

Hebert Benítez Pezzolano*Universidad de la República (Uruguay)***EL ASTILLERO, DE JUAN CARLOS ONETTI:
LAS ADVERTENCIAS DE 'LO REAL'¹**

En el presente trabajo me propongo estudiar uno de los temas decisivos de la novela *El Astillero* (1961), del escritor uruguayo Juan Carlos Onetti. Me refiero a la mistificación consciente y fraudulenta de la realidad que llevan a cabo sus personajes una vez que han resuelto cerrar los ojos ante el vacío existencial, enmascarándolo con una farsa, en un juego capaz de compensar con el simulacro el sin sentido de la vida. Dicha farsa, que encubre el fracaso radical, entre otros de Larsen, el protagonista y personaje clave de varias novelas de Onetti, no es más que ficción y tregua ante la evidencia del vacío y la proximidad de la muerte. El seguimiento de los estatutos de la ficción, de la duplicidad discursiva del protagonista y su facultad monologante, la "solidaridad" focalizadora por parte de la figura del narrador, así como el análisis de la inscripción de Larsen en la genealogía de los personajes irónico-románticos de Onetti, constituyen algunas de las principales observaciones crítico-descriptivas que realizamos, apoyándonos asimismo en una zona de la bibliografía crítica onettiana. A partir de allí apelamos a ciertos conceptos procedentes del psicoanálisis lacaniano, particularmente al señalado como registro de 'lo real', a través del cual creo sugerir algunos aspectos importantes en la dramática figura de los personajes de *El Astillero*. Finalmente, emprendo un capítulo crítico sobre la tradición de lectura alegórico-política de la mencionada novela.

Palabras clave: Onetti, *El Astillero*, novela, mistificación, farsa, crítica, realidad, Lacan, lo real

En las páginas que siguen intentaré abrazar el tema de la farsa en la novela *El Astillero* (1961), de Juan Carlos Onetti (Montevideo, 1909- Madrid, 1994), la cual, en términos generales, entiendo como una clase de puesta en ficción que posee el contenido de una mentira. Semejante afirmación sumaria supone, desde el principio, que alguna forma de verdad se en-

1 El presente trabajo es una versión con variantes del que fuera redactado y leído con motivo del Coloquio Internacional "Presencia de Juan Carlos Onetti en su centenario (1909-2009)", llevado a cabo en El Colegio de México en febrero del 2009, cuyo volumen de Actas se encuentra en proceso de preparación.

cuentra reprimida, oculta, mistificada o ideológicamente escamoteada; esto significaría, en primera instancia, que nuestro propósito penetrar la significación esta veladura. Sin embargo, para empezar, creo conveniente anticipar que el velo al que me refiero se encuentra rasgado de antemano y que en ello radica la compleja relación que todo personaje de *El Astillero* entabla consigo y con los demás. El patetismo gris, que hace a uno de los grandes efectos de la historia, surge de esta doble y simultánea esfera dramática.

Precisamente, si la conciencia de sí de cada personaje fuera conducida a su plenitud en los términos de proximidad con una conciencia de 'lo real', la consecuencia sería la revelación del sentido vacío de todo propósito existencial, la destrucción de toda creencia, de todo proyecto o de cualquier forma perpetuable de una lógica afirmativa del deseo tras su objeto. Es decir, significaría que, por ejemplo, Larsen, Petrus, Kunz o Gálvez no verían el proyecto de Puerto Astillero sino (y por anticipado) como mera basura ornamental, como una metáfora sustitutiva de signo decorativo-mistificador; en otras palabras, como un fetiche. Sin embargo, la referida complejidad estriba en que la novela trabaja el proceso contradictorio de esas conciencias, una dialéctica desigual entre la materialidad del fingimiento –amparado en la pulsión de creencia que lo moviliza- y el saber que activa y denuncia su condición de fetiche, de impostura que entabla y envuelve los avatares de una temporalidad vacía.

En *El Astillero* no se plantea la reducción dicotómica a la ceguera o a la visión, en el sentido de que sus personajes devengan *a priori* en actores plenos de una o de la otra; sin embargo la narración instala un horizonte de constante inminencia al respecto, que consiste en la amenaza de triunfo de uno de dichos miembros dicotómicos como inexorable horizonte final. Si bien las posibilidades disyuntivas constituyen un tenso movimiento pendular en lo que hace al paso de un estado a otro de los personajes; si, entonces, cabe reconocer que existe un plano de vaivén entre el fingimiento ciego y el autoseñalamiento de la ficción como mentira, ambas realidades *se cohabitan*, por así decirlo, adquiriendo diferentes grados de lucha y de dominio resultantes. Onetti plantea y lleva al límite una redescrición de la vida en los términos de una farsa cuya violencia consiste en imponerse coextensivamente con un grado de conciencia que, en el decurso de la historia, los propios personajes poseen y desarrollan, aumentan y disminuyen, ocultan y exhiben de manera inhomogénea. Es decir, el montaje fraudulento de la existencia de esos personajes, su capacidad proyectiva –dentro de la atmósfera estática de un universo sucio, derruido, absurdo, signado por la radical improductividad de cementerio administrado- llega a sobreimprimir ciertos nive-

les de conciencia sobre sus decisiones de autoengaño. Esto significa que pienso la profundidad, la especial y abierta densidad semántica de *El Astillero*, entre otros motivos, como consecuencia de la inviable instalación de una farsa ciega. El lector suele presumir, bajo diversas inducciones textuales, sea en el orden de la explicitación más o menos evidente o alusiva, sea por el alcance de ciertos estímulos connotativos, la cohabitación conflictiva de uno y otro plano.

