



UAEM

Universidad Autónoma
del Estado de México



**FACULTAD DE HUMANIDADES
LICENCIATURA EN LETRAS LATINOAMERICANAS**

TESIS

“Flor de abandono”. *El astillero*, de Juan Carlos Onetti, como una novela lírica

Para obtener el título de
Licenciado en Letras Latinoamericanas

Presenta
Omar Alejandro Duque Godínez

Asesor
Dr. Alfredo Rosas Martínez

Toluca, Estado de México, 2017

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
CAPÍTULO I: JUAN CARLOS ONETTI EN LA LITERATURA LATINOAMERICANA	7
CAPÍTULO II: LA NOVELA LÍRICA	25
CAPÍTULO III: ASPECTOS GENERALES DE LA NOVELA LÍRICA EN <i>EL ASTILLERO</i>	43
CAPÍTULO IV: LA IMAGEN Y <i>EL ASTILLERO</i>	65
CAPÍTULO V: EL DISEÑO POÉTICO	88
CONCLUSIÓN	107
BIBLIOGRAFÍA	111

“Escribir era, para Onetti, no una «evasión», sino una manera de vivir más intensa, una hechicería gracias a la cual sus fracasos se volvían triunfos. Por eso, toda su vida insistió en que la literatura no podía ser un mero oficio, una profesión, menos aún un pasatiempo, sino una entrega visceral, un desnudamiento completo del ser, algo que tenía más de sacrificio que de trabajo, que se llevaba a cabo en la soledad y sin esperar por ello otra recompensa que saber que, escribiendo, le sacaba la vuelta a la puta vida.”

Mario Vargas Llosa

INTRODUCCIÓN

Una postura bien conocida de interpretación es aquella que entiende la literatura como un reflejo de quien la escribe, como si ésta plasmara de manera un tanto velada la ideología y condición íntima de su autor. Las formas de interpretar una obra que no pretenden entender el arte sin ningún tipo de factor externo que no sea el arte mismo suelen estar de acuerdo con lo anterior, e incluso llegan a preguntarse, “¿qué clase de arte no hace esto?”. Lo anterior no supone una regla inexorable y normativa. Sin embargo es innegable que existen obras donde el autor se torna imprescindible e incluso su postura estética permite enriquecer la lectura crítica. Quizá la poesía sea el ejemplo más representativo de lo anterior debido a su factor lírico.

La presente investigación se inicia debido a una latente intuición de ser la obra de Juan Carlos Onetti ese tipo de literatura que encubre a su autor. No con una finalidad de evidenciar, denunciar o sólo retratar su contexto, el contexto del autor, sino con el único objetivo de expresar, como lo haría el poeta, el verso que se produce y se vuelve incontenible mientras no se externe. La lectura, relectura, y análisis de la manera en que los elementos narrativos de *El astillero* funcionaban, produjeron una suerte de incompreensión, pues provocaron cierta fascinación y gozo como el que exterioriza la poesía, pero en este caso, al leer una prosa sumamente cargada de insinuaciones debido a que, desde mi perspectiva, guarecían un disimulado lirismo. Las vueltas y revisiones de aquello que no coincidía prepararon el terreno para un análisis con mayor detenimiento. He ahí el origen del querer entender una novela que hasta el momento no se le había observado con detalle desde un punto de vista lírico.

Las lecturas críticas de la obra de Juan Carlos Onetti pueden clasificarse en dos grandes grupos: las que la han estudiado minuciosamente, y las que consideran que aún no ha recibido la atención que mereciera. *El astillero*, en particular, ocupa un lugar excepcional en la

literatura latinoamericana porque conjunta estos aspectos. La novela, publicada en 1961, se ha estudiado sólo en ciertos rasgos dejando de lado otras peculiaridades. El presente trabajo de investigación reúne cinco capítulos que estudian *El astillero* desde la perspectiva de la novela lírica.

En el primer apartado se busca identificar el lugar de la obra del escritor dentro de la crítica y la literatura latinoamericana. Consta de dos partes fundamentales: la primera recapitula todos sus escritos por año de publicación al tiempo que rescata los apuntes críticos donde se le ha estudiado, lo que permite recuperar características que los variados análisis han reconocido en su obra. La segunda parte concentra la crítica específica que ha examinado la novela que nos incumbe, *El astillero*.

El segundo capítulo recupera y reseña lo que es una novela lírica según la teoría de Ralph Freedman y Ricardo Gullón. Para establecer una definición se elabora un compendio de los antecedentes y las diferentes literaturas que han contribuido para su aparición. Al final de este apartado se deja ver la importancia que cobra para efectos de *El astillero* el diseño poético y la tradición mítica.

La tercera sección ataca rasgos generales relacionados con la narrativa de la novela y el estilo particular de la prosa de Onetti. El léxico, los adjetivos, el protagonista, narrador, tiempo y espacios se analizan aquí. También se proponen algunos lirismos que se identifican como producto de esos rasgos –lirismo del fracaso, de la perspectiva, del espacio, de lo anodino–.

Al igual que el primero, el cuarto apartado se divide en dos partes. En el primero se identifica la máscara del autor principalmente en los personajes que funcionan como un reflejo indirecto y artístico del escritor; además de analizar el clown y el lirismo del tiempo y de la estación como formas de la interiorización en *El astillero*. En la segunda se hace una recapitulación de la imagen poética según las propuestas de Michael Pfeiffer, Octavio Paz y Gaston Bachelard para rastrear por medio de ejemplos la imagen lírica que funciona en la novela de Onetti. Al final

de este apartado, por medio del ritmo y la estructura del retablo, se busca señalar el diseño poético que concierne a la siguiente sección.

Por último, el capítulo final se ocupa exclusivamente del diseño poético. Para lo anterior, la teoría del héroe mítico de Joseph Campbell servirá como elemento de interpretación en conjunto con el autorretrato del autor. La ironía y la farsa como elementos constitutivos de ese diseño poético se analizarán como rasgos de una antinovela en la obra de Juan Carlos Onetti.

Es importante mencionar que para efectos de este trabajo, la mencionada característica de una literatura que encubre a su autor será la base que busque interpretar *El astillero* no como una obra totalmente diferente al canon, pero si como una novela que refleja de una manera muy peculiar, lo que pensaba, sentía y expresaba su autor.

CAPÍTULO I: JUAN CARLOS ONETTI EN LA LITERATURA LATINOAMERICANA

En Uruguay el inicio del siglo XX fue una época de cambios y conflictos en más de un sentido. La Revolución de 1904 dejó como secuelas pérdidas económicas y ganaderas principalmente. La política, por su parte, vivió una especie de calma y regularización nacional gubernativa, pues el partido triunfante al que pertenecía José Batlle (Partido Colorado) tomó exclusividad del gobierno central y consolidó los cimientos de un país industrializado. Este cambio, que se había iniciado con la etapa militarista en 1876, implicó la modernización con la cual el país comenzó a dejar atrás sus raíces caudillistas.

Si bien esta centralización del poder provocaría levantamientos posteriores, es a partir del siglo XX cuando Uruguay comienza a sentar las bases de una república democrática auspiciada por el gobierno de José Batlle. En su primer mandato, inmediatamente posterior al levantamiento de 1904, Batlle impulsó reformas que ayudaron a regularizar al país en el terreno económico y en “la atmósfera laboral de fines de siglo [que] ofrecía pésimas condiciones de trabajo en cualquiera de los ámbitos laborales” (Dutrénit 1994:254). Esta situación ocasionó un auge en la industria nacional y en las exportaciones. “Batlle y Ordóñez, el gran triunfador, se constituyó como el jefe del gobierno y el jefe del partido, y echó a andar un nuevo modelo del Estado que en adelante, y durante décadas, [caracterizó] al Uruguay” (Dutrénit 1994: 261).

Este periodo de industrialización y reformatión es conocido como una de las etapas más productivas en la historia de Uruguay, pues aunque el país aún vivía conflictos políticos internos, la producción principalmente de lana y ganado permitió elaborar productos nacionales susceptibles de ser vendidos a otras naciones. “Se puede afirmar que el país llegó a tener un monopolio productivo de lana fina tipo merino para los mercados europeos, con una excelente cotización que redundó en beneficio del Uruguay” (Dutrénit 1994: 244). En este contexto y debido a

la ubicación del país, hizo falta un puerto que permitiera el comercio con territorios extranjeros. Se construyó entonces, en 1909, el puerto comercial más importante de Uruguay, el Puerto de Montevideo, que se convertiría en un punto clave para la economía nacional.

En esta etapa de conflictos políticos, y de auge económico y mercantil, nació en Montevideo Juan Carlos Onetti Borges en 1909. Hijo de padre uruguayo con ascendencia irlandesa y de madre brasileña de familia esclavista. Matrimonio de posibilidades económicas precarias, pero que no impedirían al mismo Onetti recordar años más tarde una infancia feliz, y unos “padres encantadores”, que le heredarían un “gran sentido de la tolerancia y un agudo sentido de la ironía” respectivamente. Ironía que, como veremos en capítulos posteriores, quedará asentada en su obra de manera paródica; un estilo de ironizar situaciones y complejidades que constituyen al ser humano.

Según el propio escritor, desde su niñez empezaría a mentir contando aventuras a los chicos del barrio. En esta etapa de su vida se iniciaría el escritor que seguiría “mintiendo” a lo largo de su vida en su obra.

La imagen que estas primeras pistas trazan de ese Juan Carlos Onetti que a sus trece años deja las aulas escolares es la de muchacho tímido e introvertido, lector apasionado y estudiante remolón, propenso a aislarse en la fantasía sin otra vocación perceptible que la de refugiarse en la ensoñación y sin otro designio que sobrellevar la vida lo mejor posible, escapando con frecuencia hacia lo imaginario (Vargas Llosa 2012: 39).

La precariedad de estudios en Onetti impidió que consiguiera un empleo como el que comúnmente tenían los escritores de esa época: diplomático o funcionario. Como bien apunta Mario Vargas Llosa (2009: 39-40), al igual que algunas de sus influencias literarias, el escritor se ganó la vida de juventud con actividades varias compaginando su vida con el oficio de escritor. Sin embargo, esa innata propensión a recluirse en la fantasía —en la mentira diría el uruguayo— sería un factor clave para desarrollar su inherente talento de escritor que desarrollaría en sus futuras novelas.

Alrededor de la década de los 30's, cuando Onetti comienza propiamente a escribir y ya casado con María Amalia Onetti (su prima), su falta de orden y disciplina —una disciplina de escritor oficinista que tanto repudiaría el autor— le llevarían a extraviar más de un manuscrito. La pérdida de estos textos ha sido mencionada por más de un crítico, pues caracterizó no sólo la forma de trabajar de Onetti, sino que también determinaría los premios literarios y el reconocimiento de los lectores que no llegarían en sus primeros años como escritor. “Perder manuscritos y concursos literarios parece haber sido uno de sus destinos de juventud”, menciona Vargas Llosa (2012: 42). En este sentido, también José Donoso señala, en el prólogo a *El astillero* de Salvat Editores (1970), el “sarcástico demiurgo” que al propio Onetti, y a más de un escritor contemporáneo suyo, hizo que la atención de la crítica se retardara, en parte porque su literatura era algo diferente del Romanticismo e Indigenismo latinoamericano, pues así lo muestran los inicios del escritor. Más adelante veremos cómo su primera novela (*El pozo*) significó una especie de ruptura con la tradición novelesca latinoamericana, por estar constituida con personajes, ambientes y una perspectiva de su entorno, hasta ese momento discrepantes con esta tradición.

A propósito de lo anterior, cabe señalar que los escritores de su generación sufrieron una ruptura con las obras literarias latinoamericanas que les precedieron, y a la cual contribuyó la obra de Onetti. En el ensayo *Tradicción y renovación*, Emir Rodríguez Monegal señala en las letras latinoamericanas una “tradición de ruptura” en el siglo XX, que si bien no es nueva, hasta 1974 había aparecido tres veces, cada veinte años aproximadamente (20's, 40's y 60's), y se reflejó en ciertos grupos de escritores latinoamericanos. Más que hablar de generaciones, el crítico identificó tres grupos; al segundo, al cual pertenece Onetti, se suman los nombres de Guimarães Rosa, Miguel Otero Silva, Ernesto Sábato, José Lezama Lima, Julio Cortázar, José María Arguedas y Juan Rulfo. Escritores de distintos países cuya obra se caracterizó por absorber influencias de un grupo anterior —integrado por Horacio Quiroga, Martín

Luis Guzmán, Eustasio Rivera, Roberto Arlt, entre otros—, por ser “intransferible y personal”, por atacar la forma novelesca y cuestionar su propio fundamento, y por su influencia visible de narradores extranjeros como William Faulkner, Marcel Proust, James Joyce y Jean Paul Sartre. Estas características se observan en diferentes variantes en la obra de Juan Carlos Onetti. Esta ruptura con la tradición también fue señalada por Ángel Rama en el contexto uruguayo, pues el crítico considera que “en Onetti, como en otros escritores de la época, la quiebra de ideologías es más grave porque establece un vacío absoluto para las motivaciones de la conducta, ya que esa ausencia no es reemplazada por la energía del nacionalismo, última tabla de la cual aferrarse (1974: 37). Si bien, Ángel Rama entiende la ideología de Onetti como un vacío absoluto, que efectivamente no puede ser llenado con referencias nacionales, uno de los objetivos de este trabajo es observar en *El astillero* ese vacío no como una señalización al escepticismo o al absurdo sin remedio, sino entenderlo como una postura ideológica y artística que tiene sus raíces en la poesía: la subjetividad y su consecuente ambigüedad.

En este sentido, la literatura de Onetti constituyó parte de una nueva narrativa que rompió con los preceptos del Modernismo y la vanguardia literaria latinoamericana, además de sentar las bases de una literatura diferente y heterogénea, características que posteriormente identificarían al *Boom* como uno de sus sellos distintivos. De hecho, en *Literatura uruguaya del medio siglo*, Emir Rodríguez considera que en el ámbito uruguayo Onetti pertenece a la “Generación del 45”, llamada así por el mismo crítico y conformada además por Líber Falco, Juan Cunha, José Pedro Díaz, Amanda Berenguer, Carlos Real de Azúa, Carlos Martín Moreno, Juan Pivel, Homero Alsina Thevenet, Hugo Alfaro, Mauricio Muller, Mario Benedetti, José Enrique Echeverría, Sarandy Cabrera, Carlos Ramela, Arturo Sergio Visca, Carlos Maggi, y Ángel Rama (este último la llamo Generación de *Marcha* o del 39), entre otros. Generación de escritores que se caracterizaron por ser una comunidad intelectual, y por el objetivo que tenían en común aquellos integrantes que se dedicaban

al periodismo: “Hay un sentido comunitario en la tarea periodística de la Generación del 45, un respeto por la obra crítica objetiva, una desconfianza de los presupuestos emocionales de la creación, una reserva frente a las palabras y los sentimientos mayúsculos, una reticencia a creerse escritores” (Rodríguez Monegal 1966: 33-52).

Ciertos miembros de esta generación también tuvieron en común el haber laborado e incluso haberse disputado la dirección de *Marcha*, ese importante semanario de Montevideo donde críticos y lectores concentraban lo último de la literatura no solo latinoamericana, sino mundial:

Las páginas literarias del semanario *Marcha*, de Montevideo, que fueron creadas en 1939 por Juan Carlos Onetti y que habrían de convertirse en los años cuarenta y cincuenta en uno de los lugares donde una generación de críticos y creadores, llamada del 45 por la fecha de su aparición masiva en el escenario rioplatense, habría de echar las bases de una discusión incisiva de las letras contemporáneas, dentro y fuera de América Latina (Rodríguez Monegal 2005:112).

Aún cuando el propio Juan Carlos Onetti sitúa su comienzo de escritor en la década de los 30's, —hecho que se deba quizá a la publicación de su primer cuento en 1933 (*Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo*)— en el ámbito uruguayo o en el contexto latinoamericano, es hasta los 40's la década en que la mayoría de los críticos están de acuerdo en posicionar sus inicios literarios, ya sea en una especie de “periodo desértico” como lo llama José Donoso, o en el “primer boom o our boom” anterior al conocido y publicitado e integrado principalmente por lectores, como lo llama Monegal. Sea en una u otra década, su obra demuestra el contexto de las influencias que adquirió tanto de escritores latinoamericanos o europeos, así como por las influencias que legó a ciertos escritores inmediatamente posteriores al grupo de su generación (*Tradición y renovación*. pp. 157-162).

Para delimitar la magnitud de la obra del escritor sigo el recuento que Emir Rodríguez Monegal hace en las obras completas del autor y que Juan Manuel García Ramos completa en el prólogo a la edición de *El*

astillero de Cátedra. Tres son las etapas que ellos marcan en su obra. La primera, antes de la edición de su primera novela en 1939 con algunos cuentos de Onetti que ya habían sido publicados. Esta etapa comenzaría, como lo señala el escritor, alrededor de 1930 con algunos artículos (de autoría un tanto incierta) con los que colaboraría en una revista (*La tijera de Colón*) que formó con sus camaradas de juventud. En el año de 1933 apareció en Buenos Aires su primer cuento publicado formalmente en el periódico *La prensa*; cuento que demuestra una novedad temática, como apuntó Mario Vargas Llosa, por tratarse de una ficción citadina:

El primer cuento de Onetti aparece en el diario *La prensa* de Buenos Aires, el 1 de enero de 1933: *Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo*. Sorprende por su modernidad. Es una ficción profundamente arraigada en la ciudad y sin alusión alguna al campo cuya temática y construcción se ciñen ya a lo que será la obsesión de toda su obra: la dialéctica entre realidad y ficción, entre la vida objetiva y la subjetiva (Vargas Llosa 2012: 43).

En este cuento aparecen las bases de lo que en su primera novela se observa como el sello distintivo y particular de sus primeros escritos: el uso de personajes, espacios y temas diferentes de las novelas que se publicaban en esos años. Estos rasgos modernos e innovadores fueron tan característicos de *El pozo* (1939), que años después la crítica calificó esta obra como “renovadora de la novela hispanoamericana”. Incluso la llegó a comparar (por coincidencias más que por influencias) con *La náusea* y *El extranjero*, de Albert Camus y Jean Paul Sartre respectivamente, ambas publicadas en esa misma década. En este sentido, quizá lo más destacable de *El pozo* sea el perfil de Eladio Linacero, lo que en palabras de Mario Vargas Llosa se define como un “viaje de los seres humanos a un mundo inventado para liberarse de una realidad que los asquea” (2012: 33-36).

A esta primera etapa en la obra podemos agregar la desaparecida *Tiempo de abrazar* que Onetti escribió, según el propio autor, en la década de los 30’s. Novela extraviada —“a propósito”, insinúa Fernando Curiel, después de perder cierto concurso— que le sirvió para conocer a Roberto Arlt, escritor argentino que fue la influencia y huella decisiva del estilo

crapuloso en la obra del uruguayo (Vargas Llosa 2012: 44-53). *Tierra de nadie* y *Para esta noche* conforman el fin de esta primera etapa; la primera aparecida en 1941, y la segunda en 1943.

Una segunda etapa la constituye únicamente *La vida breve*. Novela que, como bien lo apunta Rodríguez Monegal, sorprende en su año de publicación (1950), pues constituyó una innovación sin precedentes en Latinoamérica debido a su estructura narrativa. Sería este texto el que, según la crítica, se posicionó a la altura de sus mejores novelas y cuentos, como *El astillero* y *El infierno tan temido*.

Los textos que constituyen una tercera etapa son *La casa en la arena* (149), *El álbum* (1953), *Los adioses* (1954), *Historia del caballero de la Rosa y la Virgen encinta que vino de Liliput* (1956), *El infierno tan temido* (1957), *Para una tumba sin nombre* (1959), *La cara de la desgracia* (1960), *Jacob y el otro*, *El astillero* (ambos de 1961), *Tan triste como ella* (1963), *Juntacadáveres*, *Justo el 31* (ambos de 1964), *La novia robada*, *Los rostros del amor* (ambos de 1968), *Tiempo de abrazar* (1974), y *Dejemos hablar al viento* (1974). Cabe mencionar que los textos donde se da la famosa saga de Santa María no corresponden con el tiempo de publicación de las respectivas novelas que la contienen.

A estas tres etapas habrá que agregar una cuarta en la obra de Onetti: *Cuando entonces* de 1987 y *Cuando ya no importe* de 1993, ambas publicadas cuando el escritor vivía exiliado en España.

Una etapa que no puede dejar de mencionarse por la agitación lectora y editorial que repercutieron en la literatura latinoamericana, y porque implica indirectamente al escritor que nos ocupa, es el conocido Boom latinoamericano. Aunque los años de publicación de las primeras y últimas novelas del escritor demuestran que éstas se publicaron en años anteriores y posteriores a este periodo, el mismo Onetti nunca se consideró un integrante, pues nunca le interesó lo que Rodrigo Fresán llama un “pedestal boomista” que sostuviera su obra en dicho grupo. La crítica que se ha ocupado de la obra de Onetti no lo considera un integrante, sino que suele colocarlo en el marco de dicho fenómeno literario. Para Emir Rodríguez Monegal, por ejemplo, Onetti forma parte

de un conjunto de escritores que comenzaron en primer lugar como un grupo de lectores, un primer boom, aparecido después de la segunda guerra, y que como creadores literarios contribuyeron a la nueva narrativa latinoamericana que ya había sentado sus bases con Macedonio Fernández en el siglo XIX, y con Jorge Luis Borges posteriormente. Ángel Rama por otro lado, en su análisis *El Boom en perspectiva*, considera que, para los fines del Boom, el autor uruguayo fue una especie de víctima de las estrategias de las casas editoras sin pertenecer propiamente a la generación. Su obra, por haber sido publicada con poco tiraje en los años precedentes y por tener la calidad literaria, fungió como un recurso para reeditar narrativa anterior al Boom y así abastecer la demanda lectora que se acrecentaba con las publicaciones de los autores en boga. El reconocimiento y gusto lector, ambos tan peculiares en estos años (60's y 70's), no llegaron a caracterizar su obra directamente, no por lo menos desde el inicio y centro de este auge literario latinoamericano. La lista del crítico la integra:

Un club que tiende a aferrarse al principio intangible de sólo cinco sillones y ni uno más, para salvaguardar su vocación elitista. De ellos, cuatro son, como en las academias, “en propiedad”: los correspondientes a Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa y Gabriel García Márquez. El quinto queda libre para su otorgamiento: lo han recibido desde Carpentier a Donoso, desde Lezama Lima a Guimaraes Rosa. (Ángel Rama 1980: 264)

Como bien menciona Rama, Onetti parece haber sido víctima de las reediciones urgentes que necesitaba el Boom para autosustentarse. La obra de Onetti, por lo tanto, se escribió y publicó antes, durante y después del Boom; sin embargo, no forma parte de éste.

A propósito de fenómenos literarios y auges editoriales, rescato la perspectiva de Rodrigo Fresán que da cuenta de la singularidad en la obra del uruguayo: “Onetti, un supuesto olvidado del ‘Boom’, como eficaz y alternativa herramienta para olvidarnos de [dicho periodo] al menos por un rato” (2012). Cabe aclarar que lo anterior no tiene la intención de demeritar esta arista de literatura latinoamericana, sino sólo aclarar que

para efectos de este trabajo, la obra de Juan Carlos Onetti será considerada fuera del Boom.

En este punto, y en cuanto a la crítica acerca de la obra de Onetti, se rescataron ya algunos especialistas —quizá el primer crítico del uruguayo haya sido Emir Rodríguez Monegal—. Cabe mencionar que los análisis que se han ocupado del uruguayo han venido citando y reescribiendo, en mayor o menor medida, las mismas características. Incluso existiendo análisis detallados, más de un crítico ha observado una característica fundamental de su literatura; un aspecto que Mario Vargas Llosa no ha dejado de señalar en los últimos años: “la obra de Onetti no ha tenido el reconocimiento y la difusión que hubiera merecido tener” (2015). Esa subjetividad, diferencia y dificultad en sus cuentos y novelas, que retardaron el reconocimiento en sus inicios literarios, a la fecha se convirtieron en una especie de lastre que no termina de otorgarle a su obra el estatus de un Fuentes, un Cortázar, o un Borges. Su producción literaria es a la fecha, por lo menos en México, excepcionalmente gustada y esporádicamente estudiada. Menciona Rodrigo Fresán (2012):

En todos estos años que llevo dando vueltas jamás me crucé con un joven autor, o un flamante editor, o un agente de/con licencia para lanzar, que haya manifestado sus ganas, y deseo, y ambición de escribir como Onetti, o de descubrir y vender y comprar al nuevo Onetti. Es posible, pienso que subliminalmente Onetti no resulte atractivo a mentes simples porque toda su literatura gira alrededor de la épica de la derrota, y lo que se quiere es triunfar, triunfar en mente. Abundan así los agentes que rezan todas las noches por un nuevo Bolaño.

Esto se debe a que las técnicas narrativas de Onetti no son siempre accesibles. Por lo general, en sus novelas o cuentos estas particularidades o el tema mismo, frecuentemente pesimista como menciona Fresán, dificultan la lectura. La obra de Onetti demanda lectores que gusten de dichos contenidos desesperanzados y que sean capaces de colocar su lectura al margen de una ironía lacerante; lectores que hagan en cierta medida lo que hizo el narrador de *Para una tumba sin nombre*: “convertir en triunfo una de las derrotas cotidianas” escapando al plano ficcional.

Lectores que identifiquen y valoren el pesimismo de los personajes en la literatura de un escritor tan singular, pues como bien lo señaló Luis Harss, “los pintores del alma como Onetti son una rareza”. Al respecto Muñoz Molina comenta (2013:13-14):

La atención normal, siempre algo distraída, que dedicamos a los libros, incluso a alguno de los que más nos gustan, no sirve delante de los suyos. A Onetti hay que leerlo tensando hasta un grado máximo las destrezas usuales de la lectura [...] leer a Onetti no es difícil, según dice una superstición idiota: tan sólo exige lo que debería exigir siempre la lectura, una atención incesante, un ensimismamiento que cancele cualquier otro acto, que suprima al mundo exterior [...] aprenderemos [entonces] a descubrir sentimientos inéditos, estados de ánimo [...] conoceremos la dulzura triste, el desengaño ilusionado, la desesperación tranquila, la compasión cruel, los placeres de la mentira y las potestades furiosas de la verdad.

A continuación enuncio brevemente algunas particularidades que impregnan su obra y que por supuesto se han venido mencionando ya en algunos estudios críticos. La primera y quizá más importante y reiterada característica de su obra concierne a la temática. Un desamparo existencial, un vacío de Dios, la futilidad y sin sentido de la vida, personajes “crapulosos” (Vargas Losa) y miserables como prostitutas, proxenetas, asesinos y ladrones, y un aparente vacío argumentativo construyen ese pesimismo inherente de su obra. Hugo Verani en “Una poética de fundación”, ensayo que abre el libro *Onetti: el ritual de la impostura*, pone especial atención en ese desamparo como una constante del uruguayo. Según Verani, siguiendo a Tillich, este tópico es característico de Onetti y se puede rastrear en gran parte de la literatura del siglo XX:

Ya desde 1882, año en que Zarathustra [resumió] con su célebre sentencia – “Dios ha muerto” – las inquietudes espirituales de una época conmovida por transformaciones profundas de todos los sistemas tradicionales de orden, la literatura refleja la desintegración y el vacío espiritual de una época desprovista de valores establecidos que orientan al hombre en su camino. Este temor al sinsentido presente en las diversas manifestaciones artísticas de la época contemporánea es para Paul Tillich, el dilema central de los escritores del siglo veinte (1981:19).

