



**La representación del lenguaje en *El astillero*, de Juan  
Carlos Onetti**

**T E S I S**

**Que para obtener el grado de  
Maestro en Literatura Hispanoamericana**

**Presenta  
Omar Baca Muñoz**

**Directora de tesis  
Dra. María Carrillo Espinosa**

**San Luis Potosí, S.L.P.**

**Junio, 2016**

*A mis padres*

### **Agradecimientos:**

A María Carrillo, por su paciencia y sus aportes; a la doctora Rose Corral y a la doctora Yliana Rodríguez, por leer esta larguísima tesis y por sus valiosos comentarios; a Erika, por el amor y la compañía; a mis padres y mi hermano, por el enorme apoyo; a mis profesores, por el conocimiento; a mis compañeros de generación, por muchas razones.

## ÍNDICE

### INTRODUCCIÓN

6

### CAPÍTULO I. NARRACIÓN NEGATIVA Y NEGACIÓN DE LA NARRATIVA

12

<i>I.1. Narración negativa</i>	12
I.1.1. Lo inmóvil y lo inútil	12
I.1.2. Voluntad de significar	21
I.1.2.1 El revólver	31
I.1.3. Señales de insignificancia	34
I.1.4. Designificación y deshumanización	39
I.1.5. Díaz Grey	48
I.1.6. La trampa de la conciencia	54
<i>I. 2. Negación de la narrativa</i>	63
I.2.1. La profecía irónica	65
I.2.2. El narrador cínico: ignorancia e indiferencia	66
I.2.3. La imposibilidad de convertir la experiencia en lenguaje	79
I.2.4. Versiones y testimonios	84

### CAPÍTULO II. EL JUEGO Y LA IRONÍA

98

<i>II.1. El juego</i>	100
II.1.1. El inicio del juego	100
II.1.2. Comprensión de la existencia como juego	106
II.1.3. La intrascendencia del juego	109
II.1.4. La promesa	116
II.1.5. EL juego y los otros	124
II.1.6. El espacio del juego	130
II.1.7. El juego es el sujeto	140
<i>II.2. La ironía dentro del juego</i>	142
II.2.1. La burla	143
II.2.2. Crítica a la ironía	150
II.2.3. Las sonrisas	155
II.2.4. Las salidas del juego	165

## CAPÍTULO III. LA NEGACIÓN DE LA MUERTE MEDIANTE EL LENGUAJE: CONCIENCIA Y

### REPRESENTACIÓN

173

<i>III. 1. La conciencia contra la muerte</i>	174
III.1.1. Fingir la inmortalidad	174
III.1.2. Conciencia de la muerte y la vejez	183
III.1.3. El sinsentido y la muerte en vida	196
III.1.4 Actuar para encubrir la muerte	198
<i>III.2. La representación de la muerte</i>	201
III.2.1. El suicidio de Gálvez	201
III.2.2. El fin de la máscara humana	205
III.2.3. Los efectos de la muerte ajena	209
III.2.4. Josefina y la salida del juego	217
III.2.5. El parto	222
III.2.6. La muerte de Larsen	225
III.2.7. ¿Por qué Petrus no se muere?	229

### CONCLUSIÓN: POÉTICA DEL DES-NOMBRAMIENTO

232

### BIBLIOGRAFÍA

240

## INTRODUCCIÓN

El propósito de esta tesis es analizar la representación del lenguaje en la novela *El astillero* (1961), de Juan Carlos Onetti (1909-1994), para comprender la configuración de los personajes y el conflicto de su conciencia. Con “representación del lenguaje” se quiere indicar el modo en que funciona el lenguaje en la ficción, o, dicho con más precisión, la forma en que lo usan los personajes y la relación que tiene con sus existencias. Se utiliza la palabra “lenguaje” porque no se analiza el habla de los personajes ni la lengua que comparten, sino la forma en que se sirven de los signos y los significados que producen.

Hay que hacer otra distinción. El análisis no se limita al lenguaje que usa el narrador —el cual es específicamente la lengua castellana. Tampoco se trata de un análisis lingüístico de un sistema de signos. Su propósito va más allá del estilo literario de la narración, aunque obviamente la representación estudiada está realizada con las palabras del narrador. La obra no sólo se construye mediante el lenguaje, sino que lo cuestiona y ofrece una concepción particular sobre él. Ricardo Piglia ya ha señalado la doble importancia de este elemento en la narrativa onettiana: no sólo “en el sentido estilístico, sino también cómo funcionan los

lenguajes en el interior de las novelas, qué tipos de cuestiones circulan, cómo se construyen las creencias en el interior de sus textos”.<sup>1</sup>

Aunque desde las primeras obras de Onetti se puede encontrar cierto escepticismo lingüístico, se ha elegido *El astillero* porque en esta novela el lenguaje es parte del conflicto central y porque en ella se desarrolla el problema con mayor complejidad que en otras narraciones. No se trata de una de las llamadas “novelas de lenguaje”; es decir, no busca experimentar con las estructuras ni la prosa narrativa como lo hacen *Rayuela*, de Julio Cortázar, o *Tres tristes tigres*, de Guillermo Cabrera Infante, por ejemplo. No contiene reflexiones lingüísticas ni fragmentos ensayísticos sobre el significado. Su visión del lenguaje se encuentra desarrollada en la ficción misma, representada mediante unos personajes y una historia.

Tampoco se intenta leer a Onetti como a un filósofo o un lingüista ni postular que *El astillero* es una novela de tesis cuyo propósito es comprobar una teoría sobre el significado. La literatura onettiana no está al servicio de su visión del lenguaje, sino al revés: ésta es un punto de partida desde el cual se desarrollan diversos procedimientos poéticos como la creación de personajes y de narradores, las técnicas narrativas y la trama. Es importante estudiar la representación del lenguaje en la novela porque hay una crítica al uso que los seres humanos hacen de los signos. Sin embargo, a Onetti le interesa sobre todo hacer una obra literaria: su crítica al lenguaje es un fundamento estético.

Además, al estudiar esta representación, también se busca indagar sobre la visión onettiana de la existencia humana y sobre los efectos que produce en la forma de la narración. Su crítica al lenguaje es una crítica a los significados trascendentales que se han

---

<sup>1</sup> Edgardo Dieleke, ““En Santa María nada pasaba”. Entrevista a Ricardo Piglia sobre Juan Carlos Onetti”, *Letral*, 2 (2009), p. 122.

impuesto a la realidad. Los personajes de *El astillero* usan el lenguaje para fingir que sus vidas tienen sentido y que poseen ciertos significados. Tratan de negar su insignificancia y crean un simulacro para fingir que sus vidas están justificadas.

El narrador sabe siempre que la empresa del astillero es absurda y que el uso del lenguaje es falaz. De ahí que recurra a la ironía, al desengaño y el escepticismo. Pero no sólo él lo sabe; también los personajes son conscientes de esa mentira. En esta contradicción reside el conflicto central de la novela: los personajes intentan engañarse a sí mismos, pero no lo logran. Por lo tanto, el análisis de la representación del lenguaje se convertirá en el análisis de la representación de la conciencia de los personajes, en especial la de Larsen, el protagonista.

La concepción del lenguaje utilizada en esta tesis es la que propone Ludwig Wittgenstein en sus *Investigaciones filosóficas*. En especial, se usa la idea de que el significado consiste en el uso de los signos –el significado de una palabra reside en su modo de emplearla– y en la analogía que hace el filósofo entre el lenguaje y el juego.<sup>2</sup> Cuando se afirma que la poética onettiana tiene como uno de sus principios la crítica al lenguaje, no se trata de una crítica a un concepto esencial o metafísico, sino a una práctica humana específica. Para engañarse y crear su simulacro, los personajes usan el lenguaje. Los signos son los instrumentos fallidos con que pretenden estafar a la conciencia. Ese

---

<sup>2</sup> Sobre la idea de que el significado es el uso, véase el párrafo 61 de Ludwig Wittgenstein, *Sobre la certeza*, trad. Josep Lluís Prades y Vicent Raga, Gedisa, Barcelona, 1998; y los párrafos 43, 247 y 532, por citar solo algunos, de Ludwig Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas*, trad. Alfonso García Suárez y Ulises Moulines, Crítica/UNAM, Barcelona, 3a ed, 2004. Sobre el término “juego de lenguaje”, dado que Wittgenstein ofrece ejemplos en vez de un concepto definitivo, citaré la explicación que ofrece Isidoro Reguera: “El lenguaje se parece a un juego en tanto que es una actividad con palabras dirigida por reglas, las reglas gramaticales. E igual que en el ajedrez el significado de una figura es la suma de las reglas que determinan sus posibles movimientos en el juego, así sucede con el significado o uso de las palabras. En el lenguaje hay innumerables juegos, es decir, procedimientos para el uso de signos. Los juegos de lenguaje son contextos reales de acción y constituyen la forma de vida de una cultura en la cual, a su vez, están inscritos” (Isidoro Reguera, “Introducción”, en Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-philosophicus / Investigaciones filosóficas / sobre la certeza*, Gredos, Madrid, 2009, p. cxvii).

simulacro sólo es posible como un juego, es decir, como una práctica regida por reglas convenidas. La propia novela usa la palabra juego para referirse a la mentira colectiva. En ello se encuentra otra contradicción, como se verá en el segundo capítulo, pues lo que buscan los personajes es fingir que poseen un significado trascendental, pero lo intentan mediante un juego y el juego impide cualquier trascendencia.

Se trata de ideas sencillas que sirven para pensar cómo está representado el lenguaje en la novela. Aunque se trata de ideas filosóficas, esta tesis no se propone en ningún momento discutir las, sino sólo tomarlas como un punto de partida teórico para hacer un análisis literario. Se debe insistir en que Onetti no postula una filosofía del lenguaje, sino que el lenguaje tiene un papel principal en los conflictos existenciales de sus personajes y en la forma de vida que se representa en la novela.

La tesis se desarrolla en tres capítulos, cada uno de ellos dividido en dos partes, las cuales a su vez se subdividen en varios apartados. El primer capítulo estudia la narración negativa en la primera parte y la negación de la narrativa en la segunda. El primer término se refiere al hecho de que la novela narra, en su mayoría, acciones inútiles y absurdas. Los personajes las realizan a sabiendas de su inutilidad, por lo cual se indaga a qué se debe esa actitud y el problema de conciencia que se produce a partir de ella. El segundo término se refiere al hecho de que el narrador socava su propia narración, admitiendo la ignorancia de datos, la conjetura y el desprecio o la invalidación de las versiones y los testimonios que cita. Es el capítulo más formalista de la novela, si se ha de aceptar la dualidad forma-contenido, pues se dedica a describir e interpretar los diversos procedimientos narrativos que, más que construir, pretenden negar la narración. Ambos apartados comparten el estudio de la contradicción principal de la novela: unos personajes que quieren significar,

cuya historia es contada por un narrador que insiste en señalar la insignificancia de sus vidas.

La primera parte del segundo capítulo trata sobre la idea de juego que la propia novela propone, aunque es complementada con conceptos de Wittgenstein y Gadamer. Se indaga la forma en la que los personajes se involucran con el simulacro del astillero. La segunda parte se dedica a la ironía, tanto la empleada por los personajes, como la utilizada por el narrador. Este tropo tiene una importancia especial en la novela, no sólo por ser un rasgo característico de la prosa de Onetti, sino porque involucra el desarrollo de uno de los personajes y su relación ambigua con el astillero.

El último capítulo está dedicado a la muerte. Ésta es importante en la novela, pues el lenguaje, en especial en su forma de discurso optimista, es utilizado para negarla. La primera parte estudia la mortalidad como un conflicto para la conciencia de los personajes y su relación con el significado. En la segunda parte, se interpretan las representaciones de la muerte que aparecen en la novela. Se estudia tanto la forma en que se narra el morir como las consecuencias que tiene la muerte de otros para la conciencia de Larsen. Con el objetivo de desarrollar una mejor explicación, en ocasiones me sirvo de comparaciones con *La muerte de Iván Ilich*, de León Tostoi, y las ideas sobre la muerte que aparecen en *Ser y tiempo*, de Martin Heidegger. Más que como respaldo teórico, funcionan como contraste para entender la concepción de la mortalidad humana que aparece en la novela.

Por último, con el propósito de aclarar los principales conceptos que serán usados, se presenta el siguiente glosario:

NARRACIÓN NEGATIVA: Se denomina así a la narración que refiere acciones sin consecuencia, las cuales son repetidas sólo por la voluntad de los personajes. Mientras que en una

narración convencional una acción provoca otra, en *El astillero* se narran acciones inútiles e inconsecuentes.

**VOLUNTAD DE SIGNIFICAR:** Este concepto se refiere al hecho de que los personajes actúan solamente para producir significado. No buscan un beneficio real, sino sólo una ilusión simbólica.

**SEÑALES DE INSIGNIFICANCIA:** Son los recursos que el narrador utiliza para indicar la insignificancia de los personajes. A la vez que narra la voluntad de significar de los personajes, el narrador refiere con constancia las evidencias de su intrascendencia.

**DESIGNIFICACIÓN:** Se trata de un procedimiento narrativo, mediante el cual se elimina el significado y el valor de las cosas y los seres humanos. Consiste en referir algo con su significado habitual, para de inmediato referirse a eso de nuevo, pero con términos que anulan el significado anterior. Por ejemplo: el narrador primero nombra un edificio, después lo llama cubo de cemento y, por último, lo considera una abstracción de hierro.

**DESHUMANIZACIÓN:** Se llama así a un tipo específico de designificación, en el cual algunos personajes dejan de ser considerados como seres humanos por el narrador, por otros personajes o por ellos mismos.

**NEGACIÓN DE LA NARRATIVA:** Este concepto refiere un tipo de narración en la que el propio narrador muestra los límites de su narración e incluso la sabotea mediante la incertidumbre, la ambigüedad y la descalificación de testimonios.

**JUEGO:** Se entiende como “juego” al simulacro que los personajes construyen para producir significados y engañarse a sí mismos, pues este simulacro exige ciertas reglas y los obliga a una forma particular de vida y de conciencia.

**IRONÍA:** Este concepto se usa en su sentido común, es decir, como el tropo que consiste en enunciar algo para significar algo diferente e incluso lo contrario.

## CAPÍTULO I. NARRACIÓN NEGATIVA Y NEGACIÓN DE LA NARRATIVA

Para analizar la representación del lenguaje en *El astillero* se comenzará por responder a dos preguntas, una relativa a los personajes, y otra a la forma de la narración: ¿por qué los personajes de la novela insisten en realizar acciones inútiles aun cuando saben que son inútiles?, y ¿por qué el narrador niega y sabotea su propio relato? La novela es, al mismo tiempo, una narración negativa y una negación de la narrativa. El primer término se refiere al hecho de que narra acciones sin consecuencia y que se repiten, sin causa ni efecto, sólo por la voluntad absurda de los personajes. Debe advertirse, no obstante, que este tipo de acciones no constituyen la totalidad de la narración. Sin embargo, esta cuestión puede funcionar como un punto de partida para indagar la relación particular entre los personajes y el lenguaje. Por negación de la narrativa, en cambio, debe entenderse una narración que insiste en negarse a sí misma mediante la incertidumbre, la ambigüedad, la indiferencia y la referencia a sus límites cognoscitivos. Esta postura narrativa, que parece afectar sólo a la

forma, revela una visión estética sobre el lenguaje, la cual se relaciona con las acciones inútiles que narra.

### *1.1. Narración negativa*

#### *1.1.1 Lo inmóvil y lo inútil*

En una entrevista concedida a Jorge Ruffinelli, Onetti califica *El astillero* como una novela del “inmovilismo, donde no pasa nada”.<sup>3</sup> La crítica ha coincidido con esta opinión.<sup>4</sup> Aunque tal vez, más que una novela de lo inmóvil, podría ser considerada una novela de lo inútil. A pesar de que en gran parte de las escenas Larsen está sentado, viendo cosas, pensando o hablando con otros personajes, es innegable que se mueve de un lugar a otro y que realiza actividades “laborales” y “sociales”. La negatividad de lo narrativo no se encuentra en contar la vida de personajes que no hacen nada o situaciones sin acción. Más bien, las acciones narradas son inefectivas: “Toda la acción está hecha de movimientos rituales inconsecuentes y sin sentido”.<sup>5</sup> La inefectividad, aunada a la densa prosa de Onetti, provoca un efecto de estatismo.<sup>6</sup> En la narración convencional, se cuenta cómo un personaje realiza una acción que produce un efecto, lo cual provoca más acciones y más efectos y continúa así hasta que la narración concluye. En *El astillero*, en cambio, Larsen realiza acciones que no producen ningún efecto y que no importa realizar: sus labores en la empresa, por ejemplo. Esta actitud, como lo ha señalado Jack Murray, distingue a la novela de las

---

<sup>3</sup> Jorge Ruffinelli, *Palabras en orden*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1985, p. 114.

<sup>4</sup> Véase, por ejemplo, Jaime Concha, “*El astillero*: una historia invernal”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 292-294 (1974), p. 565: “La inercia es la gran fuerza de esta novela”. Según Juan Manuel Molina, en la novela se mezclan “un sofocante estatismo y una agitación continua” (Juan Manuel Molina, *La dialéctica de la identidad en la obra de Juan Carlos Onetti*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 1982, p. 228). Por su parte, Benedetti considera que *El astillero* es “una historia virtualmente despojada de sucesos” (Mario Benedetti, *El ejercicio del criterio*, Alfaguara, Madrid, 1995, p. 227).

<sup>5</sup> Luis Harss, *Los nuestros*, Sudamericana, Buenos Aires, 4a ed., 1971, p. 243.

<sup>6</sup> Sobre los recursos estilísticos que Onetti utiliza para provocar este efecto, véase: Mireya Robles, “Fórmulas de estatismo en *El astillero* de Juan Carlos Onetti”, *Revista Chilena de Literatura*, 36 (1990), pp. 121-127.

convenciones del realismo literario: “it undermines the typically forward-moving plot of realist narrative”.<sup>7</sup>

Tanto Larsen como los demás personajes son conscientes de la imposibilidad de la acción. El narrador, además de mostrarnos a los personajes dedicados a empresas sin sentido, nos revela también su conciencia de la nulidad. Se puede afirmar sobre ellos lo que Mijaíl Bajtín afirmó sobre algunos personajes de Fiódor Dostoievski: “muy a menudo el héroe no quiere darse cuenta de que ya lo sabe todo y trata de fingir ante sí mismo el no ver aquello que, en realidad, está frente a sus ojos constantemente”.<sup>8</sup> Cuando Larsen viaja a Santa María para visitar a Díaz Grey, entiende de antemano que su visita es prescindible: “sobre todo sabiendo que iba para nada, que su viaje sólo era una pausa sin sentido, un acto vacío”.<sup>9</sup> Larsen decide no irse en la última lancha que va de Puerto Astillero a Santa María y en cambio prefiere viajar en una lancha de pescadores al anochecer. Lo hace para no ser visto. Casi todas sus actividades las realiza, si no a escondidas, por lo menos en una soledad relativa. No son actos expuestos a una sociedad; Larsen se aparta de lo público porque es consciente de la falsedad de su empresa. Por ello, como advierte Fernando Aínsa, es un personaje “voluntariamente marginal”.<sup>10</sup> La repetición de sus rutinas absurdas y la posibilidad de otras acciones vacuas dependen de esa privacidad, porque bajo la mirada pública la ridiculez se volvería demasiado evidente. Para sostenerse, el simulacro debe evitar los ojos de quienes no participan en él.

---

<sup>7</sup> Jack Murray, *The landscapes of alienation: ideological subversion in Kafka, Céline and Onetti*, Stanford University, Stanford, 1991, p. 196.

<sup>8</sup> Mijaíl M. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. Tatiana Bubnova, FCE, México, 3a. ed, 2014, p. 434.

<sup>9</sup> Juan Carlos Onetti, *Obras completas*, ed. Hortensia Campanella, pról. José Manuel Caballero Bonald, post. Liliana Díaz Mindurry, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2007, t. II, p. 217. De ahora en adelante, salvo para indicar que se trata de otro tomo, se incluirá entre paréntesis la página citada de las obras completas.

<sup>10</sup> Fernando Aínsa, “Sobre fugas, destierros y nostalgias en la obra de Onetti”, en *Juan Carlos Onetti: Premio de literatura en lengua castellana Miguel de Cervantes*, Anthropos, Barcelona, 1980, p. 90.