Ahora bien, los niveles alcanzados por los personajes dentro de cada plano no son homogéneos, pues ya se sabe que no cabe parangonar la conciencia de Larsen, por ejemplo, con la de Jeremías Petrus -quien indudablemente ofrece el inquietante aspecto de una cuasi-ceguera-, pero tampoco, especialmente, con el devenir de la conciencia de un personaje como Gálvez, el cual, por lo demás, toma la decisión que transforma la fisura en partición definitiva.² De hecho, la novela materializa esta elaboración conflictiva: negadas y afirmadas al mismo tiempo, las conciencias despliegan sus procesos como sucesivos estados de escisión permanente. Las mismas, en virtud del estatismo generado por la “técnica de inmovilización” y por la “técnica de aglutinación” a las que se ha referido Jaime Concha -mediante las cuales la narración “elimina el dinamismo” y proporciona ese color de “gran lienzo invernal” y ese “tono” que “da el tiempo estacionario de la novela”- (Concha 1989: 150-151) ofrecen el aspecto de una condición fijada e invariable; no obstante *El Astillero* narra puntillosamente el proceso de avance de las relaciones entre las partes que separa y une la fisura de los personajes en lugar de su eventual congelamiento. Es decir que una conciencia excepcional y protagónica como la de Larsen, en la que se exagera el papel actoral, el montaje de sí como personaje ya prefigurado en la multiplicación que contiene a Juntacadáveres y que ahora se proyecta mediante su conversión en gerente general del astillero, nunca pierde, justamente, la memoria del actor, la locura de saberse el agente de una ficción fraudulenta. Es esa distancia la que revela en Larsen a un auténtico ironista, aquél que en varias ocasiones la narración prioriza a través de un procedimiento cercano a lo que Bajtin llamó “el habla interior”. A partir del frecuente recurso monologante que posibilita la confluencia de voz y focalización del personaje -y que recuerdan a ese auto-ironista confesional que es Eladio Linacero, protagonista de *El pozo* (1939) (Benítez Pezzolano 2000: 24)-, el estilo directo cumple la función de desplegar el pliegue, por así decirlo, de ésta, la subjetividad más compleja de la novela:

2 Desde el punto de vista de un modelo greimasiano simple, conviene subrayar que en Gálvez evoluciona y se realiza el actante de un solo actor; dicho actante emerge como “oponente” indiscutido del proyecto Astillero de Jeremías Petrus y de todos sus “ayudantes”.

Y tan farsantes como yo. Se burlan del viejo, de mí, de los treinta millones; no creen siquiera que esto sea o haya sido un astillero (...) Y si ellos están locos, es forzoso que yo esté loco. Porque yo podía jugar a mi juego porque lo estaba haciendo en soledad; pero si ellos, otros, me acompañan, el juego es lo serio, se transforma en lo real. Aceptarlo así –yo, que lo jugaba porque era juego- es aceptar la locura. (Onetti [1961]1970: 56)

Tal como observa Hugo Verani, “Larsen adopta la mentira para resistir el terror al vacío, para no anularse; no puede vivir sin creer en algo, es decir sin *fingir* que cree en algo” (Verani 1981: 191). Ahora bien, siguiendo a Verani, si semejante “actitud lúdica es un modo de enfrentarse con el desolado vacío de una existencia sometida a un estatuto alienante en un mundo que ha perdido su perfil reconocible” (189), el punto de inflexión que entabla el desajuste en el pensamiento de Larsen es el temor a la conversión del juego en realidad.

En efecto, el hecho de que el juego trascienda el orden de la individualidad y se vuelva intersubjetivo mediante una suerte de coartada autoilusoria compartida, para entonces cobrar una peligrosa transfiguración en “lo real”, significa que cierta seriedad inesperada emerge para socavar la propia noción de ‘juego’. Con ello se pierde el carácter de compensación ficticia del jugar. La farsa, en vez de fungir como suplemento, en lugar de ocupar un estatuto accesorio que asegure la estabilidad de su condición secundaria, ya no se repliega en la “privacidad” de un yo (el yo de Larsen como el yo que juega y lo sabe, al tiempo que se multiplica fragmentándose (Verani 1981: 196 y ss.)). Al contrario, borra el fantasma de ‘lo real’ (esa representación de la realidad que Larsen denomina “lo real”) y adopta una figura seria y nueva, un bloqueo sustitutivo que desenvuelve su energía autónoma: en definitiva esto se acerca, si pasamos a pensarlo en términos lacanianos, a lo que dejaría entenderse como una mistificación de ‘lo real’.³ El temor de Larsen se explica en la medida de esa inversión incontrolable (inversión fetichista), cuya materialidad abre los seguros caminos de la ceguera; pues la realidad reconocida, negada o “demorada” es una cosa, y la tesis de esa realidad aniquilada por el fingimiento que la reemplaza es otra.