Aunque Hugo Verani interpreta este vacío existencial dada la realidad social que ciertamente imperaba en el siglo XX, cabe señalar que a Juan Carlos Onetti no le interesó llevar al terreno de su obra la literatura panfletaria o de compromiso social: “Que el Uruguay carezca de temas épicos o problemas cruciales —indios explotados, centros de hostilidad como minas o yacimientos petrolíferos, dictaduras militares— no lo ha inquietado en lo más mínimo” (Harss 1973:222). Paradójicamente, al no interesarle los asuntos sociales muchas veces comunes en el hombre del siglo XX, Onetti se ocupa indirectamente de las pasiones, no siempre gratas, de éste. Más adelante, en el análisis de *El astillero*, veremos cómo esta novela da cuenta de una sensibilidad extraordinaria del autor, y de una compasión por ese hombre en un espacio que lo sofoca y que pareciera irrevocable. Lo mencionado por Verani cobra plena coherencia al rescatar algunas de las influencias del escritor uruguayo: Roberto Arlt, Louis-Ferdinand Céline y William Faulkner, entre otros, dan cuenta de dónde nacieron las raíces de ese pesimismo. Algunos otros escritores, no menos importantes como Balzac y Jorge Luis Borges, amplían la lista de influencias del escritor. Es decir, el gusto (o disgusto) por este tema tan característico en Onetti tiene sus raíces en sus influencias y en algo mucho más subjetivo que la realidad social imperante.

Si bien la literatura europea y, en menor medida, la estadounidense, se ocuparon de cuestiones que buscaban el sentido último de la existencia del ser humano, en Latinoamérica fue Juan Carlos Onetti el mayor representante, y quizá el único escritor, que atendió de manera indirecta dicho tema, pues su obra es, como ya ha apuntado la crítica, “subjetiva, íntima” y siempre ambigua. En este sentido, lo que Verani llama “la sumersión en lo sombrío” en Juan Carlos Onetti consiste en la imagen-símbolo de un ser humano deteriorado y disgregado, exhausto espiritualmente, culpable, incomunicado y aislado con objetos degradados y deteriorados, en fin, en la presentación de un mundo enajenado y absurdo.

La ficción literaria que algunos críticos han observado en la obra de Onetti es una característica fundamental de su obra, en el sentido de ser la ficción una especie de paliativo de la vida. Mario Vargas Llosa la vio como un escape del mundo caótico; Hugo Verani la interpretó como una afirmación del arte; y Luis Harss la entendió y la llamó “una autobiografía novelada”. Veamos brevemente uno por uno y en qué medida se complementan los tres.

“Juan Carlos Onetti, o las sombras en la pared” es uno de los ensayos que conforman el famoso estudio de Luis Harss denominado *Los nuestros* (1973). El estudio es, a grandes rasgos, uno de los primeros trabajos que como varios posteriores, aplicarían el mismo mecanismo para estudiar la obra de Onetti, situando en la temporalidad ficcional lugares y mencionando años de publicación, apuntando además sólo ciertas características de cada novela o cuento. Sin embargo, lo que me interesa rescatar de este ensayo es una peculiaridad de la obra de Onetti que en un apartado posterior de este trabajo, concerniente a la novela lírica, será definido como una suerte de reflejo del autor. Según Harss, este ánimo de proyectar lo espiritual y personal en su obra “el autor lo hace a través del narrador en una experiencia de pensamiento y percepciones esquizofrénicas que no pueden distinguirse unos de otros” (Harss 1973: 228). Lo que Harss observa como una proyección personal y profunda, Hugo Verani lo entiende como el primer momento que da paso a la creación de una “nueva entidad autoreflexiva”, y en consecuencia artística:

Onetti, en la página de homenaje que escribiera con motivo de la muerte de James Joyce [...] observa que la ambición del novelista del siglo veinte es crear una nueva realidad que suplante la dada, esforzarse en crear un mundo autónomo que se mantenga en pie por sí solo, sin justificación en nada exterior a la obra (Verani 1981:40).

El carácter definidor de la obra narrativa de Onetti es la continua proyección imaginativa, la continua afirmación de los poderes de la ficción (Verani 1981: 41).

Así pues, la obra de Onetti se entiende como una literatura que inicia en el plano real y se reinventa en el arte para adquirir un valor autónomo como un diseño original e imaginario. Un ejemplo de lo anterior, que necesariamente implica el espacio y tiempo ficcional, e incluso mítico ya que está sujeto a sus propias leyes, es la creación de Santa María, la ciudad inventada por Onetti donde se ambientan algunas novelas del escritor. Este espacio se ha querido comparar e identificar con el Uruguay citadino e incluso con Buenos Aires, debido a que dicha creación onettiana pareciera ser la ficción de estas ciudades. Algo similar a lo que Carlos Fuentes hizo con la Ciudad de México en *La región más transparente*, Cortázar con París y Argentina en su *Rayuela* (Ángel Rama), Joyce con Dublín en *Ulises*, o Dos Passos con Nueva York en *Manhattan Transfer*. Autores que siguieron uno de los tópicos de la literatura del siglo XX: la ciudad ficticia dada a partir de la ciudad real. En este sentido, a nivel de la “intertextualidad citadina” (espacios literarios de creación propia) Santa María quizá tenga su equivalente en Macondo y Comala, y por supuesto en su influyente predecesora Yoknapatawpha. Sin embargo la ciudad en Onetti es la creación de un espacio ficcional con características de un espacio mítico. Más adelante en el apartado correspondiente veremos este aspecto con detalle.

A propósito de la ficción, Mario Vargas Llosa dedica al escritor un trabajo denominado precisamente *El viaje a la ficción*. Este ensayo quizá sea el último estudio, exhausto y minucioso, sobre la obra completa del uruguayo, echa mano de una buena cantidad de ensayos, reportajes, entrevistas, ediciones y artículos aparecidos hasta 2012. La columna vertebral de este trabajo es la creación particular con la que Onetti formuló sus ficciones y cómo éstas significaron un escape de ese mundo sin sentido: “Onetti construyó un mundo literario a partir de una experiencia universalmente practicada por los seres humanos: huir con la fantasía de la realidad en la que viven y refugiarse en otra, mejor o peor pero más afín a sus inclinaciones y apetencias” (2012: 224).

Para Mario Vargas Llosa, la obra de Onetti es, como ya lo habían dejado ver tanto Harss como Verani, una alianza entre realidad y ficción que el autor demostró y sustentó con su propia forma de ver el mundo, pues pocos autores como él han manifestado la capacidad de explorar ese lado humano, “sus conductas e historias a menudo descarnadas y crueles” (2012: 230). De esta manera podemos observar que en estos críticos existe un factor común que sobresale en la obra de Onetti: esa forma de crear textos tan particular del uruguayo, de inventar ficciones muy al estilo de sus influencias literarias y que desde en mi opinión le servían para “cuando ya no importara...”, quizá ese mundo penoso y ese ser humano que tanta indiferencia le causaba al mismo Onetti.

Una tercera característica bastante mencionada por la crítica es lo que a grandes rasgos concierne a la técnica narrativa de sus escritos. El aparente vacío argumentativo, la ambigüedad, los datos y hechos inciertos, los múltiples narradores, espacios y tiempos, no han pasado desapercibidos para la crítica. *Bienvenido, Bob*, *El infierno tan temido*, *La vida breve*, *Juntacadáveres* y *El astillero* han sido algunos de los cuentos y novelas más estudiados por ser éstos los textos que contienen mayor grado de experimentación en las técnicas narrativas y por ser al momento de sus publicaciones una novedad literaria. A propósito de las técnicas narrativas, no se puede dejar de lado la influencia decisiva de William Faulkner; escritor norteamericano que quizá fue la mayor influencia de Onetti, y por quien el mismo autor confesó en alguna ocasión tener una especie de amor hacia su literatura:

Tiempo de abrazar [...] *Tierra de nadie* [...] y *Para esta noche* [...] en ellos se asoma esa visión apocalíptica [...] que ha caracterizado buena parte de la obra de este notable precursor de la nueva novela. También se ve en ellos la lectura y aprovechamiento de los nuevos novelistas norteamericanos de los treinta: Dos Passos, Hemingway, Faulkner (Rodríguez Monegal 2005: 133).

A pesar de que los textos mencionados contienen cada uno sus particulares técnicas narrativas, éstos en conjunto conforman lo que Hugo Verani denominó, al calificar a *Una tumba sin nombre*, como “una vasta

metáfora de la creación literaria, [donde] su tema esencial es el propio acto creador” (1981:44). Y es que, a medida que la obra del escritor fue apareciendo, el grado de dificultad narrativa fue aumentando, siendo ahora muchos de sus textos aquellos que exigen esa lectura que propone Muñoz Molina, una lectura ensimismada que suprime el mundo exterior.

Un cuarto y último aspecto corresponde a la intertextualidad mítica que ha sido casi olvidada por la crítica. Para definir este aspecto *El astillero* es precisamente una obra donde se deja ver el mito. Existen en esta novela ciertos rasgos que parecieran señalar el camino hacia la reelaboración mítica: el descenso de Larsen a esa ciudad abandonada y espectral (el descenso al infierno), el exilio que sufrió de Santa María por su pasado proxeneta y su regreso (exilio y regreso), y su andar vagabundo en una ciudad-espacio que implica un tiempo sujeto a sus propias leyes (característica inherente del mito), son sólo algunas características que pudieran leerse a partir de variados mitos.

Estas cuatro particularidades definen la obra de Juan Carlos Onetti según la crítica que se ha ocupado de su obra. Y servirán en diversa medida como punto de partida para este análisis. Sin embargo, en cuanto a la novela que incumbe a este trabajo, habrá que mencionar la gran cantidad de estudios que se han llevado a cabo por la crítica dándole variadas lecturas. Ésta lo ha posicionado entre los mejores de todos sus textos y ha evidenciado la importancia de las particularidades que le valieron tal puesto. Obra publicada en 1961, *El astillero* ha sido entendida como “una hermosa y acabada historia, con episodios magistralmente escritos” (Vargas Llosa), como “una novela inmensa (...) porque su mundo abierto pero sofocante nos convence de la existencia de su tiempo y sus fluctuaciones” (Donoso), como “una de las más personales alegorías de nuestro tiempo” (García Ramos), como “una perturbadora metáfora de la gratuidad del ser humano, de un mundo inestable signado por el sinsentido y la degradación irreversible” (Verani), y en contundentes y elocuentes palabras de Ángel Rama, como “un libro de escritores” (*El boom en perspectiva*). Al momento de concebir la idea del argumento, según

el propio Onetti, *Juntacadáveres* tuvo que esperar para terminar de ser escrita, pues la dejó y de inmediato dedicó su pluma a la elaboración de *El astillero*. Hecho que sucedió cuando el escritor visitó una empresa de construcción de barcos en Buenos Aires que se encontraba en quiebra, y donde conoció a uno de los tantos gerentes ilusionados que se obsesionaba por mantener la empresa funcionando aún cuando todo estaba en bancarrota:

No es de extrañar que lo impresionara tanto lo que vio: ese astillero muerto, al que sus propietarios simulaban mantener vivo, ¿no encarnaba uno de sus temas obsesivos, la inserción de lo ficticio en lo real? Y, también, la idea de que la vida es representación, una farsa en que hombres y mujeres interpretan los roles que otros les infligen (Vargas Llosa 2012: 149).

Esta anécdota sería la experiencia que detonó su novela, produciendo una obra donde más allá de representar la imagen de la decadencia social uruguaya y latinoamericana, se reproduzca la farsa del hombre no sólo latinoamericano. Más adelante, en el cuerpo de este trabajo, abordaremos esto en profundidad.

En el argumento de *El astillero*, que ha provocado opiniones diversas, podemos observar un hombre maduro de alrededor de 40 años, ex proxeneta que se exilia y regresa a Santa María después de ser expulsado cinco años antes, Larsen, alias “Juntacadáveres” o “Junta”. En su llegada a Puerto Astillero (este desembarcadero constituye la región de Santa María) inmediatamente conoce a Angélica Inés y su sirvienta, la primera detonará esa simulación que impregnará toda la novela. Ya instalado en una posada, Jeremías Petrus le ofrece la “gerencia general” de su astillero en quiebra, donde laboran Gálvez y Kunz, los administradores, y con los cuales habrá una especie de empatía a lo largo de la trama. En la casilla que se encuentra a un lado de la empresa vive Gálvez con su mujer, y será ésta una de los pocos personajes femeninos que aparecerán en la trama. Al final, como el mismo protagonista ya lo había presentido, Larsen no obtiene nada más que una impostergable, solitaria y fría muerte, viviendo en pocos días el término de una vida que ya se encontraba

perdida y sin sentido. El argumento es pues sencillo y sin mayor embrollo. Los hechos, aunque no demasiados al igual que los personajes, son pocos. Sin embargo, la variedad de narradores “menores” (narradores que describen pocos hechos en comparación con el narrador principal), y la ambigüedad, ya bastante estudiada no sólo en esta novela del escritor, pueden volver la lectura un tanto enrevesada.

En cuanto a los espacios donde se desarrolla la trama, estos también son pocos, pero al igual que sus personajes, sombríos y decadentes. Parecieran estos lugares el reflejo de cada hombre y mujer que se describe en la novela:

La distribución espacial de la novela refleja estas relaciones básicas, relaciones de participación (mando, poder), de deseo (o búsqueda) y de comunicación. En “El astillero”, el juego de mando, dominio e importancia; en “Santa María”, el afán de recordar el poder perdido e irrecuperable; en “La glorieta”, la comunicación imposible; “en “La casilla”, la única forma de comunicación posible, la urgencia de amparo y refugio (Verani 1981: 196).

El protagonista y el narrador principal de *El astillero*, que es quizá el narrador más interesante después del de *La vida breve*, han sido identificados por la crítica como una de las máscaras autobiográficas que Onetti tendía a usar en sus textos. Ya veremos un análisis detallado en el apartado correspondiente. En cuanto a los personajes, estos han sido entendidos como símbolos, metáforas e imágenes del hombre del siglo XX. Son sencillos en apariencia, pero de una profundidad psicológica y humana “descarnada y cruel”. Su rasgo distintivo es esa personalidad “crapulosa”, aspecto donde se encuentra su riqueza literaria.

El astillero es pues una estupenda historia rica en lecturas, una sinfonía coherentemente armada de personajes, tiempos y espacios donde los narradores orquestan los elementos distintivos con el objetivo de conformar una perspectiva de ese mundo agobiante, y como ya se ha mencionado, una salida del mismo. No hay en esta novela un elemento que desentone, falte o sobre. Todo es una elocuente concordancia del sin sentido, de lo inútil, de la desgracia, del pesimismo, el desinterés, la ilusión y la máscara. La novela se ha ganado a través de los años sus

lectores admiradores no solo de esta obra si no en general de la producción literaria de Onetti, pues así lo demuestran la gran cantidad de críticas y lecturas que se le han dado. Sin embargo también existen aquellos que como apuntaron Rodrigo Fresán y Mario Vargas Llosa, opinan que la tradición literaria latinoamericana se ha olvidado del escritor y no le han dado el reconocimiento que se mereciera. A esto podríamos sumar un aspecto del cual la crítica no se ha ocupado o que apenas se ha mencionado: el aspecto lírico. Característica que quizá se ha pasado por alto debido a que la obra del escritor no proviene directamente del género poético, o porque se desconoce e incluso se antoja como inviable la posibilidad de una prosa que además de ser irónica y descarnada, también pueda ser lírica.

CAPÍTULO II: LA NOVELA LÍRICA

Hasta el año de elaboración de este trabajo de tesis existen pocos estudios que tienen como objetivo la novela lírica. Ésta ha sido vislumbrada y apenas mencionada en uno u otro compendio teórico encargado del género novelesco¹. Por lo general, se han identificado características en común de diversas novelas que impiden a éstas ser clasificadas ya sea como una novela histórica, psicológica, social, indigenista, etcétera. Lo anterior ha dado paso a que esas particularidades en común den cuenta de un tipo de novela diferente con características que parecieran propias de la lírica. En este sentido, a la novela lírica aún no se le ha otorgado su merecido lugar en el sumario que conforma el género novelesco; es una especie de hijo no reconocido, por lo menos no todavía. Ya Ricardo Gullón, en las primeras páginas de su estudio *La novela lírica* (1984), había señalado que las características de este tipo de novela son variables según la obra y el autor, lo que supone una definición de fronteras inciertas y e igualmente variables. Esas características exploratorias y variables, que en la mayoría de los casos apenas se han vislumbrado, son las que incumben al presente capítulo, peculiaridades que se recuperarán en un afán de reseña, con el objetivo de mencionar aquellas que pudieran acercarnos a una definición. De esta manera, opto por dos críticos que han propuesto sus investigaciones como un primer planteamiento de lo que ellos mismos intentan definir como novela lírica. El primero es Ralph Freedman, crítico alemán que en 1972 publicó un detallado estudio donde algunas obras de André Gide, Herman Hesse y Virginia Woolf, son el propósito de su análisis. El segundo es el mencionado Ricardo Gullón, escritor español que hizo lo propio en 1984 con la influencia imprescindible de Freedman, centrando su atención en escritores como Unamuno, Valle-Inclán, Azorín, Miró, Pérez de Ayala,

¹ Véanse por ejemplo los estudios recopilatorios de Ambéres y Amorós citados en la bibliografía.

Bombal, Arguedas, entre otros. Los estudios de ambos críticos llevan por nombre *La novela lírica*.

Comencemos con los antecedentes de la novela lírica, ya que distintas manifestaciones literarias, tan dispersas como lo es ahora este tipo de novela, han contribuido para su aparición en el siglo XX. Ralph Freedman exploró en la historia de la literatura qué obras contenían en pequeñas dosis un rasgo que se observaría posteriormente en la novela lírica. Uno de los antecedentes de ésta, son las primeras obras narrativas que buscaban reflejar “el contenido de la mente de los hombres”, cualidad inherente de la poesía. La Novela Picaresca Española y *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* son ejemplos de lo anterior:

Quizás la forma más influyente de la novela lírica ha sido sugerida por la picaresca, el romance de episodios y la indagación alegórica. Aunque estas formas no son intrínsecamente poéticas, así fueron concebidas por los críticos románticos alemanes y de este modo han influido en varios tipos de novela lírica. Tanto la picaresca española como *Don Quijote* fueron vistos como formas románticas en las que se crea un retrato de la vida de aventuras de un protagonista errante (Freedman 1974: 28).

Aunque pudiera pensarse en obras anteriores al Siglo de Oro que reflejaron la mente del ser humano, muchas de las novelas de este periodo llevaron al protagonista a un nuevo nivel, volviéndolo una imagen prototípica de cierto tipo de novelas o de cierto tipo de hombres, en otras palabras, estas obras perfilaron una especie de símbolo. Si pensamos en el Quijote, por ejemplo, es difícil dejar de encontrar en él un arquetipo irónico de la novela de caballería.

Algo similar a la Picaresca y al Quijote ocurrió con otros textos como las cartas, las novelas epistolares y los diarios, pues en ellos Ralph Freedman observó sentimientos y acciones en conjunto:

Pamela de Richardson, *Liaisons dangéreuses*, de Laclos, o *Geschichte des Herrn William Lovell*, de Tieck, utilizan cartas para describir sentimientos y acciones, pero su atención está enfocada hacia un mundo exterior de acontecimientos en los cuales se proyectan los descubrimientos de sus protagonistas. Pero la misma forma puede también convertirse en un modo efectivo de presentar directamente la sensibilidad del héroe y permitirle actuar según un punto de

vista lírico. El autor se identifica con el héroe, quien se retrata a sí mismo en sus misivas o diarios. Rousseau mostró el uso de estas formas líricas sin haber escrito él mismo ninguna novela lírica completa (Freedman 1974: 24).

Podría decirse que estas manifestaciones comenzaron a simbolizar una perspectiva del mundo (la mente y/o espíritu del escritor) en el plano narrativo. Señalaron el camino para que en el Romanticismo el símbolo deliberadamente usado, —herramienta propia de la poesía—, apareciera conjuntando lo interior y lo exterior del ser humano en la narración, perfilando lo que Freedman llama “la máscara del autor”; es decir, estas manifestaciones literarias dieron cuenta de la importancia que tenía la expresión subjetiva del escritor.

Hasta el siglo XIX en La Novela Picaresca y el Quijote habían aparecido solamente pequeños destellos que se retomarían en el Romanticismo. En la literatura alemana aparecieron obras donde el protagonista-símbolo contendría mucha de la carga semántica que el autor quería exponer. Rasgo lógico e inevitable en un género donde el héroe de acciones y el yo lírico necesitaban conjuntarse para expresar en un punto de vista la visión auto-reflexiva del escritor (Freedman 1974: 28).

Las novelas y cuentos alemanes de la primera parte del siglo diecinueve, cuando no imitaban las novelas realistas inglesas del pasado, desarrollaban de nuevo la novela de sensibilidad y la forma picaresca en direcciones alegóricas o fantásticas. Buscaban una coincidencia de contenido de visión y forma, yuxtaposiciones irónicas de lo actual y estético, o una acervada expresión del sentimiento (Freedman 1974: 41).

Esto no ocurrió en la misma medida en la literatura francesa o inglesa, ya que en estos países el Romanticismo fue expresado en verso la mayoría de las veces. Las novelas de dicho periodo en esos lugares —novela de sensibilidad y costumbres, novela de tesis, novela gótica, romance histórico— no alcanzaron el grado de experiencia simbólica como lo hizo la novela alemana. Sin embargo, la novela lírica atravesó una fase de revisión como lo llama Freedman:

El surgimiento del realismo en Francia, la prominencia en Inglaterra de las obras maestras de la ficción victoriana, y la presión, en Alemania, hacia la objetividad del *Bildungsroman* realístico redujeron la novela lírica a importancia menor. Sin embargo, durante este tiempo sufrió un proceso de revisión paralelo al proceso de cambio en la poesía romántica a la simbolista (Freedman 1974: 47).

Esta etapa de revisión se dio también en los textos no precisamente de un escritor europeo, sino estadounidense: Edgar Allan Poe. Sus cuentos, de acuerdo con Freedman, condensan una “elaborada maquinaria” donde los objetos “establecen una situación estética que sume al narrador y sujeto en la apoteosis final”; es decir, héroe y narrador se encuentran divididos en figuras que los representan y que forman una situación objetivada en un clímax estético. Los cuentos de Poe fueron el antecedente de lo que en Francia Baudelaire haría posteriormente con los *Pequeños poemas en prosa*, pues estos centran su atención precisamente en la separación del narrador y el héroe para representar el mundo interior del “poeta-héroe” y su aislamiento. De esta manera, Baudelaire simbolizaría el conflicto interno del héroe a través de elementos externos, de elementos objetivos (Freedman 1974: 49-50).

Sin embargo aun con los cuentos de Edgar Allan Poe y los inicios poéticos de Charles Baudelaire, la novela lírica no tuvo una importancia relevante en dicho periodo sino hasta el siglo XX, en el cual aparecerían las novelas consideradas propiamente líricas. El gran aporte del Romanticismo por tanto, fue el héroe romantizado, una figura que absorbe el mundo y refleja su yo interior haciendo una unión de ambos. Freedman, siguiendo a Novalis, considera al héroe romantizado como una “máscara” que inicia en el autor, transita por el personaje, y finaliza en el símbolo artístico de la ficción.

El artista se representa a sí mismo en un objeto. Retrata su propia experiencia interior y por este acto transmuta el objeto que lo expresa en una manifestación de su «yo infinito» la obra de arte visible. El objeto percibido se transforma en experiencia del poeta, al mismo tiempo que interpreta su sensibilidad privada como pública, pero, al reflejar la condición íntima del poeta, pierde su carácter de independiente y apartado. De esta forma, los objetos percibidos se convierten en manifestaciones del espíritu del poeta –rasgos de su autorretrato–

a medida que son retratados simbólicamente en forma de arte. El «objeto» es el catalizador a través del cual el yo individual y finito es transmutado en un yo infinito y estético (Freedman 1974: 37).

El protagonista, y en algunos casos ciertos personajes, se convirtieron en el objeto donde el escritor colocaba su mundo interior, elaborando en éste símbolos o alegorías, encubriendo en su máscara. El mejor ejemplo de lo anterior, de acuerdo con Freedman, es Herman Hesse: “Hesse utilizó el romanticismo como un instrumento para el desarrollo de un acercamiento original que conduciría a un certero análisis del yo, el significado de la identidad personal y las condiciones de la conciencia personal, temas que explora en términos contemporáneos” (1974: 67). Freedman observó el yo lírico de la poesía, en el héroe alegórico de la literatura de Hesse, herramienta que reflejó las escenas, ideas y su propia condición interior. Para el crítico, el escritor alemán retrató, por medio de ese héroe-máscara, figuras psicológicas y filosóficas, además de la visión representativa de su tiempo.

De esta manera, el Romanticismo puede ser considerado como una segunda etapa en los antecedentes de la novela lírica, pues aunque no fue su objetivo, indirectamente revaloró el símbolo proveniente del Siglo de Oro, lo reutilizó en el reflejo del autor y produjo un héroe romantizado al cual, el siglo XX con su “interiorización” terminaría de aportar elementos igualmente importantes. Veámoslo a continuación.

Para la novela en general el siglo XX es una etapa sumamente rica. Ya Andrés Amorós señaló (1976) una crisis no perjudicial, sino en el sentido de enriquecimiento y expansión. El crítico identificó una cantidad considerable de modos en que ésta se da actualmente. Por citar solo algunas menciona el crítico: novela psicológica, simbólica, católica, policiaca, intelectual, de humor, de bolsillo, sociológica, etcétera. Esta evolución y expansión del género ha sido en parte por un afán, inherente al escritor, de captar la realidad circundante que va cambiando según avanza el siglo. De manera similar, Alberés (1966) está de acuerdo en afirmar un realismo proveniente del siglo anterior que será de vital

importancia para la novela contemporánea. Ese afán de realismo en la ficción se verá reflejado en la manera en que el autor percibe el mundo. Así pues, el fluir de conciencia, los puntos de vista ambiguos y variables, la rememoración, y los pensamientos inconexos (Joyce, Faulkner, Proust), serán técnicas narrativas que buscarán reproducir la manera en que funciona la mente del ser humano.

Incluso desde el siglo XIX, en la filosofía de Immanuel Kant se había observado un sistema donde podían ser reconciliados el mundo interior y el mundo exterior. Este último como un factor adicional a lo subjetivo de un yo. Su filosofía permitió entender la idea de una objetividad que no dejara de ser altamente subjetiva en el plano de un mundo exterior; en otras palabras, el trascendentalismo de dicho sistema filosófico permitió entender una figura en la cual lo interno y lo externo eran de igual importancia, pues ambas lo conformaban. (Freedman 1972: 35-41)

La interiorización, que se ha venido mencionando como antecedente de la novela lírica, cobra un sentido pleno en el siglo XX. El gran y definitivo aporte de este siglo a la novela de rasgos líricos se dio en las obras que usaron elementos donde los personajes usaban la interiorización de la experiencia en un mundo de acciones. Tanto Freedman como Gullón, están de acuerdo al afirmar “la experiencia interior” como un profundo aporte del siglo XX a la novela lírica:

Aunque tanto el monólogo interior como el flujo de conciencia han sido identificados a menudo con la ficción poética [...] la descripción directa del contenido de la mente no conlleva una forma lírica [...] En nuestros tiempos, el flujo de conciencia ha sido utilizado muchas más auto-conscientemente como un medio de exploración psicológica y como un recurso estético (Freedman 1974: 25-26).

En el siglo [veinte] los nombres de la novela fueron múltiples [psicológica, simbólica, filosófica, realista, policiaca, etcétera] [...] las obras acogidas a estas rúbricas son la interiorización, el uso de la corriente de conciencia y del monólogo interior, la coherencia del punto de vista, la simultaneidad narrativa, la ruptura de la linealidad temporal y la exigencia de un lector activo que se situará inicialmente en la perspectiva del narrador o en la del personaje y

aceptando la información autorial en los términos en que le va siendo facilitada, se moverá a partir de ella (Gullón 1984: 16).

De la misma manera, ambos críticos están de acuerdo en calificar a James Joyce y Marcel Proust como “los autores de novelas subjetivas más influyentes”, sumados a escritores como William Faulkner y Dorothy Richardsdon. Gullón, en particular, califica elocuentemente a la novela interiorizada como hija de su siglo, pues mostraba “un cambio [de] la novela [tradicional] desde finales del siglo XIX hasta mediados del XX, alejándose de los cauces por donde corría desde los últimos años del siglo XVIII” (1984: 15).

