, 9, 13, 16 et 18)¹. En el segundo capítulo, “El astillero 1”, Larsen acude a Puerto Astillero, dos días después de su llegada a Santa María. Vuelve a Belgrano, y es ahí donde ve por primera vez a Angélica-Inés : “Larsen supo enseguida que algo indefinido podía hacerse [...]” (p.65)². Es en ese espacio donde, dos capítulos más adelante, Petrus le propone el puesto de subdirector de su empresa, y donde se encuentra con Gálvez y con Kunz. Es también en ese mismo espacio donde se desarrolla el juego que se convertirá, a lo largo de las páginas, en una farsa grotesca.

En el tercer espacio, “La glorieta”, se desarrollan las conversaciones entre Larsen y Angélica-Inés (capítulos 3, 5, 7, 15, 18). Durante estos encuentros Larsen lleva a cabo su estrategia de seductor e intenta seducir a la hija de Petrus. En el último capítulo, Larsen acude a la Glorieta, pero Josefina, la sirvienta, no le deja entrar porque la joven está enferma. Esa misma noche, Larsen tiene una historia con Josefina.

El cuarto espacio es “La casilla” (capítulos 6, 7, 8, 9, 14, 15, 18). Es ahí donde viven Gálvez y su mujer embarazada, y es ahí donde acuden Kunz y Larsen por la noche para beber y comer algo.

Cada uno de los espacios de la novela cumple una función específica. En cada espacio Larsen juega un rol diferente: “Santa María” es el pasado, vemos la insistencia de Larsen para recuperar

NOTAS

1 | En el texto, los capítulos no están numerados así, pero yo les atribuí estas cifras para poder referir a ellos más fácilmente.

2 | ONETTI, Juan Carlos (1993): *El astillero*, Ediciones Cátedra, Madrid.

el poder perdido e irrecuperable. “El astillero” representa el juego de dominación, importancia y de poder. En “La glorieta” se desarrolla la imposible comunicación. Y “La casilla” es la única forma de comunicación posible, la urgencia de protección y de refugio. Estas escenas simultáneas muestran cuatro frases de Larsen en las cuales se desdobra multiplicándose y prolongando su derrota.

Pero además de las diferentes historias representadas por los cuatro espacios, existe en *El astillero* otro nivel de codificación, es decir, la presencia de dos mundos opuestos: la realidad y el juego.

1.2. La realidad y el juego

Al aceptar la subdirección de un astillero fantasma, Larsen acepta el juego y el rol de subdirector. Lo hace todo por volver al juego verosímil, llama a sus subordinados para hacerles preguntas acerca de las carpetas que relee. Una vez llegado el fin de su jornada: “Mentía destinos plausibles al patrón si lo tropezaba al salir y daba largos rodeos, dibujaba sobre calles y aceras de tierra caminos siempre distintos e irresolutos, senderos [...]” que el narrador califica como “hijos de la trampa y la duplicidad” (p.88). Esta misma dualidad existe en los personajes subordinados, Gálvez y Kunz, que también han aceptado el juego. Cuando Gálvez establece cada mes la lista de salarios del astillero, “re”-toma conciencia de lo absurdo que es el juego que está jugando: “Cada día 25 volvía a descubrir, a comprender el absurdo regular y permanente en que estaba sumergido” (p.86).

El juego que Larsen ha aceptado jugar es una farsa, una gran parodia grotesca que se vuelve cómica por lo absurdo: “Le voy a ser franco. No me ocupo de la parte administrativa. Lo que hago por ahora es un estudio general, para empaparme del asunto, y examino los costos” (p.134), dice Larsen a Díaz Grey acerca de su puesto de subdirector. Algunos párrafos más tarde, Díaz Grey describe rigurosamente la farsa:

Petrus es un farsante cuando le ofrece la Gerencia General y usted otro cuando acepta. Es un juego, y usted y él saben que el otro está jugando. Pero se callan y disimulan. Petrus necesita un gerente para poder chicanear probando que no se interrumpió el funcionamiento del astillero. Usted quiere ir acumulando sueldos por si algún día viene el milagro y el asunto se arregla y se pueda exigir el pago. Supongo.
(p.138)

Sin embargo, la farsa que Larsen establece con Kunz y Gálvez no es la misma que la que se inventa para él mismo, jugando a ser atrapado en la farsa del astillero: “Estaba deseando levantarse y abrazar al Gálvez o al Kunz, confesarse en una frase obscena [...]”

