El Lenguaje de la Desintegración: Notas Sobre *El Astillero* de Onetti

No como simple tema, sino como estructura que condiciona muchos aspectos de un texto, la desintegración se ha impuesto extensamente en la narrativa contemporánea. Al investigar "la novela de la desintegración", Alvin Greenberg advierte que numerosos textos de las últimas décadas trazan un progreso inverso y paradójico, pues su fuerza direccional se inclina hacia la inercia, la homogeneidad y la muerte.¹ La primera novela de Céline, por ejemplo, mediante una percepción desgañada de la devastación efectuada por el tiempo, desarrolla un *Viaje al Fin de la Noche*. Su término es el silencio prefigurador de la muerte: "que no se hable más de esto". La sintaxis, la lógica, se van descomponiendo en *El innombrable* de Beckett junto con el personaje casi descorporizado. En *Naked Lunch*, Burroughs elabora una relación entre el tejido orgánico indiferenciado y el cáncer social de las burocracias, que resulta en la inmovilidad, el parasitismo y la desaparición de "la acción espontánea e independiente".² Para Greenberg, existe una analogía entre estos procesos de la narrativa y la noción de entropía, que sugiere un universo en evolución irreversible hacia el desorden de lo aleatorio. Según este concepto hay un desgaste de la energía, que se va convirtiendo en calor sin que se pueda efectuar la reconversión de éste en aquélla. Y —reza la enciclopedia— "al tender el calor a irradiar de los cuerpos más calientes a los de menor temperatura, la temperatura total del universo tiende al cero absoluto, o sea a la entropía total o cesación de toda actividad por falta de acción".³ Una consecuencia filosófica de la noción de entropía (que por cierto tiene aplicación sólo si el uni-

¹ Alvin Greenberg, "The Novel of Disintegration: Paradoxical Impossibility in Contemporary Fiction", *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, VII (1966), p. 103-124.

² *Ibid.*, p. 115.

³ *Diccionario Enciclopédico U.T.E.H.A.*, México, 1951, Tomo IV, p. 647.

verso es un sistema cerrado) es que la evolución no va hacia el orden sino progresivamente hacia el caos.

En el estado producido por el aumento de la entropía y la disminución de la energía, se tiende a la homogeneización de las partículas, comparable a la menguante subjetividad humana evocada en los textos literarios de la desintegración. La resistencia atenuada que suele oponer al arrastre entrópico el personaje como depósito de cierta fuerza vital recapitula la dialéctica natural entre lo entrópico y lo homeostático —los esfuerzos de los organismos, e incluso el hombre, por mantener y hasta aumentar por un tiempo su nivel de organización, a despecho de la tendencia general del universo. Dice Greenberg: "La paradoja central de la novela de la desintegración es su exigencia de que en un universo moribundo donde todo se reducirá eventualmente al caos, el protagonista luche contra la corriente irresistible de los hechos para mantener (a veces aun para lograr) la integridad de un yo condenado de antemano".⁴ Habría que agregar que la condena de antemano imposibilita la plena calificación del personaje como protagonista y de su agitación como lucha. El anti-héroe típico de estas novelas no emprende más que una acción defensiva para no perder todo sentido de lo singular de su existencia. Dice el Innombrable, "Me gusta pensar que ocupó el centro, pero no hay nada menos seguro". Y así, el texto que escribe el personaje-relator de el *pozo* —*nouvelle* con la que ingresó Juan Carlos Onetti en 1939 a la compañía de los fabuladores de la desintegración— comprueba la marginalización del relator. Su tono estridente pero defensivo no nos convence de que Eladio Linacero tenga control de su destino. Llegado a los 40 años (a la madurez que es una principal metáfora onettiana para la condición humana), Linacero relata en sus memorias la serie de desencuentros que suman una experiencia negativa y que lo han llevado a aislarse en un cuarto miserable, en una existencia neutralizada. Hizo esfuerzos repetidos de integrarse a una plenitud vital, a través del amor, de la camaradería o de la solidaridad política, pero siempre quedó frustrado por la propia incapacidad o por la resistencia de los demás. Frente a los fracasos intersubjetivos, sólo le han quedado la sublimación de sus fantasías y la postura agresiva que se refleja en el lenguaje áspero del supuesto manuscrito. Estas agitaciones no bastan para proteger a Linacero del destino mortal que le tendrá reservado el golpe de gracia. Lo vence el cansancio después de su larga noche de escribir, y van apoderándose del relato, en las últimas páginas, imágenes nocturnas asociadas con la victoria del tiempo sobre él. Ya no puede evocar en su fantasía el sueño

⁴ Greenberg, p. 118.

favorito que lo sacaría de la realidad, y confiesa: "Yo estoy tirado y el tiempo se arrastra indiferente, a mi derecha y a mi izquierda... la noche me rodea, se cumple como un rito y yo nada tengo que ver con ella".⁵ La dispersión caracteriza su actividad detenida o fragmentada en gestos rutinarios, el fluir cuasi desordenado de sus memorias, las intimaciones de la mortalidad.