Tanto la conciencia que tienen los personajes de lo inútil de sus actos como su voluntad de mantenerlos al margen hacen aún más evidente el sinsentido de los actos que realizan. Ya John F. Deredita ha advertido que “el absurdo es más absurdo ya que los personajes lo perciben como tal”.<sup>11</sup> Existe una diferencia entre un personaje que cree que sus acciones pueden producir un efecto y uno que sabe que nada de lo que haga producirá una verdadera consecuencia. El primero es un inocente o un ignorante, pero tiene fe. La imagen humana que representa es, dicho con brevedad y simpleza, la de un ser humano que no comprende sus imposibilidades, que existe en un mundo donde sus ideales son irrealizables o que ha caído en una trampa que prometía el éxito pero que concluirá en el fracaso. El segundo representa, en cambio, una imagen en la cual el ser humano que conoce el sinsentido de sus esfuerzos pero finge no haberlo descubierto. Aunque ambas figuras coinciden en revelarse prescindibles, la primera contiene una voluntad distinta. Los actos son más absurdos en el segundo caso porque la voluntad del personaje pierde toda heroicidad. El vacío no está oculto a los personajes y, sin embargo, insisten en la acción. Los personajes vuelven la acción más vacua, pues ni siquiera la realizan como posibilidad o intento, sino como mentira.<sup>12</sup> También el valor y el significado que puedan contener sus actos serán fingidos.

Cuando Larsen acepta dedicarse a sus tareas a sabiendas de que no logrará nada con ellas, no sólo se revelan como vacías, sino que todas las otras también se revelan como inútiles o imposibles. El personaje que cree en lo que hace y fracasa representa el fracaso

---

11 John F. Deredita, “El lenguaje de la desintegración: notas sobre *El astillero* de Onetti”, *Revista Iberoamericana*, 37 (1971), núms. 76/77, p. 658.

12 Al comparar *El astillero* con la obra de Roberto Arlt, Rose Corral llega a la siguiente conclusión: “Si en Arlt la farsa que construye el Astrólogo potencia el sueño, el deseo de otra vida, en Onetti, en cambio, y esto nos parece esencial, la farsa, el simulacro de trabajo en el astillero, tiene una función inversa: despoja al sueño de su sustancia, exhibe su fragilidad y su mentira, su absurdo también” (Rose Corral, “Narración y simulacro en Onetti y Arlt”, en *Roberto Arlt: una poética de la disonancia*, El Colegio de México, México, 2009, p. 130).

humano, pero no necesariamente descalifica la acción. Larsen en cambio demuestra la vacuidad de ambos: aparece como un ser inútil en un mundo donde toda acción es absurda. No puede ser ni un héroe ni un antihéroe porque su conciencia excede ambas posibilidades. Larsen sólo puede fingir la heroicidad, pero no practicarla.

La realización de sus actividades en espacios marginales y solitarios vacían a la acción de su calidad social. Larsen no busca una empresa conectada a la totalidad del funcionamiento de la sociedad, puesto que se trata de una empresa que no funciona y que por lo tanto no puede incorporarse al sistema. Sin embargo, más allá del hecho de que no busca una empresa más efectiva, el que no aparezcan otras posibilidades y el que las referencias al resplandor pasado del astillero lo presenten irrepitible revelan que en realidad no hay otra posibilidad que merezca la pena de ser realizada, pero sobre todo que no hay un sistema más grande en el cual pueda inscribirse. Santa María contrasta con Puerto Astillero, pero sólo como la antítesis de lo público y lo privado, no de lo funcional y lo disfuncional. No hay señas en la primera del progreso y el bienestar del que carece el segundo. En ningún lugar la acción pierde su absurdidad. Sin embargo, el astillero permite mantenerla en un espacio cerrado a miradas ajenas. Al mantener la actividad en lo oculto, se remarca el hecho de que no se busca nada efectivo con ella. Larsen sabe de la inutilidad, la acepta y la resguarda.

Las acciones no sólo se realizan sin la intención de provocar un efecto, sino que también parecen carecer de motivo. Todo se hace para nada y por nada. O el principio no ha estado presente nunca, o se lo ha olvidado o simplemente se lo desconoce. Larsen le dice a Kunz: “Pero siempre hay cosas que hacer aunque uno no sepa por qué las hace” (p. 210). La acción por la acción, causada por nada y sin causar nada, se revela como un mero capricho. La obligación con que se responsabiliza de sus tareas se muestra artificial. No es

la sociedad ni el trabajo quienes le exigen, sino que él mismo crea sus propias exigencias. Al comprometerse con una empresa sin motivos ni objetivos verdaderos, en un lugar marginal, desconectado de la sociedad, Larsen en realidad adquiere un compromiso vacío. Él y todos en el astillero saben que esa responsabilidad autoimpuesta no lo hacen responsable de nada. Cada acción y cada actitud ante la acción se revelan ridículas. Su responsabilidad es, en el fondo, una irresponsabilidad, pues incumplir o cumplir con ella no afectará su vida.

Larsen sólo se compromete realmente, y fracasa, cuando Gálvez amenaza con denunciar a Petrus por falsificación de documentos. Es la única acción con un verdadero motivo y un efecto real, y por lo tanto la única que le exige una responsabilidad auténtica. Sin embargo, es una tarea que él no eligió, sino que se le impuso, y que no pertenece a las obligaciones administrativas de la gerencia. La denuncia de Gálvez, además, escapa a la privacidad de las acciones absurdas. Su objetivo incluye al sistema judicial; por lo tanto, está integrado dentro de un sistema mayor y no pertenece únicamente al microuniverso de la farsa.

*El astillero* es una novela que no narra secuencias, sino repeticiones o momentos. Como las acciones no tienen posibilidad de producir nada y aparentemente no tienen ningún motivo, son reproducidas una y otra vez de manera absurda, por personajes que disimulan lo prescindible y lo falso. Por eso el conflicto decisivo ocurre cuando una acción con causas y efectos se entromete y amenaza la cotidianidad de las actividades sin sentido. La prueba de que Larsen quiere sostener el absurdo es el hecho de que lucha contra aquello que lo disolverá, que lo expondrá a lo público y hará imposible su repetición.

No sólo las actividades del astillero son evidentemente prescindibles, sino que además todo en él, los objetos y la naturaleza, se manifiesta como un espacio donde el ser

humano no tiene nada que hacer. Es un lugar “inhumano” porque niega todas las posibilidades de la acción humana: “Todo se confabula para dar la impresión de que el contorno se traga a Larsen, para mostrar la insignificancia del hombre ante la hostilidad del cosmos”.<sup>13</sup> Esto se nota con mayor evidencia en el desgaste de las herramientas, puesto que éstas son los objetos de la técnica, de lo dedicado por entero a lo útil y a la voluntad de la sociedad. Al colocar al personaje en un astillero donde las máquinas se encuentran inservibles y las cosas producidas para el trabajo han sido invadidas por el musgo y la hierba, la narración demuestra que el personaje no tiene ninguna posibilidad de dominio sobre las cosas, es decir, que las cosas ya no están a su servicio y como ellas se han vuelto inútiles, él también. Como advierte Juan Manuel Molina, “la creación humana aparece en la novela como una realidad absurda y efímera, a la que se contrapone una naturaleza armónica y perenne”.<sup>14</sup>

Tomemos como ejemplo el siguiente fragmento:

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. (p. 177)

Esta descripción exhibe el retorno de lo manipulado por el ser humano a su estado natural. Como señala Jaime Concha, “la vegetación vuelve por sus fueros, invadiendo y cegando a esas cosas extranjeras que, una vez, quisieron dominarla”.<sup>15</sup> Esta poética onettiana recuerda, por antítesis, a la estética propuesta por Pablo Neruda en “Sobre una poesía sin pureza”. En este manifiesto, el poeta señala la necesidad de acercar la poesía hacia la impureza humana. Indica como método la contemplación de los objetos desgastados: “De ellos se desprende el

---

<sup>13</sup> Hugo J. Verani, *Onetti: el ritual de la impostura*, Monte Ávila, Caracas, 1981, p. 210.

<sup>14</sup> Molina, *op. cit.*, p. 258.

<sup>15</sup> Concha, art. cit., p. 559.

contacto del hombre y de la tierra como una lección para el torturado poeta lírico. Las superficies usadas, el gasto que las manos han infligido a las cosas, la atmósfera a menudo trágica y siempre patética de estos objetos, infunde una especie de atracción no despreciable hacia la realidad del mundo”.<sup>16</sup> Tal como lo proponía Neruda, Onetti se acerca a los objetos en su narración para reflexionar sobre el ser humano. Sin embargo, lo que contempla son, más que cosas usadas, cosas que ya no pueden usarse. Aunque Onetti también busca la impureza, no se trata de la misma impureza que buscaba Neruda, la cual consistía en la relación del hombre con el trabajo y con la realidad. En la impureza onettiana, en cambio, el hombre es prescindible y su relación con el trabajo y la naturaleza se ha terminado. Mientras Neruda proponía acudir a lo impuro para encontrar la presencia de lo humano, Onetti se acerca a ello para revelar su ausencia: “A la luz de la vitalidad de la hierba y los yuyos el esfuerzo humano representa poca cosa, un vano intento de imponer un orden”.<sup>17</sup>

El uso de los adjetivos remarca también la pérdida de dominio del hombre sobre las cosas. Los tallos son *rencorosos* y las máquinas, *incomprensibles*. La naturaleza ha invadido lo creado por el hombre y lo vuelve absurdo. No se trata de una cuestión ecológica, pues en ningún momento hay una reflexión moral sobre la relación del hombre con la naturaleza. Más bien, se crea la imagen de un ser humano que habita un universo donde es prescindible y efímero y donde desaparecerá al final de todos sus esfuerzos. Además de la invasión de la naturaleza en lo humano, se contempla la invasión del vacío y la obviedad de la intrascendencia. El protagonista Larsen se descubre en medio de un lugar donde no puede poseerse ningún protagonismo.

---

<sup>16</sup> Pablo Neruda, “Sobre una poesía sin pureza”, *Caballo verde para la poesía*, 1 (1935), sin paginación.

<sup>17</sup> Jean Franco, “La máquina rota”, *Texto crítico*, 18-19 (1980), p. 42. En este trabajo, Franco analiza de manera más profunda la contraposición entre la naturaleza y el ser humano que aparece en *El astillero*.

Otro de los instrumentos que se vuelve inútil en la novela es el lenguaje. Todo lo dicho y significado por el hombre se desvanece: “Ni siquiera hablaba para un eco. El viento descendía en suaves remolinos y entraba ancho, sin prisas, por un costado del galpón. Todas las palabras, incluyendo las sucias, las amenazantes y las orgullosas, eran olvidadas apenas terminaban de sonar” (p. 177). La comunicación es cancelada por la soledad, el viento sustituye a las palabras y no queda ningún espacio para la persistencia del significado. El lenguaje, que, al igual que los objetos de la técnica, servía para tener cierto dominio sobre la realidad, se desvanece y se vuelve inútil.<sup>18</sup> Hay que pensar además en el lenguaje como el instrumento que el ser humano utiliza para trascender la ausencia. Por medio de los signos, puede producir una presencia justo ahí donde no está. Pero para hacer presentes a los ausentes, se necesita que el instrumento utilizado para ello, el lenguaje, funcione. El ser humano ocupa un lugar central en el mundo gracias al lenguaje, y si éste falla, se pierde ese protagonismo. No por nada, en la oración final de ese párrafo, Larsen es descrito con los siguientes adjetivos: “Tolerado, pasajero, ajeno [...] impotente y absurdamente móvil” (p. 177). Larsen se encuentra en un sitio en el que ha perdido toda posibilidad de participación y donde se hace radicalmente evidente lo efímero y lo insustancial de su vida. Tampoco es gratuita, en esa misma oración, la referencia a *La transformación*, de Franz Kafka: “como un insecto oscuro que agitara patas y antenas en el aire de leyenda, de peripecias marítimas, de labores desvanecidas, de invierno” (p. 177). Al igual que Gregor Samsa, Larsen toma conciencia de habitar un mundo al cual ya no pertenece y en el cual sólo le queda la posibilidad de ser “tolerado”.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Como lo ha señalado Saúl Yurkiévich, en *El astillero*: “Onetti invalida también la instancia de la palabra [...] El astillero divorcia al signo de la cosa significada, las palabras no relacionan con el mundo [...] La palabra no permite comunicarse; ni comunicar el mundo ni comunicar con otros hombres” (Saúl Yurkiévich, “En el hueco voraz de Onetti”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 292-294 (1974), p. 541.

<sup>19</sup> Otros críticos además han encontrado semejanzas entre *El astillero* y *El castillo*. Jorge Ruffinelli, por ejemplo, indica que “la casa de Petrus equivale al castillo de Kafka (*El castillo*), el lugar al que su personaje

La inutilidad de la acción, de los objetos y del lenguaje reflejan, como se ha observado, la inutilidad de lo humano. Que los personajes se dediquen a la empresa del astillero a pesar de saberla absurda acaso indique también la inutilidad de la conciencia. Pero hay que preguntar por qué hacen lo que hacen a pesar de saber que no servirá para nada. ¿A qué se debe que un hombre como Larsen, quien ha entendido lo prescindible y lo intrascendente de la existencia, vaya a contracorriente y actúe como si realmente creyera en la prosperidad prometida por Petrus? La conciencia de lo inútil, pues, no basta para cancelar la acción. A Onetti no le importa narrar el sinsentido de la existencia, lo cual está enunciado y dado por sentado desde el principio, sino escudriñar las reacciones humanas ante el absurdo innegable.

#### I.1.2. Voluntad de significar

La razón por la cual a los personajes no les importa realizar una acción que no producirá ningún efecto es que no les importa la acción como acción, sino como signo. Explicado de otro modo, no les interesa hacer algo para realizar un cambio, sino para adquirir un significado.<sup>20</sup> A Larsen no le preocupa que sus actividades no produzcan ningún producto efectivo pues lo que busca es ser simbólicamente un “Gerente General”. No le afecta tampoco que el astillero y sus máquinas no funcionen, pues basta que estén ahí para servir

---

quiere pero jamás puede acceder” (“*El astillero*, un negativo del capitalismo”, en *Juan Carlos Onetti, papeles críticos: medio siglo de escritura*, ed. Rómulo Cosse, Librería Linardi y Risso, Montevideo, 1989, p. 191). Antonio Muñoz Molina desarrolla aún más esta semejanza: “el astillero en que unos hombres fingen minuciosamente trabajar y esperan algo que no va a suceder en medio de papeles viejos, en oficinas con los cristales rotos, se parece a esa aldea coronada con un castillo al que vanamente quiere llegar un agrimensor siempre dividido entre la obstinación y el desfallecimiento, acompañado por dos extraños ayudantes [...] que en el fondo se burlan de él y conspiran a favor de su fracaso” (“Un lugar, una atmósfera”, en *Juan Carlos Onetti, El astillero*, Seix Barral, Barcelona, 2002, p. 9).

<sup>20</sup> Lo que se intenta decir aquí es simple y no necesita explicaciones profundas de la semiótica ni la de la filosofía del lenguaje. En la realidad, alguien realiza una acción porque busca un efecto: se trabaja, por ejemplo, para obtener un sueldo. Asociamos la forma de la acción con el significado. Vemos actuar a alguien de alguna forma y suponemos que está trabajando. En la ficción de *El astillero*, en cambio, lo único que importa es realizar el trabajo para que ello signifique “trabajar”, y no para obtener un sueldo o para hacer actividades necesarias.

como signos. A esta actitud de los personajes ante lo inútil se la puede llamar voluntad de significar: los personajes quieren dotar sus vidas de sentido, aun cuando este sentido sea un simulacro y no una razón trascendental en la cual hayan depositado su fe. Como ha señalado Mark Millington, Larsen “seems to be seeking to lose himself in a totalizing external structure of meaning”.<sup>21</sup> Por lo tanto, no hay ninguna intención de transformar la realidad del astillero, lo cual saben imposible. Se trata de “instalar” un significado.

En el apartado anterior, sin embargo, se ha dicho que Larsen tiene conciencia de la inutilidad del lenguaje. Esa es la principal contradicción de su voluntad de significar y acaso, dicho con ironía, su única rebeldía heroica. No es a pesar de entender su insignificancia, sino más bien porque la entiende que se dedica a repetir actos que le den un significado. De acuerdo con su actitud general, tampoco busca que el lenguaje permanezca, sino que tan sólo desea actuar y vivir como si el lenguaje y sus significados permanecieran.

La forma en que los personajes usan el lenguaje en la novela, por lo tanto, es distinta al uso común. No es un lenguaje instrumental, que podría servir para relacionarse con la realidad, sino un uso del lenguaje que consiste en imponerle significados a la nada. Esa vida falsa que describe la novela se debe a una determinada relación con el lenguaje, la cual lo desvía de sus funciones comunes: “El simulacro establece un tipo de verbalización lingüística de ideas, órdenes, promesas y proyecciones entre los personajes de *El astillero* que enrarece la finalidad comunicativa del lenguaje”.<sup>22</sup> Éste sustituye a la vida. Permite a los personajes ser, mediante el significado, lo que la realidad no les permite: “el sueño que

---

<sup>21</sup> Mark Millington, *Reading Onetti: language, narrative and the subject*, Francis Cairns, Liverpool, 1985, p. 239.

<sup>22</sup> Ricardo Vega Neira, “Metáfora, simulacro y fin de la utopía latinoamericana en ‘El Astillero’, de Juan Carlos Onetti”, *critica.cl*, 2010 [<http://critica.cl/literatura/metafora-simulacro-y-fin-de-la-utopia-latinoamericana-en-el-astillero-de-juan-carlos-onetti>].

se sabe mentira se impone como realidad textual”.<sup>23</sup> La realidad, entonces, tampoco es habitada como realidad, sino como un simulacro permitido por el lenguaje. Por ello, Juan Carlos Curutchet afirma que en esta novela “el engaño se nutre de la vida”.<sup>24</sup>

La voluntad de significar de Larsen aparece desde antes de enterarse de Angélica Petrus y del astillero. Al menos así lo declara una de las versiones de quienes lo vieron llegar a Santa María: “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 antes; recuerdan su afán por ser descubierto e identificado” (p. 153). Busca la mirada de los otros para que lo asocien con el personaje expulsado cinco años atrás, para que lo relacionen con un significado y le permitan volver a ser lo que fue. Como lo señala Yurkiévich, Larsen busca una revancha “que revierta la insignificancia con significación”.<sup>25</sup> Quiere recobrar el significado perdido tras haber sido expulsado. Hay que recordar que en la cronología de la ficción, Larsen había sido Juntacadáveres, el proxeneta que fracasó cuando intentó fundar un prostíbulo en Santa María. Si bien *Juntacadáveres* se publicó después (1964) que *El astillero* (1961), las escuetas referencias de ésta le permiten saber al lector que Larsen tuvo una historia anterior en Santa María y que se le conocía con otro sobrenombre. Se ignora qué ha pasado en esos cinco años; tampoco se sabe exactamente cuál es la razón de su regreso.<sup>26</sup> Sin embargo, el narrador hace notar su deseo de ser reconocido por los demás y de ser devuelto al personaje que había sido en ese lugar, y el consiguiente fracaso y la poca importancia que tuvo su

---

23 Hugo J. Verani, “Onetti y el palimpsesto de la memoria”, en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, coord. Sebastián Neumeister, Vervuert, Frankfurt am Main, 1989, p. 729.

24 Juan Carlos Curutchet, “El inhumano mundo de la razón. (Una interpretación de *El astillero*)”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 292-294 (1974), p. 592. Después añade: “el logos está puesto al servicio del engaño”, p. 594.

25 Yurkiévich, art. cit., p. 535.

26 Según Juan Manuel Molina, el regreso de Larsen tiene “la venganza como motivo y la ingenuidad como característica de esa venganza” (Molina, *op. cit.*, p. 236).

reaparición. Después de su llegada, dura quince días sin ser visto y cuando se presenta de nuevo, ya ha decidido el plan de seducir a Angélica Petrus. Al descubrir que no es tomado en cuenta en Santa María, se va a Puerto Astillero, donde descubre la oportunidad de casarse con la hija de Petrus y obtener un puesto en la empresa.

Este cambio de planes se debe sobre todo a que ya no desea el significado que puede adquirir en Santa María –que es el del proxeneta Juntacadáveres–, sino que ahora prefiere el significado de gerente general del astillero: “Juntacadáveres asume el horizonte ideológico pequeñoburgués: casa, familia, trabajo jerarquizado socialmente”.<sup>27</sup> Además, el tipo de significado que él busca, como se ha señalado, sólo es posible en un ambiente cerrado a la mirada ajena. Larsen sabe que no debe ser visto sino por los ojos que le confieren el significado que desea y que además sus posibilidades de significación cambian y se contradicen según el lugar en el que es observado. Para poder ser el gerente y el patriarca que desea ser en el astillero, Larsen debe desprenderse de la identidad de Junta. Dicho de otro modo: para adquirir la identidad del burgués, debe evitar la del proxeneta. En este sentido, Hugo Verani tiene razón cuando afirma que “el temor a la nada lleva a Larsen a enmascarar su insignificancia en un nuevo *yo* que borre a los anteriores y los suplante”.<sup>28</sup> El hecho de que al inicio de la novela sí haya deseado ser reconocido como Junta nos revela que su voluntad de significar acaso no buscaba un significado particular y que se aferró a aquel que consideró más plausible. Es más fácil la mentira del astillero que la recuperación del personaje que había sido en Santa María.