(p.88). El plan de la farsa viene a entrecruzarse con otros planes que la relativizan, dando lugar a una serie de situaciones absurdas, a una atmósfera extraña ante la cual el lector se encuentra desconcertado: “Porque yo podía jugar a mi juego por que lo estaba haciendo en soledad; pero si ellos, otros, me acompañan, el juego es lo serio, se transforma en lo real. Aceptarlo así –yo, que lo jugaba porque era juego–, es aceptar la locura” (p.101).

En el mundo de la farsa, Larsen gana cinco o seis mil pesos, tiene un buen empleo, subdirector. Sin embargo, fuera de la farsa en la cual ellos se esfuerzan por vivir, la realidad es bien distinta. El decorado en el cual se desarrolla la acción es un paisaje en ruinas, una escena desoladora por su abandono, un astillero habitado por la corrosión: “[...] el espacio inútilmente limitado, por los ojos de las herramientas atravesados por los tallos rencorosos de las ortigas” (p.83).

Durante su conversación, Larsen confiesa a Díaz Grey: “Puerto Astillero está muerto, doctor. Apenas si atracan las lanchas, nadie llega ni se embarca” (p.137). Y detrás de ese decorado en ruinas, su vida está llena de miseria y soledad: “El hambre no era ganas de comer sino la tristeza de estar solo y hambriento [...]” (p.93).

El sistema de oposiciones en el mundo de *El astillero* es muy complejo. Por un lado, remarcamos la oposición entre el mundo de la farsa del astillero y la realidad llena de desolación. Pero la realidad exterior a ese microcosmo del astillero, también está muy presente a través de Santa María, que nos transporta constantemente al pasado de Larsen: “[...] que el hecho de que el astillero hubiera llegado a convertirse en un mundo completo, infinitamente aislado e independiente, no excluía la existencia del otro mundo, éste que pisaba ahora y donde él mismo había residido alguna vez” (p.149).

La frontera fluctuante entre el juego y y la realidad crea un efecto de confusión en el seno de la narración. Veremos que esta incertidumbre también está presente en el relato a través de los datos temporales.

1.3. La incertidumbre temporal

La novela comienza con un emplazamiento del relato en el tiempo:

Hace cinco años, cuando el gobernador decidió expulsar a Larsen (o *Juntacadáveres*) de la provincia, alguien profetizó, en broma e improvisando, su retorno, la prolongación del reinado de cien días, página discutida y apasionante –aunque ya casi olvidada– de nuestra historia ciudadana. (p.59)

Una profecía es un anuncio del futuro y, en este caso, anuncia una repetición del pasado en el futuro: la vuelta. En el párrafo siguiente,

el narrador atraviesa el tiempo y se sitúa: “[...] cinco años después de la clausura de esta anécdota [...]” (p.59). Es decir, en el momento de la narración. Es evidente que, cinco años después de hace cinco años es el presente, así pues, discurso y relato coinciden en el mismo eje temporal. Sin embargo, todas las acciones de este capítulo están conjugadas en pasado simple, lo que las sitúa, no en el presente, sino en el pasado: “[...] Larsen bajó una mañana en la parada de los «omnibuses» que llegan de Colón, puso un momento la valija en el suelo [...]” (p.59). En el párrafo siguiente: “Tomó el aperitivo [...]. Almorzó allí, solitario [...]” (p.59). Esta insistencia en el uso del pasado simple parece tanto más significativa cuanto que, como hemos visto, la acción se está desarrollando al mismo tiempo que el discurso, en el presente de la acción. Con este uso, el narrador aleja el presente de la acción del presente de la narración.