Pequeño viaje al fin de la noche (con la inspiración celinesca y dostoevskiana que le han atribuido los críticos), *El pozo* estrena materiales que Onetti volverá a elaborar en otros textos. Notablemente, en *La vida breve* (1950), es más equilibrada la dialéctica entre movimiento entrópico e ilusión sublimadora. Brausen, como Linacero solitario y paralizado, es consciente de ser "nadie, en realidad; un nombre, tres palabras, una diminuta idea construida mecánicamente por mi padre, sin oposiciones, para que sus también heredadas negativas continuaran sacudiendo las engréidas cabecitas aún después de su muerte".⁶ Su búsqueda de una vida breve que lo haga trascender el medio ambiente fofo y su propia vacuidad, toma la forma de una fragmentación de su personalidad en la impostura de Arce y en una auto-proyección en Díaz Grey, médico provinciano del mundo imaginado de Santa María, escena del guión de cine que va creando. Estas opciones son en sí degradadas, las vidas breves participan de una inercia semejante a la de la realidad-base que es Brausen; pero la ficticia Santa María y el alter ego Díaz Grey acaban aventajándose a Buenos Aires y a Brausen. La desintegración queda convertida en un problema tanto estético como existencial, rica meditación sobre el desdoblamiento imaginativo del yo en el proceso de la escritura.

En otras obras aparecidas en los años 50 como el cuento "La casa en la arena" y la *nouvelle*, *Para una tumba sin nombre*, se continúa la investigación de la autorreflexividad y de la evasión creadora, referidas siempre a relatos sórdidos. El balance es ambiguo: el ejercicio de la imaginación nace de la frustrante inercia vital, es nada más un pataleo de resistencia; pero puede constituir un triunfo local y momentáneo sobre la dispersión. El Díaz Grey novelista, máscara irónica del autor en *Para una tumba sin nombre*, afirma que ha falseado los hechos de su relato, pero que no importa la verdad del grotesco caso Rita-Jorge Malabia. Desde su cómoda distancia estética, "Lo único que cuenta es que al terminar de escribirla me sentí en paz, seguro de haber logrado lo más importante que puede esperarse de esta clase de tarea: había aceptado

⁵ Segunda ed., Montevideo, 1967, p. 45.

⁶ Primera ed., Buenos Aires, 1950, p. 67.

un desafío, había convertido en victoria por lo menos una de las derrotas cotidianas".⁷

Otro adelanto de la década del cincuenta fue la adaptación por Onetti del perspectivismo narrativo faulkneriano y la técnica (también aprendida en Faulkner) del relator limitado o no fiable.⁸ La traición del relator aparece en *Para una tumba sin nombre*, como se ha visto, y en la peripecia especial de *Los adioses* (1954). Ahí la dramatización del relator sirve para desviar el énfasis de la narración desde la triste historia del atleta tuberculoso que viene a una ciudad de sanatorios para morir, hacia la personalidad del que narra. Como lo demostró Rodríguez Monegal, el interés de *Los adioses* reside finalmente no en el retrato de la decadencia del atleta, sino en la mentalidad voyeurista del almacenero y sus compinches, en el relator-testigo como creador de la realidad.⁹

NUEVO PLANTEO / (UN REPARO TÉCNICO)

Con estas obras Onetti amplió y ahondó su técnica, y contribuyó a la narrativa hispanoamericana una nueva conciencia del poder y de los límites de la ficción. Tanto la autorreflexividad como el punto de vista múltiple y traicionero figuran en las novelas y los relatos que publica en la década de los sesenta. Sin embargo, en *El astillero* (1961), estos elementos ya no ocupan el primer plano. Predomina otra vez, y en forma reconcentrada, la historia de una desintegración: el último y muy mitigado esfuerzo del ex-prostituido Juntacadáveres Larsen por "dar un sentido a la vida", entre las ruinas de un astillero fantasmal y una sociedad provinciana patética e incomunicada. Preso como en un cuadro de líneas distorsionadas y colores desteñidos (como en un cuadro expresionista alemán), Larsen trata de llenar el vacío de una vida marginal buscando empleo (pero en una empresa que no existe) y cortejando mujeres (la hija del jefe del astillero, irremediamente loca; su sirvienta corrupta; y la desaseada mujer del cínico empleado Gálvez). Como se verá luego, Onetti supo expresar este material explorando muchas consecuencias del apocalipsis personal y social, regocijándose ambigua-

⁷ Segunda ed., Buenos Aires, 1967, p. 85.