---

<sup>27</sup> Rómulo Cosse, “*El astillero* o la ciudad posible”, en *Juan Carlos Onetti, papeles críticos: medio siglo de escritura*, ed. Rómulo Cosse, Librería Linardi y Risso, Montevideo, 1989, p.158. Según Ruffinelli: “En *El astillero*, más que en ninguna de las novelas de Onetti anteriores o posteriores, los valores de la pequeña burguesía (dinero, seguridad social, prestigio) tienen tanto valor para un personaje como aquí para Larsen” (art. cit., p. 196).

<sup>28</sup> Verani, *op.cit.*, p. 191. El subrayado es de Verani.

Lo interesante es que Larsen no busca otro beneficio que el significado. No le importa ni conseguir dinero ni adquirir una mejor vida, pues es consciente de que eso resulta imposible. Le basta con los signos, aunque detrás de ellos no haya nada:

No iba a cobrar, en todo caso, ni cinco ni seis mil pesos a fin de mes. Pero nadie le negaba la satisfacción de imponer un asiento con una sonrisa, con un manoteo afectuoso, al hombre que empujaba la puerta de madera y vidrio de la Gerencia General, Gálvez o Kunz, ni tampoco el placer demente de hacer preguntas y obtener respuestas sobre temas de sonido prestigioso y que muy probablemente no aludieran a nada: alternativas de balanza de pagos, límites actuales de la compresión de las calderas. (p. 181)

En el astillero el trabajo ya no funciona como trabajo. No sirve para sustentar la vida económicamente, pero sí para sustentar su exigencia simbólica. Además, el trabajo provee a los trabajadores de cierto valor: los vuelve “útiles” y “necesarios”. A los personajes no les preocupa la inutilidad de su labor, pues les basta con adquirir esos valores. El deseo de significar es un deseo de ser, si no indispensable, por lo menos sí perteneciente a un sistema mayor. No se trata, entonces, de significar por el mero hecho de significar: con ello se busca legitimar la existencia, hacerla válida.<sup>29</sup> El trabajo y la familia, las dos metas principales a las que aspira Larsen, se presentan como las dos instituciones principales mediante las cuales se puede conseguir esa legitimación. Para adquirirla basta el simulacro: una serie de signos que se sostienen en su propia enunciación. Por lo tanto, no se busca una legitimación real, sino simulada.

Aparte de adquirir los significados de legitimidad común de la familia y el trabajo, desea también hacer y decir aquello que lo coloque en una posición de poder. ¿Habría aceptado Larsen un trabajo menor al de Gerente General? Sus dos identidades, la de Junta y la de gerente del astillero, comparten tanto la labor del administrador como la de quien tiene un puesto alto en la jerarquía: el jefe de las prostitutas y el jefe de los secretarios.

---

<sup>29</sup> Verani ha señalado que “la búsqueda de una justificación de la vida misma” no sólo es una preocupación onettiana, sino una de las constantes del arte del siglo XX. Véase *ibid.*, p. 18.

Primero intentó sostenerse en un alto rango del lumpen y después en un alto rango de la burguesía. Por supuesto, Larsen no tiene tal poder ni se preocupa por ejercerlo. Esa búsqueda del significado del poder es una búsqueda de legitimidad similar a las otras, pero sobre todo es una búsqueda de distinción. No quiere participar en un papel común, sino en uno que sólo ocupe él y que lo vuelva una parte indispensable en el sistema. Su voluntad de poder es únicamente una voluntad de significar.

Sin embargo, no sólo procura ese significado en sus acciones y sus conversaciones con los empleados, sino que además se sirve de otros símbolos: “Volvió la cabeza para mirar el río sucio y quieto y después hizo sonar con exceso las llaves, el llavero que le deformaba el bolsillo de la cadera, la ridícula, infantil abundancia de llaves que simbolizaban importancia, dominio y posesión” (p. 256). Las llaves le confieren la identidad de poseedor, como lo indica la propia narración, y además la simulación del acceso. Hay que recordar que la meta de Larsen es entrar a la casa de los Petrus. El significado de poder que desea Larsen se relaciona con ese deseo de acceder a un lugar privilegiado, del cual únicamente él tiene la llave: adquirir un significado que sólo le pertenezca a él. De ahí que Verani interprete las llaves como uno de los “signos de autosuficiencia, posesión y mando”.<sup>30</sup>

No basta, sin embargo, con que posea las llaves, pues en realidad su fin no es abrir puertas; su propósito es usarlas como signo y por eso produce ruido con ellas y remarca su presencia, aunque sólo está él para escuchar. Estos símbolos se muestran exagerados (“infantil abundancia de llaves”) y muchas veces carecen de receptor, o en todo caso Larsen los comunica a sí mismo. Para imponerse a la realidad casi vacía, se recurre a la hipérbole del ruido, la formalidad y la desproporción. Las llaves no sirven para abrir puertas, pero

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 199.

sirven para señalar una distinción y un privilegio. Ese modo de usar el signo, como ha advertido Roberto Ferro, muestra su carencia de poder y de significado: “Esa prótesis inútil que se agrega a su humanidad, las innumerables llaves simboliza el vacío del dominio y la posición, porque sólo existen como fetiche”.<sup>31</sup>

Larsen desea una identidad que legitime su vida y le otorgue un rasgo distintivo, pero no busca esa identidad en lo real, sino en los símbolos y los significados que puede fingir sobre lo real. Por lo tanto la identidad no es nunca algo que se es, sino algo que se enuncia, algo que se dice ser. En la narración se revela de manera específica el significado con que Larsen fantasea. Durante una de sus visitas a la glorieta, se define a sí mismo: “él era la juventud y su fe, era el que se labra o abre un porvenir, el que construye un mañana más venturoso, el que sueña y realiza, el inmortal” (pp. 182-183). La definición contrasta tanto con el personaje como con el modo de narrar. Viejo e imposibilitado para la inocencia, Larsen quiere ser “la juventud y la fe”; inútil y sin posibilidades verdaderas, se concibe como alguien con un futuro por hacer; habitante de un tiempo donde lo único que queda son las excrecencias del pasado, él se ve a sí mismo como el que construye “un mañana más venturoso”. El fragmento tiene un aire solemne y optimista, casi épico; la epopeya a la que se suscribe es la epopeya del progreso. Larsen quiere ser un héroe capitalista, el hombre que se hace a sí mismo, y que está representado en Jeremías Petrus. Pero la fantasía de esa heroicidad y el tono positivo con que se declara contrastan con el tono irónico de la narración y sus constantes referencias a lo degradado. Larsen es consciente de que los valores con los cuales define su identidad –la juventud, la fe, la acción– son inalcanzables para él. La referencia a sus fantasías son una referencia a sus imposibilidades, a lo

---

31 Roberto Ferro, *Onetti/La fundación imaginada. La parodia del autor en la saga de Santa María*, Corregidor, Buenos Aires, 2011, p. 359.

irrealizable que ya únicamente se puede conseguir mediante los trucos del lenguaje. En este sentido, Larsen es un Quijote cuya mayor desventaja es la cordura, o como lo ha indicado Eliseo Andrade Carmona: “un Quijote al revés [...] que se da cuenta de la vacuidad de sus ‘ideales’ y que, sobre esto, sigue luchando hasta el final por ellos”.<sup>32</sup> Es un héroe que sabe que no puede ser un héroe, un hombre de acción que se sabe inhabilitado para la acción. De ahí que no busque realmente un sentido para la vida ni beneficios ni poderes verdaderos, pues le basta con los gestos y los signos. Larsen ya sabe que la vida no tiene sentido y que toda acción es inútil; ese conocimiento lo acompaña desde el principio y es la causa principal de que desee y cumpla con la farsa del astillero.

También se ofrece una imagen precisa del objetivo final de Larsen:

imaginó sonriendo un protegido mediodía de invierno en la casa de Petrus, con una Josefina engordada y cómplice sirviendo la mesa, con una Angélica Inés de inmovible sonrisa enajenada vigilando la altura del fuego en la chimenea, mimando a un número variable de niños, transportando su mirada servicial y su murmullo patético de la cara lustrosa de un Larsen dichoso al gran retrato del óvalo del padre y suegro muerto; a la cabeza de voluntad y arcano, severa, rodeándose con las patillas, a dos metros de altura, ejemplar, dominante, obedecida. (pp. 205-206)

La imagen es un lugar común de la vida burguesa, lo cual significa que Larsen desea un tipo de vida ya conocido y caduco, pero que todavía conserva legitimidad social. Nótese que en su fantasía Petrus ha muerto y Larsen ocupa ahora su lugar. Quiere ser Petrus, o por lo menos el heredero de su legado. Con ello también se relaciona la presencia de los hijos, quienes representan la continuidad, y la actitud servicial de Inés, la cual cumple con el papel maternal y obediente de la mujer en la cultura machista. Sin embargo, a pesar de estar muerto, Petrus sigue presente mediante el retrato. Aunque ya ha sido sustituido, su autoridad es necesaria para legitimar la de Larsen. Angélica mira a uno y luego a otro para

---

<sup>32</sup> Eliseo Andrade Carmona, “*El astillero* de Onetti: un vacío humano”, *La palabra y el hombre*, 8 (1973), p.26. Esta analogía con el Quijote también se encuentra en María Izquierdo Rojo, “Onetti, el hombre de la cara aburrida, y el fracaso existencial”, *Letral*, 2 (2009), p. 59.

reconocer la identidad entre los dos, la transición y el proceso de sustitución. La figura severa del antecesor y la imagen de los niños refieren una idea de continuidad y de autoridad legítimas.

Además del significado burgués de la familia y del legado, Larsen desea también la comodidad. La imagen con la que fantasea sucede en un “protegido mediodía de invierno”, el cual contrasta con el invierno hostil en el que se desarrolla la acción de la novela. Al privilegio y la clase, se suma el bienestar. La legitimidad y la comodidad de existir son los dos propósitos de Larsen, los cuales no busca realizar más que en la forma de la simulación. De ahí que ambas fantasías estén envueltas en la ironía y la conciencia de su imposibilidad. Díaz Grey le dirá que lo más aconsejable es que Angélica no tenga hijos, y además el gesto definitivo que busca Larsen, entrar a la casa Petrus, le está vedado. Como se verá después, no sólo se le niega la realidad, sino también el simulacro. La voluntad que mueve a Larsen es la de alcanzar ciertos significados específicos asociados al éxito capitalista y a un lugar común de la burguesía; ésa es su verdadera empresa en la narración, no el astillero. También es ese su verdadero fracaso.

No es extraño que Díaz Grey halle un parecido entre el Larsen proxeneta y el padre Bergner (p. 224). El diálogo entre el médico y el protagonista en el cual se enuncia esa comparación se refiere a la historia que sucede en *Juntacadáveres*. Aunque la anécdota del prostíbulo nunca se resume ni se relata con claridad en *El astillero*, no deja de ser significativa la similitud entre Larsen y un cura. Díaz Grey les halla parecido porque entiende que tanto las empresas de la religión como las de Larsen no buscan un verdadero efecto en la realidad y ambas dependen del lenguaje, es decir, buscan un significado. Tanto el pecado como la santidad, tanto la empresa del padrote como la del religioso, le parecen absurdas. Ambas surgen de acuerdos lingüísticos e ideológicos, y tanto éxito como

salvación son meros significados, productos de actos convertidos en signos. Habría que indagar, aunque al final quedara sólo una serie de preguntas, si ese parecido también se refiere a otras cuestiones. Tanto el cura como el proxeneta son “líderes” de un grupo: uno pastorea almas, el otro prostitutas. Los dos representan imágenes masculinas y patriarcales. Acaso la comparación busca anular la antítesis y poner en duda la diferencia moral, cuestión que involucra inevitablemente la relación entre existencia y lenguaje. Como señala el propio Díaz Grey, “es un parecido largo de explicar”, cuyo efecto tiene mayor repercusión en *Juntacadáveres* que en *El astillero*. A ambos, tanto al padre Bergner como a Junta-Larsen, los mueve una voluntad de significar relacionada con la legitimidad y el poder. Existen del mismo modo, aunque en discursos morales distintos.

La legitimidad y la producción del significado, a diferencia de la acción en sí, necesita a los otros. Si Larsen quisiera realizar un trabajo efectivo, bastaría con que lo ejecutara, sin necesidad de la mirada ajena. Pero para que sus actos y él mismo sean signos, depende de que los otros lo vean y lo asocien a tal o cual significado. El otro siempre tiene un papel determinante en la simulación. De ahí que Larsen se reserve a la privacidad del astillero, pues ante los ojos de los sanmarianos su trabajo de gerente perdería validez. Para que el significado con que disfraza su existencia sea legítimo, los otros empleados de la empresa y los demás involucrados deben aceptarlo. De quien más depende esa legitimidad es de Jeremías Petrus, el dueño del astillero. Su papel de dueño y de autoridad lo capacitan para emitir promesas y confirmar el valor del trabajo de su nuevo gerente. No podría conseguir los significados que adquiere para sus acciones inútiles si Petrus no le indicara que “su tarea, señor, es tan importante como la mía” (p. 235). Para realizar su voluntad de significar, además de la convención de los otros, necesita una otredad simbólicamente superior que le confiera el significado. Extrae significación tanto de una convención

horizontal como de una convención vertical. Además de su autoridad y su superioridad, Petrus lleva más tiempo viviendo en la simulación, y a diferencia de Larsen, su conciencia no lo expulsa de ella.

El caso más evidente de que ni a Petrus ni a Larsen les importa la efectividad real de la acción sino sólo su significado se encuentra en la última entrevista que tienen ambos en la habitación que le sirve de celda al primero. Esa visita ocurre cuando Gálvez ya ha denunciado a Petrus. Sin embargo, a pesar de ello, el empresario redacta y firma un contrato para su gerente. Para Petrus, la simulación continúa más allá de lo insalvable. La firma del contrato revela el absurdo que permite el lenguaje: los actos vacíos que carecen de referente real, pero que se sostienen en la posibilidad del significado. Estas escenas ocurren en Santa María, aunque siempre en espacios cerrados donde la simulación está a salvo. Mientras pueda usar los actos y las cosas como signos, Petrus no dejará de ignorar su inutilidad y se aferrará a esa voluntad de significar. Como se verá en el tercer capítulo, para Larsen eso no será posible.

La voluntad de significar también implica una imposición del significado, no sólo una convención. En varias ocasiones, al observar, Larsen no concibe algo como lo que es sino como lo que él interpreta que es. A toda cosa y a toda acción se le impone un significado con el fin de que posea un sentido específico para él. Por ejemplo: “Bajando un párpado para mirar mejor, Larsen veía la casa como la forma vacía de un cielo ambicionado, prometido“ (p. 165). La realidad es sustituida por la interpretación. La voluntad de significar necesariamente resignifica la realidad de su contexto, pues así se otorga una coherencia a la identidad deseada. La casa se convierte en el cielo prometido y el acto de entrar en ella, a su vez, se reviste como un modo de alcanzar la inmortalidad. Para legitimar su propia existencia mediante el lenguaje, para ser él mismo un signo, debe

convertir todo lo demás en un signo asociado al destino que él ha elegido simular para sí mismo.

#### I.1.2.1 El revólver

El revólver de Larsen merece un análisis aparte. Lo importante no es que el protagonista posea un arma, sino que nunca la utiliza. El objeto se presenta varias veces en la narración como una posibilidad y como una amenaza. Larsen siempre lleva su revólver, lo vacía y lo vuelve a cargar y acaricia el gatillo en varias ocasiones. Incluso se lo muestra a Petrus y le ofrece asesinar a Gálvez. Sin embargo, nunca lo dispara. El revólver aparece como la posibilidad que no se realiza, la acción a la que no se atreve Larsen.

En *El astillero* hay tres historias parentéticas. Se trata de pequeñas narraciones que el narrador coloca en la narración principal, distinguidas entre paréntesis, y que refieren la historia de algún elemento marginal de la trama. La primera es la historia de los gerentes del astillero, la segunda la de la estatua del caudillo Brausen y la última es la que podemos considerar la historia de las pistolas de Larsen, la cual aparece en el capítulo “Santa María. V”. Esta historia se introduce después de que Petrus rechaza la oferta del asesinato de Gálvez. Le pide a Larsen que se guarde el arma y busque otro administrador. Lo significativo de la breve narración reside en que al igual que el revólver, las pistolas anteriores tampoco fueron utilizadas:

Primero, con las primeras mujeres y los primeros augurios de importancia y peligro disfrutados en glorietas de locales suburbanos, de improvisados y efímeros clubes sociales, recreativos y deportivos, fue una pistola 32, chata, que podía llevarse en el bolsillito de la cintura [...] Vino después una pistola Colt comprada por nada a un conscripto; era pesada, enorme, indomitable. También inútil, nunca usada si se exceptúan los almuerzos campestres, los ejercicios de puntería contra una lata o un árbol [...] Esto en la edad de la madurez, de la máxima hombría. Una pistola demasiado grande para la mano [...] Sólo buena para mostrar y lucirse oportuna en la hora crepuscular en que languidece el póquer, cuando él daba la pistola a desarmar y, con los ojos vendados [...], la iba reconstruyendo [...], totalmente feliz cuando remataba entre aplausos la proeza. (pp. 302-303)

Las pistolas también aparecen como objetos inútiles, aunque se debe decir que más bien son objetos que no se utilizan. Su inutilidad no consiste en estar descompuestas, como sí lo están las herramientas del astillero. Al contrario, las pistolas de Larsen no se usan porque él no se atreve a usarlas. La historia citada, en la cual se inscribe la del revólver, confirman que no le importan las cosas para la acción, sino para el significado. La primera arma, la 32, es señalada como “un amor de adolescencia”. No la carga para dispararla, sino para adquirir una imagen de hombría y de forajido. La segunda, la Colt, la utiliza para jugar y para lucirse en las borracheras. Además, esta segunda pistola es “demasiado grande para su mano”, lo excede, como también lo excede la acción de disparar. Carga las armas para hacerse una imagen de hombre de acción y de destreza. Su porte se debe, pues, a su voluntad de significar.

El revólver, no obstante, adquiere significados que acaso no tenían las otras pistolas. Ya no conserva del todo el valor de hombría que pretendían las armas anteriores. Tampoco lo usa para jugar ni para mostrarse hábil. Cargar el revólver, para Larsen, significa más bien un modo de seguridad. En varias ocasiones lo presenta o lo contempla como una forma de amenazar; pero si Larsen amenaza se debe sobre todo a que se siente amenazado. Intenta intimidar a Gálvez y a Kunz, infructuosamente, porque son ellos dos quienes amenazan con socavar y destruir la simulación del astillero. El revólver le permite sentirse protegido del peligro de perder su significado recién adquirido.<sup>33</sup> Se convierte en una forma de garantía, que sin embargo fracasa al final, pues el arma no lo salva de su propia conciencia.

El revólver tampoco forma parte de su imagen exterior. Ahora es algo que la mayor parte del tiempo mantiene escondido. No coincide con su nueva identidad de gerente

---

<sup>33</sup> Millington ha interpretado el revólver como un indicador con el cual se señala la presión de la realidad sobre el “juego ilusorio del astillero”. Véase Millington, *op. cit.*, pp. 244-245.

general y aspirante a patriarca burgués. Larsen sabe que el arma es un signo ajeno al significado que desea, y sin embargo la necesita para sentir que resguarda ese significado. A causa de su conciencia, Larsen siempre se mantendrá en medio del mundo de la farsa y el mundo de lo real. Aspira a la simulación, pero no por eso deja de advertir las amenazas que la circundan. El revólver es, pues, una contradicción, puesto que es un signo que busca proteger su nuevo significado, aunque es ajeno a él.

El otro significado del revólver provoca una dubitación en Larsen y a él se debe que no se atreva a jalar el gatillo. La violencia acaso sea la referencia más inmediata de un arma de fuego. En *El astillero* la violencia aparece como una posibilidad que se rehúye. Y no se trata de la violencia del asesinato, sino de la violencia más general de producir una consecuencia real, un acto efectivo en la realidad. Larsen se resiste a usar el revólver porque teme la acción. La violencia es el último recurso al que desea recurrir y tal vez su intención y su oferta de asesinar a Gálvez sean también parte de la farsa. La voluntad de no usar el revólver responde al temor de que una acción efectiva disuelva también la simulación que permite el lenguaje. Aquello que protege a la farsa también la amenaza. El revólver es la más clara posibilidad de acción en la novela, pero Larsen se previene de limitar su uso a la significación. A diferencia de los otros objetos, el revólver sí tiene posibilidades más allá de su función de signo; pero atreverse a jalar el gatillo amenazaría el resto de los signos del juego. Esto permite vislumbrar que la voluntad de significar no se debe únicamente a la ausencia de posibilidades, sino también a una auténtica intención de no actuar. Es decir: tal vez Larsen recurriría a la farsa aunque tuviera la posibilidad de un acto efectivo en la realidad.