El discurso establece un vínculo muy estrecho entre el presente y el pasado, pero el tiempo también está regulado a partir de otros elementos. El primer párrafo pone en evidencia el vínculo del sistema cronológico del relato con la historia de Santa María: “Hace cinco años, cuando el gobernador decidió expulsar a Larsen [...]” (p.59). A menudo, el narrador hace comentarios sobre hechos o personas que no son necesarias para la economía del relato, en la medida en que al parecer, estos personajes, comentarios o alusiones, no lo modifican: “Y, finalmente, se calificó de antihistórico y absurdo el emplazamiento de la estatua, que obligaba al Fundador a un eterno galope hacia el sur, a un regreso como arrepentido hacia la planicie remota que había abandonado para darnos nombre y futuro” (p.205). Sin embargo, estos comentarios cumplen otra función, la de integrar la cronología del relato al interior de una cronología mucho más vasta, la de la evolución histórica de Santa María.

Ahora bien, no es por ello que el relato deja de trazar su propia cronología. Sabemos que Larsen llega a Santa María “[...] aquel mediodía de fines de otoño” (p.60), y visita el bar Plaza “[...] a las siete y media de la tarde [...]” (p.61). Existe una voluntad del narrador de delimitar, en el interior de una cronología más vasta de la historia de la ciudad, una más restringida que corresponde a la del relato. Pero la precisión que acabamos de constatar en las citas precedentes no siempre encuentra su lugar. En algunos momentos, el narrador describe una cronología deliberadamente imprecisa e incierta: “Aquella noche, la de Hagen o cualquier otra, a las diez [...]” (p.130). Mismo si tenemos límites precisos en la cronología del relato (final del otoño, inicio del verano sin saber el año), los hechos no están rigurosamente ordenados, y pueden cambiar de emplazamiento: “Hubo, es indudable, aunque nadie puede saber hoy con certeza en qué momento de la historia debe ser colocada, la semana en que Gálvez se negó a ir al astillero” (p.118). Esto hace

que los datos temporales sean muy confusos y que el lector se sienta desconcertado. Además, el narrador decide situar el relato en relación al tiempo de las estaciones, es decir, un tiempo cíclico.

El relato se sitúa en un tiempo extremadamente impreciso, la sobrecarga temporal del pasado hace del tiempo del relato un tiempo donde presente y pasado se superponen. El carácter impreciso de los datos temporales, no puede servir de referencia al lector, para encontrarse con precisión entre los diferentes planos de la realidad y las diferentes líneas de intriga que se entrecruzan.

2. El cruce de los relatos

2.1. La discontinuidad diegética

Lo que convierte la disposición textual de *El astillero* en algo muy particular es que, como hemos visto, el relato está estructurado a partir de los espacios. También podemos remarcar que hay cinco capítulos que llevan el nombre de varios espacios. En estos capítulos, los espacios se entrecruzan y las intrigas se suceden; y vemos un Larsen que se desdobra.

Sin embargo, hay un quinto espacio cuyo nombre no aparece en el título del último capítulo donde todos los espacios se confunden: “El astillero 7, La glorieta 5, La casa 1, La casilla 7”. Pero mismo si la casa no aparece explícitamente hasta el último capítulo, es omnipresente durante todo el relato. Los cuatro espacios principales se sitúan en los alrededores de la misma; y a lo largo de todo el relato, Larsen se encuentra constantemente cerca de esta casa presentada como “[...] la casa inaccesible [...]” (p.231). El objetivo de su vuelta a Santa María, la aceptación del puesto de subdirector en un astillero en ruinas, el juego que establece, así como su intención de seducir a Angélica-Inés, tienen un vínculo muy estrecho con la casa. La casa representa el éxito y la riqueza del imperio de Petrus. Larsen acepta la farsa del astillero y quiere seducir a Angélica-Inés, pues así tiene la esperanza de heredar esta casa y volver a tener el esplendor del pasado: se imagina “[...] en la casa que no había pisado nunca, una incursión que terminaría en compromiso de casamiento, bendecido por el viejo Petrus [...]” (p.169). Pero nunca consigue verdaderamente poner los pies en la casa, con la excepción del último capítulo, en el cual se presenta en la habitación de la sirvienta Josefina y tiene una historia con ella: “No quiso enterarse de la mujer que dormía en el piso de arriba, en la tierra que él se había prometido” (p.231).