⁸ W. C. Booth define exhaustivamente los elementos de la situación narrativa en *The Rhetoric of Fiction* (Chicago, 1961). Se alude aquí a su concepto del "unreliable narrator" (p. 211-241; 271-374). Más adelante se hará mención del "reflector" y del "privilegio" narrativo, conceptos que Booth explica en detalle.

⁹ E. Rodríguez Monegal, *Literatura uruguaya del medio siglo*. Montevideo, 1966, p. 243-244.

mente en el detalle feísta y agregando el toque autorreflexivo que lo implica a él como autor en el proceso de la decadencia. Pero antes de referirnos a diversos elementos que suman en esta novela una metáfora entrópica, merece la pena notar la presencia en parte diversionaria de una técnica faulkneriana que debilita, en un grado pequeño, la narración. Se trata de una variación mal modulada del privilegio narrativo.

Por una parte el relator —dramatizado en un grado mínimo, portavoz del “nosotros” de Santa María como lo es el médico-relator de *Para una tumba sin nombre*— se limita a contar desde fuera los movimientos exteriores de sus personajes, apoyándose en testigos ajenos. Así las primeras páginas consisten en lo que han observado y conjeturado el relator y otros con motivo del regreso a la región del exilado Larsen: “Son muchos los que aseguran haberlo visto en aquel mediodía de fines de otoño. Algunos insisten en su actitud de resucitado, en los modos con que, exageradamente, casi en caricatura, intentó reproducir la pereza, la ironía, el atenuado desdén de las posturas y las expresiones de cinco años atrás; . . . otros, al revés, siguen viéndolo apático y procaz, acodado en la mesa, el cigarrillo en la boca, paralelo a la humedad de la avenida Artigas. . .”¹⁰ Pero ya en el segundo capítulo emerge la narración privilegiada, la entrada al interior psíquico de Larsen, y la sustancia de la narración será ésta, en boca de un relator locuaz, dueño de un lenguaje preciso y matizado (si bien a veces insistente y reiterativo). Esta narración es capaz de ahondar en las ratiocinaciones laboriosas de Larsen, en sus motivaciones contradictorias, y así de medir el tamaño preciso de su posibilidad vital de resistirse al ambiente de decaimiento. Es también capaz, por la libertad de comentario de una tercera persona privilegiada, de trazar la distorsión irónica y sarcástica que acaba casi viciando la noción de posibilidad vital. Esta situación narrativa permite una variación flexible de la distancia irónica que media entre el lector y el material contado, más flexible que la primera persona dramatizada de *El pozo* o aun de *La vida breve*, sin perder mucho en cuanto al exacerbado sentido de la soledad existencial que se desprende de las voces desamparadas de aquellas ficciones.

Se justificaría la oscilación entre el privilegio y el retiro del relator al testimonio exterior, si los testigos suplieran un verdadero perspectivismo que aclarara más algún aspecto del material narrativo o que lo confundiera de una manera funcional; pero éste no es el caso. Los testimonios tienden a diluir el relato con la intrusión de las personalidades

¹⁰ *El astillero*, Buenos Aires, 1961, p. 12. Todas las citas se referirán a esta edición y se hallarán en el texto.

de los informantes, y detrás de ellos se siente la presencia del relator. Una narración realmente descentralizada contribuiría otro factor más de relatividad al mundo de contingencias que se está evocando, pero el relator no cede la batuta con facilidad. Aun cuando se introduce (en el capítulo "Santa María-II") a Díaz Grey como reflector —es decir que la narración es filtrada por los pensamientos y recuerdos de él en vez de Larsen— es monótono el resultado. En la entrevista con Larsen que leemos a través de Díaz Grey, éste no descubre una perspectiva nueva sobre el otro. La escena vale porque en ella Díaz Grey aparece como una especie de doble o multiplicación del dilema existencial de Larsen, pero el cambio de reflector no es necesario para este efecto. Tampoco resuelve la disonancia narrativa el pasaje en que el relator/autor asoma en su papel divino y parece defender la variedad de su narración: "Ahora, en la incompleta reconstrucción de aquella noche, en el capricho de darle una importancia o sentido históricos, en el juego inofensivo de acortar una velada de invierno manejando, mezclando, haciendo trampas con todas estas cosas que a nadie interesan y que no son imprescindibles, llega el testimonio del barman del *Plaza*" (108). Preferible hubiera sido una mezcla mejor proporcionada: más testimonios y menos ubicuidad del relator, o al revés. La insistencia en un relativismo a veces decorativo choca con el manejo privilegiado, que por su parte el lector admitiría sin objeciones como un válido discurso novelístico.¹¹