3 Para Jacques Lacan hay “tres registros que son los registros esenciales de la realidad humana, registros muy distintos y que se llaman: lo simbólico, lo imaginario y lo real” (Lacan 1977: 11). Según Lacan, “lo real” es la realidad no imaginada pero siempre presente, la cual está mediada por lo imaginario y lo simbólico, con los que se anuda (nudo Borromeo) y con los cuales no coincide nunca. En efecto, el registro de “lo real” no es transducible a los registros de lo imaginario y de lo simbólico. Si se identifica al registro de “lo real” con lo imposible, estamos hablando de un imposible de percibir completamente en imágenes (lo imaginario) y de un imposible para la expresión verbal (lo simbólico).

Con diferentes palabras, creo que la resistencia de Larsen, su miedo y su negación, estriban en que el proyecto del astillero sólo le resulta tolerable si se lo concibe entre dos límites: el del yo y el de la conciencia de una “realidad” diferida, la cual es no sólo incanjeable sino imborrable por la metáfora de la historia. Para Larsen la intersubjetividad de la mistificación es “locura”, o sea, pérdida de un sentido común que sólo desea para sí mismo; él no soporta que ese sentido le sea arrebatado, no admite la forma peligrosamente colaborativa e invasiva de la farsa, ya que por el contrario, resguardando el residuo de racionalidad protege a su yo, lo dirime con respecto a la muerte y al desequilibrio mayor que instala el caos de la locura. Larsen precisa contenerse en semejante conciencia de la contradicción, que es la que alimenta la ironía que lo individualiza, aquella que lo asedia y lo salva al mismo tiempo y por un tiempo. Es especialmente desde este punto de vista de la ironía que creo necesario señalar el carácter romántico de Larsen. Antes de entrar en detalles, me parece conveniente recordar que a poco tiempo de publicada *El Astillero*, ya Guido Castillo observó el romanticismo del protagonista de la novela, al cual se refirió en los siguientes términos:

Debemos reconocer, de todos modos, que el romántico Larsen sabe ponerse a la altura de las circunstancias y prestarse generosamente a las exigencias de su destino y su martirio misteriosos (...) Larsen es un sentimental, un estoico y un fatalista, y, por lo tanto, un buen jugador, un jugador que juega para ganarlo todo o para perderlo todo, indiferentemente, porque sabe que es lo mismo ganar o perder, siempre que sea todo lo que se gane o lo que se pierda (Castillo 1970: 70-71).

Para Guido Castillo, Larsen es una suerte de romántico cristiano cuya elección martiroológica carece de explicación última, en función de un misterio finalmente inabordable del personaje, que en la perspectiva existencialista cristiana de Castillo se vuelve una manifestación del misterio del ser. El sentimentalismo, la impasibilidad frente a las adversidades, la entrega a una experiencia de destino inexorable, parecen, para Castillo, originar a un jugador que sólo apuesta en términos absolutos, sobre la base de un núcleo duro de indiferencia que más que actitud es convicción. Por eso para este crítico uruguayo, este “indiferente” onettiano (especie a la que se refiriera lúcidamente Angel Rama en otro contexto argumental (1965: 49-100)) emprende su conciencia de que todo está perdido con “un sentido heroico y milagroso” (Castillo 1970: 71).

Sin necesidad de compartir la perspectiva ideológica de Guido Castillo, creo importante rescatar esta temprana mención del jugador irónico que es Larsen, cualidad que se encuentra proyectada con grados diferentes en los otros “empleados” del astillero. Quiero decir que, como

bien se sabe, de una u otra forma Kunz y Gálvez (sobre este último me extenderé luego) también asumen *una instancia* dilatada de esa ironía que entraña el montaje del juego cohabitado por una conciencia que contiene, dialécticamente, a su negación. Pienso que si concebimos a Larsen a la luz del concepto de ‘ironía romántica’, podremos vislumbrar ese romanticismo ineludible que brota bajo el argumentable nihilismo de este gran personaje de Onetti. Y más aún: ello echa luz sobre el tema de la creación, sobre el lugar del creador emplazado en la figura del gran dios Brausen.