En este último capítulo se superponen los cuatro espacios que rodean la casa en una rápida sucesión final de secuencias narrativas. En la

novela, todo converge para dar una imagen visual de círculos que se cierran y comprimen el espacio, hasta suprimir toda posibilidad de esperanza y de continuar el camino. Podemos decir que el dispositivo espacial establecido, es visible, puesto que está representado en la materialidad del texto.

En *El astillero*, los datos temporales están fragmentados. En el primer capítulo, el día de la vuelta de Larsen, el narrador nos dice: “Pero ningún habitante de la ciudad recuerda haberlo visto nuevamente antes de que se cumplieran quince días de su regreso. Entonces, era un domingo, todos lo vimos en la vereda de la iglesia [...]” (p.62). Sin embargo, en el capítulo siguiente, el narrador dice “Dos días después de su regreso, según se supo, Larsen salió temprano de la pensión y se fue caminando lentamente [...]” (p.62). Por un lado, hay una elipsis temporal, pues el narrador hace un salto hacia delante, y se sitúa quince días más tarde. Pero, justo después, el narrador vuelve hacia atrás, y, describiendo las acciones de Larsen dos días después de su llegada, contradice su afirmación precedente. El tiempo es discontinuo y confuso a causa del entrecruzado del pasado con el presente, de la confusión que existe en los datos temporales, y sobretodo por la fragmentación temporal en el interior del relato.

Por otro lado, el cruce de la realidad y del mundo ilusorio crea también un efecto de discontinuidad diegética. Este dispositivo provoca la comedia en algunos momentos del relato: el humor se establece cuando la realidad y el mundo ilusorio de la farsa se entrecruzan. Cuando aprendemos lo que hace Larsen para hacer realidad esta farsa, es el momento en el que conocemos la verdadera realidad: “[...] como para convencer a un indiferente testigo, de que la desguarnecida habitación podía confundirse con el despacho de un Gerente General de una empresa millonaria y viva” (p.165).

En *El astillero*, las diferentes situaciones narrativas se entrecruzan en espacios múltiples, y el tiempo, así como los dos planos de la realidad, están fragmentados. Podemos decir que el dispositivo que entrecruza las diferentes líneas de acción crea la discontinuidad en el seno de una narración que se presenta bajo una forma incierta, donde los personajes son duplicados: juegan varios roles.

2.2. La duplicidad de los personajes

El cruce de la realidad y del mundo ilusorio permite al narrador describir los personajes en circunstancias muy diferentes. La identidad de Larsen aparece segmentada, como si este personaje estuviera descrito desde diferentes ópticas o puntos de vista. En *El astillero*, el lector se encuentra expuesto a una serie de visiones simultáneas

del mismo personaje. Cada rol que Larsen asume desarrolla una posibilidad, es decir, que en cada dominio de la novela, Larsen pretende realizar una proyección imposible en otro ser: “Avanzó lentamente la cabeza, impasible, casi inocente, gozándose en su solitaria delincuencia, sospechando confusamente que el juego deliberado de continuar siendo Larsen era incontables veces más infantil que el que jugaba ahora” (p.111). Esta duplicidad de Larsen también está presente en los demás personajes, y se caracteriza por la teatralidad en la puesta en escena de los diferentes juegos de situación.

En primer lugar, el sitio donde se desarrolla la farsa, está descrito como si se tratara del espacio donde tiene lugar una representación: “[...] hacía sonar los tacos sobre el piso polvoriento de la gran sala vacía” (p.88). Los gestos de los personajes están descritos meticulosamente por el narrador. Con respecto a Gálvez: “La revelación periódica lo obligaba a interrumpirse y caminar, ir y volver por la gran sala desierta, las manos en la espalda [...]” (p.86). Tenemos la impresión de que las descripciones toman forma de didascalias teatrales. En efecto, se trata de una verdadera puesta en escena: “[...] pensó que la casilla formaba parte del juego, que la había construido y habitado con el solo propósito de albergar escenas que no podían ser representadas en el astillero” (p.123).