IRONÍA/JUEGO

Si toda novela que es novela parodia la de caballerías —es decir, critica el idealismo hinchado de lo que llama Northrop Frye "the prose romance"¹²— entonces *El astillero* será una parodia definitiva a los folletines en que un Horatio Alger joven y honesto cumple el sueño burgués trepando la escala social hasta enriquecerse e integrarse a las normas de la sociedad. O mejor, la novela de Onetti será una metamorfosis tardía de ciertas novelas del Siglo XIX y de éste, en que el ascenso del joven está visto bajo un aspecto problemático (*La educación sentimental* de Flaubert). En estas obras, la ironía de las situaciones tiende a nacer del desajuste entre la realidad y las apariencias exigidas por las relaciones sociales enajenadas, con sus posturas, tretas y restricciones. En *El astillero*,

¹¹ Para una opinión favorable sobre la narración de *El astillero*, véase Fernando Aínsa, *Las trampas de Onetti*, Montevideo, 1970, p. 142.

¹² N. Frye, *The Anatomy of Criticism*, Nueva York, 1966, p. 304-305.

los términos de la realidad están distorsionados a tal punto que el anti-héroe es un viejo esencialmente acabado y la atrofia se extiende a todos los personajes y al microcosmos capitalista engendrado por Petrus, paródico "hombre que se hizo a sí mismo" y que ahora está deshecho. La ironía de situación es, en este contexto, doble, un ironía del absurdo. La jerga de Petrus, por ejemplo —formulista, eufemística, desprovista de fluidez humana— extrañaría en cualquier contexto: "En cuanto a sus honorarios, quedo a la espera de su propuesta tan pronto como esté usted en condiciones de apreciar qué espera la empresa de su dedicación, de su inteligencia y de su honradez" (34). Pero las palabras quedan doblemente minadas por el hecho de que no hay empresa, no puede haber honorarios sin capital, ni honradez en la obediencia a un fantasma. Se entiende que el personaje Petrus habla para convencerse a sí mismo de la existencia de la empresa, además de persuadir a Larsen que acepte la gerencia general. El relator anticipa esta oferta de Petrus con un comentario que más que irónico es sarcástico:

Friolento, incapaz de indignación y de verdadero asombro, Larsen fue asintiendo en las pausas del discurso inmortal que habían escuchado, esperanzados y agradecidos, meses o años atrás, Gálvez, Kunz, decenas de hombres miserables —desparramados ahora, desaparecidos, muertos algunos, fantasmas todos— para los cuales las frases lentas, bien pronunciadas, la oferta variable y fascinante, corroboraban la existencia de Dios, de la buena suerte o de la justicia rezagada pero infalible.

El comentario despiadado deshace la realidad de la escena, y el absurdo está en que los personajes siguen masticando frases que no creen ni ellos mismos ni (mucho menos) el relator y el lector desde su punto de vista externo y superior. La novela merece el adjetivo "alucinante" que utiliza la propaganda de la editorial por la sucesión de episodios que son, a nivel de los personajes, y al del relator, invenciones sobre la nada.

Ambos personajes, Larsen y Petrus, han cobrado cierta conciencia de la futilidad de sus vidas, y el acto de vivir asume para ellos las características de un juego, de una serie de jugadas ceremoniales o aleatorias —las dos posibilidades son típicas del juego— destinadas cuanto más a matar el tiempo. Así Petrus, según lo interpreta en otro momento el relator, "Había dejado de creer en las ganancias del juego; creería, hasta la muerte, violento y jubiloso, en el juego, en la mentira acordada, en el olvido" (116). La gestión legal del viejo para rescatar

el astillero de una bancarrota abismal no pretende lograr una verdadera reivindicación de la empresa; es una acción formal que no tiene otro objeto que sí misma. Díaz Grey, cuya función como personaje en *El astillero* es subrayar el análisis (en sí bastante claro) presentado por el relator, dice a Larsen: "Petrus es un farsante cuando le ofrece la gerencia general y usted otro cuando acepta. Es un juego, y usted y él saben que el otro está jugando. Pero se callan y disimulan" (106). El absurdo es más absurdo ya que los personajes lo perciben como tal. No todos ellos (Angélica Inés juega con la inconsciencia de una niña) ni en toda ocasión (fluctúa la lucidez de Larsen), pero la conciencia del juego es general. El juego compensa de modo equívoco e ineficaz el vacío vital, posterga el momento en que el individuo tenga que encarar seriamente su descomposición. Gálvez elige salir del juego y no tiene más remedio que el suicidio.