### I.1.3. Señales de insignificancia

A la vez que narra la voluntad de significar de los personajes, la narración refiere varios elementos que demuestran su imposibilidad de significar. Tras la simulación siempre está presente la insignificancia de todo. Esto no quiere decir que la novela se afane en demostrar algo. Al contrario, se narra mediante esa contradicción porque lo que se relata es un proceso de conciencia. La insignificancia no funciona como una tesis del narrador, sino como un elemento dado de antemano y que se entromete en la conciencia de los personajes y estorba su farsa. Millington ha indicado ya que ese es el principal conflicto de Larsen: no quiere reprimir la realidad, lo cual sabe imposible, sino su conciencia de esa realidad.<sup>34</sup> A eso añade: “Larsen's oscillation is apparently between knowledge of reality and a desire to be absorbed in an illusory world”.<sup>35</sup> Hebert Benítez Pezzolano también ha señalado esta contraposición, aunque de modo diferente. La define como “una dialéctica desigual entre la materialidad del fingimiento –amparado éste 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”.<sup>36</sup> Aunque esta dialéctica sí es desigual, pues las evidencias de la insignificancia superan por mucho a la voluntad de significar, esa intromisión en la conciencia no funciona como una denuncia, sino más bien como una presencia incómoda. No se acusa, sino que se expone el fracaso del lenguaje: la imposibilidad de imponerse a lo real y disimularlo. Por lo tanto, la insignificancia no es posterior, no se presenta como un modo de crítica y destrucción de la simulación; está presente desde el inicio y es inamovible. En todo caso, es el simulacro instalado mediante el lenguaje el que no logra cancelar la insignificancia.

---

34 Millington, *op. cit.*, p. 236.

35 *Ibid.*, p. 239.

36 Hebert Benítez Pezzolano, “La farsa y su otra orilla en *El astillero*”, en *Presencia de Juan Carlos Onetti. Homenaje en el centenario de su nacimiento (1909–2009)*, ed. Rose Corral, El Colegio de México, México, 2012, pp. 217-218.

La narración negativa relata esa imposibilidad o, si se prefiere, esas imposibilidades. Además de la inutilidad de la acción, la cual los personajes aceptan, se muestra la inestabilidad de los significados. La propia narración cancela las identidades que los personajes quieren adquirir. Sin embargo, como se ha dicho, no se trata de un proceso de afirmación y negación. No es que los personajes hagan algo o digan algo y que la narración lo niegue al instante siguiente. La negatividad de la narración no funciona como una respuesta o una antítesis a una afirmación previa. Se puede insistir en que se representa una imposibilidad o también una nulidad, un vacío, sobre el cual los personajes intentan vanamente significar.

Entre los elementos que la narración contrapone a la voluntad de significar se encuentran las que se pueden denominar señales de insignificancia. El narrador se refiere a Larsen o a sus acciones como intercambiables y dispensables. Desde el primer capítulo, cuando relata su llegada, el narrador lo califica con el adjetivo “confundible” y advierte que su historia anterior en Santa María ya estaba “casi olvidada”. Larsen es presentado como un hombre cualquiera, que es apenas recordado como una anécdota y cuya reaparición no afecta de ningún modo a los habitantes del lugar; todo esto a la vez que se indica su voluntad de significar.

En el segundo capítulo, cuando se narra la primera visita de Larsen al astillero, el narrador relata su arribo al puerto de este modo: “Bajó en el muelle que llamaban Puerto Astillero, detrás de una mujer gorda y vieja, de una canasta y una niña dormida, como podría, tal vez, haber bajado en cualquier parte” (p. 157). Después de esto, se describe la primera vez que Larsen observa la decadencia del lugar. Este fragmento muestra que la empresa de Larsen es innecesaria y carece de importancia y que el lugar al que llega no posee ningún destino especial para él; por eso se baja ahí como se pudo haber bajado en

cualquier otra parte. Como indica Bruce Swansey, el sitio “es definido negativamente ya que nada hay en él que lo singularice”.<sup>37</sup> No hay nada que hacer en ese ni en ningún otro lado. El propio Larsen lo dice después: “Poblacho verdaderamente inmundo” (p. 157). No puede negar su conciencia del vacío. Puerto Astillero es para él una especie de páramo, donde no se le ofrece realmente ninguna posibilidad.

La narración refiere al protagonista como una repetición. Larsen sabe que no es el primer hombre que escucha las promesas de Petrus y que el fracaso ya ha ocurrido en otros miserables. Lo distingue de ellos la conciencia y la satisfacción del simulacro. El atributo especial de Larsen es su capacidad para seguir el juego de Petrus. Sin embargo, la referencia a sus antecesores lo vuelve en cierto modo intercambiable. El significado de gerente general que busca para distinguirse, aunque lo busque sólo como una farsa, se descubre como un puesto que ya han ocupado otros, es decir, un puesto que podría ocupar cualquiera. Esto resulta más grave si tomamos en cuenta que lo que Larsen acepta es una mentira y que su fracaso es un fracaso compartido con los gerentes anteriores. Su empresa carece de originalidad. Los intentos precedentes indican, además de la inutilidad, que la voluntad de significar ya ha sido usada antes sin conseguir nada.

Lo anterior se confirma sobre todo en la historia parentética donde se resume el proceso de llegada y partida de los gerentes pasados. La narración se desarrolla con cierta indiferencia por la precisión y mezcla a todos los gerentes en una masa y una anécdota única. Según Juan Manuel Molina, *El astillero* “alude a una pérdida colectiva de la identidad personal”.<sup>38</sup> Por eso se insiste en igualar a los antecesores de Larsen: “No tan distintos, después de todo; emparentados por la pobreza o la miseria agresiva de sus ropas,

---

<sup>37</sup> Bruce Swansey, “La metamorfosis infernal del espacio”, *Revista de la Universidad de México*, 46 (2007), p. 34.

<sup>38</sup> Molina, *op. cit.*, p. 257.

fantásticas, dispares. Pero con algo de vigilada decadencia, un aire común que parecía el uniforme del pequeño ejército formado por la locura infecciosa del viejo Petrus” (p. 227). Los emparentan cualidades negativas que indican una especie de vaciamiento. No se trata sólo de la pobreza –explicable–, sino del hecho de que no son definidos más que por un movimiento ridículo. Se sabe que estaban “hermanados, además, por una mirada, no vacía, sino vaciada de lo que había tenido y confesado antes” (p. 277). Aparecen como una especie de hombres sin pasado, casi podría decirse que sin existencia, hombres sin características particulares, sin nada. Más que existir como personas, existen como seres vacíos. Además de fracasar en su intento de obtener lo que Petrus les promete, también sufren la extirpación de su propia historia y de lo que eran antes de llegar al astillero.

La narración relata el retorno de los gerentes y la poca importancia que tienen tanto el lugar como los hombres que vuelven de él. La mirada de los otros, de los sanmarianos, contribuye a vaciarlos y a juntarlos a todos en una imagen repetitiva. Paradójicamente, la narración también se concentra en los ojos de los gerentes: “Sus ojos [...] los unía, los soldaba para siempre a otros gerentes de jerarquía diversa que habían cruzado en retirada la ciudad y a los que habrían de llegar en el futuro” (p. 228). Los sanmarianos contemplan sus miradas y las descubren similares, repetidas y repetibles. Se ha dicho antes que el significado depende de los otros. De ahí que sea mediante las miradas que se revele lo sustituibles e insignificantes que son los gerentes generales. Lo que los sanmarianos descubren en sus ojos es el vaciamiento humano que ya habían visto: la mirada desierta que ya no puede encontrar nada significativo en el mundo.

A esta anulación, que consiste en la comprensión de su insignificancia, se debe que se compare la estancia de los gerentes en el astillero con la muerte.<sup>39</sup> Los antecesores de Larsen también habían descubierto la nada a la que habían llegado y la cual sólo estaba disfrazada con la simulación del lenguaje: “volvían de haber estado en ninguna parte, en una soledad absoluta y engañosamente poblada por símbolos: la ambición, la seguridad, el tiempo, el poder” (p. 228). Regresan de “ninguna parte”, pero como el propio texto señala en la siguiente oración, ya no podrán liberarse de esa nada. Han descubierto la falsedad de los significados que deseaban, con los cuales buscaban definirse, y por lo tanto se han vuelto conscientes de su imposibilidad de adquirir significados. Tras desengañarse del simulacro de lo simbólico, han descubierto la imposibilidad de cargar su existencia de sentido. Larsen, pues, es otro de esos gerentes. Por supuesto, lo distingue su pasado en Santa María, su conciencia del simulacro y sobre todo el hecho de que sea su experiencia la que se narre; sin embargo, se incluye la historia de los otros gerentes para mostrar que también él es una repetición, cuya principal diferencia, en todo caso, consiste en ser la repetición final. La narración presenta a Larsen como un hombre más, como un personaje intercambiable. Nótese que los símbolos que “pueblan” el astillero de los gerentes anteriores son casi los mismos que se han definido antes como los significados que desea Larsen. Su voluntad de significar, por lo tanto, tampoco lo dota de ninguna distinción. En ello radica otro de los medios por los cuales la narración se vuelve negativa: confiesa no narrar una historia excepcional, sino la repetición de una anécdota que los sanmarianos reconocen y a la cual no le otorgan mucha importancia.

#### I.1.4. Designificación y deshumanización

---

<sup>39</sup> Según Ximena Moreno Aliste, *El astillero* se distingue del resto de la obra de Onetti por presentar el simulacro de esta manera: “Por primera vez encontramos en esta novela que el mundo de la farsa equivale a la muerte” (Ximena Moreno Aliste, *Origen y sentido de la farsa en la obra de Juan Carlos Onetti*, Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, Poitiers, 1973, p. 76).

Aparte de señalar la insignificancia de Larsen, el texto además utiliza un procedimiento que puede ser llamado designificación. Si las señales de insignificancia indicaban la carencia de significados y de importancia que los personajes pretenden imponer a sí mismos y a la realidad, la designificación consiste en vaciar de significado y de valor tanto a las cosas como a los seres humanos. Las señales indican un estado insuperable; la designificación relata un proceso negativo. Puede decirse que es una forma de abreviar el término “pérdida de significado”. Este procedimiento ya se ha observado de cierto modo en el análisis de lo inútil. Al ser presentadas como inservibles para el uso que les había asignado, las herramientas pierden su significado, y aunque la narración todavía usa sus nombres para señalarlas, recalca el hecho de que ya no pertenecen al mundo de lo simbólico, sino que se encuentran de vuelta en su calidad de simple materia. La inutilidad les ha extirpado su función de signos.

Se ha insistido mucho en que la obra de Onetti tiene como una de sus obsesiones principales la degradación. Eso es innegable. Sin embargo, aunque la crítica ha señalado el problema del malentendido en su obra, no se ha prestado mucha atención a la degradación del lenguaje que aparece en sus novelas. Esto se debe en parte a que Onetti no degrada la lengua en su prosa; esa degradación está en lo narrado más que en la forma de narrar. La designificación que se relata en el astillero es parte de esa degradación del lenguaje, la cual a su vez implica una degradación del ser humano.

La narración expone la designificación refiriéndose al significado anterior para contrastarlo después con su vaciamiento. De ahí que Larsen trate de reconstruir en su imaginación la época funcional del astillero mientras observa sus ruinas. Ese pasado en el cual las cosas sí servían resulta indispensable para la voluntad de significar y para el simulacro. De esa prosperidad anterior se extraen los significados que se quiere implantar

en el vacío. El significado es, pues, también algo gastado. Como se ha señalado antes, el lenguaje es otra de las herramientas descompuestas del astillero. Sin embargo, a la narración no le basta con mostrar a la realidad vaciada de lo simbólico, sino que además muestra el hecho mismo del vaciamiento y por eso refiere el significado perdido.

Tomemos como ejemplo el siguiente fragmento: “el edificio de Petrus S.A., un cubo gris de cemento desconchado, un abandono que ocupaban formas de hierro herrumbroso” (p. 228). Primero se nombra el objeto con su significado, como el edificio de una empresa, e inmediatamente después se lo describe ya libre de su antigua significación, como un simple cubo de cemento, una cosa que está ahí sin ninguna función simbólica; por último, adquiere un carácter abstracto e indefinible. De ser un edificio empresarial pasa a ser un cubo, y luego a ser un espacio habitado por formas de hierro: de lo simbólico a la imagen, y de la imagen a una cosa incomprensible. Se destruye el objeto mediante la extirpación de su nombre y de la manipulación humana que se había ejercido sobre él. Vacío de lenguaje, el objeto queda también vacío de lo humano. Esto no se debe, como se sabe, a la ausencia de seres humanos, pues la mirada sigue presente, sino, como se ha indicado antes, a su incapacidad de participar en la realidad.

Pero aparte de no encontrar ningún significado en las cosas, a Larsen se le imposibilita el hallazgo del significado que buscaba en sus actos. Después de que besa a Angélica Petrus, descubre la nulidad de su logro: “se le hizo imposible alegrarse de su victoria, no pudo siquiera evocarla como victoria. Se sentía empobrecido, incapaz de jactancia, incrédulo, como si no fuera cierto que hubiera besado a Angélica Inés [...]; o no se tratara en realidad de una mujer; o no fuera él quien lo había hecho” (p. 198). Se le concede realizar el acto, pero se le niega en cambio el reconocimiento del significado que quería y del valor que justificaría su acción y la incluiría dentro de un plan mayor. Larsen

no se puede jactar: su victoria es un acto vacío, sin importancia. Esa ausencia de significado provoca una sospecha sobre la realidad del acto. No en el sentido de si fue real o no, sino de si puede considerarse como un acto. Se le aparece como algo no realizado, como un objetivo no conseguido y que a la vez afecta la identidad de él y de Angélica: ella deja de ser una mujer y él de ser él; por lo tanto, el acto no sucedió. Al perder su significado, el acto también pierde su realidad. Hacer se vuelve lo mismo que no hacer.

Hay un heroísmo negado en el beso que Angélica le da a Larsen. Él busca la consumación de una estrategia de seducción. Sin embargo, la propia realización del acto anula la fantasía de la victoria, en la cual Larsen adquiriría el valor de un héroe seductor. Según la interpretación de Omar Prego y María Angélica Petit: “Inés Petrus representa, en esta sencilla imaginería, la joven princesa cuya mano ennoblecerá al plebeyo, pero heroico pretendiente, que llegó hasta ella tras inúmeros combates, luego de superar infinitos peligros y acechanzas”.<sup>40</sup> El acto contiene significado heroico mientras se lo proyecta, pero lo pierde en el momento mismo de su consumación. Se revela aquí una de las principales contradicciones de su voluntad de significar, derivada también de la contradicción más importante, que es la conciencia: una vez que se cumple con el gesto mediante el cual se obtendrá determinado significado, ese significado desaparece y el gesto se vacía. Al ocurrir, el acto deseado se designifica y Larsen ya no puede reconocerse en la escena como un héroe.

Otra de las formas en que la narración designifica la seducción de Larsen se produce mediante el contraste. Larsen regala dos polveras: una a Angélica y otra a la mujer de Gálvez. La escena se repite con el fin de mostrar el acto en dos circunstancias diferentes y a

---

40 Omar Prego y María Angélica Petit, *Juan Carlos Onetti, o, la salvación por la escritura*, Sociedad General Española de Librería, Madrid, 1981, p. 125.

su vez mostrar dos significados contradictorios. Esa contradicción representa la antítesis de las dos formas de existencia entre las que vacila Larsen, las cuales corresponden a la simulación y a la miseria.

En la primera escena, en la cual le regala la polvera a Angélica, ella está perfumada y lleva puesto un largo vestido blanco; en la otra escena, en cambio, la mujer de Gálvez es descrita como despeinada y huraña. A la primera, tras entregarle el regalo, le dice: “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” (p. 197). Cuando le da la polvera a la mujer repite la misma fórmula, pero elimina las palabras amorosas. Angélica agradece, responde con gran entusiasmo y al final lo besa. La mujer, en cambio, agradece el regalo sin mucha emoción y le dice: “¿Qué quiere? ¿Quiere que le dé un beso?” (p. 199). Larsen le responde que no quiere nada.

La “sensación de un triunfo complicado e inservible” (p. 200), como indica la narración, se repite. Tanto en un caso como en otro, el regalo de la polvera es una victoria que es un fracaso. Sin embargo, la mayor diferencia se produce en el hecho de que Larsen se siente incómodo y torpe con Angélica, e incluso se avergüenza. La escena en la casilla, por el contrario, ocurre con calma. En la glorieta, cuando regala la polvera a Angélica, Larsen busca un significado preciso y por eso se siente insatisfecho con sus gestos. La escena en la casilla, sin embargo, ocurre con indiferencia, sin el propósito de obtener ningún significado. A la mujer de Gálvez le da la polvera entendiendo que es un acto vacío y sin importancia. En esta repetición, Larsen primero realiza la acción para encontrar un significado; al descubrir su designificación, lo vuelve a hacer, pero consciente ahora de que se trata de una acción absurda. Al igual que con la referencia al edificio de Petrus, primero se muestra el acto con su significado aparente para después arrancárselo.

Este procedimiento también se utiliza en sentido contrario, aunque provoca el mismo efecto. Una de las ocasiones en que Larsen llama a Gálvez y a Kunz a su oficina es narrada de la siguiente manera: “Primero a nadie y después a nadie; primero al gerente técnico y después al gerente administrativo” (p. 259). A pesar de que el procedimiento se realiza al revés –se refiere antes la pérdida del significado y después el significado–, también sirve para remarcar el vacío. La inversión de la designificación revela que los significados que sobreviven en el astillero son meras imposiciones infructuosas y sobre todo muestra que Larsen es consciente de ello. Es decir, la significación sólo ocurre ya como una especie de maquillaje sobre lo designificado. Si se nombra el “nadie” antes del nombre del puesto laboral es para señalar que la ausencia de significado permanece bajo la simulación. La designificación, como lo muestra este ejemplo y el del beso, no se produce sólo respecto de un significado pasado y desgastado, sino también sobre significados proyectados, deseados, que no logran imponerse a la realidad.

Acaso sea más importante todavía la designificación a la que Larsen es sometido. Hay que reiterar que no se trata únicamente de una observación del narrador o de un modo distinto de describir y definir al personaje. La pérdida de significado que contemplamos se produce en la conciencia de Larsen. Si bien la propia narración señala su insignificancia desde el primer paso del protagonista en su retorno a Santa María, las formas más evidentes de su designificación se presentan después de ciertos actos o ante ciertas circunstancias que ponen en duda la voluntad de significar de Larsen. El vaciamiento que se narra representa su modo de comprender su existencia en el astillero.

Después de besar a Angélica, la narración retrocede varios años, hacia los tiempos en que, para Larsen, “abrirse paso con una mujer no era más que un rito indispensable”, del que siempre, sin embargo, había extraído “plenitud y un desvaído orgullo” (p. 198). Ya se

ha señalado que la designificación del acto a su vez lo envuelve en cierta irrealidad, como si no hubiera sucedido, y que eso afectaba la identidad de Larsen: lo que ha hecho se le presenta como no hecho por él. La narración retrocede hacia la referencia de sus seducciones anteriores para completar la crisis de esa identidad. Larsen se descubre hueco y además incapaz de alojar ningún contenido: “ahora no había sitio para el orgullo o la vergüenza, estaba vacío, separado de su memoria” (p. 198). Al no poder asignar ni siquiera el significado ya conocido a su seducción exitosa de Angélica, Larsen pierde no sólo el significado que busca, sino también la identidad de su pasado. No se trata de la obiedad de que ya no es el que era; su crisis consiste en descubrirse desasociado a esa antigua significación, de tal modo que su vida ya no parece su vida. Larsen se encuentra en un instante sin continuidad, una actualidad inasociable a cualquier acto anterior o posterior, imposibilitada para alojar ningún significado. De ahí que además se sienta incapacitado para una reacción de orgullo o de vergüenza. Larsen no puede atribuirse cualidades y eso se debe más a la designificación de su identidad que al hecho de no poder encontrar tales atributos en sus acciones.