Los personajes son actores que juegan roles; representan aquello que no son. Larsen juega el rol de subdirector, pero también desarrolla otros roles: “[...] imaginaba a veces ser el viejo Petrus, manejar sus experiencias y sus intereses” (p.87). Puede ser que asuma jugar estos roles para poder jugar el rol que hubiese querido tener en su pasado. Larsen y su rol son como dos espejos que se enfrentan y acaban cuestionándose uno al otro, y que luego acaban poniendo en duda la verosimilitud de su propia realidad.

Los personajes cambian de máscara, se desdoblan y cambian de identidad. El campo léxico corresponde al de una representación teatral; la palabra «escena» es usada a menudo, así como la palabra «máscara», que se repite constantemente en el relato. El ejemplo más significativo es el de Gálvez. Sólo con la muerte cae su máscara y descubrimos su verdadero rostro:

[...] ahora está sin sonrisa, él tuvo siempre esta cara debajo de la otra, todo el tiempo, mientras intentaba hacernos creer que vivía, mientras se moría aburrido entre una ya perdida mujer preñada, dos perros de hocico en punta, yo y Kunz, el barro infinito, la sombra del astillero y la grosería de la esperanza. (p.221)

La puesta en escena del juego que han aceptado jugar los personajes, parece ser una representación teatral, siendo la escena

un astillero en ruinas. La teatralidad de esta realidad ilusoria, puede recordar la obra de Samuel Beckett, *En attendant Godot*, donde, en un decorado vacío con la excepción de un árbol, Pozzo y Lucky matan el tiempo mientras esperan a Godot, a quien no conocen, cuya llegada es incierta para ellos, pero que, sin embargo, se supone que les salvará. No llega nunca. Como para Larsen: “Pero éste no era el tiempo de la esperanza sino el de la simple espera” (p.186).

3. La narración y la trampa de la existencia

3.1. Diferentes voces narrativas

El relato de *El astillero* esta dirigido por un narrador anónimo. No conocemos su identidad, pero sabemos que es ciudadano de Santa María, pues, en el íncipit, cuando presenta el retorno de Larsen, dice “[...] alguien profetizó [...] su retorno, la prolongación del reinado de cien días, página discutida y apasionante –aunque ya casi olvidada– de **nuestra** historia ciudadana” (p.59) (el reinado de cien días hace referencia a *Juntacadáveres*)³.

La asunción de la narración de *El astillero* pasa del narrador observador, que reconstruye la historia, al narrador omnisciente, que presenta los estados de consciencia de Larsen y de los demás personajes. En el primer caso, se trata de una especie de investigador que domina unas informaciones, ignora otras y se sirve de testimonios, unas veces complementarios, otras contradictorios, para sacar conclusiones: “**Algunos** insisten en su actitud de resucitado, en los modos con que, exageradamente, casi en caricatura, intentó reproducir la pereza [...]. **Otros, al revés**, siguen viéndolo apático y procaz [...]” (p.60). Vemos también que la fuente de la información que nos presenta es, a menudo, anónima. Sin embargo, también usa los testimonios de otros personajes, tal como Gálvez, el Barman o Kunz.

En algunos momentos, el narrador desaparece y delega su función en otros personajes. Así, varios personajes se convierten en narradores cada uno a su turno. En el capítulo 10, durante el primer viaje de Larsen a Santa María, su llegada, por la tarde, es contada por Hagen:

Me pareció que era él por la manera de caminar. Casi no había luz y la lluvia molestaba. Y tampoco lo hubiera visto o creído verlo, si no es porque en el momento, casi las diez, le da por atracar al camión de *alpargatas* que debió haber pasado a la tarde. (p.128)

Durante el segundo y último viaje de Larsen a Santa María, éste se presenta en el hotel donde vive Petrus para conversar con él. Este episodio está descrito por el Barman del *Plaza*, y el narrador

NOTAS

3 | En esta novela publicada en 1964, después de *El astillero*, Onetti continúa la historia de Santa María, el discurso de *Juntacadáveres* precede en el tiempo de la ficción al de *El astillero*.

recupera las palabras del barman: “Era una palabra vieja y por eso dejé de pensar en el *Simmons Fizz* y lo miré dos veces. Ya casi todos dicen ‘alojarse’ o ‘encontrarse’ [...]. Este decía ‘parar’, sin sacarse las manos de los bolsillos del sobretodo, ni tampoco el sombrero [...]” (p.141).