En la novela lírica, sin embargo, la interiorización no tiene un uso como tal, pues el contenido de la mente y el fluir de esta se confunden (Gullón 1984:37), además de que pueden ser representados en cualquier objeto que constituya la trama, ya sean los personajes y sus voces, el espacio, los lugares, etcétera. La interiorización, pues, no inicia sólo en los personajes, sino en el autor, quien la utiliza de manera indirecta a través de su técnica narrativa y donde frecuentemente la transfigura en símbolos. De esta manera, una tercera etapa de los antecedentes de la novela lírica la constituye precisamente la interiorización. Tanto el reflejo de la mente del hombre (Renacimiento), la máscara del autor en un héroe romantizado y/o simbolizado (Romanticismo), así como la experiencia interior de los personajes (Siglo XX), perfilaron en pequeñas dosis lo que explotaría la novela lírica, pues aunque ésta tiene sus antecedentes hace siglos, es “relativamente nueva” en comparación con los siglos de tradición novelesca y poética. Como ejemplo, se encuentran las obras de los escritores que ambos críticos analizaron y que dan cuenta que esta novela tuvo su aparición como tal no hace más de un siglo en diversas latitudes de Europa.

Por otro lado, si pensamos en prosa y poesía como conceptos y manifestaciones literarias independientes, podemos rastrear sus influencias e inicios desde hace siglos. Con incontables autores y obras, cada género se ha forjado con abalengos libres de combinaciones hasta el

siglo veinte². Como no es exactamente el propósito de este análisis dichos géneros, dejaremos la definición de cada uno para estudios con esas intenciones; sin embargo, habrá que hacer una precisión que no puede dejar de señalarse, pues consiste en el objetivo que cada género persigue. La narrativa busca por medio de sus elementos inherentes (narrador, personajes, espacio, tiempo, tema) relatar historias que, si bien no son del todo verdaderas, son verosímiles, tienen su reflejo e inspiración en el mundo real, en el mundo objetivo y verdadero que se encuentra fuera del escritor. Además, la técnica narrativa está elaborada en un marco de acciones que tendrán un efecto causal y temporal. La poesía, por otro lado, con el uso de figuras musicales o pictóricas como característica inseparable de este género, busca expresar sentimientos o pensamientos de un autor que, aunque también se encuentra en ese mundo objetivo, serán subjetivos e íntimos (Freedman 1972: 13).

En este sentido, en la novela lírica prosa y poesía trabajan en conjunto: “la narrativa afecta directamente las técnicas líricas y les aporta el peso de su complejidad” (Freedman 1974: 23), volviéndolo un híbrido donde lo interior y lo exterior del autor funcionan con las exigencias del arte. Había mencionado que este tipo de novela es un hijo no reconocido, si a eso sumamos que también es mestizo, el resultado es un subgénero rico en técnicas narrativas aprehendidas:

La ficción lírica cruza fronteras entre tipos y métodos de la narrativa, apareciendo ya en el romance, ya en la confesión, incluso a menudo en la novela convencional. Las novelas líricas no son determinadas por ninguna forma preordenada sino por la manipulación poética de tipos narrativos que los escritores han encontrado ya hechos o que han construido dentro de la tradición existente de la novela (Freedman 1974: 15-16).

² Varios estudiosos de la novela moderna han evidenciado esto. Andrés Amorós por ejemplo, da cuenta en su *Introducción a la novela contemporánea* como sólo hasta el siglo XX los escritores han usado técnicas y temáticas diversas para conjuntarlas en la novela moderna. R. M. Albérés por su parte en *Historia de la novela moderna*, muy precavidamente opta por señalar a partir de 1950 una “nueva búsqueda” de la novela europea pero sólo en algunos países.

De esta manera, cada novela considerada como lírica es única, pues la composición de su organización variará según sus diferentes elementos como sus conflictos internos y sus técnicas, es por eso que Freedman señala que de acuerdo con la obra en cuestión, esta puede ser considerada más o menos lírica según los elementos mencionados, además de que “el sello de calidad en la ficción lírica no está en la forma narrativa, sino en la manera en que es utilizada” (1974: 24).

Sumado a ese hibridismo entre narrativa y lirismo, habrá que apuntar: la novela lírica no es típica de una corriente literaria específica o de algún grupo de escritores que han compartido un país, un tiempo o ideas similares, sino que son un tipo de textos inconstantes temporalmente y variables regionalmente: “sus características definitorias varían con las tradiciones del autor, su país y tiempo, con su personal sensibilidad y su genio” (Feedman 1974: 30). Lo anterior podemos observarlo en las obras de distintos escritores que los críticos mencionados han estudiado. Cabe señalar que existen ciertas novelas hechas por escritores, conocidos principalmente por ser poetas, donde el lirismo no fue el objetivo perseguido, sino que la inclinación a la poesía de los autores, resultó en un texto de efectos poéticos. Gullón observa lo anterior en *Lucía Jerez* de José Martí, donde la metáfora, el símbolo, el héroe, los espacios y las figuras, produjeron una técnica narrativa que bien puede calificarse como lírica.

Por otro lado habrá que señalar detenidamente la importancia de las imágenes, pues éstas son también un rasgo característico del tipo de novela que nos incumbe en este análisis. Dado que la “imagen poética” ha tenido ya sus propios estudios es conveniente definir lo que ésta es para posteriormente explicar, punto por punto, cómo y en qué características se relaciona con la prosa de la novela lírica.

Gaston Bachelard, en su *Poética del espacio*, definió la imagen poética a partir de una fenomenología de la imaginación (no sujeta al subconsciente), “producto del corazón, del alma, del ser del hombre captado en su actualidad” (2013: 9). En ella no funciona el lenguaje

automatizado que usamos comúnmente debido a una sublimación del mismo que produce condiciones que se colocan en el margen de lo irreal. Se da en el ensueño donde no se duerme jamás y se hace nuestra (del lector), dado que en ella se experimentan, ecos, resonancias sentimentales o recuerdos de nuestro pasado: “Cuando un poeta habla, resuena el alma del lector”. En este sentido, el funcionamiento de la imagen se da a partir de una relación de resonancia y repercusión:

En la resonancia oímos el poema, en la repercusión lo hablamos, es nuestro. La repercusión opera un cambio del ser. Parece que el ser del poeta sea nuestro ser. La multiplicidad de las resonancias sale entonces de la unidad de ser de la repercusión. Más simplemente dicho, tocamos aquí una impresión bien conocida de todo lector apasionado de poemas: el poeta nos capta enteros. Esta captación del ser por la poesía tiene un signo fenomenológico que no engaña. La exuberancia y la profundidad de un poema son siempre fenómenos de la duplicación resonancia-repercusión. (Bachelard 2013: 14).

Un poema es “una composición de imágenes múltiples [donde] intervienen elementos psicológicamente complejos, que asocian la cultura más o menos lejana y el ideal literario de un tiempo” (2013: 16). Para Bachelard la imagen es frecuentemente confundida, sobre todo en el terreno psicológico, donde suele confundirse con la metáfora: “se ven imágenes, se reproducen imágenes, se conservan imágenes en la memoria. La imagen lo es todo, salvo un producto directo de la imaginación”, (2013:26). Para el crítico, en la metáfora se da un mayor peso al lenguaje, ya que ésta es un accidente de la expresión. Es decir, la metáfora es una “expresión difícil de expresar”, que en el lector se convierte en una impresión relativa y variable. De acuerdo con Bachelard, la metáfora es una falsa imagen”, pues en ella el lector no entrega su ser, su alma (2013: 107-110). Por lo tanto, la imagen es un producto de la imaginación, un espacio que puede (y debe) habitarse, y dependerá del pasado personal del lector, pues éste pondrá sus peculiares formas.

Octavio Paz define la imagen poética de manera similar a Bachelard. Sin embargo, al contrario de éste, Paz da una mayor importancia al lenguaje, pues apunta que en la imagen éste se trasciende para llegar a su

naturaleza original, una naturaleza significativa e insustituible. Lo anterior se explica en tres diferentes momentos del lenguaje: en el primero habrá que entender la naturaleza original de éste, que no es otra cosa sino un conjunto de signos ambiguos. En segunda instancia, al someterlo al habla y al uso cotidiano, lo dirigimos hacia la univocidad, hacia lo objetivo y concreto. Y finalmente en tercer momento, una vez usado en la imagen, el lenguaje regresa de nueva cuenta a su primera naturaleza, a la ambigüedad, es por ello que Paz apunta que la imagen es un conjunto de “signos móviles y significantes.” Para Octavio Paz, en la imagen poética cada vocablo es transcendental por ser cuidadosamente escogido y usado por el poeta para presentar su experiencia (Paz 2013: 110-11). Aunado a ello, en esta pluralidad de significados en la imagen, existe algo que el mismo lenguaje no puede explicar, la experiencia poética. Menciona Paz: “el poema es lenguaje [...] pero es algo más también. Y ese algo más es inexplicable por él. Nacido de la palabra, el poema desemboca en algo que la traspasa” (2015: 111).

En la novela lírica la imagen poética tiene una función de manera similar a como la definieron Bachelard y Paz. Hace pocas líneas se señaló, como objetivo de la poesía, el uso de “figuras musicales o pictóricas” —figuras similares a las imágenes poéticas de Bachelard—. En la novela lírica Freedman apunta que el lector se acercará a las imágenes como un espectador a un cuadro en el cual observa sus detalles y los experimenta como un conjunto, rasgo al que Ezra Pound agregaría, se da en un instante de tiempo. Esto no significa que en la narrativa lírica no haya un tiempo que transcurra, sino que es un tiempo diferente, una especie de pausa que exige cada imagen. Bachelard creía en dos tiempos según el texto se tratase: “mientras que el tiempo de la prosodia es horizontal, el tiempo de la poesía es vertical” (2014:94). De manera similar, el tiempo “se suspende” conforme el lector va observando cada una de las imágenes que pudieran aparecer en la novela lírica. Las imágenes entonces, se transforman en una aglomeración de percepciones que median entre un estilo poético y una prosa como tal (Freedman 1974: 13); ese hibridismo

característico mencionado anteriormente donde ambos géneros literarios trabajan en conjunto. Dichas representaciones de imágenes serán reiterativas y de una importancia capital, pues ellas contienen las expresiones, sensaciones e ideas que velan, y revelan, la intención del significado haciendo símbolos:

La imagen, producto de la imaginación, impulsa percepciones insólitas o simplemente distintas. Cuando persiste en el emblema o cristaliza en el símbolo, preside todo el sistema de relaciones que es la estructura. Asociando las cosas mediante imágenes traductoras de sensaciones y expresivas de sentimientos sugiere realidades profundas, la verdad última de una sensación (Gullón 1984: 28).

Esta yuxtaposición de imágenes y el tiempo vertical (como lo llama Bachelard) que implica una constante pausa debido a la observación que el lector hace en cada una de ellas, dotan a la novela lírica de un rasgo característico que se puede notar sobre todo en la trama de la misma. Esta particularidad consiste en una suerte de calma o estatismo que hace pensar que la novela lírica gira en torno a sí misma. Los momentos descriptivos como reflejos del autor y los momentos dramáticos altamente intensos emocionalmente, ambos frecuentemente aparecidos en la imagen, —influencia de la imagen poética— dan la impresión de un aparente estatismo. En otras palabras, la repetición de imágenes y su lectura, exigen en la novela lírica momentos de observación donde la trama, si bien es suspendida, no se detiene, lo que implica lapsos de una intensidad dramática y descriptiva que pueden entenderse como significados simbólicos.

Gullón explica que un rasgo característico de la novela lírica lo conforma la intensidad de las emociones, a diferencia de la extensión que se puede observar en la sucesión de acciones de la narrativa convencional. Intensión y no extensión es lo que resulta en una experiencia poética dada a través de la impresión causada por “estados de ánimo, descripciones del paisaje, expresiones de intimidad o confidencias, escenas que lindan entre

lo metafórico y el símil”, apareciendo uno o varios de ellos en la imagen (Gullón 1984: 26-28).

Pero detengámonos más, pues la definición de la imagen lo demanda. La función simbólica en la imagen se da cuando se trasciende lo narrado y se pone especial atención en esos momentos de intensidad. Buscando, intuyendo, haciendo analogías y hasta suponiendo la intimidad que el autor confiesa en la obra, es como el lector pudiera comprender el significado de los símbolos que se encuentran en la imágenes. “La forma de la confidencia es tan variada como la confidencia misma; al hacerse indirecta, al presionar desde direcciones diversas, incluso opuestas, sugiere —cuando sumadas las partes de un todo— una imagen” (Gullón 1984: 60). En este sentido la confidencia no es directa, sino ambigua e insinuada, con signos sugerentes, con sombras marcadas por la inflexión donde puede conjugarse lo fugaz y lo eterno e incluso lo intemporal (Gullón 1984:45). El concepto que Gullón tuvo a la mano para tratar de explicar cómo es posible la asimilación de las confesiones que hace el lector, es el jungiano “inconsciente colectivo”. Es decir, al empatar el lector lo que tiene en común con las confidencias que encuentra en las imágenes, es como halla el ritmo de la novela. Ritmo, entiéndase, como una reiteración de confidencias, lo que supone un ritmo de imágenes.

[La] intensidad se gradúa por la capacidad del sujeto para transformar las vivencias en experiencia artística, en imágenes traductoras del momento percibido. Ejercicio de la imaginación generador de verdades textuales que se afirman con su propio valor respecto a las verdades vividas. Que estas sean inciertas y las generadas (acaso) mentirosas, no las asimila, pues la imagen poética tiene un estatuto revelador de que aquélla carece (Gullón 1984:18).

Lo anterior no significa un pretexto para leer la novela lírica a partir de la biografía del autor, sino que al igual que los sentimientos y la subjetiva forma de plantear la perspectiva del poeta en la poesía, en este tipo de novela las imágenes pueden entenderse como el yo lírico del poema. Es decir, la novela lírica se enriquecerá de significado si entendemos las imágenes como confesiones llevadas a un plano artístico,

lo que resultará en símbolos donde los significados de estos no están irremediamente sujetos en su totalidad a la biografía del escritor. Ahora, ¿cuáles son los objetos de la ficción a los que echan mano las imágenes para crear ese simbolismo? La respuesta es amplia, pues pudieran ser cualesquiera que aparezcan en la lógica ficcional de la obra en cuestión. “Las imágenes luego, no incluyen solamente objetos y escenas sino también personajes, que existen como figuras-imagen en el punto de vista lírico del protagonista” (Freedman 1974: 22). Son “rasgos del autorretrato del autor representados estéticamente”. Incluso ciertos espacios y el tiempo ficcional pudieran conformar imágenes. En otras palabras, en la novela lírica las imágenes pueden estar constituidas por cualquier objeto que se encuentre en la ficción, y por supuesto, en el mundo del perceptor (narrador).

La reiteración de confidencias en la reiteración de imágenes marca, como apenas se mencionó, un ritmo en la novela:

Ritmo, pues, en el caso de la novela lírica, de una confidencia inclusiva, extensiva, en que un texto y un mundo se configuran. Distendido, el enunciado de la intimidad abarca más de lo imaginado por quien lo formula, y aún de lo sentido por él; de la zona de vagas pulsiones llamadas subconsciente llegaron a la página referencias que la alteran y la completan (Gullón 1984: 31).

Este ritmo no es exclusivo de las imágenes y de la apropiación que hace el lector de ellas, sino que también puede aplicarse a la estructura de la novela cuando ésta, en sus capítulos por ejemplo, contiene una repetición que pareciera deliberada y que detonará una armonía con los espacios, los personajes, sus diálogos, etcétera. Lo anterior, si es el caso, se observará de igual manera en el estilo de lenguaje; generalmente la voz del narrador (ya sea en un personaje o un narrador omnisciente) mantiene un tono que es constante y que resalta sobretodo, en las imágenes.

Las imágenes en la novela lírica necesitan un perceptor. Éste perceptor es el punto de vista que en la ficción observa las imágenes, él las distingue, las siente, las describe. No hay que confundirlo con el lector, pues a través del punto de vista, el lector se convierte en el último

receptor de las imágenes. Al igual que en el género narrativo, ese punto de vista puede residir en el narrador, el protagonista, o uno o varios personajes. En la novela lírica Freedman califica a este elemento como el “héroe simbólico” (herencia del Romanticismo), que pudiera ser uno o varios de los mencionados. Éste es el que recibe las imágenes y con el cual el lector trabaja en conjunto para asimilar las mismas. Su importancia es fundamental, pues mucho del aspecto lírico se encuentra en él:

En las narrativas convencionales, el mundo exterior es sustancia. Está situado más allá del escritor y del lector, interponiéndose entre ellos y el tema. En el modo lírico, tal mundo está concebido, no como un universo en el que los hombres exhiben sus acciones, sino como la visión del poeta presentada como un diseño. El mundo se reduce a un *punto de vista lírico*, el equivalente del «Yo» del poeta: el ser lírico. En la mascarada del poeta así como la fuente de su conciencia, ya aparezca disfrazada como una o más *personae* o en la función más directa del diarista, del confesor, o el narrador en primera persona (Freedman 1974: 21).

Es por eso que Gullón apunta que en la ficción lírica el receptor —entiéndase éste como el perceptor en la ficción— es mucho más sugestivo y atrayente cuanto mejor perciba/reciba la información, o la imagen en este caso (1984: 18). Su punto de vista como bien señalan los críticos, es pasivo; quizá por este rasgo sus emociones sean de graduaciones intensas, ya que es la principal herramienta donde el autor aposenta su mundo interior reelaborándolo en la narración. El conduce a la técnica del *reflejamiento* como la llama Freedman. A lo largo del texto su presencia y perspectiva es reiterativa. Él es el primer motivo de capital importancia que aparecerá en la novela lírica. Su coherencia reside en su subjetiva manera de recibir las imágenes y la forma en que traza relaciones con los elementos de éstas. Como ya mencionaba puede residir en uno o varios personajes; en caso de ser diversos, los motivos recurrentes conformarán imágenes con iguales o similares significados que darán paso a una totalidad entendida como la subjetividad y/o el liricismo del escritor.

Por último, habrá que mencionar otros aspectos igualmente importantes para la novela lírica. Una particularidad muy bien rastreada por Gullón es una influencia del romance (género literario en prosa). Debido a que se trata de un rasgo que ya se había observado en textos anteriores al siglo XX, bien puede ser entendido como un antecedente. No obstante, como guarda una estrecha relación con los personajes es conveniente recuperarlo en este apartado. Vayamos de lo general a lo particular. Frye considera al romance no como un subgénero de la novela, sino como un género perfectamente diferenciado de ésta, ambos en prosa. La diferencia entre ellos radica en la verosimilitud y la caracterización. En cuanto a la primera, una novela mantiene su dependencia con la realidad (como Balzac o Tolstoi), a diferencia de un romance que sacrifica esa verosimilitud en pro de lo extraño y lejano. En cuanto a los personajes:

Frye explica la diferencia entre ambos géneros: 'El novelista trata con la personalidad, con personajes portadores de sus *personae* o máscaras sociales: necesita el marco de una sociedad estable, y muchos de nuestros mejores novelistas han sido convencionales hasta el punto de *fussiness*. El romancista trata con la individualidad, con personajes *in vacuo* idealizados por la fantasía, y por muy conservador que sea, es probable que algo nihilista e indomable se esfuerce en sobresalir de sus páginas' (Gullón 1984: 120).

De esta manera, el romance más que ser una influencia directa de la novela lírica es, como ya mencionaba, un antecedente. El lector que intuya o sepa de antemano que se trata de una novela de este tipo deberá tener en cuenta que la ficción en este texto, si bien pudiera parecer ilógica o absurda por circunstancias inverosímiles, contiene una elaboración artística propia del romance que demanda esa credibilidad en el lector. Pueden encontrarse por ejemplo personajes pasionales en exceso que no necesariamente demeriten la obra. En estos libros es necesario un pacto de verosimilitud comprometido como aquellos que hacemos al leer ciencia ficción, o al ver representada una farsa en el teatro.

Otro aspecto más que se ha identificado en la novela lírica es el que corresponde al rasgo mítico. Gullón considera que en ésta puede darse de dos maneras: la primera como un proceso "basado en principios religiosos

y morales y en la aceptación de lo sobrenatural como cotidiano [...] en la inmanencia de los espíritus, en la convivencia del hombre con ellos” (1984: 130); la segunda como una elaboración ficcional, metafórica o literal, que encuentra sus ecos y reminiscencias en un mito conocido. El primero es una percepción fantástica dada por la visión del autor y su mundo, su lenguaje, su naturaleza —como opina Gullón respecto a *Los ríos profundos*—, la segunda es una elaboración intertextual deliberada o no.

Se han apuntado ya las características en común que los críticos han identificado en la novela lírica. Sin embargo, y como colofón de este capítulo, hace falta mencionar un último rasgo: el diseño poético, que es la forma particular en que el escritor elabora su expresión lírica a través de motivos recurrentes y que se pueden apreciar en imágenes, metáforas, alegorías, símbolos. Para aclarar lo que es el diseño poético convendría usar un ejemplo. En cada obra de André Gide, Virginia Woolf y Herman Hesse que Ralph Freedman analizó, encontró una coherencia resultante de los elementos que observó como repetitivos. Elementos cada uno particular, donde algunos de ellos mantenían ciertas características similares y que en conjunto formaban el hilo temático-lírico que sugería un deliberado diseño oculto. En las obras de estos autores, vistas desde la perspectiva de la novela lírica, subyacía un molde arquitectónico que cargaba con la subjetividad reelaborada artística y ficcionalmente por ellos. Todo lo anteriormente observado en estas novelas fueron las herramientas disponibles que sirvieron a Freedman para extraer y entender el diseño poético.

En Herman Hesse por ejemplo, los elementos que Freedman observó como elementos repetitivos y generales fueron: a) héroes simbolizados al aparecer en sus novelas constantemente como autorretratos psicológicos y filosóficos; b) alegorías de héroes-adolescentes “sensibles o aislados de la sociedad” —*El lobo estepario* es un buen ejemplo de esto; novela con una estructura musical de sonata—; c) “visiones de hombres y de ideas imposibles en la narrativa convencional. Estas características, en mayor o menor medida, resaltaron en el análisis que Freedman hizo de cada novela

de Hesse, e hicieron que el diseño poético emergiera como una estructura deliberada. En este sentido, el diseño poético no sólo puede observarse en símbolos o alegorías que sugieran un tema relevante para la significación de la novela, sino que también puede observarse en la estructura cómo está diseñada. El ordenamiento de los capítulos e incluso el transcurrir de los personajes también pueden dar cuenta de un diseño. Generalmente el andar del protagonista da cuenta de lo anterior.

Cabe señalar que para Gullón, a diferencia de Freedman, no es necesario que prevalezca este diseño a lo largo de la obra para que sea lírica. Para el crítico español, una novela puede ser lírica por contener fragmentos en la prosa o capítulos aislados de lirismo, sin que necesariamente exista un diseño de motivos elaborado premeditadamente por el autor. En resumen, para Freedman el diseño poético es indispensable, para Gullón no. Por lo tanto, el diseño poético es tan único como lo es la obra en cuestión, variará según ésta, tendrá en mayor o menor medida lo hasta este momento definido como novela lírica, es el rasgo más implícito en la obra, se podrá entender principalmente por una serie de motivos reiterativos y será el elemento propiamente artístico que de una coherencia lírica a la obra.

CAPÍTULO III: ASPECTOS GENERALES DE LA NOVELA LÍRICA EN *EL ASTILLERO*

De la gran variedad de interpretaciones que las novelas y cuentos de Juan Carlos Onetti han propiciado, parece existir un consenso –a veces implícito– sobre una particularidad que caracteriza su obra, la cual consiste en identificarla como una literatura altamente subjetiva. Aun cuando llegó a expresar abiertamente sus influencias, y aunque existen semejanzas con escritores norteamericanos o europeos, Onetti parece haber usado lo necesario de sus escritores predilectos (en el sentido narrativo) en un afán de admiración literaria. Incluso, aunque bien podemos identificar en su obra técnicas narrativas ya existentes, éstas son usadas de una manera peculiar dado que confieren a su producción literaria una autonomía, lo anterior debido a que son usadas de una manera diferente, particular.

La diferencia de su obra y su autonomía son rasgos que pueden notarse en mayor medida en *El astillero*, obra tan única como el autor. De los textos más estudiados por la crítica, quizá esta novela sea un caso distinto en la producción de Onetti, pues las características de la trama, el tema, las técnicas narrativas o los personajes –que ya venían apareciendo en *Bienvenido Bob*, *El infierno tan temido* o *La vida breve*– se conjuntan aquí de forma metafórica y simbólica.

En el contexto latinoamericano, no sólo *El astillero*, sino en general la obra de Juan Carlos Onetti, ha sido clasificada como una literatura discrepante de los cánones, que apareció después de la “fiebre vanguardista” de los años veinte. Fernando Alegría por ejemplo, considera ciertas novelas de Onetti como dignas representantes de lo que él llamó “antiliteratura”:

[La] antiliteratura empieza por demoler las formas, borrar las fronteras de los géneros, dar al lenguaje su valor real y corresponder con sinceridad a la carga de absurdo que es nuestra herencia. Lo blasfemo, así como lo irreverente, insultante y hasta lo obsceno, son modos de aclararle al hombre el espejo donde está su imagen. Más que formas de protesta, son actos de conmiseración y de solidaridad en la angustia. La antiliteratura del siglo XX es, entonces, un

alegato contra la falsificación del arte y un intento por hacer de éste una razón de vivir, sobrevivir y resolver el absurdo de la condición humana aceptándola hasta las heces. (Alegría 2016: 243).

También Noé Jítrik en “La literatura como experimentación” observó una mezcla de géneros dada por un autocuestionamiento. Incluso Haroldo de Campos en “El lenguaje de la literatura” considera que a partir del Modernismo ya no existieron fronteras demarcadoras entre la prosa y la poesía, dando pie a géneros híbridos. Géneros que, a propósito de la antiliteratura, Fernando Alegría denominó como “antipoesía” y “antinarración”. Es de reconocer en la crítica acerca de Onetti, que ésta se detuviera en esa coyuntura: ficciones discrepantes de los cánones de la literatura latinoamericana hasta ese momento. Fernando Aínsa también considera la obra de Juan Carlos Onetti como una literatura independiente que resultó de esta manera debido a la postura estética del autor:

El desajuste original de la postura estética de Onetti tiene un resultado importante: la independencia de su obra, independencia que ha venido buscando la novela como género en el siglo XX siguiendo las huellas de la poesía en el sentido de intentar convertirse en una pauta o estructura autoreflexiva” (1970: 163).

Es decir, no sólo en la obra de Onetti, sino también en el contexto latinoamericano, *El astillero* pareciera ser una excepción. Su singularidad difícilmente se asemeja con cualquiera otra de la gran producción novelesca sudamericana. Quizá sólo el protagonista, desinteresado y frío de *El pozo*, se asimila al Larsen que regresa a Santa María. Esas personalidades de crápula, de aparente indiferencia, y la perspectiva de un entorno apesadumbrado, son características de estos individuos. Precisamente en ellos podemos observar la influencia de Faulkner o Celine. En este sentido, los personajes de Onetti recuerdan la manera en que Octavio Paz definía el estilo de un poeta: “el poeta utiliza, adapta o imita el fondo común de su época —esto es, el estilo de su tiempo— pero transmuta todos esos materiales y realiza una obra única” (2015: 17).

Ahora, si recordamos que una novela lírica varía, según Freedman, de acuerdo con su autor, su país y su tiempo (1972: 30) —lo que irrevocablemente supone una novela que constituya un caso excepcional— *El astillero* cumple con dicha característica, pues su independencia y autonomía en Latinoamérica y en la producción de Onetti, es uno de los rasgos más generales de esta novela, de ahí la idea de abrir este capítulo con dicho aspecto. Esa autosuficiencia de *El astillero* se debe a un rasgo que no es propiamente narrativo y que precisamente define este trabajo de investigación, la técnica lírica.

En *El astillero*, Onetti emplea una técnica que hasta ahora había sido monopolizada por los poetas. Un poeta suele partir de sobreentendidos; suele dar por obvios ciertos episodios que sólo él y su sombra (en algunos casos, sólo su sombra) conocen; suelen referirse, en las entrelíneas, a esa propiedad privada [...] Otros novelistas han precedido a Onetti en la adopción de ese truco, pero [...] todos han sido víctimas del prejuicio de explicarse; siempre concluyen por brindar las claves que al principio trataron de escamotear. Onetti en cambio, realizando también en su obra esa vocación de solitario [...] que lo ha mantenido tercamente al margen de grupos, revistas, compromisos y manifiestos (Benedetti en *Homenaje a Juan Carlos Onetti* 1974: 67).