El juego a nivel de diálogo es la mentira, y abundan aquí como en otras obras de Onetti los diálogos en que se observan a la vez la superficie hablada y la motivación sumergida del personaje. Larsen busca convencer a Gálvez, cuyo cinismo está menos plagado de esperanzas que el suyo, que en breve la empresa saldrá a flote:

—Estamos en la víspera. Unos días más y nos pondremos nuevamente en marcha. No sólo tendremos el permiso legal sino también el dinero necesario... Pronto le voy a mostrar los planos. Respecto a todo esto tengo la palabra de Petrus.

Y aclara el relator:

No la tenía, claro; no tenía más que aquella tediosa manía, el embrujo que soportaba y cumplía, la necesidad de prolongarlo. En la casilla sucia y fría, bebiendo sin 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 a dónde ir, la misma posibilidad de la muerte.(88)

La manía del juego requiere que la mentira sea el vehículo de las relaciones humanas. La intersubjetividad no pasa de ser otro momento más de la farsa.

La ironía no ya de situación sino más exclusivamente de punto de vista está también ligada al contexto de juego, de acción aleatoria o

ritual en medio de la desintegración. La actitud narrativa hacia las situaciones tiende al cinismo o a un fingido desinterés: "El escándalo debe haberse producido más adelante. Pero tal vez convenga aludir a él sin demora para no olvidarlo" (51). La indiferencia del relator recuerda lo ficticio del incidente en cuestión pero también lo insignificante de las agitaciones humanas en un contexto de nihilismo. El relator adopta con frecuencia un tono burlón ante el acto mismo de narrar, como en los comienzos cómicamente formales de algunos capítulos:

Hace cinco años, cuando el Gobernador decidió expulsar a Larsen (o Juntacadáveres) de la provincia, alguien profetizó, en broma e improvisando, su retorno, la prolongación del reinado de cien días, página discutida y apasionante aunque ya casi olvidada de nuestra historia ciudadana. (11)

Así se inició el último descenso de Larsen a la ciudad maldita. (185)

Si los personajes construyen e inventan sobre la nada, el relator/autor lo hace también. Como en toda novela de la desintegración, la composición del libro está en relación paradójica con el mundo de descomposición evocado. En más de una entrevista, Onetti ha descrito a Larsen como un artista; lo es por analogía con el escritor, cuya tarea consiste en edificar sobre la materia de la destrucción. Escribir la novela equivale, según el relator, a un pasatiempo, un "juego inofensivo de acortar una velada de invierno". Es un juego la escritura, en Onetti como en otros tantos novelistas contemporáneos; y en Onetti el juego se refiere abierta u oblicuamente al vacío vital. Se traza la escritura sobre la nada, se finge que las cosas de la escritura "son imprescindibles", pero se escribe, se sigue andando como el Innombrable, que termina su relato diciendo, "No puedo seguir, seguiré".

EL YO DESMORONADO

A pesar de su continuado interés por el personaje con características esenciales, con una biografía, Onetti da algunos pasos en esta novela transicional para la narrativa hispanoamericana hacia la desaparición del personaje. En Europa por los años cincuenta las investigaciones de un Beckett, de una Sarraute, habían depurado la metáfora y fragmentado el lenguaje hasta registrar puntos muy avanzados de la reificación del

hombre en las sociedades burguesas. Onetti no presenta un laboratorio fenomenológico desprovisto de andamiaje "realista" —todavía en *El astillero* (y en *Juntacadáveres*, 1964) pesa en él el recuerdo de Faulkner— pero sí traza una relación yo-otredad, en la que empieza a predominar el mundo de las cosas. Larsen busca rescatar su subjetividad individual del anonadamiento. Lo que ha hecho hasta el tiempo presente de la novela no es más que un "mundo pasado y muerto". Ya sus actos pasados no son parte de su yo, sino de un mundo ajeno. Como en otras ficciones de Onetti, el pasado tiene un valor más bien anecdótico, vuelve sólo para recordarnos irónicamente de un "Larsen anterior", "con su esperanza y su obsesión". El pasado confirma el deterioro del individuo.