Algunos capítulos más tarde, cuando Angélica-Inés va a ver a Larsen al astillero, el narrador cuenta la escena del escándalo a partir del testimonio de Kunz: “Kunz volvió a su mesa de trabajo [...]. No tuvieron tiempo de hacer muchas cosas, contaba. Antes de los gritos se oyó la voz de Larsen, ensayando a la defensiva un monólogo persuasivo y dolido [...]” (p.170).

Vemos que, mismo si existe un narrador principal, en algunos momentos el narrador utiliza los testimonios de otros personajes y multiplica así las voces narrativas.

Las descripciones son numerosas, los hechos más simples, son comentados a menudo por el narrador de una forma sutil y sofisticada, que pone en relieve aspectos psíquicos de los personajes; es el narrador omnisciente quien nos presenta el contenido de la consciencia de Larsen, a menudo en tercera persona: “De modo que Larsen ya estaba hechizado y resuelto cuando entró en el Belgrano, al mediodía siguiente, y almorzó con Gálvez y Kunz” (p.86); pero también en estilo directo: “Porque yo podía jugar a mi juego porque lo estaba haciendo en soledad; pero si ellos, otros, me acompañan [...]” (p.101). Es como si el narrador se sumergiera en la consciencia de este último y acabara por representar la subjetividad de Larsen haciendo de los dos, uno sólo.

No obstante, el lector no dispone de toda la información, quedan puntos oscuros que el narrador no llega a aclarar: “**No se sabe** cómo llegaron a encontrarse Jeremías Petrus y Larsen” (p.74). Las diferentes voces narrativas, las diferentes focalizaciones del narrador principal y la falta de información en algunos momentos del relato, hacen que la narración se caracterice por la ambigüedad.

3.2. Ambigüedad narrativa

El narrador desarrolla un estilo documental, aparece como un locutor fiable que reconstruye una historia a partir de sus informaciones y los testimonios de los habitantes de la comunidad a la cual pertenece. Tenemos la impresión de que el narrador es una consciencia colectiva, cuya identidad y posición espacial son imposibles de determinar, hasta tenemos la impresión de que el narrador se vuelve una presencia invisible.

No obstante, es un narrador que da prueba de una falsa objetividad. De hecho, está implicado subjetivamente en el relato; es una voz que deforma la reconstrucción de la historia y que pone en duda la misma narración:

Ahora, en la incompleta reconstrucción de aquella noche, en el capricho de darle una importancia o sentido históricos, en le juego inofensivo de acortar una velada de invierno manejando, mezclando, haciendo trampas con todas estas cosas que a nadie interesan y que no son imprescindibles, llega el testimonio del *barman* del plaza. (p.140)

El narrador no elige entre las versiones contradictorias que nos propone, matiza la historia con versiones incompletas y ambiguas, lo que nos aleja de la realidad: “[...] en la versión incomparable de Kunz y que eliminaba a Gálvez como testigo [...]” (p.170).

Hay tres procesos estilísticos que el narrador utiliza para poner en relieve la incertidumbre y la ambigüedad de la narración. Dar varias versiones del mismo hecho será una constante estilística en la novela. Con respecto al salario de Larsen, el narrador dice: “De modo que fueron cinco o seis mil, puntualmente acreditados en los libros [...]” (p.86). El salario de Larsen aparece como una cifra teórica que sólo existe sobre el libro de cuentas de Gálvez, que Larsen no tocará jamás, ya que se trata de un salario ficticio. La tonalidad hipotética también predomina en el relato. Así, los adverbios de duda y los grupos verbales como «imaginar», «puede ser», «debió ser» se multiplican a lo largo de la novela. El último proceso muy frecuente en la prosa onettiana, que contribuye a la destrucción de la certeza de los hechos descritos, es **el descubrimiento parcial o el hecho de presentar ocultando**. Un gran esfuerzo se lleva a cabo para que los comentarios del narrador aparezcan como sospechosos. Por ejemplo, en el capítulo 6 “La Casilla 1”, podemos leer: “El escándalo debe haberse producido más adelante. Pero tal vez convenga aludir a él sin demora para no olvidarlo” (p.91). Sin embargo, una decena de líneas más adelante, el narrador prosigue: “El escándalo siempre puede ser postergado y hasta es posible suprimirlo” (p.91). Pero el escándalo no se relatará hasta un centenar de páginas más adelante. “[...] por lealtad a un fantasma” (p.169). Podemos decir que el narrador es un narrador omnisciente, que por definición lo sabe todo, pero que no está seguro de nada.