Cuando el final se vuelve inminente y el fracaso innegable, el vaciamiento de su identidad se radicaliza. El procedimiento se realiza mediante la prosopopeya: “De dos a seis el aire mordía una cara de viejo, malsana, colgante, boquiabierta, con el labio inferior estremecido por la respiración; se apoyaba grisáceo sobre el cráneo redondo, casi calvo, ensombrecía el mechón solitario aplastado en la ceja; exaltaba la nariz delgada y curva, triunfante de la decrepitud y la grasa de la cara” (p. 288). El sujeto de la acción es el aire.<sup>41</sup>

Larsen, en cambio, ha pasado a un plano pasivo, donde ya ni siquiera es una conciencia,

---

41 Sobre la importancia de este elemento y otros en la narrativa onettiana, véase Maryse Renaud, “La aventura elemental en la narrativa de Juan Carlos Onetti”, en *Actas del Coloquio Juan Carlos Onetti : nuevas lecturas críticas : París, UNESCO, 13 y 14 de diciembre de 2001 en homenaje a Paul Verdevoye*, Centro de Estudios de Literaturas y Civilizaciones del Río de la Plata, París, 2003, pp. 118-119.

sino sólo un cuerpo sobre el cual el aire se mueve. La referencia a las partes de su rostro provoca un efecto similar al que se utilizaba en la designificación de las cosas. Se señaló anteriormente que se nombraba primero el significado del objeto y después se lo describía materialmente para mostrarlo libre de todo símbolo. Del mismo modo, Larsen deja de ser nombrado como tal para ser descrito en su condición material y existencial de viejo. De ahí que se lo describa en esa quietud alterada por el viento: al igual que las cosas, los seres humanos también han perdido sus significados y lo que queda de ellos es sólo su realidad corpórea.

La insistencia en la vejez acerca al personaje a su muerte. Aunque este tema será tratado en el tercer capítulo, resulta pertinente señalar desde este punto que la designificación representa a los personajes como una especie de muertos en vida. Perdida la identidad y la capacidad de actuar, su existencia se anula en una negación similar a la extinción. La vida, o al menos la vida humana, también es designificada, aunque puede entenderse que esta conclusión no necesariamente implica a la vida en general, sino tan sólo al tipo de vida que llevan los personajes.

La designificación humana, por lo tanto, se puede entender también como una deshumanización.<sup>42</sup> El ser humano es contemplado ya no como un ser que actúa y que posee tal o cual carga simbólica, sino como un cuerpo cuyo lugar en la realidad no resulta más relevante que el resto de las cosas. Según Beverly J. Gibbs: “sensations of acute unreality that result from treatment of character are related to dehumanization of the individual”.<sup>43</sup> Tal deshumanización se produce tanto en la conciencia de los personajes como en su mirada. Larsen vacía de contenido humano a quienes lo circundan, pues de

---

42 Deshumanización significa aquí que algunos personajes dejan de ser entendidos como seres humanos por el narrador, por otros personajes o por ellos mismos.

43 Beverly J. Gibbs, “Ambiguity in Onetti's *El astillero*”, *Hispania*, 56 (1973), p. 266.

algún modo, al igual que las acciones, no le importan los seres humanos como seres humanos sino como signos y como los otros necesarios para sostener su significado. Ahí radica la profunda soledad de la cual no puede descansar en ningún momento de su empresa.

La deshumanización también se produce, al menos en el caso de la mujer de Gálvez, por la propia miseria en la que viven los personajes, o mejor dicho, por la aceptación de esa miseria. Si lo que buscan en las ruinas del astillero es un simulacro que los dote de significado, cuando ese significado se les niega, quedan vacíos. Larsen contempla a la mujer de Gálvez y descubre en ella cierta indiferencia a las circunstancias, cierta adaptación a la ruindad. Entonces la mira como algo deshumanizado: “Tal vez ella no fuera ya una persona sino el recipiente de una curiosidad, de una espera” (p. 270). De entre todos los personajes, acaso sea en la mujer de Gálvez donde encontramos este vaciamiento humano de manera más radical. Al resto de los personajes se les otorga un papel en el simulacro, mientras que ella es un personaje que “estaba allí, simplemente, sin un pasado” (p. 269). Esto no significa que sobre. Su papel en el juego es el de no estar en el juego y, por lo tanto, no tener voluntad de significar. Por ello, Pilar Rodríguez Alonso indica que “lo esencial de esta mujer es precisamente la ausencia de una máscara socialmente impuesta”.<sup>44</sup> Es el “otro” en el que Larsen, más que fundar su significado, descubre su insignificancia irrevocable.<sup>45</sup> La deshumanización de Larsen comienza con la deshumanización de los otros y la comprensión de que no significan nada. Si con la ayuda de los demás pretendía instalar

---

<sup>44</sup> Pilar Rodríguez Alonso, “Algunas consideraciones sobre los personajes femeninos en la obra de Onetti (*El astillero*)”, en *La obra de Juan Carlos Onetti*, Fundamentos, Madrid, 1990, p. 91.

<sup>45</sup> Según Yvonne Perier Jones, en toda la obra de Onetti, esta función la cumplen personajes femeninos: “They provide a threatening reminder of the human sense of finitude that concerns the male characters” (*The formal expression in Juan Carlos Onetti's narrative art*, Centro Intercultural de Documentación, Cuernavaca, 1971, p. 5/11).

una simulación donde podía legitimar su experiencia, es mediante la contemplación de la miseria y la deshumanización ajena que se vuelve incapaz de negar las suyas.<sup>46</sup>

Hacia al final, Larsen se contempla a sí mismo en su insignificancia y su carencia de identidad. Se mira en el espejo “sucesivamente, como a un desconocido, como a la cara no emocionante de un amigo muerto, como a una simple probabilidad humana” (p. 293). Desde el inicio de la narración, Larsen se presenta como un personaje sin importancia para los sanmarianos. Se ha señalado también que su empresa es una repetición y que es sustituible. Al contemplarse en el espejo de esa forma, se mira a sí mismo como lo miraban los otros y se aleja de sí, es decir, del significado con el que quería identificarse; ahora también es insignificante para su propia conciencia. La conciencia de la insignificancia, sin embargo, no se adopta como nueva identidad. Larsen no se dice a sí mismo: “Soy insignificante”, sino que comienza a descubrir la imposibilidad de adquirir identidad alguna.

La aceptación total del vacío no se producirá sino hasta el final, poco antes de su muerte. Pero Larsen ya sufre este distanciamiento de sí mismo desde momentos anteriores. La contemplación de sí mismo en el espejo como un otro desconocido antecede a su participación en la venta de la maquinaria del astillero. Ese acto, como se analizará en el siguiente capítulo, implica una negación del simulacro, y por tanto, de su propia identidad como gerente general del astillero. Larsen ya no es Larsen ni siquiera para sí mismo. Pero lo más importante es que ya no es nada. Cuando se mira como a un desconocido o una probabilidad humana está contemplándose como un significativo al que no se le puede

---

<sup>46</sup> Debe señalarse la importancia de que esta forma de deshumanización se produzca en una mujer, pues como ha advertido Millington, “women characters are crucial signifiers in male discourse, but these are women as constituted by the male” (Mark Millington, “No woman's land: the representation of woman in Onetti”), *MLN*, vol. 102, 2 (1987), p. 360.

asociar ningún significado específico, y a la vez su conciencia se revela como incapacitada para identificarse con algo que le otorgue sentido a la existencia.

#### I.1.5. Díaz Grey

Díaz Grey es el principal personaje que es antitético a la voluntad de significar de Larsen y los demás habitantes del astillero. Al igual que la mujer de Gálvez, el médico carece de esa intención.<sup>47</sup> Lo distinguen de ella el ser ajeno al juego del astillero y sobre todo el juicio que hace sobre ese simulacro. No sólo carece de voluntad de significar, sino que pone en evidencia la ridiculez de esa voluntad y la refuta.

El médico de Santa María pertenece a ese grupo de personajes onettianos que desprecian. Su desprecio es quizá el más cruel de todos; sin embargo, no consiste en enunciarse con agresividad ni con propósitos destructivos. Al contrario, lo declara con pasividad e indiferencia. Es un desprecio nihilista. No busca ni defiende nada con él. Tampoco lo usa para atacar a los otros, sino para comprenderlos. En vez de etiquetarlos, los vacía de las cualidades con que ellos se presentan. Al despreciar también se desprecia a sí mismo. Sus juicios no son juicios de valor ni de distinción, sino de comprensión, y el entendimiento que adquiere con ellos revela la ridiculez de las empresas y las creencias humanas. Se ha desprendido de las preocupaciones banales y tal vez por eso vive con la “vergüenza de ser feliz” (p. 222).

Lo anterior puede aclararse mejor si se compara a Díaz Grey con otro tipo de personaje onettiano que también practica el desprecio: el adolescente. El desprecio de los personajes jóvenes les sirve para distinguirse y para creerse poseedores de ciertos valores. Juzgan a una otredad –los hombres adultos– de la cual se consideran una antítesis. Su

---

<sup>47</sup> Según Rodríguez Alonso: “La mujer de Gálvez y Díaz Grey ejemplifican, con diferentes actitudes externas, ese escepticismo tan comentado por la crítica” (art. cit., p. 92).

desprecio obedece a una voluntad de significar. De ahí que lo enuncien con agresividad y orgullo. Por ejemplo, cuando Bob, en “Bienvenido Bob”, encara al narrador y le advierte que no se casará con su hermana porque “usted es un hombre hecho, es decir deshecho, como todos los hombres a su edad cuando no son extraordinarios”,<sup>48</sup> en realidad está desvalorizando al otro para valorizarse a sí mismo. Algo similar ocurre con Jorge Malabia, en *Juntacadáveres*. Al final, estos personajes fracasan y se degradan hasta convertirse en el tipo de hombres que despreciaban. Su desprecio es inocente y los valores que pretendían defender con él son desmentidos por la narración. Si su desprecio es cruel, lo es de manera irónica, contra ellos mismos. Díaz Grey, en cambio, por lo menos en *El astillero*, juzga a los otros pero no se separa de ellos más que por sus conclusiones y su forma de aceptar la vida. Puede decirse que vive sin buscar justificaciones existenciales, contemplando y tratando de comprender los afanes inútiles de los demás.

Esa forma pasiva del desprecio afecta también a la acción. Díaz Grey es el personaje auténticamente inactivo. Su inmovilidad se debe sobre todo a dos motivos. Uno es su posición antitética respecto a los demás personajes: mientras los otros actúan para extraer de la acción, al menos como un simulacro, un significado para legitimar su existencia, al médico sanmariano no le importa esa legitimidad y por lo mismo no acomete ninguna empresa. Su desinterés por la acción nace de su desinterés por otorgarle un valor a la vida. Por lo tanto, la aparición de Díaz Grey confirma que en el universo de la narración no queda ninguna posibilidad, ni siquiera la de significar algo mediante la simulación.<sup>49</sup>

---

48 Juan Carlos Onetti, *Obras completas*, ed. Hortensia Campanella, pról. Pablo Rocca, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2009, t. III, p. 68.

49 Verani señala que el personaje de Díaz Grey se caracteriza por “una aceptación pasiva e indiferente de la desgracia, un modo de sumergirse en una serie de actos insignificantes, un convertirse en observador de la vida y reflejarse en otros sin pertenecer al mundo” (Verani, *op. cit.*, p. 33). Millington, a su vez, lo define así: “His position is that of insider and outsider –he is a lucid but passive questioner and observer inside Santa María” (Millington, *op. cit.*, p. 253).

Díaz Grey, como se ha indicado antes, ocupa una posición de juez indiferente. Ese es el otro motivo de su inmovilidad. Es la conciencia que critica y descubre la inutilidad de las intenciones humanas. Sus reflexiones no trascienden la enunciación mental y sus juicios no buscan ninguna incidencia en la realidad porque se ha resignado a la imposibilidad de cambiar algo. En *El astillero*, Díaz Grey sólo piensa, dialoga y comprende. No es el Díaz Grey que investiga, como en *Para una tumba sin nombre*, ni el mensajero político de *Juntacadáveres*. Y es un juez indiferente porque se ha colocado en esa posición de manera contingente y casi accidental. Sus reflexiones se deben en especial a la visita de Larsen.

La primera vez que la narración lo presenta, Díaz Grey aparece como un insomne sin quehacer: “Siempre, con un corto desafío sin objeto que lo rejuvenecía, planeaba no hacer nada, esperar inmóvil e indiferente el alba, la mañana, otra noche que encajara en ésta” (p. 221). Su empresa es la inacción; ese propósito implica cierta rebeldía, cierto desafío, que se diluye de inmediato mediante la ironía: la inactividad no tiene ningún objetivo. Si el desafío de su quietud tuviera algún propósito se convertiría de algún modo en acción. Sin embargo, Díaz Grey no es un resistente pasivo y su plan de no hacer nada no conserva otro fin más que el de no hacer nada. De ahí su indiferencia ante el tiempo y su repetición tediosa. Espera que el tiempo pase, solamente, sin desear un destino especial y trascendente ni ninguna tarea distintiva. Aspira a “otra noche que encajara en ésta”, pues a diferencia de Larsen, no pretende escapar del transcurso insignificante de los días: “Díaz Grey encarna la lucidez objetiva, la ecuanimidad; es el único de los personajes reconciliado con la nada fundamental, con sus días rutinarios y sus noches vacantes, sujetas siempre a la invariable repetición de los mismo actos”.<sup>50</sup>

---

50 Yurkiévich, art. cit. p. 539.

La aceptación de Díaz Grey del paso del tiempo y de su intrascendencia concuerda con su modo de entender su profesión. Es un médico, alguien que cura personas y, en cierta manera, impide la muerte. Sin embargo, concibe su labor con una total carencia de heroicidad y se anticipa ante las posibilidades con pesimismo e irritación. Cuando Larsen toca el timbre de la casa, el médico supone que lo buscan para que atienda a un moribundo. Prevé que el paciente morirá y que él tendrá que velar hasta el amanecer. A la posibilidad de trabajar, que le supone un malestar menor, prefiere quedarse en su casa y repetir la rutina de escuchar música y soportar el insomnio.

Díaz Grey es un hombre simple y común que se acepta como tal. La narración lo describe con la misma negatividad con que describe al resto de los personajes, apartándolo de toda singularidad: “este médico de Santa María, solterón, de casi cincuenta años de edad, casi calvo, pobre, acostumbrado ya al aburrimiento y a la vergüenza de ser feliz” (p. 222). Hay una ironía profunda en el hecho de que sea feliz debido a su resignación y a su aburrimiento. Puede leerse a Díaz Grey como un anti-Larsen, no en el sentido de que funcione como un personaje antagonista, pues sus posiciones no los contraponen, sino en el sentido de que ha elegido la posibilidad de la cual huye Larsen. Ya se ha indicado que éste representa la voluntad de significar y aquél la aceptación cínica de la insignificancia. Sin embargo, sus posturas existenciales no compiten ni luchan entre ellas: ninguna estorba a la otra. Los juicios de Díaz Grey refutan las intenciones de Larsen, pero sabemos que después de su visita al médico sanmariano, el gerente general del astillero no desiste de su empresa.<sup>51</sup>

---

51 Según Yurkiévich, son tres las “visiones” que aparecen en la novela: la inflacionista (Petrus), la cínica y oportunista (Larsen) y la nihilista (Díaz Grey) (Yurkiévich, art. cit., p. 549). Sin embargo, más que visiones, son formas distintas de la relación entre la realidad y el engaño: Díaz Grey acepta la realidad insignificante; Larsen no la acepta, intenta engañarse y no lo consigue; Petrus, al parecer, es el único personaje que sí logra enajenarse con su propio discurso.

A Díaz Grey le alegra, con ironía, conocer los planes de Larsen, porque los entiende como una confirmación del sinsentido: “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” (p. 225). Su conciencia del sinsentido es muy anterior a su conversación con el gerente del astillero. Se trata de algo que ya sabía y que vuelve a confirmar. En esta escena con Díaz Grey, se revela que *El astillero* no se trata de una novela de indagaciones metafísicas, sino una narración sobre las acciones y la voluntad ridícula con la que algunos personajes intentan negar el sinsentido. El médico sanmariano, por lo tanto, no sólo aparece como una antítesis de la voluntad de significar de los otros personajes, sino también como un personaje con una conciencia antimetafísica. Además, si siente alegría por la confirmación del absurdo que encuentra en la empresa de Larsen, se debe a que no observa el acontecimiento como una tragedia. También nos advierte el narrador que “no deseaba burlarse de nadie” (p. 225). Al menos para Díaz Grey, Larsen no es un personaje trágico ni fársico. El médico sabe que el otro sabe demasiado como para ser un personaje risible o inocente. Lo entiende como un hombre común, similar a él, aunque distinto en la voluntad y la forma de entender la vida.

La conciencia antimetafísica de Díaz Grey se nota sobre todo en esta refutación: “Usted dice, Larsen, que uno no es siempre lo que hace. Puede ser. Pienso en lo de antes, en el sentido de la vida. El error está en que pensamos lo mismo de la vida; que no es lo que hace. Pero es mentira; no es más que eso, lo que todos vemos y sabemos” (p. 230). Esta refutación responde a la frase de Larsen: “Pero hay algo más”. Contradice la voluntad de añadir significados a la vida y de fundamentarla con suposiciones metafísicas. Al decir que la vida no es otra cosa que lo que hace, niega la legitimidad que busca Larsen. En eso consiste su antimetafísica: en admitir que no hay nada más que lo que hay y que cualquier

sentido es impuesto y falaz. Advierte, además, que todos lo saben. La voluntad de significar y de legitimar la existencia es una equivocación deliberada, para no admitir la vida tal cual. Según Díaz Grey, la vida no sólo no tiene sentido, sino que tampoco existe una razón para fingir que lo tiene. Larsen, para evitar complicaciones, desvía la conversación y le avisa que está comprometido con Angélica Inés, la hija de Petrus. Hace oídos sordos a lo que le dice el médico y se mantiene en el fingimiento.

Millington ha señalado que, en ese capítulo, Díaz Grey hace una lectura de la narración, no en el sentido literal ni metaficcional, como en el ejemplo ya conocido de la segunda parte de *El Quijote*; pero sí en el sentido de que se trata de un personaje con una participación mínima, y cuya verdadera función en el relato consiste en juzgar la empresa de Larsen.<sup>52</sup> Es un lector del mismo modo que lo puede ser un narrador testigo: alguien que conoce una historia ajena y realiza un juicio sobre ella. Se pueden dividir sus pensamientos de la entrevista entre aquellos que enuncia y aquellos que se calla y que aparecen entrecomillados en la narración. Los primeros tienen la intención de dialogar con Larsen, informarlo y opinar; los segundos prolongan los primeros y consisten en un diálogo de Díaz Grey consigo mismo, en los cuales revela lo que piensa de Larsen y que no se atreve a decir. Así, funciona al mismo tiempo como personaje y lector, como entrevistador y como juez.

#### I.1.6. La trampa de la conciencia

Ya se ha señalado que Larsen sabe demasiado y que, por lo tanto, no puede ser un personaje trágico. El héroe de la tragedia vive en la incertidumbre (Hamlet) o en el error (Edipo).

Actúa con ignorancia.<sup>53</sup> Larsen, en cambio, sabe que el astillero es una mentira, que no

<sup>52</sup> Millington, *op. cit.*, p. 258.

<sup>53</sup> Para Linda Craig, Larsen es un héroe trágico según la definición aristotélica: “[Larsen] fits well into Aristotle’s definition of the tragic hero as: ‘the intermediate kind of personage, a man not pre-eminently virtuous and just, whose misfortune, however, is brought upon him not by vice and depravity but by some error

obtendrá nada de ello y que el fracaso es ineludible. Niega lo que sabe que no puede negar. Sin embargo, aunque no duda, sí vacila. No cuestiona su voluntad de significar, pero su conciencia lo expulsa constantemente de la mentira colectiva del astillero. Pasa del fingimiento a la realidad, o vive en ambos a la vez. Moreno Aliste ha señalado sobre *La vida breve* que en esa novela “la farsa es intermitente”.<sup>54</sup> Sucede algo similar en *El astillero*. El simulacro es interrumpido constantemente. Esto no se debe a que dude entre aceptar lo real o mantenerse en lo fingido, sino a que su propia conciencia le pone trampas constantemente, las cuales le impiden engañarse. Se trata, como señala Linda Craig, de una doble conciencia: “What is to be found in *El astillero*, is what might be described as a dual consciousness. There is a level of consciousness at which the entire game, the search for certainty, is being played out; and other at which the game is being constantly unmasked and subverted”.<sup>55</sup>

En un apartado anterior se ha indicado cómo han estudiado Millington y Benítez Pezzolano este aspecto y se ha analizado la designificación que la propia conciencia de Larsen antepone a la voluntad de significar. Hace falta señalar todavía algunos de los momentos en que, más allá del descubrimiento de la insignificancia, el protagonista se enfrenta al fracaso irreversible de su existencia. Su conciencia delata no sólo la inutilidad del uso que le da al lenguaje para fingir, sino también la condición de su vida.<sup>56</sup> Sin embargo, a pesar de esos momentos donde la conciencia le impide engañarse, siempre

---

of judgement” (Linda Craig, *Juan Carlos Onetti, Manuel Puig and Luisa Valenzuela. Marginality and gender*, Tamesis, Woodbridge, 2005, p. 47). Sin embargo, a diferencia de los héroes que describe Aristóteles, Larsen comete un error sabiendo que es un error.