La enajenación del hombre frente a sus actos se refiere tanto a los hechos del presente como a los pasados. Continuamente la narración consigna que tal o cual personaje "no es nadie", declaración programática pero que va sustanciada en los episodios por la obvia incapacidad de los personajes para controlar sus vidas. En un planteo subjetivista, la voluntad es un componente capital del yo, que hace que éste se imponga sobre el mundo de lo otro. En *El astillero* la voluntad se ve flaqueada o ausente. El caso extremo de una subjetividad desligada de sus proyecciones en el mundo es Angélica Inés. Cada tarde cuando se entrevistan en la glorieta decaída, Larsen le cuenta sus recuerdos de episodios en que él "ni siquiera podía descubrir el móvil que le obligó a entrevistar en ellos". Es contar a una pared: "Y como ella era nadie, como sólo podía dar en respuesta un sonido ronco y la boca entreabierta, embellecida por el resplandor de la saliva, Larsen prescindió pronto del auditorio..." (166). Y en la otra visita que sigue en el mismo capítulo, la relación entre Larsen y la mujer de Gálvez —paralelo irónico con la que él mantiene con la hija del jefe— se quiebra definitivamente: "Y quedaron mirándose fatigados, con una leve alegría, con un pequeño odio cálido, como si fueran de veras un hombre y una mujer" (174). Como si fueran subjetividades completas, capaces de relacionarse una con otra y de influir en el curso de sus propias vidas. La escena de ruptura carece de motivaciones claras; se desarrolla al igual que varios episodios de la novela, como un proceso que arrastra a los personajes. Estos no son nadie, o se parecen tanto en su vacuidad que todos suman una figura del yo dispersado; Larsen y las "decenas de hombres miserables" que fueron empleados por Petrus, "fantasmas todos"; Larsen, doble de Petrus en el juego absurdo; las tres mujeres, distintas versiones negativas, paródicas, de la misma fuerza vital femenina derivada de Faulkner.

Otra manera de expresar el dilema ontológico es por la yuxtaposición de la figura del hombre a imágenes del mundo de la otredad. El significado del título de la novela trasciende la simple alusión al decorado, pues el astillero se impone como un espejo del proceso entrópico que atrapa al hombre tanto como a la materia física. Ejemplifica la visualización espacial de la relación yo-otredad el largo episodio en que Larsen, después que Petrus le ofrece la gerencia general de la empresa, camina solo por el plantel arruinado, meditando su decisión. Se acerca a los galpones y a "los restos del muelle" por una metafórica escalera de hierro:

Descendió con torpeza, sintiéndose en falso y expuesto, estremeciéndose con exageración cuando, en el segundo tramo, las paredes desaparecieron y los escalones de hierro rechinantes giraron en el vacío. (41)

A esta amenaza de la caída en el vacío sigue una yuxtaposición del personaje a los materiales carcomidos que fueron una vez un astillero activo. Larsen entra en el galpón y una enumeración larga, típica de la sintaxis onettiana, particulariza los objetos cuya antigua ordenación permanece visible en medio del caos:

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, entre máquinas herrumbradas e incomprensibles, por el desfiladero que formaban las estanterías enormes, con sus nichos cuadrilongos rellenos de tornillos, bulones, gatos, tuercas, barrenas, resuelto a no ser desanimado por la soledad, por el espacio inútilmente limitado, por los ojos de las herramientas atravesados por los tallos rencorosos de las ortigas. (*Ibid.*)

La escena amaga al personaje. La siente como un desafío a su capacidad de reorganizar el astillero, e ilusionado se resuelve a dar la cara a la situación imposible. La narración desmiente su falso optimismo mediante un símil kafkiano: "Tolerado, pasajero, ajeno, también estaba él en el centro del galpón, impotente y absurdamente móvil, como un insecto oscuro que agitara patas y antenas en el aire de leyenda, de peripecias marítimas, de labores desvanecidas, de invierno" (42). Sobrevivirá a Larsen este mundo desmayado pero menos pasajero que él, y

en que él aparece cosificado como un objeto más de la acumulación en el galpón.