En la puesta en escena que hace Larsen frente a Gálvez y Kunz, el narrador afirma que Larsen: “[...] arrancaba una hoja del calendario del escritorio de años anteriores y apuntaba las palabras más extrañas que acababa de oír [...]. Esperaba hasta oírlos salir; destrozaba pacientemente los papelitos atravesados por las palabras dudosas y extrañas [...]” (p.88). Poniendo en escena su rol de subdirector del astillero, Larsen representa materialmente la técnica narrativa

del relato establecido en esta novela: escribe, luego destroza los papeles. Como en el relato, donde el narrador construye, luego «destruye» la narración, dando informaciones contrarias a las que había dado anteriormente. El narrador se deshace de la función tradicional de poner en perspectiva diferentes acontecimientos que tuvieron lugar en momentos diferentes. Es gracias a los diferentes enfoques del narrador que tenemos acceso a la consciencia de Larsen, y de esta forma, podemos ver que detrás de la ambigüedad, detrás de la farsa y detrás de la incertidumbre temporal, se esconde una reflexión sobre la existencia.

3.3. La farsa como escapatoria a la trampa de la existencia

En *El astillero*, el invierno y la degradación del astillero son el verdadero decorado. Existe la misma decrepitud para el espacio y para el tiempo. El frío aparece como un sufrimiento inevitable, al cual Larsen y el resto de los personajes deben enfrentarse. Esta decrepitud vuelve trágica la existencia de los personajes: “Esta es la desgracia –pensó–, no la mala suerte que llega, insiste, infiel y se va, sino la desgracia, vieja, fría, verdosa” (p.113). El decorado en el cual se desarrolla la acción es un paisaje en ruinas, un astillero para siempre muerto, que agrega al sin sentido de su farsa la realidad visual de su verdadera tristeza y melancolía: “Es cierto, amigo. Eso está podrido, oxidado, no funciona. Cobrarles un peso sería estafarlos” (p.202), dice Larsen acerca de los restos que quedan del astillero.

Larsen es un hombre vencido, vencido por el tiempo que pasa, vencido por los múltiples fracasos de su pasado y de su presente, vencido por la existencia: “Por las tardes, los cielos de invierno, cargados o desoladamente limpios, que entraban por la ventana rota podían mirar y envolver a un hombre viejo que había desistido de sí mismo [...]” (p.197). Cuando Larsen regresa a Santa María después de cinco años de exilio, vuelve para revivir su pasado, para ser quien le hubiese gustado ser, para amueblar su existencia.

En *El astillero*, el miedo a la nada conduce a Larsen a disfrazar su insignificancia en un nuevo yo, que borraría a los anteriores. Adopta la mentira como modo de vida, a causa del miedo que le tiene al vacío de la existencia, pues no puede vivir sin creer en algo, o al menos, sin fingir que cree. Entonces, decide entrar completamente en la farsa. Debe inventarse una multitud de responsabilidades que aplazan la verdad; la aceptación definitiva de su vejez, de su insignificancia, de “[...] la indiscutida decadencia de Larsen” (p.172). Desde el inicio, desde su llegada a Santa María, Larsen sabe que va a entrar en un juego absurdo e irreal, pero es la única salida para sentirse vivo:

Varias veces, a contar desde la tarde en que desembarcó impensadamente en Puerto Astillero, detrás de una mujer gorda cargada con una canasta y una niña dormida, había presentido el hueco voraz de una trampa indefinible. Ahora estaba en la trampa y era incapaz de nombrarla, incapaz de conocer que había viajado [...] para aquietarse en un refugio final desesperanzado y absurdo. (p.78)

Efectivamente, esta trampa en la cual ha entra Larsen y de donde no puede salir más, es la trampa de la existencia. Pero el astillero es una ficción, y detrás de lo ilusorio de la farsa, debe afrontar la verdadera realidad, la condición humana, absurda desde el principio hasta el final.