<sup>54</sup> Moreno Aliste, *op. cit.*, p. 44.

<sup>55</sup> Craig, *op. cit.*, p. 51.

<sup>56</sup> Juan Manuel Molina ya ha observado que “inutilidad y sinsentido son características que, llevadas hasta el absurdo, van obligando a Larsen a tomar conciencia de la verdadera forma de ser de aquello que lo rodea y de sí mismo” (Molina, *op. cit.*, p. 246). Sin embargo, Larsen no “toma conciencia”, pues ya es consciente de su situación existencial. En cambio, intenta acallar ese conocimiento mediante el engaño del astillero.

puede volver a la mentira. Sólo Gálvez acabará con esa posibilidad. Lo que caracteriza a Larsen es la elección deliberada del engaño y su incapacidad esporádica para mantenerse en él.

En los primeros capítulos, se advierte que la participación de Larsen es una especie de condena. Larsen entiende, desde el principio, que la empresa a la cual se entregará no se trata más que otro tipo de fracaso. Incluso, la narración menciona una posibilidad de salvación: “Si Larsen hubiera atendido su propia hambre aquel mediodía, si no hubiera preferido ayunar entre símbolos [...], tal vez hubiera logrado salvarse o, por lo menos, continuar perdiéndose sin tener que aceptarlo” (p. 172). La posibilidad de salvación está relacionada con el hambre. Esto tiene dos sentidos: uno refiere a la insatisfacción física; de haber comido, tal vez no habría aceptado entrar al astillero, el cual tampoco lo satisfará existencialmente. El otro sentido refiere al hecho de que, de no haber ayunado, se habría encontrado con Gálvez y Kunz antes de aceptar el puesto en la empresa. Se habría convencido de la mentira y la habría rechazado. También se advierte que el astillero lo obligará a aceptar su perdición. Desde el inicio, se sabe que la mentira resultará contraproducente y que en vez de ocultar su fracaso, lo volverá más evidente. En todo caso, si en el inicio Larsen ignoraba la falacia del astillero, esa ignorancia dura poco. Además, como se ha indicado, llega a Santa María con voluntad de ser reconocido y lo que lo mantiene en el astillero es su voluntad de significar.

La condena de Larsen, a diferencia del héroe trágico, es una condena, si no sabida del todo, por lo menos sí advertida: “había presentado el hueco voraz de una trampa indefinible” (p. 172). Desconoce cuál será la forma exacta del fracaso en el astillero y si se entrega con tanta tenacidad al engaño se debe a que cree que puede mantenerse en él; sólo en eso coincide con los personajes de la tragedia: tiene una incertidumbre y comete un

error; sin embargo, esa incertidumbre no lo es del todo y el error se muestra deliberado, pues si bien insiste en creer que puede vivir en el engaño del astillero y legitimar su existencia mediante él, su propia conciencia le revela la imposibilidad de su empresa y vuelve evidente esa “trampa”, que es indefinible –de lo contrario, se trataría de una novela determinista o de tesis–, pero no ineludible.

En *El nacimiento de la tragedia*, al comparar a Hamlet con el hombre dionisiaco, Friedrich Nietzsche interpreta el rechazo de la acción como el resultado de un saber sobre la realidad:

ambos han visto una vez verdaderamente la esencia de las cosas, ambos han *conocido*, y sienten náusea de obrar; puesto que su acción no puede modificar en nada la esencia eterna de las cosas, sienten que es ridículo o afrentoso el que se les exija volver a ajustar el mundo que se ha salido de quicio. El conocimiento mata el obrar, para obrar es preciso hallarse envuelto en el velo de la ilusión.<sup>57</sup>

Más allá de las ideas metafísicas que el propio Nietzsche rechazaría en su madurez, se puede contrastar esta idea con el comportamiento particular de Larsen. La interpretación nietzscheana de Hamlet coincide con la interpretación que hace Fernando Aínsa de varios personajes onettianos, en los cuales descubre una “lucidez paralizante”, la cual les revela que la acción no vale la pena.<sup>58</sup> Como se señaló en el apartado anterior, en *El astillero*, esa condición es la de Díaz Grey, quien no está paralizado del todo, pero que sabe que no hay ningún valor en lo que hace. Larsen, a diferencia de Hamlet, no se queda paralizado por el conocimiento, y se entrega a la “ilusión” del obrar, con tal de rechazar precisamente eso que sabe: que no hay legitimidad posible para su existencia. No sale de la trampa de la realidad, como lo intenta Hamlet, sino que se mete a ella voluntariamente. Como quiere significar, quiere engañarse. Sin embargo, su deseo de existir como si no ignorara la

---

<sup>57</sup> Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 3a ed. 2014, p. 94.

<sup>58</sup> Fernando Aínsa, *Las trampas de Onetti*, Alfa, Montevideo, 1970, pp. 23-24.

improductividad del astillero y su “perdición ineludible” es contrariado por ese mismo conocimiento que trata de ocultar y se descubre en esa lucidez paralizante de la que habla Aínsa. La trampa incontrolable de la conciencia lo expulsa de la trampa deliberada del astillero.

Sin embargo, como se ha anticipado en un párrafo anterior, ese conocimiento, aunque produce momentos de angustia, no mata el obrar. Larsen descubre cómo vivir, a la vez, en la conciencia y en el engaño. Por ello, Benítez Pezzolano señala que hay dos “realidades que *cohabitan*, adquiriendo diferentes grados de lucha y de dominio resultantes”.<sup>59</sup> La lucidez lo paraliza por instantes, pero eso no basta. Las cuestiones a responder por lo tanto son: ¿en qué circunstancias cae Larsen en la trampa de la conciencia?, y ¿cómo logra salir de esa trampa para volver a instalarse en la mentira?

Los momentos más significativos en que tiene conciencia de su fracaso ocurren hacia el final. Uno de ellos sucede durante una conversación con Angélica Inés. Ella le cuenta un sueño sobre caballos y él espera a que termine para contar a su vez una historia propia sobre un caballo.<sup>60</sup> Entonces descubre la imposibilidad de comunicación entre ambos: “Por primera vez sintió que fracasaba. Era una historia de amor y tuvo que ceder su papel de héroe” (p. 278). La narración no indica de manera explícita lo que le contó, pero se puede conjeturar que se trata de un caballo por el que apostó. La historia en sí no importa; se trata de una anécdota cuya imposibilidad de ser transmitida delata la pérdida de cierta vitalidad. La incompreensión de Angélica se presenta desde antes, pero cuando intenta contar la historia del caballo el fracaso se vuelve evidente y ya no puede evadir el malentendido: “No supo si ella pudo distinguir y comprender [...] Pero supo, en todo caso,

---

<sup>59</sup> Benítez Pezzolano, art. cit., p. 218.

<sup>60</sup> Sobre el significado del caballo en *El astillero*, véase Molina, *op. cit.*, p. 265. Molina además propone que al hablar de ese caballo, Larsen en realidad habla de sí mismo.

que no había hecho más que aludir tortuosamente a su amor por un caballo, o dos o tres, a su amor por la vida, a su amor por el recuerdo de haber amado la vida” (p. 279). Una vez que se vuelve evidente la falsedad de su relación con Angélica, descubre que también ha perdido el “amor por la vida” y que no puede negar la condición real de su existencia: “Volvió a tener conciencia del invierno y la vejez, de la necesidad de una compensación de dureza y locura” (p. 279). Después de esto, se dirige a la casilla para visitar a la mujer de Gálvez.

La causa y la singularidad de este malentendido, el cual se convierte en una epifanía, se encuentra en la importancia que tiene la anécdota para Larsen. A diferencia de sus conversaciones anteriores con Angélica, en esta le cuenta algo que lo afecta, algo que sí quería comunicar y que ella entendiera. El lenguaje le sirve sólo para fingir; cuando intenta utilizarlo para contar una experiencia o hablar de algo que realmente le importa, entonces fracasa. El lenguaje, además de fallar como instrumento para producir significado y valor, falla también para recuperar el pasado. Larsen cede su papel de héroe, es decir, el significado que quiere ganar con la relación de amor fingida, para poder hablar de su amor auténtico y desinteresado por un caballo. La incapacidad de comprensión de Inés, más allá de una imposibilidad de comunicación, revela la incapacidad de amar de Larsen. Seducir a la hija de Petrus es un modo de fingir el amor. Ante el contraste de su anécdota, cae en esa trampa de conciencia que hemos identificado antes.

Si acaso le queda un consuelo a Larsen, se encuentra en visitar a la mujer de Gálvez. Sin embargo, también la relación con ella resulta imposible. Hay una escena en la que, después de que besa a la mujer y ella lo cachetea, Larsen le dice: “También hubo para nosotros un tiempo en que pudimos habernos conocido [...] Y, siempre, como usted decía, un tiempo anterior a ése” (p. 286). Este momento de la narración parodia un lugar común

melodramático y, aunque con mayor mesura y realismo, hay un parecido entre esta pareja onettiana y esos personajes decrepitos e impotentes de Beckett, quienes, dadas sus condiciones, intentan un simulacro sexual. Larsen se limita a un beso, pero este segundo fracaso, como el anterior, revela un tiempo perdido. Este tiempo es el de las posibilidades y contrasta con su situación actual, donde ya sólo es posible la vida fingida del astillero. El beso ocurre cuando ya sabe que Gálvez tiene un documento con el que puede incriminar a Petrus. Sólo a ella, y en ese momento, le puede compartir esa conciencia sobre el tiempo y las posibilidades perdidas, porque ella es el único personaje en el astillero a quien no le toca fingir un papel y porque ese es el momento cuando Larsen descubre que la mentira del astillero está a punto de disolverse.

Después de descubrir la imposibilidad de conseguir una relación amorosa auténtica, Larsen sufre, por momentos, la incapacidad de fingir que trabaja: “Pero por las tardes le era imposible a Larsen doblarse encima de las carpetas y modular en silencio las palabras muertas. Por las tardes la soledad y el fracaso se hacían sólidos en el aire helado y Larsen se abandonaba al estupor” (p. 288). La conciencia de la desgracia supera la enajenación. La solidez metafórica de la soledad y el fracaso los revelan innegables e inocultables bajo las carpetas de documentos que finge revisar. Es en estas tardes cuando Larsen padece la “lucidez paralizante” de la que habla Aínsa. No se trata, sin embargo, de una relación entre la conciencia y la acción, sino entre la primera y el fingimiento. O en todo caso, la acción que se le impide es la de fingir, puesto que ya se ha señalado que ninguna otra acción resulta posible. Además, en el caso de Larsen, más que la lucidez, lo paraliza el “estupor” que indica la narración. Larsen no deja de actuar sólo por saber, sino porque se vuelve incapaz de mentir y de enajenarse de su condición real. Aquello que ha querido ignorar se ha vuelto “sólido” y ha matado su obrar, que es fingir. El rechazo a la acción que Nietzsche

encuentra en Hamlet, en Larsen se convierte en frustración: el primero se niega a actuar y el segundo no puede. A diferencia del príncipe joven que reclama a la realidad, la realidad le reclama al viejo Larsen.

Y sin embargo, se ha indicado que esos momentos de estupor no lo paralizan por completo. Desde que llega a Puerto Astillero, Larsen finge y habla desde el engaño, mientras permanece consciente de él. Como se analizó en el par de ejemplos anteriores, pierde la habilidad para actuar el fingimiento cuando se enfrenta a una experiencia que provoca una reflexión sobre el pasado perdido. Fingir es posible mientras no se mire hacia atrás. Larsen puede dedicarse a la mentira mientras no se salga del presente ni de las proyecciones de un futuro imposible, pero que caben en la promesa.

Durante su entrevista con Petrus en la celda de éste, se muestra con particular claridad la convivencia del fingimiento y de la conciencia. Al igual que en con Díaz Grey, la narración presenta dos discursos: uno dicho y otro callado, el cual sólo se enuncia en el pensamiento de Larsen. Este modo de presentar el doble decir de Larsen coincide con la frase irónica que está escrita en alemán en las “almohadas panzudas” de la casa lacustre de Petrus: “Ein Gutes Gewissen ist ein sanftes Ruhekkissen” (p. 296) (“Una buena conciencia es una suave almohada”). El recuerdo de las almohadas contrasta con el almohadón chato y duro de la celda, al igual que la frase contrasta con la mala conciencia de ambos personajes, quienes a pesar de la evidencia de la realidad, persisten en seguir hablando dentro de la mentira.

Petrus le dice que ha encontrado la solución a los problemas de la empresa. Larsen contesta que le cree y que avisará de inmediato al personal. Lo siguiente que le pregunta Petrus es: “¿La misión que le confié terminó en el fracaso o usted hizo causa común con mis adversarios?”. Se refiere al encargo de encontrar y destruir el título falsificado que

tenía Gálvez, quien provocó que encarcelaran al dueño del astillero. Larsen responde: “Usted sabe que no [...] Por algo estoy aquí, por algo vine en cuanto me enteré que usted estaba detenido [...] Lo único censurable que hice fue fracasar” (pp. 299-300). Larsen admite su fracaso en la misión encomendada por Petrus, pero al igual que éste, no admite, o por lo menos no habla sobre el fracaso irreparable del astillero. No actúan como locos, pues no niegan los hechos: Petrus no niega estar en la cárcel ni Larsen niega haber fracasado; sin embargo, interpretan los hechos de manera ilusoria. No mienten en las acciones, sino en la interpretación. Conviven dos perspectivas sobre la realidad: una que finge que el astillero puede salvarse, y otra no dicha que reconoce el fracaso y el fingimiento. Larsen no se atreve a declarar esa otra perspectiva: “Pero hubiera dicho: ‘Hice todo lo posible. Soporté algunas humillaciones e impuse otras. Recurrí a formas de violencia que usted conoce como yo [...] Y también conoce todo el resto, igual que yo pero no mejor, porque somos hombres y las posibilidades de infamia son comunes y limitadas” (p. 299). En la conversación, ambos fingen ser y elogiar al otro como hombres de valor, virtuosos y capaces de sobrellevar los obstáculos, además de respetar la jerarquía laboral que los distancia; en lo que queda en silencio, por el contrario, Larsen advierte un punto de comunión entre él y Petrus, antitético a los valores positivos que refieren en sus diálogos. Dentro de su conciencia, Larsen, en vez de la lealtad y el optimismo, señala la infamia y las humillaciones que lo igualan a Petrus. También advierte que éste tiene conciencia de su fingimiento, al igual que él, y que detrás de sus discursos y promesas se esconde su conciencia de lo irremediable.

En ese mismo capítulo, después de la entrevista con Petrus, Larsen advierte que, si bien no puede deshacerse de su conciencia, tampoco puede echar a un lado el fingimiento – para ello necesitará de un evento ajeno a sus decisiones: el suicidio de Gálvez. Su

existencia se ha reducido a esa contradicción: “comprendió que tenía que defenderse de la tentación de no volver a Puerto Astillero. ‘Porque ya no puedo aceptarme en ningún otro lugar de la tierra, ya no puedo hacer cosas ni interesarme por sus consecuencias’” (p. 306). La única posibilidad que le resta a su existencia, antes de saber que Gálvez se ha quitado la vida, es la del fingimiento. La propia conciencia que por momentos le había impedido la mentira del astillero, le revela ahora que no le queda otra posibilidad. La voluntad de significar se convierte en una resignación: ya no puede aceptarse sino como el símbolo que es en el astillero.

Esta paradoja final explica la contradicción que recorre toda la novela: el conflicto entre la conciencia y el fingimiento. Hay que insistir en que, a diferencia de lo que propone Bemítez Pezzolano, el saber no denuncia, sino que está presente y sólo por momentos impide continuar la mentira. Pero no sólo eso: la voluntad de significar de Larsen es una consecuencia de su conciencia. Debido a que sabe que ya no tiene posibilidades se dedica a participar en una ilusión. Se trata de un personaje sin fe. No cree en el astillero, sabe que no obtendrá ningún beneficio de él. Aspira al significado que le puede brindar el simulacro porque entiende que, fuera de eso, no le queda otra posibilidad. La conciencia de su miseria existencial, antes que impedirle entrar en la trampa, se vuelve ella misma una trampa que lo obliga a fingir. El saber sólo le sirve para desesperarse y mantenerse en el simulacro que el propio saber delata. En este sentido, la voluntad de significar funciona como una desesperación por significar.

La narración negativa se ha definido como una narración que relata acciones inútiles y trata sobre personajes que son indiferentes ante la acción. Al analizar *El astillero* como una narración negativa se ha tenido que analizar también el conflicto de la conciencia de Larsen, conflicto a partir del cual se desarrolla la novela. Mediante la reflexión sobre este

problema se ha indagado la razón por la cual los personajes realizan acciones inútiles. Se ha descubierto una voluntad de significar mediante el simulacro, y a su vez la negación del significado que contraponen la narración y la conciencia de algunos personajes. Por lo tanto, además de la acción, lo que “niega” la narración negativa es también el uso del lenguaje mediante el cual se pretende sustituir a la acción. Narra dos imposibilidades: la de actuar y la de significar.

### *I. 2. Negación de la narrativa*

Hay otra imposibilidad en la narración, la cual no se encuentra en el qué, sino en el cómo. No sólo trata algo imposible: se presenta a sí misma como tal. La imposibilidad de narrar es relativa. El narrador no niega totalmente lo que está contando, aunque admite la duda y la ignorancia. Si bien la novela no mantiene la linealidad, el primer capítulo de la narración trata sobre la llegada del protagonista a los lugares donde efectuará su empresa y el último capítulo termina con su muerte. Sin embargo, aunque la historia de esta obra sigue un modelo tradicional, su desarrollo ofrece un desarrollo no convencional.

Como se ha indicado antes, *El astillero* es un relato escéptico de sí mismo, que no cree del todo en su “saber” y que admite la probable falsedad de algunas de las cosas que cuenta: “el narrador construye, luego ‘destruye’ la narración, dando informaciones contrarias a las que había dado anteriormente”.<sup>61</sup> Esta forma de narración niega la narratividad no sólo en el sentido literario; su poética narrativa se sustenta en una forma de comprender la relación entre experiencia, lenguaje y verdad. La crítica en la forma estética se fundamenta en una crítica a la forma de comprensión existencial: la “incertidumbre

---

<sup>61</sup> Marta Álvarez Izquierdo, “Montaje y otros dispositivos narrativos y dramáticos en *El astillero* de Juan Carlos Onetti”, *452° F : Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 1 (2009), p.117.

narrativa es el reflejo de la existencia”.<sup>62</sup> Algo de esto se ha anticipado en el apartado anterior cuando se ha analizado la designificación que la narración contrapone a la voluntad de significar de los personajes. Así como fracasa la imposición de significados a la realidad, también fracasa el intento por asirla, comprenderla narrativamente y otorgarle un sentido. Por ello, Susana Zanetti señala: “A la puesta en escena que el narrador hace de las inseguridades de la información y de las percepciones de los testigos, a la incertidumbre de su imaginación, se agrega en *El astillero* el deambular también incierto de las palabras para apresar definiciones, sólo accesibles casi siempre mediante movimientos inseguros y continuos”.<sup>63</sup>

El narrador de la novela es versátil, proteico y limitado. Según la ha definido Verani, “la narración oscila entre un narrador-observador que reconstruye la historia a base de testimonios de otros, conjeturas propias y fragmentos de monólogos interiores de varios personajes, y un narrador de omnisciencia selectiva que presenta los estados de conciencia de Larsen”.<sup>64</sup> Estas características permiten al narrador construir su relato en forma negativa sin por eso concluir en una cancelación radical. Hay límites e ignorancia, pero también hay versatilidad y perspectivas. Por supuesto, no son características exclusivas de Onetti, pues muchas de ellas se encuentran en las novelas de sus predecesores. Sin embargo, existe una relación entre esta forma de narrar y la crítica al lenguaje y a la conciencia que se ha analizado en la primera parte de este capítulo. No se trata, pues, de un mero aprendizaje de la literatura de la época, sino de un uso crítico de los recursos aprendidos.

### I.2.1. La profecía irónica

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>63</sup> Susana Zanetti, “Significaciones de la temporalidad en *El astillero*”, en *Actas de las jornadas de homenaje a Juan Carlos Onetti*, Universidad de la República, Montevideo, 1997, p. 216.