Se mantiene la analogía entre el deterioro del astillero y el del hombre hasta el final de la novela. Lo último que oye Larsen al embarcarse en la lancha que lo llevará a la muerte es el sonido (hiperbólico, metafórico) de la carcoma del edificio: "Sorda al estrépito de la embarcación, su colgante oreja pudo discernir aún el susurro del musgo creciente en los montones de ladrillos y el del orín devorando el hierro" (218). O en el final alternativo, paralelo formal a la acción con frecuencia aleatoria del relato: "Mientras la lancha temblaba sacudida por el motor, Larsen, abrigado con las bolsas secas que le tiraron, pudo imaginar en detalle la destrucción del edificio del astillero, escuchar el siseo de la ruina y el abatimiento" (219). Técnica expresionista, ésta de plasmar el proceso vital de la figura humana en un decorado metafórico; sirve el recurso para demostrar la disminución de la subjetividad frente al mundo impasible de las cosas. Los resultados más extremos se dan en algunos pasajes descriptivos, desde la percepción del relator o aun a nivel de la percepción del personaje, en donde éste queda reducido a sus componentes fragmentados. En la visita que hace Larsen a Petrus en el hotel de Santa María, el capitalista aparece desmoronado sobre su cama de reposo:

Seguía inmóvil contra la almohada, no era nada más ahora que aquella cabeza disminuía, que se exhibía impúdica. El tórax de niño, las piernas raquílicas, y hasta las mismas manos hechas de alambres y papeles viejos, se aplanaban sin bulto bajo las mantas. Nada más que la cabeza ciega e indiferente, la máscara preparada para un susto sobre la almohada. (115)

La hermandad de Larsen y el viejo en descomposición dafnesca queda sellada por el beso que el empleado pone en su frente cuando la máscara se aduerme. Más adelante, Larsen reflexiona sobre su propio ser en términos comparables. Emerge la figura del hombre de paja, del *Hollow Man* consubstancial con la materia del desperdicio industrial:

Este cuerpo; las piernas, los brazos, el sexo, las tripas, lo que me permite la amistad con la gente y las cosas; la cabeza que soy yo y por eso no existe para mí; pero está el hueco del tórax, que

ya no es un hueco, relleno con restos, virutas, limaduras, polvo, el desecho de todo lo que me importó... (124-125)¹³

ALEGORÍAS

Paralelan el patrón de juego las frecuentes alusiones a ritos y ceremonias realizados mecánicamente. La existencia onettiana tiende a la monotonía de lo conocido, lo ya bebido. Así para Larsen, "Desde hacía muchos años, abrirse paso en una mujer no era más que un rito indispensable, una tarea a ser cumplida, a pesar o al margen del placer, con oportunidad, con eficiencia" (66). Desde el balanceo ostentoso de su andar hasta su experiencia de la mujer, la vida de Larsen es hábito y forma exterior interrumpidos sólo por sus momentos de esperanza. Díaz Grey, otro doble, está entregado a una rutina de ceremonias anodinas: el primer cigarrillo de la mañana pescado desde la cama; el "inmodificado programa" nocturno de discos; el juego solitario de naipes. Pero la insistente referencia a las ceremonias tiene otra función. Apoya una irónica alegoría trunca que manipula símbolos del culto cristiano, definitivamente sin piedad. El empleo de Larsen tiene, como ha observado Luis Harss, características de un sacerdocio infernal.¹⁴ Servir a Petrus es servir a un Papa (a un Papá) fundador de una iglesia secular. El plantel es descrito con este lenguaje oblicuamente metafórico: "No había nada más, desde siempre y para la eternidad, que el ángulo altísimo del techo"; "... las filas de máquinas rojizas, paralizadas tal vez para siempre, ... la monótona geometría de los casilleros colmados de cadáveres de herramientas, alzada hasta el techo del edificio, continuándose, indiferente y sucia, más allá de la vista, más allá del último peldaño de toda escalera imaginable" (42). Esta catedral venida a me-

¹³ Este monólogo con su discurso filosófico es dramáticamente débil; pero es uno de los puntos donde se ve la tensión que hay en Onetti entre el concepto del personaje verosímil y el impulso de subordinar la pseudo-psicología (que hacía ruborizarse a Mme Sarraute) a la estructura metafórica. Y. P. Jones señala, con referencia a *El astillero*, que el monólogo interior de esta y de otras novelas "existencialistas" tiende a quedar en la superficie mental del personaje sin la proyección hacia fondos subconscientes del monólogo interior de inspiración freudiana. La literatura existencialista, dice Jones, puede servirse de las "posibilidades artísticas" de la corriente de la conciencia sin penetrar debajo del nivel consciente de sus personajes (*Form and Content in Juan Carlos Onetti's "El astillero"*, tesis inédita, U. de Washington, 1966). Estos y otros monólogos de Larsen son raciocinios, no corrientes de impresiones y asociaciones a lo Leopold Bloom. Y su lenguaje, como se ve en el pasaje citado, es casi indistinguible del utilizado por la narración en tercera persona.