La ironía romántica fue teorizada en forma fragmentaria, aunque quizás decisivamente para su época, por Friedrich Schlegel, para quien ésta excede con mucho a una figura de retórica, constituyéndose en un sentimiento de la realidad que se origina en la reconcentración del yo sobre sí mismo cuando ha desprendido su enlace con el mundo. La ironía “contiene y provoca –afirma Schlegel en el fragmento 108 de *Lyceum*- un sentimiento de irresoluble conflicto entre lo incondicionado y lo condicionado de la imposibilidad y necesidad de una plena comunicación” (Schlegel [1797] 1994: 63), lo que quiere decir que entre el mundo condicionado de la naturaleza y el incondicionado de la libertad la mediación comunicativa deseada resulta, paradójicamente, inalcanzable. El individuo romántico, solo ante sí mismo y fisurado por esa contradicción, busca crearse, intentando dar a su vida la forma de una obra artística. No obstante, en la medida en que su fuerza creativa hacia lo infinito aparece reprimida por la limitación del mundo humano general, surge un sentimiento de descrédito ante la seriedad de todo propósito trascendente que le anime. Consecuentemente, el sentimiento de fracaso se integra, incluso, cuando el romántico aún aspira al ideal, y es por eso que frente a todo entusiasmo serio se yergue, simultáneamente, su energía contraria, lo que produce en él una inquietante conciencia de la vacuidad, de que ni siquiera puede valorar seriamente el conjunto de sus acciones. Como ha dicho Jean Paul, el “alma moderna” de los tiempos románticos ante lo inconciliable se refugia en el humor, “que es el indicio de ese conflicto entre el ideal inmanente y la realidad invencible”, dando lugar entonces a “una especie de desesperada jovialidad” (Virasoro 2005: 18).

Entiendo que la insobornable ironía de Larsen, uno de los paradigmas de la conciencia irónica que atraviesa toda la obra de Juan Carlos Onetti, sobrepasa, precisamente, la significación de una contingencia, de un rasgo estrictamente “individual”, es decir de una discrecionalidad reductible a la concepción del personaje. Al contrario, creo que la ironía de Larsen hunde su genealogía en la ironía trágica del romanticismo, incluso en la medida en que el contexto del desarrollo desigual del capi-

talismo de la modernidad tardía provinciana ha radicalizado las contradicciones que dieran lugar al *pathos* romántico de comienzos del siglo XIX.

Así como quiero afirmar que Larsen es un heredero irónico en ese sentido, conviene insistir en que tampoco lo es, según sugerí anteriormente, desde un mero *dasein* de personaje limitado a la condición de un existente efectivamente singular. Si resulta indesmentible que la “individuación” -en rigor, dividualización- hace a la incanjeabilidad de Larsen como personaje, también es cierto que la misma es la expresión condensada de la profusa ironía diseminada y constituida en ideologema fundamental de *El Astillero*, de la saga sanmariana, y, en suma, cuando se relea la creación de Onetti de principio a fin, de cada uno de sus cuentos y novelas. Volviendo sobre *El Astillero*, deseo anticipar que la sonrisa de Gálvez, ese *leit-motiv* que hilvana el trayecto del personaje hasta su corte en la instancia de muerte, es un gesto irónico en el sentido al que vengo aludiendo, desde el momento en que se articula en tanto significante de la contradicción, como, por ejemplo, en el caso de la expresión oximorónica de un Gálvez que aparece tomando mate, “de pie, la bombilla clavada en su sonrisa furiosa” (51); también podría escoger un pasaje en el que la forma de los semas encontrados alcanza una predicación más compleja:

Alzó de entre sus piernas una botella panzona de caña y llenó tres vasos, sin tocarlos, haciendo sonar el chorro, sin mostrar los dientes pero con una perpetua hilaridad en la forma enrojecida de la boca; y los labios unidos sin sonrisa, parecían desnudos, como si acabara de afeitarlos (Onetti [1961]1970: 68). (Los subrayados son míos.)

Si en los labios de Gálvez se dibuja la fisura sin descorrer mayormente el silencio, de alguna manera, Larsen camina por ella y se desplaza vagando de un territorio al otro sin grandes conmociones, pero sin mengua de la lucidez de un pensamiento que llega a mostrarse, que de repente parece que se encrespa, para, de pronto y en otro momento, volverse tan lacio como la sonrisa de Gálvez. Si Larsen sostiene su ambulación esquizoidal, el hilo que zurce sin reparar las dos orillas de la fisura es la tensa y hastiada conciencia crítica con la que, por un lado, inserta su representación de la realidad, mientras que por el otro anima la sobrevivencia en la ficción fraudulenta. De esa manera Larsen posterga el acceso a “la verdad” de una dicotomía que funciona al modo de una estructura profunda, la cual se sabe salvaje y final porque precede y excede la mera oposición teórica entre farsa y realidad, para tomar en cambio el relieve activo y dramático de una disyunción vital extrema, de la exigencia o de la fatalidad electiva de un proyecto. Para expresarlo en

los conocidos, terribles e incidentes términos de Louis Ferdinand Céline en *Voyage au bout de la Nuit*: morir o mentir.