<sup>64</sup> Verani, *op. cit.*, p. 203.

La novela comienza refiriendo la historia pasada de Larsen en Santa María, la cual se narra en *Juntacadáveres*. Esa referencia, además de señalar que la llegada del protagonista es un regreso, advierte que alguien ya había previsto que volvería: “Hace muchos 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” (p. 153). Con ironía, el narrador señala que la historia que contará fue primero una profecía. Pero ese antecedente profético, enunciado por un bromista improvisador, más que otorgar un origen mitológico y trascendental al protagonista, remarca su intrascendencia. En vez de convertirlo en un héroe o un mesías, la profecía lo degrada y anticipa el fracaso que se narrará.

La función narrativa de la profecía es invertida. La historia ya ha sido prevista, como si fuera un destino, algo predicho e inevitable y de importancia fundamental para la comunidad sanmariana. Pero esa previsión en realidad se enunció como una burla de la derrota de Larsen como proxeneta. El tono de la tragedia y del mito es usado para la broma. El propio narrador se burla de su personaje y de su narración.

En el tono irónico de la profecía se encuentra también una especie de negación. Se recuerda la advertencia de su regreso, no para señalarlo como un acontecimiento inexorable, sino para advertir que los sanmarianos no creían que volvería: “Pocos lo oyeron y es seguro que el mismo Larsen, enfermo entonces por la derrota, escoltado por la policía, olvidó en seguida la frase, renunció a toda esperanza que se vinculara con su regreso a nosotros” (p. 153). A diferencia de una profecía real, esta fue escuchada por pocos y nadie creyó en ella. La profecía sirve para provocar una expectativa en la comunidad; esta profecía en broma no. Mediante este uso de la ironía se señala la indiferencia de los sanmarianos ante el regreso de Larsen. Se narra, pues, una historia a la que los sanmarianos

no le otorgaron más que la importancia de una broma, protagonizada por un personaje que ha perdido la más mínima importancia. Al contrario de los inicios de las epopeyas o las tragedias, el narrador no otorga valor ni trascendencia a su personaje o a su historia. Incluso presenta a su “héroe” como un derrotado. En cierto modo, ahí se encuentra la profecía del narrador: desde antes de que sucediera, la historia ya era concebida como un absurdo y el protagonista como un fracasado.

### I.2.2. El narrador cínico: ignorancia e indiferencia

Como lo ha observado Deredita, el narrador del astillero es un narrador cínico.<sup>65</sup> No tiene ningún pudor en admitir que no sabe o que quizá lo que está contando es mentira. A diferencia de otros narradores de los cuales sólo se puede sospechar que mienten o que ocultan algo, este narrador onettiano no oculta sus límites ni la posibilidad de la falacia.

En cierto modo, se puede decir sobre este narrador algo similar a lo que Blanchot anotó sobre Thomas Mann: “Representa la intervención del narrador que impugna la propia posibilidad de la narración: por consiguiente, intervención esencialmente crítica, pero a modo de juego, de ironía maliciosa”.<sup>66</sup> Blanchot señala la pérdida de objetividad narrativa en las novelas de Mann. Sus narradores ya no respetan la regla flaubertiana, como no la respeta tampoco el narrador de *El astillero*: “Es [...] un narrador implicado subjetivamente en el relato, una voz cuya conciencia deforma deliberadamente la reconstrucción de la historia y hace cuestionable su narración”.<sup>67</sup>

No se trata, sin embargo, de un retroceso a la omnisciencia absoluta del narrador, quien daba opiniones morales y podía informar de forma detallada al lector sobre lo que estaba contando. Al contrario, la pérdida de la objetividad supone una crítica a la teoría de

<sup>65</sup> Deredita, art. cit., p. 659

<sup>66</sup> Maurice Blanchot, *De Kafka a Kafka*, trad. Jorge Ferreiro Santana, Fondo de Cultura Económica, México, 2006, p.230.

<sup>67</sup> Verani, *op. cit.*, p. 204.

que una narración pueda referir hechos con certeza. Como advierte Verani, los métodos para socavar esa objetividad son “la incertidumbre y las contradicciones de narradores que cuestionan la validez de sus enunciados, distorsionando deliberadamente la historia”.<sup>68</sup> El narrador participa para poner en evidencia la imposibilidad de narrar. Declara sus límites: la perspectiva, la ignorancia, la construcción mediante la lengua, etcétera. Se puede declarar sobre *El astillero* –y tal vez sobre toda la narrativa de Onetti– lo que afirmó Hugo Verani sobre *Para una tumba sin nombre*: “El relato postula [...] el carácter subjetivo de la ‘verdad’, la imposibilidad de llegar a un conocimiento absoluto de los actos humanos”.<sup>69</sup>

En *El astillero*, el saber siempre está limitado por algún tipo de ignorancia.<sup>70</sup> Se conocen algunos datos, pero faltan otros o se carece de exactitud y de certeza. Por ejemplo, al inicio del capítulo “El astillero II”, el narrador indica: “No se sabe cómo llegaron a encontrarse Jeremías Petrus y Larsen” (p. 168). La oración en sí no implica una pérdida de objetividad. Por el contrario, se puede argumentar que existe cierta objetividad en la distancia ante los hechos. En este enunciado, el narrador se limita a señalar que se conoce un hecho (el encuentro de Petrus y Larsen), pero se desconoce otro (cómo se produjo o qué lo causó).

Pero para llenar ese hueco, el narrador participa e introduce algunas conjeturas que pueden explicar o por lo menos sugerir una explicación para el encuentro entre los dos personajes:

Es indudable que la entrevista fue provocada por éste [Larsen], tal vez con la ayuda de Poetters, el dueño de Belgrano; resulta inadmisibles pensar que Larsen haya pedido ese favor

---

68 Hugo Verani, “Para llegar a Santa María”, en Jorge Rufinelli *et al.*, *Colección prólogos. Narrativas 1*, Ayacucho, Caracas, 2009, p. 249.

69 Verani, *op. cit.*, p. 47.

70 Jorge Luis Miguel ha escrito un artículo sobre la relación de esta técnica onettiana y *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, de Cervantes, en “Cervantes y Onetti: la vacilación del instituto narrativo” [En línea], *Especulo: Revista de Estudios Literarios*, 44 (2010) (<http://www.ucm.es/info/especulo/numero44/cervonet.html>).

a ningún habitante de Santa María. Y es aconsejable tomar en cuenta que hacía ya medio año que el astillero estaba privado de la vigilancia y la iniciativa de un gerente general. (p. 168)

En los adjetivos que utiliza para introducir sus conjeturas, puede apreciarse la intervención del narrador: “indudable”, “inadmisibile”, “aconsejable”. Los tres adjetivos remarcan la conciencia metanarrativa; además, no se tiene reparos en admitir que construye su relato desde la ignorancia.<sup>71</sup> Si bien los primeros adjetivos pueden parecer imperativos, su uso se debe más a una intención persuasiva que a una constatación o a una orden. El narrador quiere convencer al receptor de que la mejor explicación es la suya. Sin embargo, la yuxtaposición de las conjeturas junto a hechos que se revelan con certeza, pone en evidencia que se trata de una reconstrucción, hecha desde cierta perspectiva. El narrador no entrega la historia, sino una versión de ella.

Las tres conjeturas son coherentes con el resto de la narración: Larsen debió ser quien solicitó la entrevista, puesto que él visitó Santa María con la intención de hacer algo; no podía pedir ayuda a nadie de Santa María, pues corría el riesgo de que informaran a Petrus sobre su pasado; la tercera, a diferencia de las otras, posee una doble función: por un lado advierte que Petrus aceptó la entrevista porque ya hacía mucho que carecía de un gerente general, y por otro, al referir que la empresa había permanecido tanto tiempo sin un gerente, advierte que no funciona. Más allá de esa coherencia –puesto que quien narra busca una lógica narrativa aunque no siempre la encuentre–, tales datos se presentan como hipótesis.

---

71 Como ha señalado Josefina Ludmer, este tipo de narrador onettiano incluso “escribe para crear ignorancia: la verdad aparece como una función semántica vacía, un contenido simbólico complementario, o aplicada como atributo a la irrealdad del mundo imaginario” (“Figuras del género policial en Onetti”, *Texto crítico*, 18-19 (1980), p. 49). Es decir, al narrador no le importa encontrar una verdad única, sino crear una perspectiva propia sobre lo narrado.

El tercer adjetivo, “aconsejable”, resulta bastante significativo. Mientras los dos primeros obedecen a creencias basadas en una deducción, el tercero señala directamente al lector qué datos debe tener en cuenta para la comprensión de la historia. El narrador asume su papel de guía, pero a diferencia del narrador de la novela decimonónica, no dirige desde la omnisciencia, sino desde la ignorancia y la conjetura. En la novela clásica, quien narra es un propietario de lo narrado: es dueño de la historia en el sentido de que la conoce en todos sus detalles y se asume como la mejor autoridad para informar sobre ella. El narrador onettiano quizá tenga deseos de apropiarse de su historia, pero no es dueño de ella, al menos no en el sentido anterior. Como señala Renaud, “Onetti renonce avec fracas et ironie au roman objectif. Le narrateur cesse d'être le Maître absolu de ses créatures, cesse d'être un observateur privilégié qui les domine et les dirige à son gré”.<sup>72</sup> Varias veces admite carecer de ciertos conocimientos, los cuales sustituye por conjeturas. No cuenta una versión autorizada, sino una versión deducida.

El narrador no se limita a lo que tiene. Interviene, pero su intervención, en vez de determinar la historia para el lector, demuestra que la historia no puede determinarse del todo y que quedan huecos de duda. Además, delata que toda la narración es una intervención y que está contada desde cierto punto de vista. Claude Fell señala que la negación de la narrativa hace consciente al lector de la manipulación del autor:

Ce ton désabusé, cette critique du texte dans le texte, ce commentaire sur l'éventuelle gratuité du roman, permettent [...] une lecture à la fois distanciée et active, en nous renvoyant constamment au lecteur premier, qui est l'écrivain lui-même, même si celui-ci tente d'effacer au maximum toute trace de sa présence.<sup>73</sup>

---

72 Maryse Renaud, “Quelques notes à propos de *El astillero* de Juan Carlos Onetti”, *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-brésilien*, 21 (1973), p. 58.

73 Claude Fell, “Juan Carlos Onetti et l'écriture du silence”, *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-brésilien*, 21 (1973), p. 51.

Por lo tanto, al apuntar sobre su ignorancia y sus conjeturas, también afecta a los hechos constatados, no porque los niegue, sino porque pone en crisis su aparente objetividad.

Bart Lewis ha señalado la importancia que tiene la metonimia en la poética onettiana.<sup>74</sup> Se otorga una parte de la información para sugerir, en vez de indicar. De ese modo, la lectura se vuelve activa y obliga a participar en la interpretación y la deducción. Este narrador subjetivo, al perder la posesión omnisciente de su relato, se ve obligado a compartirlo con el lector.<sup>75</sup> Pero la metonimia onettiana no funciona sólo como ocultamiento de información. Si se narra una parte en vez del todo, se debe, en muchos casos, al desconocimiento de las demás partes, es decir, de los datos restantes. Como señalan Fernando Aínsa y Cedric Busette, para Onetti “truth does not exist and that reality is susceptible to many variants of which a novel can merely suggest only a part (never to make a limited inventory)”.<sup>76</sup> El tropo, además de involucrar al lector mediante sugerencias, también pone en evidencia los límites cognoscitivos de la narración.

En varias ocasiones, el narrador muestra cierta indiferencia ante su ignorancia. Por ejemplo, cuando se refiere al sueldo de Larsen: “Nunca se supo con certeza si eligió encabezar la lista mensual de sueldos con cinco o seis mil pesos. En realidad, su preferencia por una cifra u otra cifra sólo podía tener importancia para Gálvez” (p. 180). A diferencia del ejemplo anterior, en esta ocasión no deduce ni propone una versión específica. Advierte que la exactitud de la cifra no tiene interés para la narración, puesto que pertenece a una información sobre la empresa, la cual es una mentira. Su indiferencia se origina en el hecho

---

74 Aunque, según Juan Carlos Galdo, “la figura retórica que preside la novela es la de la antítesis (cuando no el oxímoron). Regresar es exiliarse, aspirar a la riqueza es codearse con la ruina, desear es diluir este deseo hasta suprimirlo, redimirse es condenarse” (Juan Carlos Galdo, “Exilio y condición humana en *El astillero*”, *Discursos / prácticas*, 2 (2008), p. 42).

75 Bart L. Lewis, “Realizing the textual space: metonymic metafiction in Juan Carlos Onetti”, *Hispanic Review*, vol. 64, 4 (1996), p. 493.

76 Fernando Aínsa y Cedric Busette, “Onetti's devices”, *Latin American Literary Review*, vol.3, 5 (1974), p. 92.

de que Larsen no cobrará su sueldo. Sólo puede tener importancia para Gálvez pues tal información sólo tenía validez dentro de la mentira y el narrador siempre se sitúa fuera del fingimiento de los personajes.

La indiferencia del narrador no provoca omisiones. Si bien no le importan algunos de los datos que ignora, tampoco deja fuera los que sabe, sobre todo si pueden servirle de algún modo. Se muestra indiferente ante la cantidad del sueldo, pero señala que se cobraba el día 25 de cada mes. Como se sabe, en realidad ningún personaje cobra nada. La precisión del dato remarca el absurdo del simulacro que realizan los empleados del astillero. Se cumple con la periodicidad de un acto que no sucede y la precisión del día afirma con ironía la ausencia del pago. Incluso los datos que no omite también se enuncian desde fuera del fingimiento.

En la indiferencia del narrador, por contraste, se nota una intención. Ahí se encuentra otra distancia de la objetividad: le preocupan más unos datos que otros, es decir, le preocupa presentar cierta información sobre lo que narra. Todos los narradores discriminan determinadas informaciones, es inevitable. Sin embargo, casi ninguno hace evidente esa discriminación ni señala su ignorancia con desinterés. Nótese que en el primer ejemplo conjetura sobre una explicación relacionada con el comportamiento de los personajes y las condiciones del astillero; en el segundo, en cambio, muestra desinterés por una cifra que sólo tenía importancia en el fingimiento. En cambio, darle importancia a la fecha de pago le sirve para mostrar el absurdo y el conflicto de conciencia de Larsen.

El que esta indiferencia narrativa se debe a una perspectiva y a un interés se muestra también en otro ejemplo. Cuando se narra la visita de Larsen a Díaz Grey, el narrador no le da relevancia a la noche en qué ocurrió: “Aquella noche, la de Hagen o cualquier otra, a las diez, Díaz Grey oyó el timbre de la calle” (p. 222). De nuevo, le da precisión a un dato (la

hora) y se despreocupa por otro (la noche en qué ocurrió). El narrador se refiere a la noche como algo intercambiable y, por lo tanto, a la entrevista como algo que pudo haber ocurrido en una noche u otra. Esta perspectiva, además, pretende poner en duda el testimonio de un personaje, Hagen, o por lo menos tiende a despreciarlo.

Sin embargo, más allá de poner en duda una versión, el ejemplo muestra que lo que le interesa al narrador no es la causalidad ni la precisión, sino la conciencia de un personaje sobre un hecho específico. Como ha indicado Daniel Balderston sobre la narrativa de Onetti: “El enfoque está más en lo que dicen y piensan los personajes sobre sus acciones que en las acciones mismas” .<sup>77</sup> Hay que recordar que la narración se construye en gran parte con acciones sin efecto y que su conflicto principal es un conflicto de conciencia irresoluble. Su despreocupación por acomodar los acontecimientos con exactitud cronológica se debe a que no hay una relación estricta de causa y efecto entre los hechos, al menos no entre todos, y la perspectiva narrativa se enfoca sobre todo en el hecho en sí, porque busca concentrarse en la conciencia de los personajes. La entrevista con Díaz Grey no cambia la actitud de ningún personaje, pero permite introducir la conciencia del doctor de Santa María. Se niega la cronología narrativa para mostrar algo sobre los personajes.

El hecho de que la noche sea intercambiable coincide con la monotonía en que vive Díaz Grey. En este momento del relato, el narrador se ha situado en la perspectiva de este personaje y si bien la entrevista puede o no tener relevancia para Larsen, para el médico es otra contingencia, otra confirmación de que la vida es absurda e inútil, y la noche acaso varía muy poco respecto al resto de sus noches. Como lo indica Molina, la pérdida de sentido de la acción afecta la cronología: “La básica carencia de significado convierte el

---

<sup>77</sup> Daniel Balderston, “Introducción del coordinador”, en Juan Carlos Onetti, *Novelas cortas*, ed. Daniel Balderston, Centre de Recherches Latino-Américaines-Archivos, Poitiers, 2009, p. xxxii.

paso mismo del tiempo en un hecho indiferente”.<sup>78</sup> Para Larsen, la entrevista tiene cierto lugar en la historia, sucedió antes de algunos eventos y después de otros. Para Díaz Grey, dada su perspectiva ya no sólo sobre la historia sino sobre la vida, la noche pudo haber ocurrido en cualquier momento. El narrador asume esta perspectiva. Cuenta el hecho porque lo considera un hecho importante en sí, más que como un episodio que ocurrió antes o después de otros, aunque tampoco se puede ignorar que en la narración sí está acomodado. Sin embargo, no es el tiempo, al menos no siempre, lo que determina ese orden.

En el capítulo de la entrevista con Díaz Grey, así como en otros momentos, se vuelve notoria la valorización que la historia tiene según la perspectiva narrativa. El que cuenta le da o le quita cierto valor a lo contado. Toda narración, de un modo de otro, lo hace, pero el narrador de *El astillero* muestra cómo varía la relevancia de cierta información o de toda la historia según la perspectiva y la intención de quien narra. Existe el deseo de mostrar que la historia no tiene ningún valor trascendental o común, sino que su importancia depende de quién cuenta y cómo.

El narrador de *El astillero* tiene certeza de los hechos generales, pero suele ignorar su orden cronológico o sus causas.<sup>79</sup> Como muestra su ignorancia, también muestra sus decisiones sobre la narración, la forma de construirla, la preferencia que le da algunos

---

<sup>78</sup> Molina, *op. cit.*, p. 247. Aunque Molina señala esta idea respecto a Larsen, resulta mucho más acorde a la visión existencial de Díaz Grey.

<sup>79</sup> Cosse ya ha señalado esta característica de la novela: “en *El astillero* los tramos ‘cardinales’ o ‘núcleos’ o sea los que sí comprometen la continuación y la dirección de la historia, están contados por detrás, en una dicción apofántica y con un saber omnisciente” (art. cit., p. 169). Sin embargo, aunque se tiene certeza de “los conocimientos claves”, no se trata de una mezcla de realismo convencional con narración moderna, pues el cinismo del narrador pone en evidencia que aunque un hecho sea cierto, puede narrarse de diversas formas. La relación complicada entre el tiempo de la narración y la falta de certeza ya había sido notada por José Donoso en un prólogo: “El tiempo narrativo de la novela, en sus innumerables retornos sobre sí mismo, en las múltiples partidas falsas, paréntesis y regresos al punto de partida para partir hacia otro lado y en otra época, es otra manera de fragmentar lo unívoco e introducir un camino que parece cierto, pero que está lleno de trampas, perspectivas falsas” (José Donoso, “Prólogo”, en Juan Carlos Onetti, *El astillero*, Salvat, Navarra, 1971, pp. 14-15).

hechos sobre otros, etcétera. En el capítulo “La casilla I”, anticipa algo que no narrará sino hasta seis capítulos después. Además de postergar esa parte de la narración, pone en evidencia el proceso mismo por el cual prefiere contar otra cosa en vez de esa.

Primero conjetura: “El escándalo debe haberse producido más adelante. Pero tal vez convenga aludir a él sin demora para no olvidarlo. De todos modos, debe haber sucedido antes de que Larsen mirara nuevamente la cara de la miseria” (p. 185). En este punto del relato, el lector todavía no sabe que lo que llama escándalo es el reclamo que Angélica Inés le hace a Larsen, tras sospechar que corteja a la mujer de Gálvez. Debido al ritmo de la novela y a su estructura, con dificultad se puede argumentar que se trata de un recurso para intrigar al lector. Además, la palabra escándalo se utiliza de manera irónica y la preocupación del narrador por referir la escena se debe más al miedo de olvidarla que a una voluntad por interesar al lector.

Las decisiones que toma el narrador para ordenar cronológicamente el relato se basan en una causalidad psicológica –o en una causalidad de “retrodicción” al servicio de la construcción narrativa, como sugiere Ferro–,<sup>80</sup> más que en una causalidad de los hechos. No hay una lógica causal para decidir que el reclamo de Angélica debió ocurrir antes que la recaída de Larsen en la miseria. El narrador lo decide, más que por una certeza de que haya sucedido así, por un deseo de construirlo así y de crear una perspectiva determinada sobre la existencia y la conciencia de Larsen.