He ahí lo que observado por Fernando Alegría: la antinovela latinoamericana. Si se pretende identificar la independencia y singularidad de la novela lírica en *El astillero*, es porque ésta ya ha sido reconocida como una obra representativa de la antinarración y, agregaría Mario Benedetti, como una obra antipoética. De manera similar a las diferencias halladas entre una y otra de las novelas estudiadas por Gullón y Freedman, *El astillero* está elaborado de manera diferente; está constituido como un reflejo de la sensibilidad de Juan Carlos Onetti; sensibilidad tan única como lo es cualquier novela considerada como lírica.

A esta singularidad de *El astillero* contribuye una característica de la novela lírica; me refiero al hibridismo. En el capítulo segundo de este trabajo de tesis se apuntó que la novela lírica es un híbrido entre la narrativa y la poesía. De acuerdo con Ralph Freedman, a la primera le incumben acciones de efectos causales y temporales; mientras que a la segunda le ocupan expresiones de sentimientos por medio de figuras

pictóricas (imágenes). Combinando características de ambos géneros, la novela lírica se presenta como una obra literaria que no es una “reproducción verdadera de la vida externa”, en el sentido de no ser ésta un trasunto de la realidad, sino una tendencia a la fantasía (influencia del romance). Cabe señalar que en una novela lírica la “cantidad” de estos géneros (narrativa y poesía) será variable, ya que, como apunta Freedman, las partes que la conforman varían según la novela:

Las características de cada novela varían con sus ingredientes, el análisis debe separar artificialmente sus componentes narrativos y líricos. Algunas novelas son más líricas que otras y la organización única de cada trabajo depende de su composición. Pero lo que distingue a estas novelas no es meramente una escala móvil de elementos diferentes, sino un conflicto interno, un precario equilibrio de técnicas distintas, a veces antitéticas, que crean un efecto poético (1972: 16).

Es decir, Freedman observa esa combinación de géneros como una novela que resultará con una composición singular debido a que su hibridismo dependerá de la novela en cuestión. *El astillero* entonces también se distingue por cumplir con dicho rasgo de la novela lírica, el hibridismo de géneros. A lo largo de este capítulo y el siguiente, se podrán observar elementos identificados según su naturaleza narrativa o poética.

Sumado a la singularidad e hibridismo, un tercer elemento que contribuye a la singularidad de *El astillero* es el que concierne al estatismo de la novela. Éste se da a partir del léxico y se refleja principalmente en los espacios. Vayamos analizando detenidamente lo anterior.

Entiéndase *léxico* como el estilo particular de la prosa de Onetti, el cual aporta peculiaridades estáticas, debido precisamente, a su prosa. Hugo Verani observó en el estilo de Juan Carlos Onetti una narración que realza el momento debido a su peculiar sistema gramatical:

Se repiten en *El astillero* los procedimientos expresivos que hacen reconocible a la escritura de Onetti, el uso del lenguaje para realzar la expansión estática del momento, el estancamiento de todo movimiento: oraciones de periodo amplio detenidas por plurificaciones subordinadas, sintagmas no progresivos,

abundancia de gerundios y de adjetivos, reiteraciones anafóricas, construcciones parentéticas y enumeraciones acumulativas. Y un aspecto estilístico distintivo de *El astillero*, la adjetivación triple (1981: 211).

Veamos lo mencionado por el crítico en ejemplos concretos de *El astillero*. Oraciones de periodo amplio detenidas por plurificaciones subordinadas, entendiendo éstas como un conjunto de oraciones subordinadas a un núcleo oracional y que pueden ser susceptibles de no tener sentido si se aislaran del contexto previo (Alarcos 2008: 394). La cursiva es nuestra: “*A pesar de la luz gris, del frío, del viento que gemía en los agujeros de las chapas del techo, de la debilidad de su cuerpo hambriento, caminó, pequeño y atento*” (Onetti; 2012: 83); “*la familia se aquietó en Puerto Astillero, definitivamente para la señora Petrus, que terminó enterrada en el cementerio de la Colonia, después de un pleito verbal de veinticuatro horas*” (Onetti 2012: 155); “*Más allá de la glorieta estaba la casa de cemento (...) numerosa de ventanas, alzada sin gracia por los pilares, excesivamente, sobre el nivel de las probables crecidas del río. En todas partes, manchadas y semicubiertas por el ramaje, blanqueaban mujeres de mármol desnudas*” (Onetti 2012: 70).

Sintagmas no progresivos, entendiéndose éstos como “una palabra o conjunto de palabras que se articula en torno a un núcleo y que pueden ejercer una función sintáctica” (RAE: 2014). “*Petrus ambicionaba tener el cadáver, la gusanería, el esqueleto y las cenizas en su propio jardín, en una construcción de ladrillo, mármol y hierro, de techo a dos aguas*” (Onetti 2012: 155); “*Decidieron no dejarlo hablar, sin palabras, sin mirarse, desde que lo vieron entrar en el viento y el descampado, avanzando por la escalera, negro, corto, desmañado, tanteando sonoro y cauteloso los peldaños de hierro*” (Onetti 2012: 93); “[considerando] *la duda, la ignorancia, la pobreza, la decadencia y la muerte*” (Onetti 2012:113).

La abundancia de gerundios y de adjetivos; estos últimos frecuentemente como una triple adjetivación: “*Fue y vino, chapoteando el barro (...) considerando aplicadamente el miedo*” (Onetti 2012: 113); “*se descubrió la mano estirada hacia la mujer, hermosa, ventruda y mal peinada*

que se le acercaba desde los escalones de la casilla [...] se balanceaba al andar, *ancha, muy blanca*” (Onetti 2012: 94); “cuchicheo a lo largo de noches *ambiguas, rememorativas, profesionales*, con la sirvienta” (Onetti 2012: 68).

Reiteraciones anafóricas:

“Iba vigilante, [iba] inquieto, [iba] implacable (...) [iba] paternal, [iba] disimuladamente majestuoso, [iba] resuelto a desparramar ascensos y cesantías, [iba] necesitando creer que todo aquello era suyo (...) [iba] necesitando entregarse sin reservas a todo aquello” (Onetti 2012:85).

“Primero [...] fue *una pistola* 32, chata, que podía llevarse en el bolsillo de la cintura [...] Vino después *una pistola* Colt, comprada por nada a un concripto [...] *una pistola* demasiado grande para la mano, que intentaba hacerlo caminar torcido [...] Solo buena para mostrar y lucirse oportuna en la hora crepuscular en que languidece el póquer, cuando el daba *la pistola* a desarmar” (Onetti 2012: 2013).

Construcciones parentéticas: “Hace cinco años, cuando el gobernador decidió expulsar a Larsen (*o Juntacadáveres*) de la provincia” (Onetti 2012: 59); “casi cualquier cosa era preferible al techo de chapas agujeradas, a los escritorios polvorientos y cojos (*derrotados por el uso y la polilla, apresurándose a exhibir su calidad de leña*)” (Onetti 2012: 75).

Almorzó allí, solitario y rodeado por las camisas a cuadros de los camioneros. (*Ahora estos disputaban al ferrocarril las cargas hasta el Rosario y los pueblos litorales del norte; parecían haber sido paridos así, robustos, veinteañeros, gritones y sin pasado, junto con el camino de macadam inaugurado unos meses atrás*) (Onetti 2012; 59-60).

Ni la madre ni la tía de turno, ni ningún miembro del regimiento de sirvientes, jardines y seres de oficio confusos que surgieron de la casa en construcción (*terminada hacía dos años, mejorándose siempre*), ni ningún soldado del otro regimiento, de más débil “*esprit de corps*” [...] se animó a tironer del anzuelo clavado en el muslo, hacia atrás y cerca de la nalga (Onetti 2012: 159).

Enumeraciones acumulativas: “Las bisagras y las letras en la puerta, los cartones en las ventanas, los remedios del linóleo, el orden alfabético en el archivo, la desnudez desempolvada del escritorio, los infalibles timbres para llamar al personal” (Onetti 2012: 165).

De las características descritas por Verani, quizá sea el adjetivo y el cuidado de éste lo que contribuye en mayor medida al realce y estatismo del momento, pues en el estilo de Onetti existe un cuidado implícito por este tipo de palabras. Los adjetivos son en *El astillero* una característica fundamental, pues son clave para entender el fondo de la novela. Ese tono fatalista en las palabras, esa forma, guarda una estrecha relación con el contenido, es decir, con la farsa, con el pesimismo y la fatalidad —más adelante abundaremos en los temas de la novela—. Nótese en algunas de las últimas citas la correlación entre las palabras usadas (“duda”, “ignorancia”, “pobreza”). Inclusive el mismo Onetti en alguna entrevista (Ministerio de Cultura 1977), sin proporcionar mayor explicación como solía hacerlo, expresó que para él los adjetivos eran de suma importancia. El motivo lo encontramos en esta novela. La razón por la que la trama de *El astillero* pareciera estática —y de la cual ya se había percatado la crítica— es precisamente porque sus oraciones —oraciones largas que precisan las descripciones— están hechas a partir de palabras sumamente seleccionadas por el autor en un estilo que contribuye a realzar lo que Jakobson llamó la función poética del lenguaje. Es decir, existe una estrecha relación entre la forma (del lenguaje), y el fondo (la trama de la novela). En primera instancia se encuentran las palabras y las oraciones (formas) de *El astillero* que tienden a detenerse, tienden a precisar los detalles. En un segundo momento se encuentra la significación de personajes y espacios varados o derruidos existencialmente, y una interpretación pesimista de la trama (fondo) que se produce precisamente por la forma de ese lenguaje. El léxico de *El astillero* señala otra significación, una especie de doble mensaje dado por su estructura. La función poética del lenguaje en el estilo de esta novela significa una prosa como la que ya venimos explicando.

La meticulosidad para encontrar vocablos con significados adecuados a las circunstancias, proporcionan escenas altamente sugestivas que bien pueden entenderse como imágenes. En este sentido, Ricardo Gullón explica (1984: 73,74) con un ejemplo, que las palabras empleadas

en una novela lírica son las encargadas de establecer diversos “niveles de significación”. Este repertorio gramatical es frecuentemente evidenciado por el narrador, sin embargo habrá de tenerse cuidado al rastrearlos, pues si éste dota al texto de ambigüedad, será necesario distinguir las “palabras claves”. Es decir, en el fondo lo que Ricardo Gullón ejemplifica constituye un lirismo, el lirismo de la palabra; en el caso de *El astillero*, una especie de lirismo del adjetivo, sistema gramatical que deviene en un estilo lírico y que no sólo refleja la forma estática de la novela y su trama, sino también comienza a señalar su significación pesimista. Entonces, el lirismo de la palabra de esta obra funciona con una forma que complementa y refuerza el fondo.

Otro aspecto relacionado con la inmovilidad se puede observar en el rasgo propiamente narrativo de *El astillero*. Las acciones que constituyen esa narrativa se dan cada una en su respectivo marco espacial y temporal. Dichas acciones también contribuyen al estatismo, dado que los actos del protagonista en relación con variados personajes son mínimas en estos espacios que se encuentran estancados. Si no se hallan al borde de la parálisis laboral como el astillero o el Belgrano (“bar, restaurante, hotel y ramos generales” Onetti 2012: 64), entonces indican un espacio de comunión miserable o de ambición estéril, como la casilla y la glorieta.

En algunos análisis como los de Antúnez Olivera (2013) o Jaime Concha (1974), el espacio en las ficciones de Onetti han producido interesantes lecturas, sin embargo, apenas han mencionado esta característica sin analizarla con detenimiento desde una perspectiva lírica. Las descripciones de estos espacios en *El astillero* tienden a ser precisas y dilatadas (evidenciado en el léxico de Onetti), dando menor prioridad a las acciones y poniendo cierto énfasis en el realce del espacio. Lo anterior no es gratuito, pues recordemos que “la novela lírica absorbe conjuntamente la acción y la diseña nuevamente como una pauta de imágenes” (Freedman 1972: 15). En el caso de *El astillero*, esta conjunción de acciones, espacios, y un tiempo que pareciera estancado –lo que hace pensar en un tiempo circular o mítico–, confieren el rasgo propiamente

narrativo de la novela, pero a su vez también producen el estatismo. Son sólo cinco los espacios y se repiten constantemente, excepto el último, pues aparece sólo una vez al final. Cinco diferentes puntos (o emociones teóricamente) en un solo lugar. Éstos son “Santa María”, “El astillero”, “La glorieta”, “La casilla” y “La casa”; todos pertenecientes al universo de Santa María. Ninguno de éstos se salva de ese aspecto frío, miserable, derruido, abandonado, descuidado o espectral; calificativos, precisamente, como los que gustan a Onetti y que también se pudieran adjudicar a sus personajes, como lo veremos más adelante. Conviene hacer un breve paréntesis acerca de los nombres de los espacios, pues:

El nombre propio [...] carece de extensión, puesto que el objeto designado es único; en rigor, tampoco tiene comprensión por carecer de filiación semántica [...] El nombre común es entonces susceptible de una descomposición semántica que puede ser conceptual, atendiendo a lo semas constitutivos, o referencial, distinguiendo las partes constitutivas del objeto designado (Pimentel 2010: 32).

El nombre común no tiene referencia individual sino general; sin embargo —y he aquí un fenómeno de capital importancia para la construcción de mundos de ficción—, la descripción particulariza al nombre, le da una consistencia y un perfil individuales, al convertirlo en el lugar de referencia de todas las menciones subsecuentes. De este modo el texto va construyendo su propia referencia, desplazando así al referente extratextual. Esta capacidad de autorreferencia de los textos explica en gran parte, el fenómeno de la creación de un universo de discurso imaginario que, sin perder contacto con el mundo del extratexto, no sólo se puede bastar a sí mismo, sino que puede referirse a sí mismo (Pimentel 2010: 39).

Lo que explica Pimentel tiene su concreción en *El astillero*, pues en la novela el sólo nombre del espacio no significa mucho —quizá sólo Santa María en general remita a las obras anteriores de Onetti—, sino que las descripciones particularizan esos espacios y construyen la significación de éstos. Veamos algunos ejemplos concretos; en la glorieta el descuido y abandono, en el astillero la ruina y el deterioro:

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 [...] había un estanque, redondo, defendido por un muro de un metro, musgoso, con grietas ocupadas por tallos secos. 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 (Onetti 2012: 70).

Casi cualquier cosa era preferible al techo de chapas agujeradas, a los escritorios polvorientos y cojos, a las montañas de carpetas y biblioratos alzadas contra las paredes, 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 (derrotados por el uso y la polilla, apresurándose a exhibir su calidad de leña), los documentos, sucios de lluvia, sol y pisotones, mezclados en el piso de cemento, los rollos de planos blanquiazules reunidos en pirámide o desplegados y rotos en las paredes (Onetti 2012: 75).

Cruzaron dos oficinas sin puertas –polvo, desorden, una soledad palpable, el entrevero de cables de un conmutador telefónico, el increíble azul de los planos (Onetti 2012: 76).

Con las manos a la espalda, pisando cuidadoso planos y documentos, zonas de polvo, tablas gemidoras, comenzó a pasearse por la enorme oficina vacía. Las ventanas habían tenido vidrios, cada pareja de cables rotos enchufaba con un teléfono, veinte o treinta hombres (Onetti 2012:78).

En estas descripciones de los espacios puede notarse la meticulosidad en el cuidado de las palabras usadas, tan propio del estilo de Onetti. La inmovilidad que caracteriza esos espacios implica esa parálisis no sólo del astillero de Petrus, sino también de la narrativa. Es decir, lo estático de la narración, lo fijo de la forma evidenciado en el léxico, guarda una estrecha relación con el fondo, pues como ya lo veíamos, en la trama de la novela podemos encontrar espacios detenidos por la quiebra, la decrepitud o la miseria, personajes varados que no tienen dónde ir, un tiempo que pareciera mítico o circular, y narradores igualmente estancados que no proporcionan datos certeros.

La distribución de los objetos que conforman los espacios pareciera no sólo describir la atmósfera, sino proyectar también el interior del protagonista, como si los espacios dependieran directamente de él, un interior igualmente varado y arruinado. Mieke Ball, a propósito de Larsen, comenta que un personaje puede “observa[r] y reacciona[r] ante un espacio” (Ball 1990: 101). En este sentido, podemos agregar a lo explicado por Ball que los espacios de Puerto astillero también reaccionan conforme

el sentimiento de Larsen, y en consecuencia, como símbolos de él. Veamos algunos fragmentos donde puede notarse la manera en que el protagonista observa su entorno, siendo ambos (personaje-espacio) factores que se alimentan y se proyectan mutuamente. El primero corresponde al capítulo “La glorieta-I” cuando Junta se encuentra con Angélica Inés precisamente en la glorieta que sirve a lo largo de toda la novela como antesala de la casa de Jeremías Petrus:

Más allá de los losanges de la glorieta, lejana y presente, amputada por los yuyos, Josefina discutía con un perro, afirmaba los tutores de las rosas. Dentro de la glorieta estaba el problema, aún sin planteo, la cara blanca y sumisa dentro del ancho peinado, los brazos gruesos y blancos que se movían para interrumpirse, para acabar las confesiones (Onetti 2012: 72).

En la primera parte de este fragmento Larsen observa a Josefina parada en lo yuyos que a lo lejos parecieran cortar su cuerpo cuando, se sobreentiende, ella afirma (apoya) alguna especie de pértiga (tutores) que sostiene a las torcidas rosas. Con “el problema” en la segunda parte, el narrador se refiere a Angélica Inés, que cuenta a Junta la historia de la casa. La primera mujer, aunque lejana, se encuentra más presente en el protagonista; la segunda, representa un dilema aún no resuelto. Al final de la novela, cuando Larsen puede por fin acceder a la casa, es Josefina lo único que queda como una especie de recompensa, pues la hija de Petrus es sólo un medio para continuar la farsa y darle un sentido a ese regreso a Puerto Astillero. Esta escena da cuenta de cómo observa a la sirvienta y también da la impresión de un enamorado que contempla a la amada distante, “lejana y presente”. Lo anterior cobra sentido al final de la novela cuando Junta accede por fin a la casa pero con la primera mujer, pues en un principio pudiera pasar desapercibida para el lector; a su vez, también da cuenta de la profundidad psicológica del personaje, o en este caso, de la profundidad emotiva del protagonista.

Otro fragmento con una prosa que supone un personaje sumamente emotivo y con una percepción meticulosa de los objetos que conforman el espacio, se encuentra en el capítulo “La glorieta III / La casilla II”. Si

bien el fragmento corresponde a una descripción, nótese el estatismo del momento que provoca una imagen, algo similar a una especie de fotografía:

Ella volvió a reír inclinada sobre la mesa y las llamas se estremecieron; el vestido blanco llegaba hasta los zapatos de cintas brillantes, recogía la luz de las velas en el cuello y el pecho adornados con espirales de perlas de cera. Descubierta y respetuoso, Larsen olió la humedad y el frío, se detuvo a compararlos con la blancura del vestido (Onetti 2012: 103).

Aquí, es Angélica Inés la que recibe a Junta en la casa y la que lo conduce hasta la glorieta. Una vez allí regala a la mujer una polvera, y su insistencia romántica y galante, –¿de un ex proxeneta?– vuelve a hacerse presente cuando menciona a la mujer lo siguiente: “para que me recuerde (...) para que la abra y mire en el espejo esos ojos, esa boca. Puede ser que entienda, mirándose, que no es posible vivir sin usted” (Onetti 2012: 103). Dos son los elementos que existen en este fragmento, por un lado el fuego, lo seco y brillante; por otro, el frío, lo húmedo, lo blanco. Y aunque existe una especie de oxímoron entre esos dos contrarios, muy propio de la retórica poética, estos elementos se reúnen y diluyen en la mujer y en la misma prosa de la imagen estática. Además de que la ambigüedad de la misma queda abierta, pues la descripción de ese espacio donde se encuentra Angélica Inés –mujer que en la trama invoca a la farsa y el absurdo– da la impresión de un enamorado. Unas páginas más adelante, cuando Larsen regala una polvera idéntica a la mujer de Gálvez y ofrece la misma frase sin el “no es posible vivir sin usted”, esta imagen cobra sentido al entender a Angélica Inés como la farsa, absurdo personificado al que besa no solamente en este personaje, sino en el mismo Jeremías Petrus como veremos más adelante.

Un tercer fragmento que da cuenta de un espacio en estrecha correlación con el protagonista se encuentra al final del mismo capítulo, cuando Junta llega a la casilla y junto con Gálvez y Kunz observan el cielo de noche:

Gálvez continuaba sonriendo hacia arriba. Larsen escupió el cigarrillo y estuvieron los tres mirando el cielo negro de invierno, el camino de limaduras de plata, la insistencia de las estrellas aisladas que exigían un nombre (Onetti 2012: 107).

En este ejemplo, cabe mencionar que en el narrador existe la intención frecuente de hacer ver a los personajes que habitan esa casilla como perros, al comparar ese albergue precisamente como una “casa de perro”, al entregar la polvera a la mujer de Gálvez con “el mismo aire de nostalgia y arrepentimiento con que acariciaba a los perros”, e incluso al describir a éste como un perro enfurecido: “«No es una sonrisa, ni está contento ni se burla, nació así, con los labios abiertos y los dientes apretados»” (Onetti 2012: 107). Sin embargo, más allá de un símil en ese espacio donde habitan estos personajes, existe lo que Ricardo Gullón llama el lirismo de lo anodino. Dice el crítico: “Se intenta aprehender «lo anodino..., lo idéntico a sí mismo a lo largo del tiempo», es decir, lo que siendo insignificante puede mudar de condición por lo reiterado del acaecer” (1984: 80). De esta manera, la presente escena —que pareciera suspendida en el transcurso de la trama— de los tres mirando al infinito, se convierte en la imagen más representativa de lo anodino, como lo llama el crítico. Sin dejar de ser una escena clara de lo insignificante por las circunstancias, el espacio se suma al protagonista para darle un peso simbólico, es decir, un símbolo que comienza con el lirismo de lo anodino, rasgo igualmente característico de la novela lírica. El espacio donde los personajes son retratados como canes miserables, escena reiterativa y rítmica, se condensa en esa casilla miserable, además de ser “ese camino de limaduras de plata” una elocuente metáfora de las estrellas que insinúan una especie de añoranza en los personajes.

Así como el lirismo de lo anodino recién ejemplificado, la estrecha correlación entre espacios y protagonista da cuenta de otro tipo de lirismo explicado por Ricardo Gullón, el lirismo del espacio. El crítico propone dos elementos, uno de ellos precisamente el espacio, que sumado a los objetos que lo conforman, realza la atmósfera dando pauta a una imagen:

“Espacios y figuras armonizan en una intensidad de imagen cuya fuerza depende fundamentalmente del modo como se asocian (1984: 55)”. Para Gullón esas “figuras” son los objetos que definen los espacios. El lirismo del espacio en *El astillero* se da cuando el personaje transita por esos lugares, y su mirada y su sentir son las vías sensoriales que permiten al lector (a través del narrador) conocer o elaborar cognitivamente esa imagen. Lo anterior se encuentra en el capítulo “El astillero - I”, cuando Larsen observa ese “poblacho verdaderamente inmundo” apenas se baja de la lancha que lo lleva por primera vez a Puerto Astillero:

Calles de tierra o barro, sin huellas de vehículos, fragmentadas por las promesas de luz de las flamantes columnas del 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 (Onetti 2012: 64)

Un rasgo fundamental en el estilo de Onetti, y no sólo en su prosa, sino como atributo proveniente del género poético, es la peculiaridad de insinuar, más que de revelar explícitamente. Lo anterior se observa en este fragmento donde, como menciona Gullón, esas figuras y espacios se asocian en un panorama que augura toda la farsa que se avecina. En resumen, el lirismo del espacio en esta novela se da al conjuntarse el lugar (con los objetos que lo definen), y la perspectiva e ideología fatalista y lírica de Larsen.

Un último elemento que conforma la narrativa de la novela es el narrador. Éste, es el primer perceptor de la imagen dentro de la ficción, entendiendo una relación lector-narrador donde, como ya mencionaba, el primero puede conocer la imagen debido a ese narrador que proporciona los datos de acuerdo con la perspectiva del protagonista. Es decir, las relaciones de los elementos que conforman la narrativa de la novela —tiempo, espacios, personajes, trama— son expresadas por el narrador y proporcionadas al lector según la ideología de Larsen. Para la novela del siglo XX, el narrador de una novela puede proporcionar datos sin llegar a ser entendida como una novela lírica; sin embargo, para efectos de la

novela lírica es importante que ese narrador mantenga una concordancia con el protagonista. Así como los espacios armonizan con su sentir, el narrador será reflejo de ambos.

El narrador se comporta, algunas veces, como un narrador omnisciente —cuando sabe y cuenta los sentimientos que experimentan sus personajes—; y otras, como un narrador deficiente —cuando se expresa de forma insegura o ambigua con frases como: “No se sabe cómo llegaron a encontrarse”, “Nunca se supo con certeza”, “El escándalo debe haberse producido más adelante” o “según se supo”—³. Estas frases, que generalmente se encuentran al principio de ciertos capítulos, dan muestra de una especie de silencio deliberado en el narrador.

Una historia enfocada desde (la primera persona) no puede ser objetiva: el narrador extrae, del fondo de su conciencia, una serie de recuerdos que proyecta sobre el presente para interpretarlo, para situar, en él, unas claves de recepción que definan los comportamientos que van a adoptar los personajes; ahora bien, tales ideas se ofrecen desde una inseguridad («creo descubrir», «supongo», «tal vez») que advierte al lector de que las cosas que se le «dicen» parecen así, pero, a lo mejor, pueden ser de otra manera, puesto que lo que se le cuenta es lo que un personaje, integrado en esa historia, cree saber de la misma. Ahora bien, el reconocimiento de esta «subjetividad narrativa» es la que permite que el lector, prevenido como está, encuentre más verosímil el desarrollo de las líneas argumentales, o, lo que es lo mismo, genere una ilusión de credibilidad semejante a la que podría otorgar a cualquier persona («real») que le contara algo que le está interesando mucho (Gómez Redondo 1994: 178).

En este sentido, existe un afán por no relatar objetivamente en *El astillero*, y esto se demuestra en ciertos fragmentos que dan cuenta de un narrador que tiene apenas la memoria de los hechos que conforman la historia o que calla deliberadamente: “*No se sabe cómo* llegaron a encontrarse Jeremías Petrus y Larsen” (Onetti 2012: 74); “El escándalo debe haberse producido más adelante. Pero *tal vez convenga aludir a él sin demora para no olvidarlo*” (Onetti 2012: 91); “*Hubo, es indudable, aunque nadie pueda saber hoy con certeza en qué momento de la historia debe ser colocada, la*

³ Las categorías *omnisciente*, *equisciente* y *deficiente* corresponden a las características que Oscar Tacca observa en un narrador fuera de la historia (narrador en 3ª persona). El primero, “sabe más que su personaje”; el segundo, “sabe lo mismo que su personaje”, el tercero “sabe menos que su personaje”.

semana en que Gálvez se negó a ir al astillero” (Onetti 2012: 118). Lo resaltado en cursivas no concuerda con un narrador que pretende exponer datos concretos. Lo anterior también proviene del género poético y de la voz lírica, que al igual que aquí, calla u omite referencias.

Cabe de paso apuntar a los narradores que funcionan como testimonios —recuérdese a Vázquez, el distribuidor de diarios, o a Hagen, el surtidor de nafta—, narradores que si bien aparecen esporádicamente en la trama, funcionan como elementos que acrecientan la ambigüedad. Fernando Aínsa explica cómo funcionan este tipo de narradores individuales y/o colectivos en varias novelas de Onetti:

El procedimiento de contar la historia a través de terceros, pasivos y espectadores de las acciones de los protagonistas principales, permite a Onetti amortiguar la explicitación de toda emoción y, fundamentalmente, toda certeza [...] el manejo del punto de vista, a partir de la conciencia individual o colectiva siempre marginal, permite a Onetti borrar en muchos casos las hipótesis de la narración [...] es decir, hay un rechazo de la certeza como posibilidad de conocimiento que dignifica la posición marginal, que justifica cualquier desinterés en nombre de una especie de pudor por todo lo que sea participación efectiva (1970: 75-76).