¹⁴ L. Harss, *Los nuestros*, Buenos Aires, 1966, p. 245.

nos y la actividad paralítica de sus fieles parodian la iglesia contra la que no prevalecerían las puertas del infierno. La ordenación de Larsen ocurre en la escena ya mencionada de su recorrido por los galpones. Va asumiendo el cargo de la decadencia: "Fue, paso a paso, con la velocidad que intuía apropiada a la ceremonia, cargando deliberadamente con la amargura y el escepticismo de la derrota para sustraerlos a las piezas de metal en sus tumbas, a las corpulentas máquinas en sus mausoleos, a los cenotafios de yuyo, lodo y sombra..." (43).

Vista desde otro ángulo, la trayectoria de Larsen es un camino de perfección que tiene por meta la ciudad de Dios. Petrus, como el demiurgo de Puerto Astillero, también aparece como una misteriosa divinidad. Sentado en la glorieta antes de la primera entrevista con Angélica Inés, Larsen contempla a través de una rendija de la pared, el caserón de los Petrus: "Bajando un párpado para mirar mejor, Larsen veía la casa como la forma vacía de un cielo ambicionado, prometido; como las puertas de una ciudad en la que deseaba entrar, definitivamente, para usar el tiempo restante en el ejercicio de venganzas sin trascendencia, de sensualidades sin vigor, de un dominio narcisista y desatento" (27). Las búsquedas del buen Cristiano, del K. de *El castillo*, de Horatio Alger —todas quedan reiteradas y degradadas en la ambición de Larsen.¹⁵

Se trata de una alegoría parcial que se subsume bajo la metáfora mayor de la desintegración, y que en la tradición de las alegorías modernas, no quiere tomarse muy en serio. Por su carácter fragmentario y borroso, la alegoría de *El astillero* parece aludir a un cristianismo vestigial, lejano, un culto que en el mundo escéptico de Onetti forzosamente está desacreditado. De ahí la fuerza de la superimposición de símbolos cristianos al culto capitalista de Jeremías Petrus, Sociedad Anónima. Algunos críticos han querido ver otro término —externo— en la alegoría: el Uruguay que vive Onetti. No parece extravagante ver en las ruinas de la empresa fantasmal una referencia al derrumbe del capitalismo postizo en el Uruguay, y en Larsen una alusión a la

¹⁵ Abundan otros elementos del simbolismo religioso, que es un anti-simbolismo no sólo por su aplicación negativa —a una religión que da la muerte en vez de la vida sobreabundante— sino también por la manera oblicua e irónica en que es presentado. El andar acostumbrado de Angélica Inés es, en el recuerdo de Díaz Grey, un "paso procesional". "Era como si la muchacha fuese avanzando su apenas mecida pesadez, estorbada doblemente por la impuesta lentitud de un desfile religioso y por los kilos de un símbolo invisible que transportara, cruz, cirio o el asta de un palio" (138). Otra figura del borroso desfile es la mujer de Gálvez, virgen encinta definida por una mención del día del Inmaculado Corazón de María (167).

atomización del yo en la sociedad mercantil.¹⁶ En un monólogo de Larsen que se cuenta entre los pasajes más expresivos de la novela, se condensa el dilema de la identidad fragmentada en una metáfora de amo y asalariado:

Lo único que queda para hacer es precisamente eso: cualquier cosa, hacer una cosa detrás de otra, sin interés, sin sentido, como si otro (o mejor otros, un amo para cada acto) le pagara a uno para hacerlas y uno se limitara a cumplir en la mejor forma posible, despreocupado del resultado final de lo que hace. Una cosa y otra cosa, ajenas, sin que importe que salgan bien o mal, sin que no importe qué quieren decir. (77-78)

El sociólogo de la expresión intelectual y artística buscará en la misma decadencia histórica del capitalismo (o de algunos socialismos que no han logrado ser el reflejo auténtico de los pueblos que dicen servir) la raíz del interés contemporáneo por las teorías filosóficas y las ficciones de la desintegración.

JOHN F. DEREDITA

*State University of New York
at Buffalo*

¹⁶ Onetti personalmente niega la alegoría social en una entrevista. Véase, E. Rodríguez Monegal, "Conversación con Onetti", *Eco*, Bogotá, XX, núm. 5, marzo 1970, p. 463-464.