Cuestiones de ficción

Uno de los desafíos constantes que genera la lectura de *El Astillero* proviene de los cauces interrogativos que surgen para situar la relación y la frontera entre los estatutos de juego y conciencia. Leer *El Astillero* implica proyectar a los personajes en preguntas como: ¿cuál es la medida de la conciencia de juego de cada uno en cada acto mientras juega? O de otra forma, ¿cuál es el límite entre el ‘yo sé que juego’ y la inercia que el juego produce cuando ha instalado la dinámica de sus reglas a tal punto que convierte al actor en un sujeto del ‘yo sé /yo ya no sé’ que estoy jugando? Son inquisiciones acerca de la distancia, de la interpenetración y del dominio. Descartada la ceguera plena en lo que concierne al montaje de la mentira, dichas interrogaciones encuentran sus condiciones de posibilidad, la certidumbre de sus premisas elementales, pero tan sólo un atisbo de cancelación por medio de una serie de respuestas posibles.

Parece indefectible que el lector se vea arrojado a un campo de indeterminaciones, al imperativo de una especulación con la que no logrará sino aproximarse a esas exigencias hermenéuticas, para conseguir una devolución interrogativa más fundada, unas conjeturas que recircularán al tiempo que se resistirán al enclave final. En ellas, la huella del preguntar, aun cuando parece retroceder, continúa ocupando el terreno del texto leído. Las necesarias concretizaciones no desbordan la interpretación sino que la potencian. Ese retorno a la pregunta está configurado como una marca innegociable del narrador de *El Astillero*.

Ya Mario Benedetti había observado el resguardo del sentido último de esta historia originado en el empleo de una técnica de impronta poética, según la cual el sobrentendido que no otorga concesiones (yo diría el juego entre la reticencia, la elipsis y la condensación) impide que el autor de *El Astillero* caiga entre las “víctimas del prejuicio de explicarse”, puesto que su narrador –en realidad, como la mayor parte de los narradores onettianos– “siempre se guarda algún naipe en la manga, la baraja que en definitiva no va a ceder a nadie” (Benedetti 1963: 91). Por su parte, para Fernando Aínsa “los cuentos y novelas de Onetti (...) están concebidos siempre desde un *sesgo específico* y no aspiran nunca a un manejo de términos universales y absolutos que pudieran darle seguridad (...)” (Aínsa 1970: 140-141). Aínsa se detiene en la apariencia impersonal del narrador de *El Astillero*, cuya tercera persona da “la sensación de una *presencia invisible*, de un testigo que no aparece pero que proporciona datos, toma y deja lo que quiere, imprime un sello de ambigüedad (...)”

(141). Para Hugo Verani, la subjetividad con apariencia de falsa objetividad de este “narrador-observador que diluye su individualidad y reconstruye la historia a base de recuerdos de habitantes de Santa María” abre el camino de “la incertidumbre y las fluctuaciones” (Verani 1981: 205) para desembocar en un incuestionable relativismo cognoscitivo. El mismo, siguiendo a Verani, resulta potenciado por la diversidad de versiones contradictorias de un mismo hecho sin arribar a una síntesis y por la omnisciencia selectiva de un narrador que es capaz de asimilarse a la subjetividad de Larsen sin desbordarla.

En efecto, aun cuando el narrador mantiene una voz gramaticalmente discernible del personaje, fusiona con el mismo la focalización de los hechos; su restricción de campo o ángulo de visión termina por integrarse indiferenciadamente con el de Larsen. Yo quiero agregar que esta poética narrativa de Onetti, tan sugestiva en *El Astillero*, responde mucho más que a una exploración técnica –fetichizada o no– a un concepto que, emergiendo del mundo del texto se revele como una resignificación del lugar del saber humano sobre las motivaciones humanas en el mundo de la vida. El mundo del texto, en suma, orientado por una voz que alterna la tercera persona singular con la primera plural, y que, por cierto, hace a un típico narrador de la comunidad sanmariana que trae reminiscencias de los narradores comunitarios de William Faulkner, despliega las contingencias del lenguaje y del discurso en consonancia y en función de una historia siempre incompleta e incalable. Por eso Onetti representa una incitación a la productividad del lector, aun cuando escribe una novela en la que, entre tantas cosas, se alberga una de las metáforas más implacables sobre la improductividad, la imaginación, la alienación y el fracaso. De ahí que, como lectores, debamos producir una interioridad como la de Gálvez, elusiva y escamoteada, trabajada muy especialmente en sus diálogos reticentes, sonrisas y silencios. En rigor, la respuesta que puede brindarse sobre el suicidio de Gálvez está llena de conjeturas, hipótesis, equívocos, como el comportamiento de un narrador que no termina de conceder la baraja última, negada asimismo en el doble final de la novela.

La orilla de Gálvez

En el poderoso plano de realidad, la casilla de Gálvez y su mujer representan el espacio contiguo del juego, el plano serio en el que se desenvuelve la existencia degradada con respecto a la gran Casa de Jeremías Petrus y a la Mujer que Larsen desea, la llaga cruda de la marginación y de la verdad. En efecto, Junta sólo conseguirá acceder a la degradación de lo deseado, a la implacable realidad que metaforiza la proximidad con

“lo real” indecible. Con respecto a la mujer, Angélica Inés no será más que la figuración grotesca que describe la distorsión del ideal, la caricatura trágica de la aspiración al amor, a la belleza, a toda forma de elevación. Casa y casilla, gloria y glorieta, Angélica Inés y la sirvienta, Mujer y mujer de Gálvez entrañan un eje de oposiciones dentro del cual sólo los segundos miembros se dan de una y otra manera a Larsen. Tal como observara Roberto Ferro, La glorieta y la casilla son zonas de libre tránsito; en cambio, la casa, emblema de sus sueños de poder, siempre le será vedada, con excepción del encuentro amoroso con Josefina, la sirvienta, en su cuarto, lo que constituye para Larsen, atendiendo a su pasado de macró, una afrenta y un signo más de su ruina (Ferro 2003: 288).