Este “amortiguamiento en la explicitación de las emociones” de la que habla Aínsa es una característica fundamental, no porque esas emociones tengan que ser ocultas, sino porque la novela lírica demanda que éstas sean exteriorizadas de forma lírica, es decir, de forma indirecta, por medio de confesiones que al autor hace a través de los personajes y su ideología —“poder de la mirada” de acuerdo con Ricardo Gullón—, o del tema y significado de la novela. Más adelante veremos cómo los personajes de *El astillero* dan cuenta de que la perspectiva del autor se encuentra reflejada en su novela.

Estos narradores, aún siendo ocasionales y por su calidad de testimonios, no “borran la narración”, sino que funcionan como un elemento que propicia el silencio y que en una interpretación lírica, es fundamental para este tipo de novela. En este sentido, quizá sea el silencio deliberado otro objetivo la técnica narrativa, pues como bien

apunta Tacca: “la hábil dosificación del silencio es uno de los grandes recursos novelescos” (1985: 85). Y en efecto, ese silencio impregna la novela con la incertidumbre y relatividad que caracteriza la vida misma:

Si el narrador, en cambio, en lugar de acordarse un punto de vista privilegiado para su información, se ciñe a la que pueden tener los personajes; si renunciando a la mirada omnisciente opta por ver el mundo con los ojos de ellos, la narración gana en vibración humana. Las cosas, los hechos y los seres cobran de inmediato la forma y el sentido que tienen para cada personaje, no para un juez superior y distante. (Tacca 1985: 77).

Esa vibración humana de la que habla Tacca, y que se da gracias al narrador, confiere sentido a una novela que se intenta leer como lírica, pues existe una estrecha relación entre la perspectiva de Larsen y la manera en cómo la expresa el narrador. Si recordamos que la imagen poética es ambigua, dinámica y movable, el narrador de *El astillero* concuerda con esa definición de la imagen, pues se comporta de la misma manera: ambiguo y dinámico cuando no expresa datos certeros como apenas lo ejemplificamos. En otras palabras, el narrador y su manera ambigua y desinformada de comportarse, es uno de los elementos propiamente narrativos de los que se sirve el autor para crear imágenes.

Lo anterior no puede pasar desapercibido para efectos de la novela lírica. En este sentido, un “lirismo de la mirada” partiría de lo explicado por Ricardo Gullón en su apartado sobre los procedimientos y efectos que tiene el “poder de la mirada” (1984: 98-107):

Punto de vista privilegiado, el narrador va siendo algo más que una mirada que lo ve todo, incluso las almas; emerge como conciencia-espejo y, sorprendidas por ella, sus criaturas le corresponden entregándose, dejándose calar hasta el tuétano: el reflejo se alza en radiografía. Registrando los gestos descubre los impulsos y en ellos la condición los dirige. La mirada del personaje, captada por el reflector, siente y hasta emancipa emociones, en verdad creadas en el proceso de describirlas (1984: 106).

Aunque Gullón propone sólo a los personajes como motivos en los que el narrador encuentra elementos para la “técnica lírica” de este, vimos que en el caso de *El astillero*, el espacio y el protagonista también

se hacen notar por medio de esa mirada del narrador. Sin duda los personajes son reflejo de Larsen. Un ejemplo:

Se descubrió y mantuvo la mano estirada hacia la mujer, hermosa, ventruda y mal peinada que se le acercaba desde los escalones de la casilla, desde la zona de tablones que rodeaba la casilla, a la que debían llamar porche y donde se sentarían en las noches de verano para respirar el río, tal vez felices, tal vez agradecidos. La mujer tenía un sobretodo y zapatos de hombre, se balanceaba al andar, ancha, muy blanca; venía tocándose el pelo, para no intentar en vano remedar un peinado ni para disculpar la inexistencia o el deterioro del peinado, sino para que el viento no lo hiciera caer sobre los ojos (Onetti 2012: 94).

La miseria, la penuria, la desgracia, son entendidos en la novela como el lirismo de lo anodino. Lo anterior se refleja en este fragmento también da cuenta de personajes en los que el narrador “capta los impulsos y las emociones que los dirigen”.

Cabe mencionar que el “lirismo de la mirada” no debería ser confundido con la ideología del personaje o del autor, sino que consiste en una técnica narrativa, y en este caso lírica, donde lo visual proporcionado por la mirada del autor señala el significado del personaje, y en consecuencia, de la novela.

Un último elemento que incumbe a la narrativa de *El astillero* es el rasgo temporal, es decir, el tiempo de la trama, el tiempo propiamente ficcional. El tiempo de esta novela consiste en el momento en que la vida de Larsen llega a un punto impostergable, el momento de buscar cualquier cosa, aún sea falsa, para darle sentido al final de su existencia. La señalización de este tiempo es repetitiva dentro de la obra. Sutil y reiteradamente el narrador apunta que éste será el último viaje de Junta, su último chance:

Proclamaba la necesidad de que un hecho final diera sentido a los años muertos (Onetti 2012: 67).

Luego vino el primer encuentro verdadero, la entrevista en el jardín en que Larsen fue humillado sin propósito y sin saberlo, en que le fue ofrecido un símbolo de humillaciones futuras y del fracaso final, una luz a la renuncia que él fue incapaz de interpretar (Onetti 2012: 69).

Necesitando creer que todo aquello era suyo y necesitando entregarse sin reservas a todo aquello con el único propósito de darle un sentido y atribuir este sentido a los años que le quedaban por vivir, y en consecuencia a la totalidad de su vida (Onetti 2012: 85).

Este tiempo final ocasiona una relación entre el final de Larsen, que el narrador expresa como una seguridad, y la farsa que el mismo protagonista se autoimpone para postergar ese final. Quizá los últimos momentos de Larsen se pueden entender como una imagen donde el protagonista, tan entrañable ya desde otras novelas de Onetti, es despedido y quizá celebrado —muy al estilo Onetiano— del universo de Santa María. De esta manera, si imaginamos ese momento postrero y repetitivo que impregna *El astillero*, podemos entender esa circunstancia de Larsen como una imagen con un tiempo vertical, como el tiempo que caracteriza a la imagen poética, de acuerdo con Bachelard. Imagen que se suspende en el transcurso de la narrativa (de tiempo horizontal), para quedar en una especie de pausa que nos permite visualizarla fugazmente como un producto de la conciencia. En este sentido, si entendemos ese final del protagonista como una imagen, podemos encontrar en ella una carga emocional implícita —recordemos que de acuerdo con Gullón, la intensidad del sentir protagónico caracteriza la novela lírica—. En ese sentir de Larsen se puede apreciar una especie de confesiones que hace el autor a través de éste. De manera similar a los elementos que en el capítulo siguiente se analizarán como el autorretrato del autor, las confesiones contienen cierta semejanza llevadas al plano de la imagen, esto si pensamos en un autor que confiesa de manera sugerente y nunca explícita, dado que el elemento estético funciona de esta manera. Este final de Larsen —insisto, entendido como una imagen— se sustenta si observamos detenidamente ciertas escenas que pueden funcionar como confesiones. Veamos algunas. Cuando Larsen siente empatía y atracción por esos seres y ese lugar miserable que se respira en esa casa de perro, al final del capítulo “La casilla I”. Dice el protagonista en este fragmento que la incesante lucha por el triunfo es una “grosera complacencia que

sólo puede procrear la riqueza” (Onetti 2012: 98). Es decir, de manera indirecta está expresando un repudio por las comodidades de la vida acaudalada. Lo anterior, señala la ideología de un personaje que encuentra la riqueza como forma vivencial infructuosa, además de dar coherencia a la manera en que se mueve en la trama. Si bien, el personaje y el autor no necesariamente deben entenderse como testimonio uno del otro, este ejemplo puede entenderse como una confesión de ese Juan Carlos Onetti que vivió en gran parte de su vida una carencia económica, tan característica de algunos escritores. Cabe señalar que en *El astillero* esa ideología materialista no es un rasgo que resalte como elemento de análisis, sin embargo, la ruina utilitaria de Puerto astillero sí pareciera apuntar hacia una farsa.

Otro fragmento que pareciera ejemplificar una confesión que expresa el desencanto por la vida en la literatura de Onetti y a la vez indica una imagen más, se encuentra en “Santa María II”, pero en esta ocasión, Díaz Grey es el portador de dicho mensaje:

Pero no deseaba por nadie, nadie en particular le parecía risible; estaba de pronto alegre, estremecido por un sentimiento desacostumbrado y cálido, humilde, feliz y reconocido porque la vida de los hombres continuaba siendo absurda e inútil y de alguna manera u otra continuaba también enviándole emisarios, gratuitamente, para confirmar su absurdo y su inutilidad (Onetti 2012: 133).

Un tercer ejemplo de esas confidencias con el que Onetti se confiesa para explicar la ambigüedad y a veces el desencanto que impregna su obra, lo hallamos en “La glorieta IV”. Este fragmento es de vital importancia, pues constituye un punto de análisis para la novela y para ciertos rasgos del capítulo siguiente:

Siempre es difícil hablar del amor y es imposible explicarlo; y más si se trata de un amor que nunca conoció el que escucha o lee, y mucho más si sólo queda, en el narrador, la memoria de los simples hechos que lo forman (Onetti 2012: 188).

En este fragmento Angélica Inés cuenta a Junta un sueño acerca de caballos; sueño que él entiende como una historia de amor; amor que se tornará metáfora. A partir de esta anécdota de los personajes, podemos entender que el objetivo del autor consiste expresar su perspectiva del amor (o desamor) por la vida; si a eso sumamos la ambigüedad y la divergencia de percepciones sobre la vida misma, difícilmente autor y lector expresarán ideas y sentimientos idénticos. Es decir, el autor que se confiesa de manera simbólica o artística, expondrá de manera velada la confidencia ya de por sí relativa. Estas líneas están magistralmente colocadas en la trama, pues pudieran pasar desapercibidas para un lector apresurado. Dicho fragmento, en su reducida y sombría confesión, da cuenta de un rasgo lírico, pues la manera de expresar ese sentimiento por la vida se asemeja a la de un poeta exteriorizando su aflicción.

Todos estos ejemplos de confesiones que señalan un tiempo de fracaso, un tiempo de muerte y renovación como veremos en el capítulo siguiente, un tiempo ficcional y final, dan cuenta del un lirismo más: el lirismo del fracaso. El tema que recorre *El astillero* de principio a fin es el tema de la desgracia. La derrota que sufre Larsen antes de llegar a Puerto Astillero (en *Juntacadáveres*) se enmascara, o si se prefiere, se ignora deliberadamente con una mentira: la farsa que el protagonista lleva a cabo consigo y con los demás personajes. El capítulo “El astillero III/La casilla III” da cuenta de lo anterior. En este capítulo se describen las ventas de los materiales del astillero que, ya en ruinas, son vendidos y aprovechados por los empleados. Además, Larsen es testigo y participe de la miseria que se da en la casilla: “esta es la desgracia —pensó—, no la mala suerte que llega, insiste, infiel y se va, sino la desgracia, vieja, fría, verdosa” (Onetti 2012: 113). El fracaso y la miseria en esta novela, dice el protagonista, es como una peste (118). No es suficiente que provenga ya de un mundo ficcional donde su ocupación de proxeneta le merece la expulsión del lugar, sino que aunado a eso Puerto Astillero y los seres que lo habitan se encuentran de la misma manera. En este sentido, el lirismo del fracaso no consiste en perder una empresa, sino en retratar un

objetivo que siempre estuvo perdido, y aún así, el personaje encuentre un sentido. No existe un objetivo que no se alcanzó o que se perdió en el intento, sino una especie de no-objetivo. La antiliteratura que se mencionó al principio de este apartado se sustenta en este lirismo del fracaso, y en todos los anteriores mencionados. Aquí no hay cabida para alcanzar una virtud que dignifique al personaje; por el contrario, el tránsito en esa miseria da cuenta de la postura ideológica de Larsen, y de la postura estética del autor, pues ambos remarcan el lirismo de la novela.

CAPÍTULO IV: LA IMAGEN Y *EL ASTILLERO*

La crítica ha querido ver ya desde las primeras obras de Onetti una narración que señalaba el camino hacia una escritura poética. Rocío Antúnez Olivera, por ejemplo, aunque se encarga de analizar sólo la primera etapa de su obra, explica que la fragmentación que se percibe en *El pozo* corresponde quizá a un impulso de retratar líricamente los fragmentos ciudadanos —recuérdese que en su primera etapa como escritor Onetti desarrollaba sus ficciones mayormente en espacios urbanos—, lo que, de acuerdo con Antúnez, resulta en una suerte de poética de la fragmentación:

Tanto el autor como ese escritor amateur [Eladio Linacero] que Onetti aísla en un cuarto saben de la experiencia de habitar ciudades y de sus “relaciones innumerables”. Saben del inevitable transcurrir hacia la muerte inherente a la condición humana; de la fragmentación y de la violencia inherentes a la experiencia metropolitana (Antúnez 2013: 148).

Ángel Rama, por su parte, también en este periodo inicial de la obra de Onetti, observa en su estilo una “retracción ante todo artificio, un instintivo rechazo de la escritura cuidada, poética, a la que sin embargo tendía y luego se lo vio claramente, su naturaleza estética” (Rama 1977: 137).

Es decir, no es gratuito que este análisis quiera observar en *El astillero* la imagen, que ha sido y es uno de los elementos más característicos de la poesía, y en este caso también de la novela lírica. Concretamente en *El astillero* lo lírico se da en las imágenes producidas por la sensibilidad del autor; sensibilidad que Ralph Freedman y Ricardo Gullón entendieron como el “autorretrato del autor”. En el presente capítulo enunciaré sólo dos de las tres características que constituyen el “autorretrato del autor”, y que para efectos de este apartado ejemplifican la imagen; me refiero a la máscara del autor —influencia del Romanticismo— y la interiorización —característico del *fluir de conciencia* en la literatura del siglo XX—, siendo el reflejo de la mente del hombre

parte fundamental de capítulo posterior. Cabe mencionar que el objetivo consiste en observar ese autorretrato del autor en la obra (según las teorías de los críticos mencionados) de forma artística y no biográfica, lo que contribuirá a sustentar la hipótesis de *El astillero* como una novela lírica.

Lo denominado “máscara del autor” en *El astillero* se puede observar en el protagonista y en los personajes que le acompañan. Esa máscara de Onetti personificada en la ficción se da en partes que se alternan y en ocasiones se confunden. Debido a ello habrá que explicar, en primera instancia y más detalladamente, las relaciones que guardan los personajes con el ya mencionado romance (género novelesco), para después establecer una relación con la máscara del autor.

El astillero reúne personajes desencantados con ideas y percepciones de su realidad igualmente fatalistas. Lo anterior debido a que son seres con una profundidad psicológica y emotiva fuera de lo común. Estos individuos no se encuentran ficcionalizados como una copia o un trasunto de la realidad social; son personajes que pudieran parecer inverosímiles por lo característico de su personalidad. A propósito de este tipo de personajes atípicos, Ricardo Gullón observó en los personajes del romance (que influyeron en la novela lírica) lo siguiente: “El romancista trata con la individualidad, con personajes *in vacuo* idealizados por la fantasía, y por muy conservador que sea, es probable que algo nihilista e indomable se esfuerce en sobresalir de sus páginas” (1984:120).

El personaje del romance es entonces “«una ventana»: su visión, su concepción, su interpretación son lo importante, pues desde ellas, como desde el centro natural de la obra, y no sólo natural, sino unificante, asistimos a cuanto sucede” (Gullón 1984: 119). Es decir, para fines de la novela lírica, los personajes expresan “más” de lo que pareciera. Ya en un ejemplo del capítulo anterior veíamos como los personajes en esa “casilla de perro” no sólo habitan el lugar y dan marco a ese ambiente opresivo, sino que también influyen en el protagonista. En *el astillero*, lo observado por Gullón en el romance radica en esos personajes con temperamentos

obscenos, “crápulas” los llamaron Mario Benedetti y Mario Vargas Llosa. Sujetos que en otras literaturas quizá no tuvieran mérito, los de Onetti parecieran seguir una tradición forjada por Dostoievski, Faulkner o Céline, e incluso personalidades como Edgar Allan Poe o Charles Baudelaire. Críticos como Benedetti, Luis Harss y Hugo Verani, están de acuerdo en encontrar en ellos farsantes, reproducciones, fantasmas, desesperanzados, caricaturas, o en breves palabras de Ángel Rama: “Hombres solos, incomunicados, acechantes; hombres acorazados, externamente fríos y despectivos para preservar secretas ternuras entendidas como debilidades por relación al mundo hostil; hombres distantes unos de otros, aun en la amistad y el amor” (1977: 132).

Si bien es cierto que, como señaló alguna vez Emir Rodríguez Monegal, los personajes de Onetti no llegan a variar demasiado en cuanto a su personalidad, varios de ellos comparten un rasgo en común: son abrumadoramente lúcidos. Ya veíamos anteriormente cómo la relación entre ellos y el espacio en el que se encuentran es perturbadora por elocuente y perspicaz. En *El astillero*, Larsen es, por antonomasia, el mejor ejemplo de ese tipo de personajes. Veamos en *El astillero* lo que el protagonista siente en relación con aquellos que lo circundan:

En realidad [Larsen] no estaba con ellos sino con reproducciones, de fidelidad fluctuante, de otros Gálvez y Kunz, de otras mujeres felices y miserables, de amigos con nombres y rostros perdidos que lo habían ayudado —sin propósito, sin tomarlo de verdad en cuenta, sin agregar nada al impulso instintivo de ayudarse ellos mismos— a experimentar como normal, como infinitamente tolerable, la sensación de la celada y la desesperanza. Ellos, por su parte, soportaron desde el primer día, sin humillarse, sin burla, el doble juego de Larsen (Onetti 2012: 97).

Ya en el lirismo del fracaso se mencionó cómo el pesimismo, la desilusión y la amargura, tan típicos en la obra y en el mismo Onetti, caracterizan al personaje. A continuación se enlistan ciertos fragmentos donde se identifican esos rasgos, pero ahora en los demás personajes. Al principio del capítulo “El astillero – II”, hay una reunión entre Larsen y Petrus, en la cual el primero considera retribuir con aversión la

“hostilidad y la burla” por parte de Gálvez y de Kunz. Menciona el narrador: “enfrentar y retribuir el odio podía ser un sentido de la vida, una costumbre, un goce” (Onetti 2012: 75). Es decir, Larsen no enfrenta esa burla con indiferencia o con la burla misma, sino con odio, quizá el único sentimiento que se encuentra a la altura de las circunstancias, que puede darle un sentido a su vida, y que incluso puede convertirse en un placer. En este fragmento no hay cabida para la tolerancia o la condescendencia en ningún personaje —quizá en ninguna obra de Onetti—, sino por el contrario, la declaración de esa antipatía se paga de manera similar. En la novela ese odio quizá sea una de las tantas “formas de la piedad”; piedad que señala una filosofía de vida al calificar ese aborrecimiento como una posibilidad que pueda dar sentido a la vida misma, y que irremediamente se vería incompleta sin la presencia de Juan Carlos Onetti; es decir, sin la personalidad fuera de la ficción (máscara del autor) que entiende el odio de esa forma.

Otro ejemplo de ese tipo de personalidades en los personajes se encuentra en “La casilla – I”. A lo largo de este capítulo, Larsen, Kunz, Gálvez y su mujer, se encuentran enfrascados en una miseria que pareciera inalterable, atmósfera que como ya vimos no sólo caracteriza este espacio sino varios de ellos. Larsen es descrito como un agente externo que llega a ese espacio derruido, y donde los otros personajes lo aceptan como su igual. Veamos en el narrador la insistencia de describir un Junta miserable:

El escándalo [...] debe haber sucedido antes de que Larsen mirara nuevamente la cara de la miseria (Onetti 2012: 91).

Podemos preferir el momento en que Larsen se sintió aplastado por el hambre y la desgracia, separado de la vida, sin ánimos para inventarse entusiasmos (Onetti 2012: 92).

El hambre no era ganas de comer sino la tristeza de estar solo y hambriento, la nostalgia de un mantel lavado, blanco y liso, con diminutos zurcidos, con manchas recientes (Onetti 2012: 93).

Esta miseria no provoca fastidio en los personajes ni es un factor que les motive a buscar una circunstancia u objeto que los extraiga de

ella, sino que la aceptan debido a que no existe otra opción. Menciona el narrador: “sin agregar nada al impulso instintivo de ayudarse ellos mismos [...] a experimentar como normal, como infinitamente tolerable, la sensación de la celada y la desesperanza” (Onetti 2012: 97). Inclusive el odio que Larsen siente por Gálvez y Kunz se torna una empatía con esos personajes que terminan constituyendo “sus iguales”. Lo anterior se observa al final de la novela, cuando Josefina lo deja pasar a su habitación y él se percata de una “sensación de fraternidad, el vínculo profundo y espeso” (Onetti 2012: 230). Y aunque pudiera resultar incongruente, bien es cierto que estos personajes —con ese odio y burla apenas señalados— logran un ambiente donde sutilmente se da la fraternidad y hermandad. Precisamente en esto reside una de las posturas estéticas de Onetti: observar lo anodino, el fracaso, la farsa (los lirismos en esta novela lírica) como experiencias que sumadas al hecho de “invadir y de posarse inexorablemente”, también se vuelven ideologías desilusionadas de una vida que guarda total congruencia con el final de la misma, un final miserable . Quizá la elocuente descripción de esas condiciones paupérrimas se deba a que el autor conocía de propia mano la carencia —recordemos que en sus inicios y a lo largo de su vida (se hizo una breve mención en el capítulo primero) Juan Carlos Onetti no fue un escritor opulento—. Es decir, tal vez Larsen y los demás personajes sean a tal grado la máscara del autor debido a que en el final de ese capítulo el narrador expresa sin ningún retraimiento la abundancia como “[una] grosera complacencia que sólo puede procrear la riqueza” (Onetti 2012: 98).

Esta máscara del autor encubierta en los personajes ya había sido advertida por algunos críticos. Hugo Verani, por ejemplo, titula uno de sus análisis como “El padecimiento de una máscara”. En él, el crítico observa en los personajes de Onetti una parodia del Hombre, una especie de actuación que refleja la condición enajenante del ser humano:

La ausencia de toda esperanza convierte a Larsen y a los demás personajes en caricaturas de seres humanos, quienes, al no interesarse ya por nada, se

entretienen en parodiar una existencia activa y normal. La representación de la condición humana bajo una forma paródica es una de las transgresiones a la retórica narrativa común [anterior a Onetti] [...] Para muchos escritores contemporáneos la representación paródica es, según Jean Bloch-Michel, “el único recurso para integrarse en una realidad que los rechaza y a la que han perdido acceso”. En Onetti es una respuesta a la percepción de que en un mundo carente de valores reconocibles no hay ya más que hacer. (1981: 189).

Varios críticos —además de Verani, de Fernando Aínsa y de Mario Vargas Llosa— han identificado esa máscara llamándola de diversas maneras, todos ellos encontrando una relación entre la vida y la literatura, o lo que es lo mismo, entre el autor y la obra. En este sentido, Ángel Rama creía en la obra de Onetti como una literatura que se encontraba irremediablemente ligada al espíritu del autor:

Este tipo de literatura [la de Onetti] al funcionar como compensatoria de la asimilación a un medio, se tiñe intensamente de vida personal, privada, subjetiva e incluso está poderosamente anclado en lo biográfico. Si se es desdeñoso del medio social [...] si en cambio se es afirmador de lo personal, se debe a que la obra nace de un estado de ruptura crítica entre el creador y el contorno. Es una pugna donde entra en peligro la vida espiritual del creador. De ella vence por el desvío de una creación que lo provee de la instintivamente ansiada supervivencia. Así se ata con nudo fuerte la vida y las letras, así se afirma que la vocación literaria es asunto fatalizado (Rama 1977: 132).

Como ya había apuntado, no se trata de leer sin más remedio la obra a partir de la biografía, sino de señalar la sensibilidad e ideas del autor, de forma artística, como la materia prima de *El astillero* y como un antecedente fundamental en el tipo de novela que nos ocupa, ya que de acuerdo con Ricardo Gullón en la novela lírica “se recrea la experiencia autorial con obvias variables de condición y situación, mas siempre partiendo de una actitud paralela, de una voluntad de aceptar como válida la tensión emocional manifiesta en el texto” (1984: 20). ¿Larsen, ese hombre maduro, indiferente, bebedor asiduo, “enfermo por la derrota [...] tal vez más gordo, más bajo, confundible y domado en apariencia” (Onetti 2012: 59), no pareciera la viva imagen del uruguayo? Luis Harss mencionó en alguna ocasión: “Onetti [...] escribe ‘para sus personajes’. Ellos son su inventario interior. Exponerse y delinarse en ellos es su modo de

ofrecerse a través de ellos” (1973: 228). Si pensamos en un autor implícito en los personajes, estos vienen a ser su dependencia y extensión. Y esa representación en los seres de ficción exige una necesaria profundidad psicología de estos y una máscara que lo encubra. Debido a esto Larsen puede parecer tan entrañable, porque él y todos los individuos que pueblan Santa María, aún en ese esbozo fantasmagórico que los caracteriza, expresan sentimientos igualmente entrañables, o si se prefiere escalofriantes, que provienen de un autor con una sensibilidad extraordinaria, una sensibilidad y postura ideológica características, que al igual que su protagonista, se enmarcan en la indiferencia por haber sido contagiadas y vencidas por la derrota.

Otro rasgo que contribuye el autorretrato del autor es la interiorización; de los tres antecedentes, quizá es el más implícito y variable, pues los fragmentos antes mencionados, al mismo tiempo que conforman la máscara del autor, también interiorizan en Onetti, ya que funcionan como una especie de auto-reflexión. Recuérdese que en la novela lírica existe un doble movimiento: hacia afuera cuando se escribe y ficcionaliza, y hacia adentro cuando el material de esa escritura proviene de la interiorización simbolizada por medio del arte. Un buen ejemplo de esa interiorización en el escritor pudiera encontrarse en el último capítulo de la novela, cuando Larsen observa a la mujer de Gálvez pariendo:

Vio a la mujer en la cama, semidesnuda, sangrante, forcejeando, con los dedos clavados en la cabeza que movía con furia y a compás. Vio la rotunda barriga asombrosa, distinguió los rápidos brillos de los ojos de vidrio y de los dientes apretados. Sólo al rato comprendió y pudo imaginar la trampa. Temblando de miedo y asco se apartó de la ventana y se puso en marcha hacia la costa (Onetti 2012: 232).

Esta escena-imagen es sumamente ambigua, pues no se especifica que la mujer se encuentra pariendo, sino que se sobreentiende. Incluso cuando la casilla era el lugar donde el protagonista podía sentir una suerte de empatía con Gálvez, Kunz y su mujer, el acto de crear y afirmar la vida por parte de ésta, producen en Larsen una dolencia tal que pareciera

dejarlo petrificado. Le mueve tanto lo que ahí encuentra, que si bien esta escena pone punto final a esa farsa reiterativa de toda la trama, produce en Junta tal miedo y asco que termina por culminar la empresa, ya desde un principio perdida, de Puerto Astillero. ¿Por qué no ayuda a la mujer o siquiera entra a la casilla y se queda observando por la ventana? Quizá la única explicación de esta escena que haya dado la crítica sea la de Hugo Verani. Dice el crítico: “todo termina cuando ella va a dar a luz: Larsen huye espantado. Si se queda debe aceptar el sentido de la vida y la solidaridad humana no forma parte del juego que ha aceptado como norma de su vida” (1981:201). Y en efecto, podemos confirmar lo dicho por Verani cuando el narrador señala que Larsen “miraba la barriga de la mujer para asegurarse que el asco lo protegería de toda forma de entrega y debilidad” (Onetti 2012: 173).