Los motivos dominantes en la obra de Juan Carlos Onetti están estrechamente ligados con el proceso de degradación y decadencia de los seres y los objetos. En su obra, predomina la visión de un hombre agotado, física y espiritualmente, alcanzado por el proceso de desintegración. El astillero en ruinas, en descomposición, es la metáfora de la ruina del ser humano, condenado por su condición a degradarse hasta la muerte. Por consiguiente, podemos ver que detrás de la parodia de la farsa, se esconde una visión pesimista y devastadora de la condición humana. La incertidumbre es también el resultado de la alienación, de la búsqueda espiritual y de los problemas existenciales que expone la obra.

Podemos decir que este texto es entrópico (término utilizado en termodinámica), es decir, está constituido por un sistema que tiende al agotamiento: “Él, alguno, hecho un montón en el tope de la noche helada, tratando de no ser, de convertir su soledad en ausencia” (p.232). Esta entropía, que actúa sobre el sistema, acaba por volver al sistema inexistente: el universo es un universo decadente, el tiempo es un tiempo cerrado, los personajes no son más seres humanos y el relato no hace otra cosa que destruirse a medida que el texto avanza.

4. Conclusión

Al publicar *El astillero* Onetti va más allá de los métodos narrativos tradicionales, que se muestran insuficientes para poder asimilar las profundas transfiguraciones de una realidad que se ha vuelto contradictoria, múltiple y cambiante. La renovación de la estructura del relato es una de las características más distintivas de la literatura contemporánea, que intenta reflejar, con un máximo de rigor, la relación entre la existencia y el ser humano. Estableciendo un dispositivo narrativo que se vuelve circular, donde las intrigas parecen girar en círculos concéntricos y entrecruzarse de forma desordenada e incierta, Onetti propone una alternativa, una respuesta a la crisis del signo.

De esta manera, aparece en nuestro estudio que la poética ambigua y desconcertante de la narración es explotada para el juego, para la farsa del astillero en ruinas y para sus empleados fantasmales. Esta parodia es una respuesta al hecho de que, en un mundo desprovisto de valores, no hay nada más que hacer. Tal es el retrato del hombre que nos presenta Onetti, una visión de una sociedad donde las referencias dejan de ser ideas de perfección, para transformarse en residuos. Lo que se desprende es la inevitable desventura del ser humano, prisionero en este mundo vacío de sentido. Y efectivamente, como Onetti lo ha dicho en 1961 en el periódico *Marcha*: “Yo quiero expresar nada más que la aventura del hombre. Gente que yo quiero mucho y es maravillosa, va a morir, sin embargo. Hay algo terrible y permanente en eso. La aventura humana no tiene por que tener lugar y época. Me alcanza con describirla”.

Bibliografía

- ANDREOLI-RALLE, Elena (1987): *Juan Carlos Onetti, La plume et le puits*, Éditions Belles Lettres, Paris.
- CONCHA, Jaime (1974): "El astillero: una historia invernal", *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, 292-94, 550-568.
- MATUS ROMO, Eugenio (1974): "El astillero, algunas claves técnicas e interpretativas", *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, 292-94, 636-650.
- ONETTI, Juan Carlos (1993): *El astillero*, Ediciones Cátedra, Madrid.
- RUFFINELLI, Jorge (1974): "Notas sobre Larsen", *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, 292-94, 101-117.
- SAAD, Gabriel (1974): "Identidad y metamorfosis del tiempo en *El astillero*", *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, 292-94, 569-586.
- VERANI, Hugo (1981): *Onetti: El ritual de la impostura*, Monte Ávila Editores, Venezuela.