De acuerdo con Ferro, si “el espacio constituye una dimensión contigua a los personajes” (291) -en otras palabras, su extensión metonímica-, la casilla es el lugar en el que Gálvez suspende el juego, y no un mero cambio de escenario para su continuación. En ella, donde su mujer embarazada espera dar vida al producto de ambos en el seno de una degradación frente a la cual la farsa de Petrus se eleva en tanto sarcasmo, circulará, no obstante, otra clase de diálogo, un giro de realidad que, de acuerdo con Ferro, al principio Larsen no entiende porque aún cree que en la casilla se representan otras escenas que convienen a la farsa (291). Por el contrario, en la casilla asoma otra legalidad: es el afuera del proyecto, la secreción de su suciedad intrínseca dentro de la que Gálvez deja asomar la furia que erosiona al equilibrio irónico y en la que amasa su venganza contra Petrus. Desde ella, el “gerente administrativo” desinstala el orden que implica todo juego, para devolver el caos temido y su estela aniquiladora.

Gálvez es la paradójica buena/mala conciencia de Larsen. En cierto modo opera como una conciencia maliciosa que ataca a las mistificaciones imaginativas. Tal como discurriera, Settembrini, un personaje de Thomas Mann en *La montaña mágica*, la maldad “es el arma más brillante de la razón contra las fuerzas de las tinieblas y la fealdad (...) es el espíritu de la crítica” (Mann [1923] 2005: 91). Naturalmente, descartado el ánimo de racionalidad ilustrada que alienta al personaje de Mann, cierto es que Gálvez resuelve llevar a cabo un acto crítico signado por la desesperación contra el oscurantismo de la farsa; decide cerrar definitivamente los ojos para no padecer la intolerable mistificación ni la insoportable cercanía de ‘lo real’.

Es en el destino de Gálvez, en la peripecia ontológica que constituye su elección suicida, que *El Astillero* abre una desestabilizante proximidad con ‘lo real’. El suicidio de Gálvez se transforma en el punto de divergencia y desborde de un significante que presiona sobre los demás y que

permite abordar no sólo los propósitos de Larsen, sino, entre otras cosas, el mutismo de Jeremías Petrus, sobre el cual la novela abre y mantiene una interrogante acerca de su impermeabilidad, de la impenetrabilidad de su locura devenida en la obra imposible que lleva a cabo, aún desde prisión. Al respecto, no olvidemos que el médico Díaz Grey ya ha anticipado a Larsen que Petrus es un explícito autor del engaño que representa el proyecto del astillero, y las prácticas de fingimiento a la vez que las de la locura no le son precisamente ajenas, en la medida en que “simula la locura para no quedarse loco del todo”. A propósito, la dureza, lo “pétreo” de Jeremías Petrus tiene que ver con un elemento fundador (piedra original), con el delirio cuasi profético, a la vez que con la opacidad de su decisión de juego como no juego.

Pero Gálvez se va a constituir en la inversión de lo que Petrus defiende, en el espejo rechazado que tanto posee la capacidad como el peligro de devolver la realidad reprimida que los otros no desean ver. En verdad, Gálvez retorna la muerte al lugar del que la farsa la ha expulsado temporariamente; su persecución por parte de Larsen es, sobre todo, la persecución al sabotaje que la muerte ha emprendido contra el engaño; o mejor dicho: a la restauración de una muerte que siempre ha estado.⁴ Por eso, cuando Larsen contempla el rostro de Gálvez ya desprovisto de la máscara y provisto por la muerte, se enfrenta a un intenso desafío especular. Gálvez es el espejo intacto, el anticipo de lo que el otro posterga, y que por ende conmina reflexivamente a la reconstitución traumática de ese otro. De ahí que Larsen niegue su muerte, justamente cuando la ha reconocido y comprendido en los términos más profundos, levantando apenas la máscara de la impostura (la suya) desde el cadáver de Gálvez, en cuya cara ahora serena se concentra el desafío a toda posibilidad de continuación del juego. En buena medida Gálvez es aquel que apura el rostro en la dirección de 'lo real', denunciando el atajo del fingimiento y disolviendo la ironía –que aún preserva un lado de la máscara– en el rostro de la muerte. Esa “cara blanca sobre la mesa de piedra”, ya “aliviada de agregados” (Onetti [1961]1970: 156) es significativa de la liberación del pernicioso suplemento de la farsa. Su des-ornamentación constituye la auténtica otra orilla de *El Astillero*, la que Larsen siempre ha sabido que existía en Gálvez y en sí mismo como posibilidad que todavía debe negar.