Si bien la explicación del crítico encuentra su confirmación y su lógica en el plano de la ideología del personaje, en la escena anterior puede encontrarse otra lectura donde existe una suerte de expiación, en la cual Larsen será el encargado de tal sacrificio. Analicemos esto. Existe en dicha escena una especie de reflejo entre dos personajes que supondrían dos estados del ser: la vida y la muerte. Por un lado el protagonista que ya irremediablemente se dirige a la muerte, colisiona al final de la novela con un ser que se encuentra apenas en el umbral de la vida. El acto de saberse enfrentado a la muerte, y postergarla con una farsa que pareciera querer sucumbir ante la vida que se le revela, es ya en sí mismo un acto sobrecogedor, de ahí el llamar a esa escena un acto de colisión. Sin embargo, más allá del encuentro entre los antagonistas vida-muerte, —y lo que en la crítica de Verani pareciera una separación uno del otro— existe una especie de renovación o pago, del cual Larsen se encargará de saldar con su vida misma, con el objetivo de que esa energía vital resurja en el hijo de la mujer de Gálvez. Lo anterior puede ser ejemplificado si pensamos en la figura del clown, que ha sido desde el Romanticismo un agente de cambio para restaurar o renovar un orden:

Los grandes autores dramáticos con frecuencia han hecho del *clown* o del bufón el agente de salvación, el genio bueno que, pese a su torpeza y sus sarcasmos, echa mano al destino y contribuye al regreso de la armonía a un mundo que el maleficio ha perturbado. Esta función de salvador o de salvavidas no está, por supuesto, constantemente ligado al sacrificio del payaso, a no ser porque el payaso es siempre y entre todas partes un excluido y, al convertirse en un intruso, obtiene el derecho a la omnipresencia. Por la licencia que se le toma o se le concede, el payaso aparece como un aguafiestas; pero el elemento de desorden que él introduce en el mundo es la medicina correctora que el mundo enfermo necesita para reencontrar su verdadero orden (Starobinski 2007 : 93).

Si bien no es el protagonista literalmente un clown, recordemos que sí existe una exclusión y una intrusión; la primera se da en *Juntacadáveres*; la segunda, en *El astillero*. La omnipresencia de la que habla Starobinski, y que resulta debido a su intrusión como un agente corrector en su regreso a Santa María, puede notarse en el narrador ambiguo y en los que parecieran narradores omnipresentes que se hallan como personajes y que pueblan Puerto Astillero. Sumado a esto, el factor que detona esa renovación es la farsa que el protagonista acepta sin más remedio y de la cual son partícipes los demás personajes: “Larsen comenzó a aceptar que era posible compartir la ilusoria gerencia de Petrus, Sociedad Anónima, con otras ilusiones, con otras formas de la mentira que se había propuesto no volver a frecuentar” (Onetti 2012: 96). En este sentido, la expulsión y regreso de Junta y su posterior expiación para que la vida devenga en el hijo de la mujer, se convierte en un símbolo, en este caso, símbolo de la renovación.

Bajo el aspecto de la víctima expiatoria, el payaso es expulsado del mundo, carga con nuestros pecados y nuestra vergüenza, penetra en la muerte; mediante su paso, nos introduce a nosotros en la salvación. Bajo el aspecto de genio transgresor, surge entre nosotros como un intruso, llegado de las tinieblas exteriores. Es tal vez aquél que había sido expulsado al principio, la amenaza que no soporta por mucho tiempo permanecer en el olvido o apartada fuera (Starobinski 2007:108).

En *El astillero* Larsen cumple una función similar a la del clown. Su parecido con éste es verdaderamente sugestivo por la semejanza entre ambos. Inclusive, el momento en el cual el payaso comenzó a funcionar en la literatura como una figura que poseía una sensibilidad y perspectiva

nuevas, es precisamente un periodo que influyó en la máscara del autor y en la novela lírica: el Romanticismo. Habrá que mencionar también al clown como una herramienta que ha servido a los artistas, según Starobinsky, como un elemento con el cual “han querido mostrarse a sí mismos y exponer la propia naturaleza del arte” (2007: 8). Es decir, si hablamos de la interiorización del autor de manera artística, la figura del clown aparece de manera implícita y casi ineludible en el andar del protagonista.

Esta interpretación acerca del clown encuentra un sustento en un tiempo específico de la trama. El tiempo del final de Larsen que se apuntó en el capítulo anterior, es también el momento de esa intrusión y renovación que encuentra un marco en el tiempo estacional. Menciona el narrador en el primer capítulo: “Son muchos los que aseguran haberlo visto en aquel mediodía de fines de otoño” (2012: 62). Es el invierno pues, la estación en la cual se desarrolla la novela, y finaliza al principio de la primavera, con “el inconfundible aire caprichoso de setiembre, [con] el primer adelgazado olor de la primavera que se deslizaba incontenible por las fisuras del invierno decrepito” (2012: 233)⁴. Es decir, esa renovación está dada como una fase cíclica definida. Menciona Chevallier acerca del simbolismo de las estaciones:

La sucesión de las estaciones, como la de las fases de la luna, escande el ritmo de la vida, las etapas de un ciclo de desarrollo: nacimiento formación madurez y declive; ciclo que conviene tanto a los seres humanos, como a sus sociedades y civilizaciones. Ilustra igualmente el mito del perpetuo retorno. Simboliza la alternancia cíclica del empezar de nuevo (1986: 482).

Ese invierno es evidente en el espacio y en el mismo Larsen, pues repetidamente se pueden leer frases como: “transportado en el frío”, “arrugado de frío”, o “[el] frío mayor de la intemperie”. Aunado a ello, el agua como elemento simbólico de purificación y renovación también se

⁴ Asumiendo que en Santa María los periodos estacionales se dan conforme los países sudamericanos donde la primavera inicia en septiembre, es efectivamente el invierno la estación que se desarrolla al terminar el otoño y la que antecede a la primavera.

encuentra presente, ya que constantemente se encuentra lloviendo; circunstancia que pudiera entenderse como una purificación en proceso de la ciudad maldita: “una noche de lluvia”, “durante aquel invierno”, “aquella misma noche [...] era lluviosa”, “empezó a entrar en Santa María, poco después de terminar la lluvia”, etcétera. Cabe mencionar que este invierno puede entenderse como un lirismo de la estación, ya que ese invierno otorga una carga atmosférica que acentúa la perspectiva desesperanzada de Larsen, los espacios desolados y los personajes espectrales. Ese ciclo en el cual se enmarca la renovación y expiación de Larsen encuentra su punto concluyente en uno de los finales de la novela, cuando Larsen entrega un reloj como pago a cambio de que los lancheros le proporcionen transporte —recordemos que existen dos finales más o menos parecidos; en uno de ellos los lancheros no aceptan el reloj—. Entendiéndose el reloj y el traslado sobre el río como elementos de interpretación, podemos sobreentender que el sujeto de la expiación (Junta) entrega un objeto metafórico, símbolo de ese etapa en Puerto Astillero, como retribución por su último viaje en lancha. Es decir, existe una especie de pago simbólico al barquero que transporta las almas; lo que a su vez produce una suerte de intertexto mítico inmerso en esta escena — más adelante en el diseño poético nos ocuparemos en detalle de las particularidades míticas que se relacionan con la novela—. En resumen, la relación que guarda Larsen con el clown, siendo éste el sujeto de la expiación y la renovación que se enmarca en un ciclo estacional, acentúa la carga atmosférica y da congruencia semántica a la interiorización característica de la novela lírica.

Por otro lado, desde el capítulo anterior se han venido señalando fragmentos característicos que pueden ser entendidos como «imágenes». El objetivo de lo que resta de este capítulo será identificar esas imágenes en *El astillero*. Para reconocerla plenamente haremos un recuento de lo que ciertos poetas y críticos han entendido como la imagen poética, pero antes habrá que hacer una diferenciación con la metáfora, ya que suelen ser confundidas.

Imagen poética y metáfora no son lo mismo. Cada una tiene objetivos diferentes, y puede ser identificada por particularidades concretas aun cuando en algunos compendios retóricos no exista una clara diferencia entre ambas. Las propuestas de la imagen poética de los críticos que iremos recuperando ayudarán a esclarecer esa disparidad. El primer rasgo, y quizá la más popular y aceptada característica de la metáfora corresponde a su finalidad comparativa. Solemos entenderla como un “decir una cosa con otra”. Ese “decir” supone la designación de un objeto que se da a través, como explica Pfeiffer, de una comparación. Al construir una metáfora designo un objeto sin señalarlo, sin nombrarlo explícitamente. Si bien, la metáfora funciona con base en una comparación, no hay que confundir ésta con la figura retórica “comparación”, ya que existe una diferencia, pues esta sí nombra explícitamente los elementos que asemeja: “palabras que son flores, que son frutos, que son actos” (Octavio Paz). En este ejemplo el elemento A (palabras) es comparado evidentemente con el elemento B (flores, frutos, actos) sin que exista una supresión de este último. Es importante para la metáfora que la designación de ese objeto la haga por medio de otro que se le asemeja sin evidenciarlo, como en la comparación de Paz; yo emisor nombro un objeto que por medio de sus características me permite dar a entender a mi receptor otro que se le asemeja. El ejemplo que usa Pfeiffer es claro:

¿Es esto nieve? –No que la nieve no soporta llamas.
¿Será marfil –No llega el marfil a ser tan blanco.
¿Hay un cisne terso? –Más brillo hay que el del cisne.
¿Hay suave lana? –¿Muévase la lana?
¿Alabastro? –El alabastro no se da junto al zafiro.
¿Campo de lirios? –Más puro es este campo.
¿Qué eres, pues, si palidecen nieve y marfil,
cisne, alabastro y lirios? (Hofmannswaldau, en Pfeiffer 2013:37).

La metáfora compara. Y como bien explica Pfeiffer, el lenguaje de esa comparación, cada vocablo de ese lenguaje, puede ser sustituido por

otro que igualmente compare. Esta es precisamente la segunda característica de la metáfora: “su lenguaje es perfectamente sustituible”:

Las comparaciones de Hofmannswaldau son sustituibles, son traducibles; ¿qué perdería el poema si, en vez de comparar los hombros con la nieve, los comparásemos con el lino, o con el mármol en vez del marfil, o con seda en vez de lana? (Pfeiffer 2013: 39).

La metáfora, a diferencia de la imagen, tiene como finalidad la designación figurada de un objeto (los hombros). Octavio Paz explica que el sentido de la imagen es la imagen misma y no un objeto como lo haría una frase, o en este caso, una metáfora.

Toda frase quiere decir algo que puede ser dicho o explicado por otra frase. En consecuencia, el sentido o significado es un *querer decir*. O sea: un decir que puede decirse de otra manera. El sentido de la imagen, por el contrario, es la imagen misma (2015: 109).

En este sentido, si el objeto de una metáfora son los hombros, como en el caso del poema de Hofmannswaldau, un individuo podría pensar en los hombros de una mujer quizá desafortunada, mientras que otro pudiera recordar los hombros de una mujer a la que corteja. Para ambos, aunque el objeto designado varíe ligeramente en cuanto a sus características físicas, la estructura lingüística y ciertos términos podrían sustituirse o eliminarse en la metáfora y aún así seguir designando “esos hombros”. Veamos otro ejemplo con un poema de Amado Nervo:

Un eco muy lejano,
un eco muy discreto,
un eco muy suave:
el fantasma de un eco...

Un suspiro muy débil,
un suspiro muy íntimo,
un suspiro muy blando;
la sombra de un suspiro...

Un perfume muy vago,
un perfume muy dulce,
un perfume muy leve:
el alma de un perfume,

son los signos extraños que anuncian
la presencia infalible de Lumen.

¡Ay de mí si no advierto
el eco tan lejano,
el suspiro tan íntimo,
el perfume tan vago!

¡Lumen vuelve a ser hebra de luna,
Diluyéndose toda en un rayo! (Nervo 2010: 260).

En este poema las metáforas se condensan en los versos finales de la primera, segunda y tercera estrofas: “el fantasma de un eco”, “la sombra de un suspiro”, “el alma de un perfume”. Estos versos quieren designar la esencia o la sustancia más genuina de un objeto. No es sólo un eco, sino el espíritu de éste; no se trata de un suspiro común, sino de su sombra; tampoco se pretende hacer referencia a un simple perfume, sino a un aroma soberbio. Paradójicamente en este poema las metáforas no son aludidas, es decir, no son implícitas, sino que son descritas, y esa descripción propicia la comparación. En el caso de la segunda estrofa, como ya mencionaba, no se trata sólo de un suspiro, sino de su esencia. Mencionar sencillamente “la esencia de un suspiro” sería quitar al lenguaje su potencial expresivo y poético, y no produciría una metáfora sino la designación, común y corriente, de ese suspiro. Sin embargo, esta sencilla expresión (*la sombra de un suspiro*) también da cuenta de la “intercanjeabilidad” del lenguaje, lo que de acuerdo con Pfeiffer, es característico de la metáfora. “La sombra de un suspiro” es una metáfora que pretende designar un suspiro débil, un suspiro íntimo y blando. Estos tres adjetivos son comparados precisamente con una sombra. Lo “débil íntimo y blando” caracterizan esa “sombra”. Lo mismo ocurre con la primera y tercera estrofas: una vez descrito el objeto, es decir, una vez designado, el sujeto lírico compara. “Lejano, discreto y suave” es igual a un “fantasma”; “vago, dulce y leve” como un “perfume”.

Para seguir definiendo la metáfora, ahora convendría explicar la imagen. Esto ayudará a resaltar las diferencias entre ambas. Vayamos con la segunda. Variados críticos han intentado definir la imagen, mas no hay

todavía una concreción de lo qué es, ya que se ha explicado según la perspectiva del estudioso, dando cuenta de que al igual que su género, el género poético, se trata de una comprensión personal, y quizá más allá de eso, de una búsqueda inacabable. Octavio Paz, Gaston Bachelard y Johannes Pfeiffer, son sólo algunos de los que, por lo menos en este análisis, han ayudado a esclarecer y definir una interpretación de la imagen poética. Sin llegar a establecer una exposición dilatada y exhausta acerca de la teoría de cada autor, recuperemos sólo lo necesario para los fines de la novela lírica.

Gaston Bachelard (2013) dice acerca de la imagen poética que ésta es un producto fugaz de la conciencia, pues se da a nivel cognitivo de manera momentánea. En ella intervienen las “exuberancias del alma y la profundidad del espíritu” del poeta —lo que irremediablemente apunta a una sensibilidad— que repercutirán en el lector según las resonancias sentimentales y los recuerdos del pasado que ambos compartan, además de una cultura y procesos sociológicos variables; es decir, la imagen poética se concretiza (se entiende) por “el lector y su particular manera de habitarlas”. Veamos un ejemplo que Bachelard recupera de Pierre Seghers:

Una casa donde voy solo llamando
Un nombre que el silencio y los muros me devuelven
Una extraña casa que se sostiene en mi voz
Y habitada por el viento.
Yo la invento, mis manos dibujan nubes
Un barco de gran cielo encima de los bosques
Una bruma que se disipa y desaparece
Como en el juego de las imágenes (2013: 92).

Existe en el fragmento de este poema la intención de percibir la imagen de la casa, pero al mismo tiempo de habitarla, es decir, de entenderla según los elementos que yo complemento de acuerdo con mis “exuberancias y recuerdos del pasado”. ¿Cuál quiero yo que sea ese nombre?, ¿qué situación es esa en la que voy llamando, es una situación de separación o quizá una situación exasperante?, ¿cómo, y de qué manera invento esa casa que habito? Responder estas preguntas significaría

recrear la casa para introducirse en ella y padecerla. A esto se refiere Bachelard al mencionar «habitar la imagen».

En las imágenes poéticas el lenguaje emerge del “lenguaje pragmático ordinario”, ya que en el lenguaje de una imagen se penetra, se sublima y se “entrega sin reservas” a diferencia del lenguaje común. Un factor importante que destacar en la perspectiva de este crítico es aquel que identifica el tiempo de la imagen poética como un tiempo vertical, a diferencia de la prosa a la cual la caracteriza el tiempo horizontal. Bachelard entiende el poema como una serie de imágenes en la que cada una de ellas posee su propio tiempo, y este tiempo es denominado vertical debido a que se produce como una especie de pausa o suspensión en el transcurso del texto.

Por su parte, Johannes Pfeiffer (2013) considera que la imagen en la poesía está constituida por varios factores: el primero, un lenguaje como masa de sonido que a lo largo del poema resulta en un ritmo y una melodía; el segundo, una cualidad proteica, es decir, una característica de “transformabilidad” o variabilidad en cuanto a su significado. Sumado a estos factores, Pfeiffer encuentra en la poesía un “temple de ánimo”, que no es un estado de ánimo común, sino una especie de revelación de nuestro ser más auténtico:

El temple de ánimo nada tiene que ver con el “humor”, en el sentido habitual de “estar de mal temple”; no implica nada festivo ni sentimental, sino quiere decir que la persona en su totalidad está templada, atemperada, sintonizada, en cierta forma, y sin que en ello intervenga el capricho o la voluntad (2013: 50).

Como apenas veíamos, para Pfeiffer la metáfora es básicamente una comparación dada a partir de elementos que poseen cierta afinidad, a diferencia de la imagen que conjuga elementos irreconciliables, elementos que no podrían reunirse en una comparación ingeniosa. Es por esto que Pfeiffer menciona que la imagen:

Logra abarcar de un aletazo la totalidad de lo existente, conjurar de un golpe lo más cercano y lo más lejano. Aquello que para nuestra experiencia está y

permanecerá siempre rígidamente separado se une y mezcla en virtud del hechizo poético (2013: 40).

Por su parte, Octavio Paz (al igual que Bachelard) considera el poema como un conjunto de imágenes, sin embargo, el crítico mexicano pone una especial atención al lenguaje de éstas. “La imagen es una frase en la que la pluralidad de significados no desaparece. La imagen recoge y exalta todos los valores de las palabras, sin excluir los significados primarios y secundarios” (Paz 2015: 107). Pese a que el material (el lenguaje) con el que está elaborada una imagen es polisémico, éste no puede ser alterado en ninguno de sus componentes, pues “hay muchas maneras de decir la misma cosa en prosa [pero] sólo hay una en poesía” (Paz 2015: 110).

La imagen hace perder a las palabras su movilidad e intercanjeabilidad. Los vocablos se vuelven insustituibles, irreparables. Han dejado de ser instrumentos. El lenguaje cesa de ser un útil. El regreso del lenguaje a su naturaleza original, que parecía ser el fin último de la imagen, no es así sino el paso preliminar para una operación aún más radical: el lenguaje. O sea: conjunto de signos móviles y significantes. El poema trasciende el lenguaje. (Paz 2015: 111).

De acuerdo con Paz, la imagen no re-presenta, sino que “presenta”, y en esa medida “revive nuestra experiencia de lo real”; es decir, nuestra interpretación de la imagen depende de “nuestra vida más oscura y remota. El poema [imagen] nos hace recordar lo que hemos olvidado: lo que somos realmente” (2015:109).

La imagen no explica: invita a recrearla y, literalmente, a revivirla. El decir del poeta encarna en la comunión poética. La imagen transmuta al hombre y lo convierte a su vez en imagen, esto es, en espacio donde los contrarios se funden (Paz 2015: 113).

En este sentido, para Octavio Paz la imagen posee una suerte de naturaleza analógica. De la misma manera en que percibimos un objeto de manera sintetizada, es decir, con todas sus características, significados y las sensaciones que pudiera producir en nosotros, la imagen poética también conjunta la pluralidad de rasgos de un objeto, lo que

inevitablemente conduce a reproducir la realidad. La imagen entonces reproduce “lo que realmente somos”. Su naturaleza es análoga a la forma en que percibimos:

Cuando percibimos un objeto cualquiera, éste se nos presenta como una pluralidad de cualidades, sensaciones y significados. Esta pluralidad se unifica, instantáneamente, en el momento de la percepción. El elemento unificador de todo ese contradictorio conjunto de cualidades y formas es el sentido. Las cosas poseen un sentido. Incluso en el caso de la más simple, casual y distraída percepción se da una intencionalidad, según han mostrado los análisis fenomenológicos. Así, el sentido no sólo es el fundamento del lenguaje, sino también de todo asir la realidad. Nuestra experiencia de la pluralidad y ambigüedad de lo real parece que se redime en el sentido. A semejanza de la percepción ordinaria, la imagen poética reproduce la pluralidad de la realidad y, al mismo tiempo le otorga unidad (Paz 2015: 108).

Menciona Paz que el objetivo de la imagen poética es la imagen misma, y no la designación de un objeto como lo haría el lenguaje común y la metáfora (de acuerdo con Pfeiffer), debido a eso la interpretación (recreación) de ésta es personal, subjetiva, pues en ella no sólo conviven lo designado y sentido por el poeta, sino también la experiencia (única) de haber vivido la imagen que cada lector lleva a cabo.

En el caso concreto de *El astillero* considero que existe una imagen que se acerca más al aspecto lírico que al poético. Me explico: la diferenciación entre metáfora e imagen que hicimos hace apenas unas páginas tiene dos objetivos principales; el primero consiste en deslindar una interpretación de la novela que se base en la realidad social del autor (lectura que fue desechada por el mismo Onetti); la segunda fue la ya apuntada necesidad de rescatar los rasgos específicos de cada figura para no caer en una posible confusión. La reseña y el rescate de algunas perspectivas de la imagen poética pretende entonces ayudar a comprender esa imagen de *El astillero* que raya en lo lírico, dado que la novela de Onetti se trata, de acuerdo con la hipótesis de este trabajo, de una obra prosaico-lírica y no de una obra poética como tal. No son metáforas del Uruguay lo que pretendo identificar en cada capítulo de la novela, son trazos poéticos que si contienen cierta elaboración del lenguaje —como ya

lo vimos en el capítulo precedente y que irremediablemente supone imágenes poéticas— se concretan en imágenes que velan una expresión y percepción íntima, sensible, es decir una imagen lírica. En adelante lo que identifiquemos como una «imagen» no debe dejar de ser entendida con los rasgos recogidos de la imagen poética y tampoco perdiendo de vista su naturaleza lírica.

Dicho lo anterior, existen escenas de *El astillero* que contribuyen en diversa medida a formar imágenes. Los fragmentos rescatados hasta ahora para ejemplificar cada una de las particularidades de la novela lírica en la novela de Onetti dan cuenta de ello. Los espacios, personajes, narradores, el clown, etcétera, son elementos que bien pueden ser apreciados como imágenes, metáforas o símbolos. Un ejemplo representativo de la imagen que además resulta en un símbolo es aquel fragmento donde Larsen visita en un hotel de Santa María a Jeremías Petrus:

Casi perpendicular a las mantas, la máscara blanca y amarilla, calva, cejinegra, parecía dormir; la boca fina y vencida estaba apretada sin esfuerzo. «Quedan pocos como éste. Quiere que lo liquide a Gálvez, a la mujer preñada, a los perros mellizos. Y él sabe que para nada. Voy a despedirme; si despierta y mira, lo escupo».

Sin doblar las rodillas, se inclinó hasta besar la frente de Petrus. La cara siguió quieta, entregada y a salvo, recóndita, amarilla (Onetti 2012: 148).

Larsen, que a lo largo de la novela ya venía estableciendo relaciones afectivas con otros personajes al observar su miseria y su engaño, en este fragmento hace lo mismo simbólicamente al besar a Petrus, ya que él es el máximo símbolo de la farsa. Este personaje encabeza el engaño, la pérdida, la ilusión vana. Su astillero en ruinas se encuentra en tales condiciones por sus malos manejos. Igualmente su finca se encuentra al borde del abandono puesto que apenas alberga a su hija loca y a su sirvienta. Es más que probable su conocimiento del personal del astillero que vende lo que queda de éste sin darle económicamente nada de las transacciones. Su pasado, igualmente fatídico, se conoce en el capítulo “Santa María IV”. En fin, Jeremías Petrus personaliza el engaño con el cual Junta se guarece del sin sentido que le invade al regresar a Santa

María. Para Larsen el compromiso con esa mentira es tal, que ese acto amoroso se da con la farsa, con el personaje que simboliza esa farsa, ya que se identifica con él, dado que ambos parecieran complacerse en esa quimera. Dice Larsen:

El viejo y yo queremos dinero, y mucho, y también nos parecemos en la falla de quererlo, en el fondo, porque sí, porque esa es la medida con que se mide un hombre. Pero el juega distinto y no sólo por el tamaño y el montón de las fichas. Con menos desesperación que yo, para empezar, aunque le queda tan poco tiempo y lo sabe; y para seguir, me lleva la otra ventaja de que, sinceramente, lo único que le importa es el juego y no lo que pueda ganar. También yo; es mi hermano mayor, mi padre, y lo saludo (Onetti 2012: 145).

Entonces Larsen pidió perdón y explicó en pocas palabras que sólo actuaba impulsado por la lealtad y por una incontrolable, total identificación con Jeremía Petrus y sus ambiciones (Onetti 2012: 146).

De esta manera, ese beso en la frente cobra un significado simbólico: Larsen besa esa quimera que el viejo representa y a la que se entrega con tanta vehemencia, pues es el “último chance del significado de su vida”.

Este tipo de imágenes son las que se pueden encontrar en *El Astillero*: fragmentos que demandan “revivir la experiencia” (Paz), para “entregarse sin reservas” (Bachelard) en una especie de empatía con los personajes; fragmentos donde el lenguaje —no común como ya lo veíamos en la narrativa de Onetti— posibilita el habitar la imagen como menciona Bachelard. Fragmentos que para la novela lírica funcionan como símbolos pues condensan una o varias aristas del compuesto temático. Quizá por eso la obra de Onetti exija una lectura con detenimiento y diligencia —característica ya señalada por la crítica—, ya que esos fragmentos implican una carga emocional que debe ser atendida por el lector para poder ser experimentada y padecida (que no entendida) en un “temple de ánimo” (como lo llama Bachelard) similar al de los personajes. En *El Astillero* la farsa y la mentira no deben ser entendidas como metáforas, sino, en todo caso, como esa reproducción de la realidad que es posible en la imagen como lo menciona Octavio Paz. Si bien es cierto que existen

lecturas que encuentran en esta novela una comparación con Uruguay, en este trabajo esas posibles comparaciones no serán entendidas como tal, sino como ya lo mencionaba, como reproducciones que tienden hacia lo lírico. El léxico de Onetti que anteriormente demostramos como un factor determinante, da cuenta que el lenguaje es precursor de ese lenguaje lírico. Los adjetivos tan cuidados por Onetti manifiestan ese plasmar de emociones (máscara del autor). Sus oraciones no están sujetas a esa intercambiableidad como en el lenguaje de la metáfora, debido a que sus términos proporcionan una implícita carga emocional que no proporcionarían otros vocablos.

En la novela lírica la imagen funciona, en mayor o menor medida, con lo hasta aquí apuntado de la imagen poética —recordemos que cada novela lírica varía según el autor— más un ritmo, es decir, una reiteración de imágenes que son entendidas como confidencias implícitas de acuerdo con Ricardo Gullón. El ritmo se da cuando el lector capta la confianza implícita en lo que el crítico llama «la enunciación» del escritor, es decir, los fragmentos, líneas, párrafos o incluso capítulos que demuestran características líricas.

En el caso de *El astillero*, la enunciación puede ser identificada en las imágenes, pues ellas contienen las confidencias que dan sentido a la novela, a la farsa, a la máscara del autor.

El ajuste hecho-sentimiento-dicción [...] abre al receptor las puertas del campo verbal donde las asociaciones se establecen de maneras insólitas situándonos ante un universo de significación hasta entonces oculto. Significación que, bien pudiera ocurrir, es ante todo ritmo; ritmo en que se declara la percepción del universo y la relación de éste con el hombre como expresión de la realidad en su nivel más duradero (Gullón 1984: 30).

La insistencia, repetición o reiteración insinuada de las imágenes constituyen ese ritmo. En *El astillero* efectivamente existe una serie de imágenes que pueden entenderse como confesiones repetitivas. Se despliegan como la farsa: de principio a fin, con la llegada y muerte de Larsen; de arriba abajo, con la ostentosa pero desatendida casa de Jeremías Petrus hasta la miserable casilla de perro donde vive Gálvez; de

manera imparcial, con la sirvienta espectral hasta el mozo insignificante del Belgrano. Las imágenes entendidas como los motivos, —es decir, como el objeto constante que se repite a lo largo de la obra, según Villegas (1978)— influyen en lo que más adelante analizaremos en el diseño poético. De hecho, existen otros ritmos que se dan en la estructura —evidente en los capítulos reiterativos—, o en el lenguaje —resaltado por el lenguaje lírico explicado ya por Verani—. Incluso existe un ritmo en los personajes y el protagonista, pues la perspectiva que tiene éste de los espacios en los que se mueve fluctúa entre el pesimismo y la dolencia, contribuyendo a esa repetición de las imágenes.

Estos ritmos en conjunto forman una armonía. Si pensamos en ese ritmo de las imágenes como un especie de retablo, podemos observar en cada cuadro o escenario que lo constituye (observación de imágenes) una reiteración de confidencias. Es decir, esa figura del retablo es precisamente el producto de esa armonía. El estatismo y la inmovilidad que subyace y que analizamos en el lenguaje de la novela es resultado de los ritmos y de la consonancia entre ellos, aun cuando se esperaría que la interacción entre éstos produjera lo contrario, es decir, una movilidad. El estatismo de un retablo, en *El astillero*, puede notarse en los capítulos que parecieran una serie de fotografías: Larsen en el astillero escupiendo contra todo ese absurdo desperdicio y esa farsa autoimpuesta:

Juntó las manos en la espalda y volvió a escupir, no contra algo concreto, sino hacia todo, contra todo lo que estaba visible o representado, lo que podía recordarse sin necesidad de palabras o imágenes; contra el miedo, las diversas ignorancias, la miseria, el estrago, y la muerte. Escupió sin sacudir la cabeza, con una coordinación perfecta de los labios y la lengua; escupió hacia arriba y hacia el frente, experto y definitivo, siguiendo con impersonal complacencia la parábola del proyectil (Onetti 2012; 84).

Larsen en la glorieta contemplando la inaccesible casa de Jeremías Petrus y buscando acceder a ella a través de la hija:

Sonreía sin sombra de resignación al llegar a la glorieta, cincuenta metros después del portón: él era la juventud y su fe, era el que se labra o abre un

porvenir, el que realiza, el inmortal. Y tal vez besara a la mujer antes de sentarse sobre su pañuelo desplegado en el asiento de hierro (Onetti 2012: 89).

Larsen soportando su desgracia y la de sus pares en la casilla:

No tenía más que aquella tediosa manía, el embrujo que soportaba y cumplía, la necesidad de prolongarlo. En la casilla sucia y fría, bebiendo si emborracharse frente a la indiferencia del gerente Administrativo, Larsen sintió el espanto de la lucidez. Fuera de la farsa que había aceptado literalmente como un empleo, no había más que el invierno, la vejez, el no tener dónde ir, la misma posibilidad de la muerte (Onetti 2012: 123).

Aún cuando existen variadas acciones, cada capítulo condensa los sentimientos de Larsen, ya sea su indiferencia o indolencia, su esperanza o desolación, su farsa. No es gratuito el aspecto derruido que caracteriza a los espacios o a los personajes, y menos aún las imágenes y símbolos que se repiten como el aciago destino del protagonista. Si recordamos que en la novela lírica, según Freedman, la acción se encuentra dentro del narrador o protagonista, y no tanto en la cantidad de hechos, podemos leer cada capítulo como una suerte de figura pictórica. La armonía del retablo en las piezas escultóricas se asemeja en la novela de Onetti a esas imágenes estáticas y reiterativas que emergen en cada capítulo. En fin, *El astillero*, en su conjunto, es una imagen, una fotografía, un retrato, un retablo con diferentes momentos (en este caso imágenes) que lo conforman. Así como Bachelard y Paz entendieron el poema como una serie de imágenes poéticas, en la novela de Onetti existe una serie de imágenes, un conjunto de “figuras pictóricas”. Se dijo de la imagen poética que ésta no es un producto “intelectualizado”, sino una manifestación del alma. Dicho lo anterior, *El astillero* como retablo es la imagen lírica de Juan Carlos Onetti.

CAPÍTULO V: EL DISEÑO POÉTICO

Como último capítulo analizaremos un elemento que Ralph Freedman observa en las obras estudiadas de Virginia Woolf, Herman Hesse y André Gide: el diseño poético. Éste se refiere a la “organización única de cada trabajo” pues se encuentra como un diseño oculto y deliberado, y es el molde artístico donde se apoya la trama. En *El astillero* el diseño poético se encuentra estrechamente relacionado con la tradición mítica, es por ello que primero analizaremos el aspecto mítico de la novela para dar sustento a ese diseño poético.

De los críticos de la novela lírica, es Ricardo Gullón el que brevemente analiza el mito, denominándolo el “lirismo del mito”. El crítico apunta que esta característica puede darse de dos maneras: como una elaboración fantástica y mágica —lo que supone una reminiscencia a la estructura de los mitos clásicos—, y como una intertextualidad (en el sentido temático) con cierto mito. Juan Villegas por su parte, y sin entrar al terreno de la novela estrictamente lírica, apunta en *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX* que “el método mítico [...] tendría como función [...] revelar [una] estructura mítica y su función en la unidad de la obra” (1978: 41). Para ello hace una diferencia entre la “ideología o mensaje” de la obra, y la “estructura” de la misma. Sumado a lo anterior, aclara que la imagen arquetípica forma parte de los recursos que pueden ayudar a develar un mito:

La imagen no es algo, sino su doble, y, por lo tanto, tiene la capacidad de evocarlo. La imagen literaria —estructura de lenguaje inserta en una estructura de lenguaje más amplia— tiene la particularidad de crear un objeto por medio del lenguaje, cuya función es evocar o reproducir en el plano de la ficción aquel otro que le sirvió de punto de apoyo (Villegas 1978: 55).

Es decir, la imagen, en primera instancia literaria, puede devenir en una imagen arquetípica —proveniente del inconsciente colectivo que a su vez puede remitir a cierto mito—. En este sentido, la imagen que funciona en *El astillero* no es gratuita para el mito. Quizá la reminiscencia mítica

más evidente que se da en esta novela se aprecie en cómo está elaborada Santa María y en lo que ésta significa. Rescato una interpretación de Lucien Mercier:

Santa María representa una forma todavía indiferenciada de conocimiento, de curiosidad, de aproximación a lo real. La ciudad brumosa con sus cafés, sus plazas, sus salas de redacción, sus hoteles, sus bailes, manifiesta ya con una insistencia obsesiva la intuición de un secreto, de un misterio difuso. La comunidad, el grupo, Santa María, en fin, se constituye sobre el sentimental vago de lo otro, de lo ajeno (Mercier en Giacomani 1974: 230).

Varios críticos como Víctor Bravo y Luis Díaz han puesto especial atención a esta ciudad sin llegar a profundizar en el aspecto mítico. Santa María, en su construcción que pareciera fantasmal o mágica, es decir, en su propia ficción, guarda una estrecha relación con la estructura de los mitos antiguos, sobre todo con aquellos que explican la fundación de una ciudad o donde la travesía de los héroes se llevan a cabo en esos espacios ciudadanos. Aunque Santa María es una ciudad que en ocasiones pareciera Uruguay y en otras Buenos Aires —y así lo confirmó en cierta ocasión el mismo Onetti— (Aínsa 1970: 85-86), ésta sólo existe en la ficción, de la misma manera que las ciudades míticas existen en la imaginación colectiva (principal morada del mito), como una imagen arquetípica de la ciudad. El tópico de la ciudad es sumamente antiguo. Tenochtitlán por ejemplo es un mito que gira en torno a una ciudad. De manera similar a ésta, nadie conoce el momento exacto de la de la creación de Santa María, y menos aún, nadie la niega, ni siquiera sus personajes parecieran tener la autoridad de ponerla en duda, sino que existe en el imaginario, como símbolo, como una imagen arquetípica de la ciudad. Cabe mencionar que Santa María es una especie de ciudad condenada; el narrador la califica precisamente así, “ciudad maldita” o “ciudad odiada” la llega a nombrar. Si a ello sumamos el tiempo en que se da la trama de *El astillero* dado por la expiación y renovación que analizamos en el lirismo de la estación, Santa María pareciera ser una suerte de ciudad mítica y maldita que debe

ser purificada para que se lleve a cabo el tiempo circular que caracteriza al mito.

La intertextualidad por sí sola en *El astillero* se da con otras obras de Onetti, sobre todo con los personajes, además de la apenas mencionada “ciudad maldita” —recuérdese al Larsen de *Juntacadáveres* o al Díaz Grey de *La vida breve*—. A propósito de los personajes, Juan Manuel García Ramos apunta un interesante paralelismo: “Larsen sería [...] el excomulgado; Jeremías Petrus, el profeta; Angélica Inés, la virgen adolescente. Y frente al Judas Gálvez, Larsen quedaría convertido en el apóstol del viejo Petrus” (García Ramos en “Introducción” a *El astillero* 2012: 44).

Sin embargo la intertextualidad mítica, o «mitema» en términos de Juan Villegas, se da en el regreso de Larsen a Santa María. Nada en este espacio-ciudad simboliza la virtud y la integridad, sino todo lo contrario, lo nocivo y degradado. El protagonista deambula como perdido en un lugar frío, desolado y hasta angustiante. El lugar al que regresa y debe acceder —por no quedar otra opción—, no es un espacio al que acceda de manera deliberada. Para Larsen no queda otra alternativa porque está sujeto a su destino aciago: “No fue la casualidad, sino el destino. El olfato y la intuición de Larsen, puestos al servicio de su destino, lo trajeron de vuelta a Santa María para cumplir el ingenuo desquite de imponer nuevamente su presencia a las calles y a las salas de los negocios públicos de la ciudad odiada” (Onetti 2012: 62).

De manera similar al transcurso del héroe, donde éste no puede escapar a su llamado, Larsen en *El astillero* no puede escapar de ese destino. Juan Villegas, siguiendo a Karl Jaspers, identifica que el héroe de la novela moderna obedece a este llamado después de las denominadas “situaciones límites”.

El “despertar” de los personajes de las llamadas novelas existencialistas suele corresponder a las situaciones “límites” por Karl Jaspers. Entre otras, éstas son la enfermedad, la orfandad, la experiencia de la muerte, descubrimiento de la inautenticidad vital o de la falsedad de los valores en que se ha vivido. El personaje, al captar o al hacérsele potente la proximidad de las situaciones límites, comienza por cuestionar su existencia y la inautenticidad de la misma (Villegas 1978: 96).

Si bien como mitema, es decir, como intertexto temático con algún mito, el tópico del retorno se da en el héroe que regresa al lugar de origen o al punto de partida (retorno que implica en sí mismo una especie de recompensa por su viaje), Larsen no regresa a un lugar apacible y gratificante, sino que regresa a esa ciudad maldita por una especie de “demiurgo burlón”, el cual llama destino. Cabe mencionar que esta intertextualidad mítica ya había sido señalada por diversos críticos:

Petrus y la Gerencia General del astillero [...] Ambos devendrán ficticios descansos de un descendimiento inevitable y previsible, pautados justamente por la sucesión de espacios que su figura recorrerá, emulando, como bien ha advertido Emir Rodríguez Monegal, el viaje a las sombras del Ulises homérico, el Averno de Eneas o la ciudad de Dite de Dante (García Ramos en *El astillero* 2012: 36).

Otro mitema que también se reelabora en *El astillero* es el de la tierra prometida. En los capítulos que incumben a la glorieta, Larsen pareciera busca acceder a la casa de Jeremías Petrus, objeto que nunca se cumple sino parcialmente hasta el final de la novela y por medio no de Angélica Inés, sino de la sirvienta, Josefina. Este mitema se constituye por las llamados “motivos”, como los denomina Juan Villegas. Un motivo es un objeto (acción, personaje, situación, lugar, etcétera) que se repite a lo largo de la novela y que puede hacer referencia a algún mito (aunque no necesariamente) debido a que existe una similitud entre ambos (Villegas 1978: 59-61). En este sentido, es el espacio de la glorieta la antesala de lo que el mismo Larsen se prometió y que funciona como un mitema, pues al intentar seducir a la hija de Petrus, la casa del padre y lo que ésta implica, el espacio de la casa se convierte en el objetivo último de esa empresa. ¿Esa casa de Petrus a la orilla del río pareciera el símbolo de la tierra a la orilla del Éufrates prometida a Abraham?

Larsen veía la casa como la forma vacía de un cielo ambicionado, prometido (Onetti 2012: 71).

Recorrió hacia el portón el increíble silencio ya sin luna y no quiso volverse, ni antes ni después del beso, para mirar la forma de la casa inaccesible (Onetti 2012: 231).

No quiso enterarse de la mujer que dormía en el piso de arriba, en la tierra que él se había prometido (Onetti 2012:231).

Incluso el mismo Larsen recuerda indirectamente la serie de obstáculos que el héroe mítico tradicional debe superar. Menciona el narrador: “como en los cuentos mágicos, de los que sólo podía recordar una sensación dichosa de obstáculos sucesivamente superados, pasó a través de los portones” (Onetti 2012: 227). En *El astillero* esas dificultades se encuentran estrechamente relacionados con los espacios y los personajes; cada uno de éstos supone un medio para lograr la gerencia general, es decir, cada uno implica cierta parte de esa travesía que emprende Larsen.

Hasta aquí hemos mencionado las relaciones que de manera general *El astillero* guarda con el mito. Como hemos señalado, éstas han sido brevemente enunciadas por la crítica. En el caso del diseño poético de *El Astillero*, hemos encontrado el camino del héroe tradicional como el trasfondo de ese diseño; lo que contribuirá a esa parte un tanto olvidada por los estudiosos. Para llegar a esa suerte de parodia del camino del héroe mítico es importante tener en cuenta lo que Juan Carlos Onetti expresó en alguna ocasión como el objetivo de su literatura: “Expresar nada más que la aventura del hombre” (Benedetti en *Homenaje a Juan Carlos Onetti* 1974:63). Es importante entender que ese “hombre” debe entenderse de manera universal”, es decir el “Hombre”. En este sentido, la milenaria tradición mítica pudiera ofrecernos “La aventura del héroe” como elemento de interpretación para el diseño poético. Por supuesto “El viaje del héroe” que observó Joseph Campbell (2014) en los mitos tradicionales puede fungir como un modelo similar a la travesía de Larsen, aun cuando no existen en *El astillero* todos los momentos de ese viaje ni del mismo modo; Junta no adquiere la gracia última por ejemplo, sino una “anti-gracia”, o en todo caso una “des-gracia” que carga en toda la novela. Analicemos con detenimiento lo anterior.

Un primer momento fundamental en la travesía del héroe mítico es el que Joseph Campbell identifica como “La partida”⁵, en la cual el protagonista debe responder o negarse al llamado que su destino le impone. Esto pareciera el principio de la novela. El anti-héroe Larsen que en *Juntacadáveres* había sufrido la expulsión como Adán y Eva, regresa a ese astillero derruido y empieza su travesía: “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” (Onetti 2012: 59). En la partida de algunos mitos, Campbell identifica un guía que suele producir fascinación en el héroe y que precisamente lo orienta y conduce por el camino que debe transitar. Un animal, un árbol o una figura que denote la fuerza y sabiduría necesaria para emprender el viaje pueden fungir como ese guía. En *El astillero* esa figura no se retrata en un ser concreto, sino que es la misma ideología y el destino de Larsen lo que le empuja, o quizá obliga, a que éste regrese a Puerto Astillero para ese último viaje.

Sin embargo en estricto sentido, *El astillero* se gesta en lo que el crítico llama “El vientre de la ballena”, que es una especie de estancia antes del viaje para que el héroe resurja y emprenda la travesía: “La idea de que el paso por el umbral mágico es un tránsito a una esfera de renacimiento queda simbolizada en la imagen mundial del vientre, el vientre de la ballena. El héroe, en vez de conquistar o conciliar la fuerza del umbral, es tragado por lo desconocido y parecería que hubiera muerto” (Campbell 2014: 106). Ese momento se da antes de que Larsen se embarque río arriba hacia Puerto Astillero y llegue al Belgrano. ¿Dónde se encontraba antes de *El astillero*? es decir, si se encontraba expulsado, “si parecía muerto” como menciona Campbell del héroe, efectivamente “El vientre de la ballena” es el preámbulo de la trama de esta novela. Esta suposición de un Larsen muerto queda plasmada en la memoria de Santa

⁵ Todos los momentos del viaje del héroe mencionados en este trabajo corresponden a la primera parte (“La aventura del hombre”) que conforma *El héroe de las mil caras* de Joseph Campbell (2014). Se adjunta en la bibliografía.

María y de sus personajes, pues regresa como un vago fantasma que reaparece para expiar esa suerte de plaga —característica analizada en la escena del hijo de la mujer de Gálvez—: “Disputó benévolo con el *barman* —con una tácita, mantenida alusión al tema que llevaba cinco años de enterrado— acerca de fórmulas de cócteles” (Onetti 2012: 61).

Una vez que el protagonista reaparece debe cumplir un destino al que se encuentra sujeto, pues al igual que el héroe tradicional ambos los elegidos para tal designio: “O no fue la casualidad, sino el destino. El olfato y la intuición de Larsen, puestos al servicio de su destino, lo trajeron de vuelta a Santa María para cumplir el ingenuo desquite de imponer nuevamente su presencia a las calles y a las salas de los negocios públicos de la ciudad odiada” (Onetti 2012: 62). Este destino inevitable que ya se intuía en la partida se concretiza a lo largo de la novela. Aun cuando Larsen juega la farsa implícitamente acordada para darle un sentido a su regreso, su destino pareciera inalterable, es decir, la farsa se acentúa y le recuerda en cada capítulo que se encuentra sujeto a éste, que poco puede hacer en circunstancias que parecieran imponerse sin remedio.

Inmediatamente después de su reaparición para cumplir su destino, Junta desembarca en Puerto Astillero para encontrarse con un bosquejo que le presagia la miseria que se avecina en los capítulos posteriores:

Fue trepando, sin aprensiones, la tierra húmeda paralela a los anchos tablones grises y verdosos, unidos por yuyos; 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. (Onetti 2012: 63).

A éste momento Campbell lo denomina “El cruce del primer umbral”. En éste, el héroe debe traspasar a una zona de peligro; espacio que debe transitar para cumplir su viaje:

El héroe avanza en su aventura hasta que llega al “guardián del umbral”, a la entrada de la zona de la fuerza magnificada. Tales custodios protegen al mundo en las cuatro direcciones, también de arriba abajo, irguiéndose e los límites de la esfera actual del héroe, u horizonte vital. Detrás de ellos están la oscuridad, lo desconocido y el peligro (Campbell 2014: 94).

En la novela el primer umbral lo denota el Belgrano, la pensión que traspasa por primera vez al llegar a Puerto Astillero y donde Larsen se aloja a lo largo de la trama:

-Poblacho verdaderamente inmundo- escupió Larsen; después se ríe una vez, solitario entre las cuatro leguas de tierra que hacían una esquina, gordo, pequeño y sin rumbo, encorvado contra los años que había vivido en Santa María [...] dobló a la izquierda, hizo dos cuerdas y entró en el Belgrano [...] es decir, entró en un negocio que tenía alpargatas, botellas y cuchillas de arado en la vidriera, un cartel con luces sobre la puerta, un piso mitad de tierra y mitad de baldosas coloradas, en un negocio que muy pronto aprendería a llamar «lo de Belgrano» (Onetti 2012: 64).

Después de la llegada a Puerto Astillero se desarrolla en toda la trama de la novela una parte fundamental de la teoría de Campbell: “El Monomito”, que es una especie de modelo universal que subyace en mayor o menor medida en todos los mitos. Esta suerte de molde consta de tres partes: separación, iniciación y retorno. “El camino común de la aventura mitológica del héroe es la magnificación de la fórmula representada en los ritos de iniciación: *separación- iniciación- retorno*, que podría recibir el nombre de unidad nuclear del monomito” (Campbell 2014: 45). De estas tres partes la que nos interesa para efectos de *El astillero* es «La iniciación», es decir, “la parte central de la unidad del Monomito”. Ésta por sí misma implica una serie de pruebas que el héroe debe sortear. Junta debe atravesar el camino de las pruebas para regresar, una vez más, a donde partió, es decir al exilio, o en todo caso a la muerte —recordemos que en uno de los posibles finales Larsen muere “de pulmonía en el Rosario [...] antes de terminar la semana”—.

Una vez atravesado el umbral, el héroe se mueve en un paisaje de sueño poblado de formas curiosamente fluidas y ambiguas, en donde debe pasar por una serie de pruebas. [...] El héroe es solapadamente ayudado por el consejo, los amuletos y los agentes secretos del ayudante sobrenatural que encontró antes de su entrada a esta región. O pudiera ser que aquí descubra por primera vez la existencia de la fuerza benigna que ha de sostenerlo en este paso sobrehumano (Campbell 2014: 115).

Las pruebas a las que se enfrenta el héroe mítico, en *El astillero* se encuentran por toda la trama. Lo que hace suponer su travesía como una

especie de camino de pruebas similar a la del héroe tradicional. Algunos ejemplos: la escena analizada por Hugo Verani y rescatada en un capítulo anterior, donde Larsen no ayuda a la mujer pariendo; la prueba que Larsen se autoimpone para rescatar el título que inculpa a Petrus y continuar la farsa; incluso el no revelar los detalles del porqué Gálvez viene a Santa María cuando el policía Medina le muestra el cuerpo ahogado de éste da cuenta de esas pruebas:

-Nada tengo para esconder [...] ¿Qué más? Puede decirse que se trata de secretos comerciales. Pero estoy seguro de que hago bien confiando en usted. No hay nada, no hay manera de secarme más porque no tengo.

En el fondo de la sala cada vez más fría, casi contra la pared que formaban los muebles de acero del archivo, rodeados por un rectilíneo rezongo de agua en canaletas, encontraron una mesa cubierta por una tela áspera y blanca. Medina la levantó y estuvo palpándose hasta extraer un pañuelo y apretarlo contra el estornudo.

-Es el mismo Gálvez, ¿verdad? (Onetti 2012: 220-221).

Estas pruebas se observan no sólo en situaciones, sino también en los espacios, ya analizados, que Larsen debe enfrentar según corresponda el lugar. Incluso algunos personajes femeninos como la sirvienta Josefina y la mujer de Gálvez se vuelven aspectos complejos porque su objetivo en la trama es ambiguo. Estas pruebas femeninas supondrían lo que Campbell entendió en “La mujer como tentación”. Aunque el crítico analizó la mujer en los mitos en un sentido psicoanalítico referente al mito de Edipo, la escena donde la hija de Petrus se revela al protagonista como una epifanía puede entenderse desde la perspectiva de una tentación-prueba. Menciona el narrador: “Larsen supo en seguida que algo indefinido podía hacerse; que para él contaba solamente la mujer con botas con botas, y que todo tendría que ser hecho a través de la segunda mujer, con su complicidad, con su resentida tolerancia” (Onetti 2012: 65).

Esa “segunda mujer” implicará una colaboración, como “La ayuda” que Campbell identificó en variados elementos que auxilian el camino del héroe. La segunda mujer, es decir, la sirvienta Josefina es el medio para que Larsen acceda a Angélica Inés, y finalmente a la casa de Jeremías

Petrus y a toda la farsa que ésta representa: “Esta, la sirvienta [...] no servía como problema al aburrimiento de Larsen: 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” (Onetti 2012: 65).

Otra prueba que se relaciona ya no con un personaje femenino es aquella donde Larsen advierte a Jeremías Petrus acerca de la traición que Gálvez pretende. En el camino de las pruebas Campbell identificaría esto como “La expiación con el padre”: “Para el hijo que ha llegado a conocer al padre verdaderamente, las agonías de la prueba pasan con rapidez; el mundo ya no es un valle de lágrimas, sino la perpetua y bendita manifestación de la Presencia” (Campbell 2014: 171). A partir del capítulo donde Larsen besa a Petrus en la frente, el protagonista tiene como prueba recuperar el título con el que Gálvez puede “encerrar” al propietario del astillero: “Y aunque a veces dudaba de la realidad del encuentro en el hotel de Santa María, nada era capaz de alterar su seguridad de que le había sido confiada la misión de rescatar el título, de que existían un pacto y una recompensa” (Onetti 2012: 185). Con esa prueba como objetivo se encamina Larsen al final de *El astillero*, debido a que Petrus encabeza esa farsa y no Larsen, como se pensaría. Las pruebas que enfrenta el protagonista tienen como objetivo obtener ese lugar que posee el dueño del astillero, posicionarse hasta la cima de la mentira y el engaño personal, y quizá una vez en este lugar, ser tan indiferente a esa realidad que los aprisiona por encontrarse alienados en ella.

Ahora, regresando al modelo del héroe tradicional, vemos que la aventura de este anti-héroe se desarrolla, como ya mencionábamos, en la parte central de “El Monomito”. Para efectos del diseño poético, hemos querido sustentar la iniciación del monomito en lo que Onetti llamó la “aventura del hombre”; aventura que no se reelaborará de manera convencional o tradicional. Analicemos esto con mayor detenimiento.

La aventura y ese camino de pruebas de Larsen se sortean de una manera inexorable y pesimista. A diferencia y oposición del héroe

tradicional, Junta no es un elegido por virtuoso, sino un elegido por reunir todos los atributos de la desesperanza que subyacen en la novela. Es por ello que el protagonista no funciona como un redentor de ese mundo aciago que es Santa María, sino como el clown que carga y expía la desventura. De ahí que Larsen funcione no como el héroe tradicional, sino como un antihéroe. Al respecto, Campbell había identificado un héroe que puede llegar a ser despreciado: “El complicado héroe del monomito es un personaje de cualidades extraordinarias. Frecuentemente es honrado por la sociedad a que pertenece, también con frecuencia es desconocido o despreciado. Él y el mundo, o él o el mundo, en el que se encuentra sufren de una deficiencia simbólica” (Campbell 2014: 53).

Si pensamos que la novela de Onetti posee un anti-héroe que indirectamente refleja al Hombre del siglo XX, *El Astillero* tiende hacia lo que Fernando Alegría denominó en alguna ocasión como “antiliteratura”, es decir, una literatura que “[demuele] las formas, borra las fronteras de los géneros, [y da] al lenguaje su valor real” (2016: 243). El crítico considera la novelística de Onetti una representante fundamental de la antinovela que se sitúa al margen de ciertas obras de Leopoldo Marechal, Juan Emar y Julio Cortázar (2016: 247):

La narrativa de Juan Carlos Onetti, [...] constituye un caso fascinante de antinovela porque ella se abre en profundidad, no ya en extensión que es el caso de Rayuela. [...] Si es posible concebir un tipo de novela en que los héroes se entrecrucen sin mirarse u observándose de soslayo, sin tocarse y mucho menos confesarse o autorepresentarse, en que no hagan nada y, sin embargo, provoquen una horrenda catástrofe y se hundan en una perdición indefinida e irrevocable, esa sería la antinovela de Onetti (Alegría 2016: 246-247).

Incluso Fernando Alegría identifica una antipoesía en autores como César Fernández Moreno, Nicanor Parra y César Vallejo. Poetas que hacen uso de “un lenguaje directo y violento [que] empezó a devolverle al hombre la realidad que había perdido” (2016: 248). Ese tipo de lenguaje pareciera encuadrar en la narrativa de Onetti. Lo anterior no es gratuito, pues como explicábamos en el capítulo anterior, parte de la crítica ha querido ver en la obra del uruguayo una escritura poética. Emir Rodríguez

Monegal por ejemplo, señaló que la ambigüedad en la novela de Onetti se debe a que su visión del mundo “es también ambigua, porque toda su concepción del universo descansa en la dualidad de criterios” (1970: 29) que permiten a lo más anodino y sórdido manifestarse precisamente como lo haría la poesía, es decir, de manera ambigua. En este sentido, la antipoesía y la antinovela si pueden reunirse. De hecho el crítico Haroldo de Campos las observó de manera conjunta en una suerte de híbrido heredado, ya que las técnicas de composición de estos géneros ya no poseían límites demarcatorios: “La rarefacción de los límites demarcatorios entre *poesía* y *prosa*, con la introducción, en la novela, de técnicas de construcción del poema, ya ha sido afirmada por los escritores contemporáneos (posteriores a Proust y Joyce), como una herencia transmitida, una adquisición pacífica” (De Campos 2016: 290).