Gálvez detiene la máquina del juego porque en él se ha colmado la experiencia consistente en, para decirlo con palabras de Slavoj Zi-

4 Hugo Verani afirma que, de acuerdo a convenciones realistas, el suicidio de Gálvez sería “un acto inverosímil y desconcertante”, pero que no obstante hacia dentro del texto adquiere la función de servir como “modelo de lectura” (1981: 194).

zek, “enmascarar la vacuidad de lo que ocurre” y entonces dar lugar al “primer paso verdaderamente crítico” (Zizek 2005: 9), el cual consiste en abandonarse, en negarse a participar en el sistema mistificador que oculta al hastío, a la improductividad y a la muerte, pero que el suicidio de Gálvez revierte desde el horizonte de la desesperación, una vez que la llaga cruda de ‘lo real’ enmudece y hace crecer la imposibilidad imperturbable de ser expresada.

Tensiones actuales de una lectura

Existe una rara y ostensible capacidad en *El Astillero*, a saber: la de proponerse, desde su aparición, en 1961, como una metáfora proleptica de la historia contemporánea, de la situación generada por el capitalismo enclavado en la realidad socio-histórica uruguaya, rioplatense y, extensivamente, latinoamericana. Sin embargo, la noción de prolepsis, quiero destacar, adquiriría desde aquel instante una extraña inadecuación. No sólo se trataba (aunque también lo era) de una estricta anticipación o premonición artística acerca de unos determinados y bien definidos acontecimientos históricos, básicamente identificados con la culminación del derrumbe económico, social y político del Uruguay. De hecho, debe decirse que esa realidad en una medida *ya* había ocurrido, mientras que en otra *continuaba* la profundidad de su ocurrir, y, por cierto, con un proceso de intensificación creciente todo esto *iba a radicalizarse* en muy breves tiempos venideros con respecto a las fechas de escritura y publicación de la novela. Vale decir que lo que *El Astillero* “vaticinaba” era, simultánea y paradójicamente, pasado, presente y futuro. Sólo que cada instancia temporal absorbía y absorbe distintos contenidos históricos implicados por esa metáfora que una zona de la crítica quiere ver como alegoría.

En verdad, la faz premonitoria de *El Astillero* no es más que la punta de un *iceberg* que emerge gracias al volumen sumergido del fracaso histórico del cual es una superficie continua. Más allá de que el propio Onetti desacreditara una lectura alegórica, para en cambio defender *su* lectura orientada hacia la autonomía del universo sanmariano, y, específicamente referida a la decadencia de Larsen, se sabe que, a fuerza de no caer en la falacia intencional de autor, cabe una interpretación capaz de penetrar y devolver un horizonte social cuya huella fuerte surge de la consideración sugestiva de la novela como metáfora, en lugar de resolverla en los términos hipercodificados de la alegoría. Las apreciaciones de Jorge Ruffinelli al respecto resultan, en cierta medida, paradigmáticas de una interpretación que pone en escena la situación histórica del

capitalismo en el Uruguay (Ruffinelli 1989: 185-210). El crítico uruguayo señala, entre otras cosas y sin caer en brutalidades mecanicistas, el volumen de la devaluación del sueño y la solidez de la decadencia en *El Astillero* como fenómenos ligados a una empresa capitalista en crisis. Retomando sugerencias críticas como la de John Deredita y, sobre todo, devolviendo la novela al contexto histórico de un Uruguay cuya bonanza económica había sido producto de una coyuntura internacional favorable con respecto de “ilusión” estructural, la cual viera su término después de la guerra de Corea, Ruffinelli propone entonces un horizonte de sentido político desligado de las opiniones explícitas de Juan Carlos Onetti. Pienso que semejante horizonte (cuyo arco va desde los años '50 y '60, pasando por la dictadura militar (1973-1985), la posdictadura e impregnando en nuevos términos la época presente) se aproxima de forma constante al lector de la novela, sin sustituir otros horizontes de significación aunque conviviendo con ellos sin anularse, para incluso emerger proporcionando un contexto que no llega a devenir en una cierta filosofía de la historia pero que sin embargo admite su insinuación.

Ahora bien, sin abundar en mayores detalles, vale la pena sugerir la validez de una lectura metafórica con dicha orientación situada en la estricta actualidad, en principio uruguaya y rioplatense, pero asimismo bajo una inquietante extensión metonímica hispanoamericana. La misma confiere un sentido inquietante a la ficción de la productividad reificada en la farsa de las vidas y de las relaciones existenciales entre los personajes de una realidad provinciana y sometida a la lógica del capital controlada desde los centros de poder internacional. Cuando leemos *El Astillero* a la luz de la situación de las actuales democracias latinoamericanas en la época salvaje del capital globalizado; cuando reconocemos discursos ideológicos (al menos en Uruguay) que celebran una carnavalizada y sospechosa “participación” de “todos” los actores sociales, incluidos los “otrora” subalternos, ahora bien ensamblados en una propaganda de la “reactivación” productiva y de la riqueza e igualdad social para “todos” (cuya distribución aumenta la desigualdad de estos a veces “alegres” y esperanzados participantes), conseguimos una vigencia crítica de pronto insospechada de la novela de Juan Carlos Onetti. No abordaré en este lugar las numerosas consecuencias de esta mirada. Sin embargo, creo conveniente reclamar su legitimidad, siempre y cuando la misma no borre otras legitimidades de lectura, lo que de ninguna manera quiere decir que haya que declarar la coexistencia pacífica de las interpretaciones. Amparado en ello, valdría la pena repensar la decisión de Gálvez como la de aquel que se niega, en una suerte de negativo trágico de lo que ocurre, a formar parte de la farsa carnavalizada, a participar