La antinovela, entonces, no pasa desapercibida para los fines de *El astillero*. Su objetivo, en el contexto literario latinoamericano, es el mismo que sugiere el debut y la despedida de la pseudo empresa de Petrus. “Un intento por desarmar la narrativa para hacerla encajar en el desorden de la realidad. Es también una autovisión crítica del intento y una afirmación heroica, es decir, cómica, del absurdo de éste y de todo intento metafísico en que meta mano el hombre” (Alegría 2016: 247).

Si pensamos en *El astillero* como una antinovela, la diferencia y singularidad que la caracteriza nos llevaría a pensar en la estructura literaria que la hace funcionar. Es decir, la aventura de ese anti-héroe Larsen funciona bajo el marco de un procedimiento que refleja al Hombre de forma irónica. En este sentido, el reflejo de la mente del hombre, que también constituye el autorretrato del autor, es el vínculo entre la farsa que hemos venido mencionando a lo largo de estos capítulos, y la ironía con la que está expuesto ese mundo ficcional. Ambos elementos concluyen (farsa e ironía) con el diseño poético, veámoslo a continuación.

Para mediados del siglo XX, y concretamente para el año de 1961 (año en que se publicó la novela que nos incumbe), no había por lo menos en Sudamérica, un escritor tan afecto a elaborar obras con temas amargos

o desoladores. Esta predilección por dichos temas provocó en Juan Carlos Onetti lo que en el primer capítulo observamos como una singularidad de su obra y una diferenciación del contexto literario, pues mientras ciertos escritores latinoamericanos se ocuparon de ir en busca de una universalidad temática, espacial, narrativa y cultural (el caso de Onetti) algunos otros venían apenas dejando atrás las vanguardias o la “literatura comprometida y militante” (Rodríguez Monegal, 2016). Lo anterior fue observado por Fernando Aínsa en la generación precedente a Onetti. Menciona el crítico que esta “generación existencial” tiende hacia una universalidad: Los novelistas que lo preceden [a Juan Carlos Onetti] en esa indagación existencial, creen todavía en un hombre de valores universales, aunque éstos estén amenazados o sean problemáticos. Los protagonistas de las novelas del periodo inmediatamente anterior expresan sus desilusiones, pero buscan todavía un fundamento para la fe en el hombre (1970: 18).

Esa generación de escritores, precedente a Onetti, también alcanzó de cierta manera al escritor, pues éste llevó a cabo lo propio en su Santa María, composición ficcional donde retrata personajes y temas tan simbólicos que por sí mismos podían dejar de ser entendidos como retratos de una sociedad específica o del hombre de un país concreto, y por el contrario, señalaban tácitamente no un hombre, sino el Hombre (la mayúscula se refiere al género humano). Así como Octavio Paz alguna vez consideró al mexicano contemporáneo de todos los hombres, de manera similar Onetti se ocupó del Hombre. Esta búsqueda de universalidad explica el tema fundamental de *El astillero*; un tema que incumbió no solo a los uruguayos, ni siquiera a los americanos solamente, sino al ser humano de cualquier país del mundo a mediados de siglo, y que por su universalidad sigue y seguirá siendo tan vigente en cuanto siga existiendo el Hombre, me refiero a la farsa autoimpuesta, el autoengaño. Esa farsa real, llevada al terreno estrictamente literario, guarda una relación con el romance y la novela lírica. De acuerdo con Ricardo Gullón, el romance como género novelesco tiende hacia lo desconocido:

Entre lo familiar y lo extraño el romance se inclina a lo segundo y no [...] porque lo extraño y lejano sea necesariamente romántico, sino porque es «lo desconocido». Lo real se presenta «como las cosas que, más pronto o más tarde, es imposible que *no* conozcamos», en tanto que lo romántico es «lo que nunca podemos conocer directamente, las cosas que sólo pueden alcanzarnos a través del hermoso circuito y subterfugio de nuestro pensamiento y nuestro deseo» (1984: 119).

Gullón también señala que en el romance el autor puede sacrificar la verosimilitud si mantiene una coherencia en la visión, entendiéndose ésta como una congruencia ficcional no imitativa de la realidad. Es decir, la “inverosimilitud” que caracteriza al romance y a la novela lírica predispone a éstas hacia la fantasía, a “lo extraño y lo desconocido”. “En la novela lírica, como en el romance, la creación es en sí la experiencia, la ficción [es] la realidad, y no, conforme quería ser en la novela decimonónica, trasunto de la realidad. El novelista lírico no niega la realidad [...] pero atribuye al acto verbal una autonomía que le distancia de la mimesis” (Gullón 1984: 121).

Esa inverosimilitud se puede observar en la trama de *El astillero*. En ella el Larsen exiliado de *Juntacadáveres* decide regresar a embarcarse deliberadamente en una farsa que creará como “el último sentido de su vida”. Este individuo con un pasado obscuro regresará a Santa María para engañarse deliberadamente junto con otros personajes creyendo que logrará revivir la empresa de un viejo igualmente crédulo. Aunque a lo largo de la novela es reiterativo y claro que esto es un proyecto perdido, continúan en la misma empresa hasta que uno de ellos decide, por razones desconocidas, poner fin a esa farsa. Dicho de esta manera, podemos notar lo absurdo e inverosímil que resulta la misma trama. Los personajes viven en la más absoluta miseria, sin ganancias, apostando día a día a esa mentira. Ya Mario Benedetti había notado lo poco verosímil de los hechos en los que éstos se mueven. Nada los detiene ahí más que lo que ellos encuentran como “una promesa razonable”. Lo anterior supone lo poco creíble que, aunque seres de ficción, éstos sigan embebidos en esa farsa.

Léase lo absurdo, lo inverosímil y lo descabellado que se atreve a decir Jeremías Petrus a Junta cuando ya se encuentra en la cárcel:

-Desde hace unos días me esperaba su visita. Me he negado a creer en su deserción. Para mí nada ha cambiado; hasta podría decir, sin cometer infidencia, que las cosas han mejorado desde nuestra última entrevista. En realidad, estoy aislado transitoriamente, descansando. Esto, ese absurdo de encerrarme por un tiempo, es lo último que pueden hacer mis enemigos, el golpe más fuerte que pueden descargar. Unos pocos días más en esta oficina, más incomoda que las otras pero no distinta, y habremos llegado al final de la racha [...] puedo decírselo: encontré solución para todas las dificultades que estaban entorpeciendo la marcha de la empresa. (Onetti 2012: 208)

La trama de la novela se torna ilógica y absurda por esa mentira deliberada en los personajes; he ahí precisamente el sacrificio de la verosimilitud, pues aunque son conscientes de dicha quimera, optan por seguirse engañando. En *El astillero* esa farsa absurda tiene un objetivo más allá que el de plasmar seres abstraídos en la mentira. Fernando Aínsa opinaba que en esta novela existe en el Hombre una especie de aceptación de las circunstancias de las cuales no queda remedio:

Existe “a priori” la intuición de que el hombre está completa e inevitablemente hundido en engaños y mediatizaciones que convierten a toda lucha contra los obstáculos naturales, en una empresa inútil. Esa esterilidad del esfuerzo, aún sin dejar de reconocerlo como una forma virilizada y concreta de la acción, condena de antemano empresas como la de *El astillero*. Sin embargo, prueban al máximo el principio capital del fatalismo: saber que lo que se hace es inútil e igualmente hacerlo (Aínsa 1970: 23).

Es cierto que en la novela el narrador constante y sutilmente anuncia una especie de premonición que anuncia al protagonista esa atmósfera infructuosa, por ejemplo en las primeras páginas de la obra cuando explica:

Varias veces, a contar desde la tarde en que desembarqué impensadamente en Puerto Astillero [...] había presentado el hueco voraz de una trampa indefinible. Ahora estaba en la trampa y era incapaz de nombrarla, incapaz de conocer que había viajado, había hecho planes, sonrisas, actos de astucia y paciencia sólo para meterse en ella, para aquietarse en un refugio final desesperanzado y absurdo (Onetti 2012: 78).

La farsa que provocan el comportamiento y la ideología de Larsen vuelve la trama un comportamiento que en momentos pareciera absurdo, por lo obstinado de llevar a término esa quimera autoimpuesta en su regreso a Santa María. Lo mismo ocurre con los personajes que se mueven en esa simulación propagada. En este sentido, Víctor Bravo analiza el absurdo implícito en la farsa literaria como un modo en que se da la conciencia irónica. Menciona el crítico que la ironía es una refutación del mundo real para dar paso “otras realidades” (entiéndase «ficciones»):

La ironía es [...] una profunda visión en el contexto de las cegueras del mundo. Visión que ve, en la aparente homogeneidad de lo real, pliegues y repliegues donde respiran y persisten otras realidades; y que es capaz de alcanzar, más allá de lo real, la posibilidad infinita de otros mundos [...] la mirada irónica se extenderá en la permanente refutación de las homogeneidades de lo real, en el distanciamiento ante el llamado a la identificación con las verdades establecidas, en el escepticismo ante los valores aceptados, en la negación de los adoctrinamientos, en la afirmación del yo consciente y distanciado (Bravo 1997: 87).

Si a esa refutación del mundo que se da por medio de la conciencia irónica sumamos la autoficcionalización de la novela lírica, la farsa cobra un peso semántico debido a lo absurdo que resulta la trama. Esto se refleja en un personaje que deviene como una contradicción de lo común, de lo lógico, de lo preestablecido del mundo, un héroe que en el monomito sería un héroe despreciado. De hecho, la narrativa de Onetti fue entendida por Víctor Bravo como la “representación del enigma y de la incesante rearticulación de la inteligibilidad” (1997: 114), dado que el absurdo es, desde la perspectiva del crítico y en el plano literario, “la manifestación del sinsentido”. Para otros críticos como Peter Roster, “la ironía comunica algo distinto, muchas veces contrario, de lo que aparentemente dice” (1978: 17). En este sentido, en *El astillero* la ironía —en su diferenciación de la realidad a través del absurdo— se observa como una extensión simbolizada de la perspectiva del protagonista y de la atmósfera en la que se encuentra sumergido, lo que en última instancia viene a ser el detonante que comunica “lo contrario”, y que para fines de

la novela lírica podemos entender como el absurdo y la farsa que el autor quiso manifestar. Es precisamente este sinsentido-irónico lo que da pie al lirismo de la ironía. Si bien, Ricardo Gullón no apreció en la obra de Valle Inclán un sin sentido, sí pudo observar una reflexión irónica del autor español en algunos de sus personajes. De manera similar, *El astillero* guarda una relación con su autor por ser la ironía un resultado de lo que en principio inició como esa farsa. Cabe señalar que ciertos lirismos apuntados en el capítulo anterior, como el lirismo del fracaso y el lirismo de lo anodino, contribuyen en diversa medida a este lirismo irónico, pues son diferentes aristas que confluyen para dar unidad a esa farsa.

La explicación de esa farsa pareciera proporcionarla el mismo Onetti a través de uno de sus personajes y de la situación que crea para éstos. En el capítulo “Santa María-II”, Díaz Grey cree en una vida “absurda e inútil” que se autoafirma de esa manera cuando le envía a un Larsen igualmente inútil y absurdo. Al llegar Junta a la casa del doctor, éste revela una de las claves interpretativas de toda la novela, pues explica no sólo a los personajes, sino al mismo tiempo da cuenta de un rasgo bastante humano. Dice el médico: “Todos sabiendo que nuestra manera de vivir es una farsa, capaces de admitirlo, pero no haciéndolo porque cada uno necesita, además, proteger una farsa personal” (Onetti 2012: 138). Esa farsa es una característica que no sólo incumbe a Larsen o al mismo doctor, es algo tan propio de la condición humana que bien la ficción puede ser interpretada como un reflejo de la mente del hombre, en este caso, como un reflejo de la convicción del autor. Es precisamente la farsa en *El astillero*, lo que da concreción a la hipótesis que quiere observar en ella el reflejo de la mente del Hombre, y que además observa un diseño poético dado por “la aventura del Hombre”. Recordemos que para cuando Onetti publicó esta novela, a nivel global, el ser humano se encontraba apenas salido de la Segunda Guerra Mundial, y el existencialismo francés encontraba en la vida más un sin sentido que un propósito. ¿No es acaso este sinsentido y absurdo la manera en cómo se mueve Larsen dentro de la novela, y esto a su vez no resulta en una forma irónica de retratar la

ideología pesimista de Juan Carlos Onetti que tanto ha señalado la crítica? En este sentido, si pensamos en un Onetti que en esos rincones sudamericanos, en su ir y venir de Uruguay a Argentina, (y ocasionalmente por obligación, su exilio a España), le ocuparon temas de proyecciones universales, no es gratuito entonces que ya desde sus primeros escritos como *El pozo*, la crítica haya encontrado similitudes con novelas que encabezaban los temas filosóficos de actualidad —como *La náusea* o *El extranjero*— y no por influencias, sino por coincidencias. Inclusive el autor confesó en alguna ocasión: “Yo quiero expresar nada más que la aventura del hombre” (Benedetti 1974: 63). Frase que tanto llamó la atención de Mario Benedetti pues la observaría de manera concreta en *El astillero*. Menciona este último en “Juan Carlos Onetti y la aventura del hombre”:

Larsen, más definidamente que Linacero o que el Aránzuru de *Tierra de nadie*, o que Ossorio [...] o que Blanes [...] no es una figura aislada, un individuo, sino El Hombre. Onetti va de lo particular (Larsen) a lo general (El Hombre), pero después regresa a lo particular, y El Hombre pasa a ser además de *todo hombre*, cada hombre, Onetti incluido (Benedetti en Giacomani 1974: 69).

La aventura del hombre como la entendió Mario Benedetti, en Onetti es precisamente la expresión de temas universales; aspectos del Hombre donde la misma personalidad del autor no dejaría de estar implícita y donde el modelo del monomito guarda una estrecha relación. A propósito de esta universalidad Fernando Aínsa menciona:

Las historias relatadas por Onetti no atraen tanto al lector por sus cualidades de “suspense” o de anécdota pura, sino por su basamento primordialmente temático. Las acciones puras, cuando existen, [deben] tener una “significación” profunda para el mismo lector, deben acudir a un sistema *referencial* que forma parte del aparato cultural común a ambos. En Onetti la alusión a este sistema *referencial* es también permanente, importando en la medida en que las categorías que maneja son más universales que locales, perfectamente comprensibles para hombres de cualquier latitud. Su código es tan significativo que alude a los aspectos fundamentales de la existencia, a los reductos básicos de la preocupación humana. (1970: 165).

Uno de los rasgos que hacen de *El astillero* una novela peculiar es representar de manera lírica la farsa que el Hombre del siglo XX lleva consigo. El autor, al igual que su personaje, posee una perspectiva lo

suficientemente sensible que atisba en lo complejo del ser humano, y esto precisamente le otorga peculiaridades universales. La farsa de la ficción es elocuente no porque los personajes se reflejen en el Hombre, sino porque éste se refleja en la ficción.

En conclusión, en el diseño poético de *El astillero* sobresale la aventura del Hombre entendido en el sentido universal. A su vez, esa aventura remite al camino de las pruebas que en los mitos tradicionales el héroe debía sortear. Y es ahí precisamente donde el monomito se deja ver: en el diseño poético de una novela lírica que presenta la farsa, el engaño y la alienación, como la aventura del Hombre en el siglo XX.

CONCLUSIÓN

La lectura de la obra de Juan Carlos Onetti demanda sensibilidad. De manera similar a un poema que aprehendemos, ésta nos invade, nos ayuda a comprender y nos identifica en la medida que tratemos de entender la postura de vida que encubre sus personajes, su travesía, o las relaciones entre ellos. ¿Toda la literatura hace esto? Quizá sí. Pero su obra es, entre muchas latinoamericanas, una que cataliza el lirismo inherente al ser humano. Onetti nos demuestra que un estilo crapuloso no demerita la ideología que conforman sus novelas y cuentos, sino que puede ser una forma de enfrentar «las derrotas cotidianas» a las que nos enfrentamos en la simulación y el juego de la vida. Uno de los méritos literarios y estéticos de este autor que fue totalmente coherente con su vida y obra, es haber logrado una obra literaria que redimensionara en prosa aquello que la poesía implementa: observar, sentir y expresar.

En tiempos de una incertidumbre existencial que en momentos pareciera no ser trascendente para el contexto literario latinoamericano, *El astillero* viene a retratar una suerte de engaño que pareciera acordado por nuestra indiferencia de observar hacia dentro del ser humano, lo que éste siente, lo que a éste le provocan las condiciones que le tocan y con las que irremediablemente tiene que relacionarse. *El astillero* vuelve a magnificar aquella pregunta tan reiteradamente hecha sobre todo en el ámbito filosófico: ¿cómo relacionarme con el mundo al que fui arrojado, cómo sobrellevarlo? He ahí otro logro del uruguayo: sin ser un tratado filosófico esta novela nos orilla a posicionarnos en esa perspectiva que, aun pesimista, da sentido a la mentira que acordamos fingir, da sentido a nuestro astillero y a la espera, en nuestra gerencia general, hacia el irremediablemente fin de la muerte.

Basado en las fechas que comienza a publicar, encontramos en el primer capítulo de esta investigación que Juan Carlos Onetti perteneció a una generación de escritores que se diferenciaron de la literatura latinoamericana que les precede porque su obra contiene tanto temas

como espacios que no atañen al indigenismo ni a temas nacionales. De la misma manera, Onetti no ha sido considerado por la crítica como un integrante del Boom Latinoamericano aún cuando su obra se editó a la par de este fenómeno, sino que fungió como una especie de recurso para sustentar la demanda lectora. La crítica, que no ha sido escasa, ha encontrado en su obra más o menos los mismos temas: vacío existencial, parodia de seres humanos desamparados moralmente, pesimismo, entre otros. Aunado a ello, las técnicas narrativas de Onetti han sido entendidas al amparo de sus influencias. Sin embargo, algunos aspectos de su obra no han recibido la debida atención, y menos un aspecto fundamental de *El astillero*, el lirismo.

Precisamente, en el segundo capítulo, se hizo un recuento de lo que es la novela lírica, un tipo de género literario que reúne tanto técnicas poéticas como narrativas. Observamos que estas novelas han tenido escasos estudios que la definan e intenten analizarla en obras concretas. Aun cuando las teorías de Ricardo Gullón y Ralph Freedman, los críticos utilizados en este trabajo, difieren ligeramente de los postulados entre ambos, optamos por unificar una definición que nos ayudara a comprender lo que es la novela lírica, concluyendo así una de las premisas del segundo crítico: una novela lírica variará según el autor, su tiempo, sensibilidad y capacidad literaria. También en este capítulo atisbamos en uno de los grandes pilares de la poesía, la imagen literaria, la cual fue identificada en buena parte de un capítulo posterior.

En el capítulo tercero atacamos aspectos generales de *El astillero*, como el léxico y el estilo de la prosa, la adjetivación, rasgos concretamente narrativos –como el espacio, el protagonista, el narrador, el tiempo–, así como ciertos lirismos que se observan en la novela. Estos elementos nos ayudaron a dar cuenta que en *El astillero*, al igual que en el lirismo, el factor poético no depende exclusivamente de la idea concebida, sino también de la expresión, su estructura, y en este caso, de los elementos prosaicos que la conforman. Es decir, a partir de las observaciones que hace Hugo Verani a la prosa de Onetti, rastreamos un

lenguaje que estimula las posibilidades de una prosa poética con el estatismo de la imagen y la ambigüedad que la caracterizan. Una vez entendida la particular forma en que se concreta una novela lírica, observamos la singularidad de *El astillero* como una obra extra-ordinaria tanto en la obra de Onetti como en la literatura latinoamericana. También analizamos el hibridismo que la conforma; hibridismo que se produce debido a géneros diferentes pero que provocan una coyuntura cuando son entendidos desde una perspectiva lírica.

El capítulo cuarto se enfocó en identificar la imagen poética en *El astillero* con la ayuda de analistas que han estudiado el tema, como Octavio Paz, Gaston Bachelard, y Johannes Pfeiffer. Los postulados acerca del tema que hacen estos críticos, al igual que Gullón y Freedman con la novela lírica, nos ayudaron a perfilar una definición de la imagen poética. En el desarrollo de este capítulo pudimos observar lo subjetiva y variable que puede ser la empresa de definir la imagen. Al mismo tiempo pudimos observar que si bien la crítica ha mencionado el aspecto poético de *El astillero*, no ha habido un análisis detallado de tal aspecto. A partir de dichos teóricos, observamos que en la novela de Onetti funciona una imagen lírica que al igual que el hibridismo, concentra rasgos poéticos y rasgos narrativos; es decir, ese hibridismo también se concretó en el aspecto poético. Encontramos también la máscara del autor no como una biografía, sino como una reelaboración artística que se plasma precisamente en las imágenes, en el protagonista y los demás personajes, e incluso en los espacios y las significaciones de estos. En resumen, este capítulo obtuvo como resultado el reconocimiento y análisis de imágenes que en conjunto forman una suerte de retablo; imágenes que una a una conforman la totalidad de *El astillero*. El estatismo de las imágenes aunado a la inherente movilidad de las mismas, es lo que produce una obra ambigua, una novela de insinuaciones, una novela de sobreentendidos como lo hace un poema que potencializa variadas interpretaciones.

El último capítulo se basó principalmente en dos postulados, el aspecto mítico de la novela, y el diseño poético. El primero complementa

al segundo. Observamos que el regreso de Larsen a Santa María y su travesía por Puerto Astillero remite de manera simbólica a la travesía del héroe mítico de Joseph Campbell. Es decir, existen momentos de *El astillero* que se asimilan en gran medida a lo observado por Campbell en los mitos. “La ayuda”, “el cruce del umbral”, “el vientre de la ballena”, son algunos momentos en la travesía del héroe que se dejan reinterpretar en la novela de Onetti. Una vez identificados estos momentos, encontramos y propusimos este viaje de Larsen como el diseño poético en relación con el objetivo de su obra que el mismo Onetti manifestó en alguna ocasión (“yo quiero expresar la aventura del hombre”). En este sentido el diseño poético dio cuenta de una estructura reiterativa de imágenes que dio concreción a la ironía y parodia con que se plasmo al protagonista, al tema de la farsa, y una ambigüedad propia de la poesía.

BIBLIOGRAFÍA

CITADA:

- Aínsa, Fernando. (1970). *Las trampas de Onetti*. Uruguay: Alfa.
- Amorós, Andrés. (1976). *Introducción a la novela contemporánea*. España: Cátedra.
- Antúnez Olivera, Rocío. (2013). *Caprichos con ciudades*. México: Gedisa.
- Alarcos Llorach, Emilio. (2008). *Gramática de la lengua española*. México: Planeta.
- Albérés, R. M. (1966). *Historia de la novela moderna*. México: UTEHA.
- Alegría, Fernando. (2016). “Antiliteratura” en Fernández Moreno, César *Americana Latina en su literatura*. México: Siglo XXI. pp. 243-258.
- Bachelard, Gaston. (2013). *La poética del espacio*. México: FCE.
- Benedetti, Mario. (1974). “Juan Carlos Onetti y la aventura del hombre” en Giacomán, Helmy F. *Variaciones interpretativas en torno a su obra Homenaje a Juan Carlos Onetti*. Madrid: Anaya. pp.53-76.
- Bravo, Víctor. (1996). *Figuraciones del poder y la ironía. Esbozo para un mapa de la modernidad literaria*. Venezuela: Monte Ávila.
- Campbell, Joseph. (2014). *El héroe de las mil caras*. México: FCE.
- Chevalier, Jean. (1986). *Diccionario de símbolos*. España: Herder.
- Concha, Jaime. (1974). “Un tema de Juan Carlos Onetti” en Giacomán, Helmy. *Homenaje a Juan Carlos Onetti*. Madrid: Anaya.
- De Campos, Haroldo. (2016). “Superación de los lenguajes exclusivos” en Fernández Moreno, César. *Americana Latina en su literatura*. México: Siglo XXI.
- Dutrénit, Silvia. (1994). *Uruguay. Una breve historia*. México: EDICUPES.

- Fernández Moreno, Cesar. (2016). “La literatura como experimentación” y “El lenguaje de la literatura” en “*Americana Latina en su literatura*. México: Siglo XXI. pp. 219-333.
- Freedman, Ralph. (1972). *La novela lírica*. España: Barral Editores.
- Fresán, Rodrigo. (2012, abril 23). “Onetti como Big Bang, o apuntes para olvidarse del Boom (al menos por un rato, ¿sí?)”. *Los olvidados del Bomm*. Madrid: CASAMÉRICA. Obtenida el 4 de abril de 2016, de «<https://www.youtube.com/watch?v=p-95B5QTzZs>».
- Fundación Juan March. (2015, mayo 5). “Juan Carlos Onetti según Mario Vargas Llosa. Dialogo con Juan Cruz”. Obtenida el 4 de abril de 2016, de «<https://www.youtube.com/watch?v=kkuM18Fy9CY>»
- Gómez Redondo, Fernando. (1994). *El lenguaje literario. Teoría y práctica*. Madrid: Edaf.
- Gullón, Ricardo. (1984). *La novela lírica*. Madrid: Cátedra.
- Harss, Luis. (1973). *Los nuestros*. Buenos Aires: Edit. Sudamericana.
- Mercier, Lucien. (1974). “Juan Carlos Onetti en busca del infierno” en Giacomani, Helmy F. *Homenaje a Juan Carlos Onetti. Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Madrid: Anaya.
- Ministerio de Cultura. (1977). Juan Carlos Onetti a fondo. Entrevista por J. Soler Serrano. Arias, Ricardo. Serie *A FONDO* de rtve. Expte. Num. 63, 156. [Transmisión televisiva]. España: Radiotelevisión Española. Obtenida el 31 de marzo de 2016, de «<https://www.youtube.com/watch?v=G8OqacWgG1A>».
- Muñoz Molina, Antonio. (2013). “Sueños realizados: invitación a los relatos de Juan Carlos Onetti” en Onetti, Juan Carlos. *Cuentos Completos*. México: Alfaguara.
- Nervo, Amado. (2010). *Poesía reunida*. México: Conaculta.
- Onetti, Juan Carlos. (2012). *El astillero*. Madrid: Cátedra.
- Paz, Octavio. (2015). *El arco y la lira*. México: FCE.
- Pfeiffer, Johannes. (2013). *La poesía*. México: FCE.
- Pimentel, Luz Aurora. (2010). *El espacio en la ficción*. México: Siglo XXI.

- Rama, Ángel. (1974). "Origen de un novelista y una generación literaria" en Helmy F. Giacomani. *Homenaje a Juan Carlos Onetti* Madrid: Anaya.
- (1980). "El Boom en perspectiva" en *La novela en América Latina*. (1986). México: Universidad Veracruzana.
- Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Rodríguez Monegal, Emir. (1966). "La fortuna de Onetti" en *Literatura uruguaya del medio siglo*. Montevideo: Alfa. pp. 221-260.
- (1970). "Prologo" a *Obras completas de Juan Carlos Onetti*. México: Aguilar. pp. 9-41.
- (2005). "Notas sobre (hacia) el Boom" en *Obra selecta*. Venezuela: Ayacucho. pp. 109-152.
- (2016). "Tradición y renovación" en *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI. pp. 139-166.
- Roster, Peter. (1978). *La ironía como método de análisis literario. La poesía de Salvador Novo*. Madrid: Gredos.
- Starobinski, Jean. (2007). *Retrato del artista como Saltimbanqui*. España: Abada Editores.
- Tacca, Oscar. (1985). *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos.
- Vargas Llosa, Mario. (2012). *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*. México: Alfaguara.
- Verani, Hugo. (1981). *Onetti: el ritual de la impostura*. Venezuela: Monte Ávila Editores.
- Villegas, Juan. (1978). *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*. Barcelona: Planeta.

CONSULTADA:

- Bachelard, Gaston. (2014). *La intuición del instante*. México: FCE.
- Curiel, Fernando. (1984). *Onetti: calculado infortunio*. México: Premia.
- Onetti, Juan Carlos. (1979). *El pozo. Para una tumba sin nombre*. España: Seix Barral.
- (1991). *Juntacadáveres*. España: Mondadori.
- (1980). *Los adioses*. España: Bruguera.