en las ideologías de la confianza articuladas con las representaciones del engaño, las cuales no son más que un nuevo capítulo de las ideologías del capital en su época más brutal y sofisticada. A lo mejor, como escribiera el narrador de *El Astillero*, esto hace pensar en “la grosería de la esperanza”, y, a cambio de la misma, aun de manera provisoria, la retirada de Gálvez (no la linealidad de su muerte sino su metáfora) se convierte en el gran gesto de renuncia crítica, en la intemperie que fisura la farsa y su candidatura a las intocabilidades de ‘lo real’.

Referencias bibliográficas

- Aínsa 1970: F. Aínsa, *Las trampas de Onetti*. Montevideo: Alfa.
- Benedetti 1963: M. Benedetti, Juan Carlos Onetti y la aventura del hombre, en *Literatura Uruguaya siglo XX*. Montevideo: Alfa.
- Benítez Pezzolano 2000: H. Benítez Pezzolano, Juan Carlos Onetti entre *El pozo* y los papeles de la noche. En *Interpretación y eclipse. Ensayos sobre literatura uruguaya*. Montevideo: Linardi & Risso/Fundación BankBoston, 17-26.
- Castillo 1970: G. Castillo, Muerte y salvación en Santa María” (Montevideo, *El País*, 28/1/62); reed. en Lídice Gómez Mango (coord.), *En torno a Juan Carlos Onetti (Notas críticas)*. Montevideo: Fondo de Cultura Universitaria, 65-73.
- Concha 1989: J. Concha, El Astillero: una historia invernal (*Cuadernos Hispanoamericanos*, N°s 292-294, oct.-dic.1974, 550-568; reed. en Rómulo Cosse (coord.), *Juan Carlos Onetti, papeles críticos. Medio siglo de escritura*. Montevideo: Linardi & Risso, 135-154.
- Ferro 2003: R. Ferro, *Onetti/La ciudad imaginada. La parodia del autor en la saga de Santa María*. Córdoba (Argentina): Alción.
- Lacan 1977: J. Lacan, Lo simbólico, lo imaginario y lo real (1953), en *Revista Argentina de Psicología*, Año VII, N° 22, trad. esp. O. Teles de Irusta, Asociación de Psicólogos de Buenos Aires, 11-27.
- Mann 2005: T. Mann, *La montaña mágica* (1923). Barcelona: Edhasa.
- Onetti 1970: J. C. Onetti, *El Astillero* (1961). Madrid: Salvat.
- Rama 1965: Á. Rama, Origen de un novelista y de una generación literaria, en Juan Carlos Onetti, *El Pozo* (2ª ed.). Montevideo: Arca.
- Ruffinelli 1989: J. Ruffinelli, *El Astillero*, un negativo del capitalismo, en Rómulo Cosse (coord.), *Juan Carlos Onetti, papeles críticos. Medio siglo de escritura*. Montevideo: Linardi & Risso, 185-210.
- Schlegel 1994: F. Schlegel, Fragmentos del Lyceum (1797), en *Poesía y filosofía*, trad. D. Sánchez y A. Rábade. Madrid: Alianza.
- Verani 1981: H. Verani, *Onetti: el ritual de la impostura*. Caracas: Monte Ávila.
- Virasoro 2005: M. Virasoro, Los tortuosos caminos de la ironía y lo cómico, en *Figuraciones, Teoría y crítica de artes*, Bs. As., N° 3.

Zizek 2005: S. Zizek, *La suspensión política de la ética*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Hebert Benítez Pezzolano

EL ASTILLERO, JUAN CARLOS ONETTI: WARNINGS OF 'REAL'

Summary

In this paper I intend to study one of the key themes of the novel *El Astillero* (1961), Uruguayan writer Juan Carlos Onetti. I am referring to the conscious and fraudulent mystification of the reality that carry out their characters facing existential, vacuum masking it with a farce in able to compensate with the simulation game the meaninglessness of life. Of different critical observations, appeal to the concept of 'real', established by Jacques Lacan, by means of which an analysis of the profound drama of characters built by Onetti I suggest.

Key words: Onetti, *El Astillero*, novel, mystification, farce, critic, reality, Lacan, real

Примљен јануара 2011.

Прихваћен за штампу фебруара 2011.