Además, la alusión de esos hechos, en vez de crear una intriga, busca extinguir expectativas y advertir que la empresa de Larsen terminará en el fracaso.<sup>81</sup> Cuando una narración pretende la intriga, busca provocar una pregunta en el lector, cuya fórmula casi

---

<sup>80</sup> Ferro, *op. cit.*, p. 372.

<sup>81</sup> Según Jean Franco, esta arbitrariedad evidente es un recurso mediante el cual el narrador “señala que la trama no importa o importa únicamente como otro ejemplo de una estructura lineal arbitraria. Trama, camino de salvación, progreso: todo es ilusión” (art. cit., p. 38).

siempre es “¿qué pasará?”. El narrador onettiano, por el contrario, al adelantar hechos, otorga una respuesta predecible desde antes: Larsen no podrá conseguir nada. Teresa Basile ha observado, sobre este recurso narrativo, que la “*prospección*, es decir el adelanto de acciones del futuro, suele ser contrautópica en esta novela: se adelantan acciones, se ve el futuro, pero para iluminar los ulteriores fracasos de las acciones del presente”.<sup>82</sup>

Otro de los límites que admite el narrador y que se puede observar en este fragmento es el olvido. El lector se halla ante un narrador amnésico. Se admite que el “escándalo” ocurrió mucho después del momento de la narración en que se encuentra. Lo menciona entonces para no dejarlo fuera. Hay ironía en la aparente contradicción de un narrador que teme olvidar algo importante. Pero no existe tal contradicción, pues para el narrador el escándalo entre Larsen y Angélica no resulta relevante. Esto se debe a algo que se ha señalado antes: el pleito pertenece a una relación fingida, cuyos conflictos sólo tienen relevancia dentro del simulacro. El narrador cuenta desde una perspectiva exterior donde ese simulacro ha perdido su valor. No le importa la historia del fingimiento, sino la conciencia de los personajes ante el fingimiento. Prueba de ello se encuentra en el contraste, en ese párrafo, entre la mención del escándalo, que refiere para no olvidar, y la mucho más detallada referencia a la recaída de Larsen en la miseria. Sin embargo, la mención del olvido permite una sospecha. No tanto sobre lo dicho, sino precisamente sobre las cosas que haya podido olvidar. Se advierte, por tanto, que la narración está incompleta, con ausencias irresolubles.

Si bien en el siguiente párrafo señala con mayores explicaciones a qué escándalo se refiere, el narrador juzga: “El escándalo siempre puede ser postergado y hasta es posible

---

<sup>82</sup> Teresa Basile, “Fantasmagorías de la modernidad: la alegoría en *El astillero* de Juan Carlos Onetti”, en *Onetti fuera de sí*, comp. Teresa Basile y Enrique Foffani, Katatay, Buenos Aires, 2012, p. 86. El subrayado es de ella.

suprimirlo” (p. 185). Esta frase deja claro que no se trata de una narración neutral. El olvido puede entenderse como un defecto, pero la supresión es voluntaria. Las omisiones de la narración no sólo se deben al descuido, sino también al desprecio del narrador por cierta información. Con cinismo, el narrador señala una y otra vez que está construyendo la historia a su capricho. La referencia que da del escándalo está diluida. No se explica en qué consiste el pleito o de qué derivó, sino que sólo se describe la imagen de Angélica, cuando sale de la oficina de Larsen con el vestido roto. Esta parte de la narración no se suprimirá del relato; sin embargo, la ha juzgado prescindible y con ello ha puesto en evidencia su intención y su arbitrariedad.

El tercer párrafo de este capítulo empieza así: “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” (p. 185). En vez de adelantarse a la escena “melodramática”, elige narrar un momento de decadencia de Larsen. Aparte de mostrar de manera implícita las razones por las que prefiere narrar algunas cosas y desechar otras, estos tres párrafos muestran su forma de elegir y de “preferir” qué incluye en la narración y cuándo y dónde colocarlo. El narrador se encuentra ante dos opciones, juzga y selecciona una sobre la otra. Lo hace de manera sutil. Escribe “podemos”, en vez de “debemos” –aunque en otros momentos sí indicará sus decisiones con un tono más sentencioso. Y si bien se pueden conjeturar las razones por las cuales elige de un modo u otro, el narrador no explica explícitamente sus decisiones. Niega la neutralidad tradicional y hace evidente su artificio.

En el ejemplo anterior se ha señalado que el narrador tiene certeza de sus hechos, pero no de su ordenación. Puede conjeturar, sin pretender exactitud, qué ocurrió antes y qué después, como en el caso citado, o puede no hacer ninguna conjetura y relegar ese trabajo al lector, como sucede en el siguiente caso: “Hubo, es indudable, aunque nadie puede saber

hoy con certeza en qué momento de la historia debe ser colocada, la semana en que Gálvez se negó a ir al astillero” (p. 211). De nuevo, hay certeza sobre un hecho, pero se ignora cuál es su posición en el orden cronológico. La diferencia radica en que en este caso señala una imposibilidad total por acomodarlo y se niega a conjeturar. Si en el ejemplo pasado el narrador había advertido que el escándalo debía haber sucedido antes de un evento específico, en esta ocasión lo único que le importa es que el acontecimiento ocurrió. La narración se crea con fragmentos de los cuales se sabe que tienen una relación y un orden, aunque no se los puede descifrar con precisión. No se niega una unidad, sino la posibilidad de conocerla. De cualquier modo, la indiferencia ante algunas certezas permite darle una importancia a cada capítulo, sin negar por ello su pertenencia al todo de la narración. Se considera prescindible la causalidad porque cada capítulo se refiere al mismo conflicto –la contradicción en la conciencia de Larsen–, y este no tiene del todo un desarrollo lógico o progresivo. Si bien la narración mantiene cierta linealidad, la indiferencia ante la exactitud modifica la concepción del tiempo. Se niega la narratividad porque se niega a su vez un tiempo progresivo. No se trata de un tiempo inmóvil, donde no pasa nada, sino que lo que pasa no se resuelve. Ya se ha señalado que no hay efectos, y por lo tanto tampoco causas.

Uno de los recursos más comunes del narrador y el cual indica su incapacidad para acceder a un conocimiento definitivo es el uso de la frase “tal vez”. Esta frase le sirve para conjeturar, pero sin garantizar certeza. Además, como se analizará después, la utiliza para introducir varias versiones sobre un mismo asunto. No usa el “tal vez” sólo para marcar sus propios límites cognoscitivos; también lo utiliza para mostrar la incapacidad que tiene Larsen de acceder a la verdad y a la historia completa del astillero.

En una de las ocasiones en que está revisando los archivos de la empresa, se encuentra con la historia de un barco llamado *Tiba*. La información está incompleta. Para

llenar el hueco, postula diversas hipótesis: tal vez el barco se había hundido hace siete años, en marzo; tal vez el capitán pudo llevarlo hasta Londres, para que lo repararan en el Támesis; tal vez los dueños del barco aceptaron el presupuesto y el barco terminó en el astillero (p. 186). Después, de manera indirecta, se narra la conciencia que tiene Larsen acerca de la imposibilidad de conocer el pasado de ese barco y de la empresa: “Pero la verdad no podía ser hallada en aquella carpeta flaca [...] El resto de la historia del Tiba, su desenlace feliz o lamentable, estaría perdido en las pilas de carpetas y biblioratos que había formado el archivo” (p. 186). En este caso particular, la historia está perdida, no en el olvido o la ignorancia, como en el caso del narrador, sino en el exceso del archivo. El trabajo lo excede. Al final de ese párrafo, se descubre que tanto el conocimiento como la ignorancia de esos casos particulares no le sirven de mucho: “En todo caso, disponía de centenares de historias semejantes, con o sin final; de meses y años de lectura inútil” (p. 186). Su interés por el pasado de la empresa es un interés por mantener el simulacro de su funcionamiento. Sin embargo, estén completas o no las historias, ninguno de esos conocimientos le sirven salvo para fingir que le sirven. El narrador muestra, no sólo el conocimiento inaccesible y el conocimiento de datos que desprecia, sino también el conocimiento inútil. Sobre este mismo fragmento, Basile comenta: “Ni Archivo del Poder, ni archivo de las historias secretas; ni historias para conmemorar, ni historias para recuperar o redimir, sino una confusión, un barullo, sin orden, sin ‘consignación’ que otorgue regularidad y sentido a los documentos, un pasado inservible e inútil para un irreal de futuro”.<sup>83</sup>

Después, cuando Larsen visita la casilla, le dice a Kunz que deben reorganizar el archivo. La intención de Larsen es negar el presente de derrota de la empresa y reinstalar el

---

83 *Ibid.*, p. 87.

pasado. Sabe que la empresa debe tener una historia para fingir que funciona. Para creer en una esperanza futura, debe construirse un pasado. Kunz le responderá que no recuerda el caso del *Tiba*. La decadencia del astillero lo separa de sus antiguos tiempos de funcionamiento. Larsen pretende hacer una relación entre la empresa funcional y el escombros que queda de ella. Como se sabe, fracasa. Larsen no encuentra la narratividad que une pasado y presente porque su presente ya no es narrativo. Al simulacro se le niega toda coherencia. A pesar de ello, se finge que la tiene. Lo narrativo, dentro del fingimiento, ya no se basará en un intento de conexión con el pasado, sino en una mera expectativa hacia un futuro –la cual, sin embargo, también es fingida. Se espera, a pesar de que ya no hay esperanza.

### I.2.3. La imposibilidad de convertir la experiencia en lenguaje

Desde sus primeras obras, se encuentra en Onetti el *topos* de la cortedad del decir: “pone de manifiesto la insuficiencia del lenguaje como medio de conocimiento y la incomunicabilidad de las experiencias humanas”.<sup>84</sup> A veces, algún personaje las comprende, pero sin poder comunicarlas ni contenerlas en el plano general del significado.<sup>85</sup> Se admite, dentro de la propia narración, que lo que realmente se quiere expresar no puede ser expresado. Ya no sólo se trata de un límite de la narratividad –de una experiencia o un sentido inasible por medio de la narración–, sino incluso de un límite del lenguaje. En *El*

---

<sup>84</sup> Hugo J. Verani, “Juan Carlos Onetti: la aventura de la escritura”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, t. 43, 1 (1995), p. 133.

<sup>85</sup> En *El pozo* (1939), Eladio Linacero se queja de que no haya un lenguaje para comunicar los sueños: “Lo malo es que el ensueño no trasciende, no se ha inventado la forma de expresarlo, el surrealismo es retórica”. (Juan Carlos Onetti, *Obras completas*, ed. Hortensia Campanella, pról. Juan Villoro, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2011, 2a ed., t. I, p. 14). En “Un sueño realizado” ya se encuentra la idea, enunciada tal como la desarrollará en otras obras: “lo comprendí todo claramente como si fuera una de esas cosas que se aprenden para siempre desde niño y no sirven después las palabras para explicar” (Onetti, *Obras completas*, ed. cit, t. III, p. 59).

*astillero* hay dos momentos en que se expresa este límite. En ambas ocasiones, esa incapacidad no pertenece al narrador, sino a un personaje.

En el testimonio que el narrador cita de Kunz, este señala: “Pero es inútil, o casi, explicar al que no estuvo y no vio y no sabe quiénes eran ella y él, qué era el astillero y hasta quién soy yo, hijo del país pero con títulos europeos revalidados, viviendo entonces allí y de aquella manera” (p. 262). Kunz dice esto respecto a la escena del “escándalo”, en la cual Angélica le reclama a Larsen que corteje a la mujer de Gálvez. Para Kunz, la explicación completa del suceso resulta imposible para quien no experimentó también el ambiente del astillero. De ahí que aconseje a sus oyentes imaginar, no a Angélica, sino a cualquier mujer caminando con el vestido roto y los pechos al aire.

En el testimonio de este personaje se propone que una narración nunca termina de explicar lo que narra, pues se trata de una mediación de la experiencia y nunca se conocen todos los referentes. La narración apenas puede aspirar a ser una provocación imaginativa para el que escucha. Kunz advierte que al imaginar se pierden los personajes concretos y en vez de narrar lo que hace Angélica sólo se puede narrar lo que hace una mujer, la cual habrá de inventar el receptor. Lo que se trasmite, por lo tanto, nunca es la verdadera experiencia. Ésta sólo puede entenderse viviéndola. El narrador acaso puede contar lo demás y señalar lo que falta. En todo relato hay una inevitable pérdida de contexto y, por ello, una pérdida de significado y comprensión. No puede transmitirse la experiencia porque no puede revivirse. Sólo se la puede imaginar, y la imaginación, como lo entiende Kunz, provoca otros significados.

Algo semejante le ocurre a Larsen cuando intenta contar a Angélica la historia del caballo. Ya se ha analizado esta escena del relato y se ha observado que a Larsen lo mortifica la incompreensión de la hija de Petrus, puesto que intenta comunicar una anécdota

que posee valor para él. La narración la presenta como una historia de amor. De manera indirecta, se muestra la angustia de Larsen ante la imposibilidad de comunicar ese sentimiento ya perdido: “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 formaron” (p. 279). Al igual que en el ejemplo anterior, se señala una experiencia que sólo puede comprenderse desde la vivencia directa y que no puede comunicarse. En este caso, sin embargo, se señala la doble carencia de la comunicación: el receptor no puede entender si no experimentó lo mismo que el emisor, y éste no puede expresar aquello de lo cual sólo sabe explicar los hechos. El límite del lenguaje, por lo tanto, tiene dos sentidos.

En el caso de Larsen, como se ha dicho antes, se trata de un amor perdido. La imposibilidad de comunicar su anécdota lo afecta porque confirma la pérdida de sus posibilidades de amar. Sólo recuerda los hechos, indica el narrador, los cuales no significan nada por sí solos. En este fragmento se repite una crítica a la idea de los hechos como verdad, la cual ya se hallaba en *El pozo*: “Se dice que hay varias maneras de mentir; pero la más repugnante de todas es decir la verdad, toda la verdad, ocultando el alma de los hechos. Porque los hechos son siempre vacíos, son recipientes que tomarán la forma del sentimiento que los llene”.<sup>86</sup> Lo que se puede transmitir, tanto en el caso de Larsen como en el de Linacero, son meras acciones, vaciadas del sentimiento o de lo que se vivió. Sólo pueden referir con nombres comunes una experiencia que quisieran contar con nombres propios.

Se produce desde la lengua –desde el lenguaje– una crítica al lenguaje. Se le reclama su inutilidad y su mentira: no sirve para transmitir la verdadera experiencia. Ello no sólo afecta al lenguaje y a la memoria, sino que provoca una pérdida existencial, pues, en el

---

<sup>86</sup> Onetti, *Obras completas*, ed. cit., t. I, p. 19.

caso de Larsen, se recuerda que la experiencia era algo más de lo que se recuerda y de lo que el interlocutor comprende. El lenguaje, en vez de aparecer como un instrumento para conservar la experiencia, se revela como una prueba de su pérdida definitiva. Esto implica también la idea de que lo más importante, o lo que realmente se deseaba decir, queda sin expresar.

Esta queja sobre el lenguaje y la comunicación ya aparece en Nietzsche. En *Más allá del bien y del mal*, opina: “No amamos ya bastante nuestro conocimiento tan pronto como lo comunicamos”.<sup>87</sup> Poco después, en *Crepúsculo de los ídolos*, desarrolla la idea: “Nuestras vivencias auténticas no son en modo alguno charlatanas. No podrían comunicarse si quisieran [...] Las cosas para las cuales tenemos palabras las hemos dejado ya también muy atrás. En todo hablar hay una pizca de desprecio. El lenguaje, parece, ha sido inventado sólo para decir lo ordinario, mediano, comunicable”.<sup>88</sup> Se puede advertir la paradoja con facilidad: la queja contra el lenguaje está emitida desde el lenguaje. Esta paradoja tiene una relevancia particular para la literatura. En principio, se trata de un problema lingüístico y filosófico; pone en crisis la comunicación y el conocimiento. No nos detendremos en ello. En la ficción, en cambio, la paradoja permite expresar la frustración tanto del personaje como del narrador. Si Nietzsche advierte que la vivencia auténtica es inexpresable, la poética onettiana propone narrar desde la conciencia de que es imposible narrar lo más importante, lo que realmente se quisiera expresar. Se narra con el lenguaje, pero despreciándolo. Lo que se expresa es precisamente la imposibilidad de la expresión.

---

<sup>87</sup> Friedrich Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 3a ed., 2013, p. 136.

<sup>88</sup> Friedrich Nietzsche, *Crepúsculo de los ídolos*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 2010, pp. 109-110. Literariamente, el antecedente directo es Shakespeare, en *Hamlet*. Véase al respecto Harold Bloom, *Shakespeare. The invention of the human*, Riverhead, New York, 1998, pp. 392-400. Bloom cita el mismo aforismo de Nietzsche, aunque, dado que interpreta a un autor diferente, también su perspectiva difiere de la que se propone en este texto.

La indiferencia del narrador onettiano ante algunas certezas y exactitudes se debe en parte a este límite. ¿Para qué preocuparse por comunicar con precisión los hechos si en eso no radica lo que le interesa contar? Tanto Larsen como el narrador deben resignarse y aceptar con cinismo su imposibilidad. Sin embargo, señalar que hay algo que no se puede comunicar es un recurso que la ficción onettiana utiliza tanto para mostrar un personaje como para construir la narración desde su propia negación.

En la narrativa de Onetti, los límites del lenguaje y de la narración también son utilizados como recursos literarios. Negar la narrativa es una forma particular de narrar. En el desprecio al lenguaje narrativo se ha encontrado una nueva forma de representación, cuyo logro consiste precisamente en detectar ese límite. El rechazo que se expresa ante lo narrado ha permitido expresar algo. Así como en Nietzsche la queja contra el lenguaje no significa una anulación comunicativa, en Onetti la negación de la narrativa tampoco significa dejar de narrar, aunque sí implica una modificación y crea una perspectiva sobre el lenguaje que a su vez es una perspectiva sobre la existencia.

#### I.2.4. Versiones y testimonios

Para construir su relato, el narrador de *El astillero* utiliza testimonios.<sup>89</sup> Esto significa que se apropia de narraciones ajenas para llenar, en lo posible, los huecos de su ignorancia. Como ha señalado Aínsa, la inclusión de otras voces narrativas elimina la certeza.<sup>90</sup> El narrador se vuelve escéptico del material con el que realiza su relato. Además, al citar conocimientos ajenos sobre la historia, relega la responsabilidad narrativa. Si ya se ha visto cómo se aleja de la responsabilidad de la verdad mostrando su ignorancia y sus conjeturas,

---

<sup>89</sup> A este recurso, Molina lo llama “narración diferida”. Véase Molina, *op. cit.*, p. 230.

<sup>90</sup> Fernando Aínsa, “Los posibles de la imaginación”, en *Juan Carlos Onetti*, ed. Hugo J. Verani, Taurus, Madrid, 1987, p. 122. Aínsa concluye esa observación advirtiendo: “La duda que provoca es *metódica* y forma parte de una verdadera filosofía existencial que va más allá de la hábil utilización de una técnica literaria” (El subrayado es de él).

con la inclusión de testimonios vuelve responsables a otros y se niega a dar garantías de veracidad e incluso trata de probar que algunos testimonios son falaces. Es un narrador paradójico: más que buscar argumentos para persuadir al lector sobre la veracidad de lo que cuenta, parece buscar argumentos para provocar dudas sobre ello.

Los testimonios pueden contradecirse entre sí. Las versiones difieren y son incluidas para mostrar esa diferencia. Cuando ocurre esto, el narrador adquiere una objetividad aparente, pues a veces no señala una preferencia por una versión u otra. Al inicio de la novela, cuando Larsen llega a Santa María, se contraponen dos testimonios distintos de quienes lo vieron: “Algunos insisten en su actitud de resucitado [...]; recuerdan su afán por ser descubierto e identificado, el par de dedos ansioso, listo para subir hasta el ala del sombrero frente a cualquier síntoma de saludo” (pp. 153-154). Al testimonio de quienes vieron un Larsen dispuesto al saludo, se yuxtapone la versión de quienes lo contradicen: “Otros, al revés, siguen viéndolo apático y procaz [...], mirando las caras que entraban, sin otro propósito que la contabilidad sentimental de lealtades y desvíos” (p. 154). El propio narrador marca la contrariedad con la frase “al revés”. No elige ninguna versión porque no necesita hacerlo. Son testimonios cuya variación afecta la concepción psicológica de Larsen, pero que no modifica en nada el hecho de que llegó a Santa María. Aparte, ambas versiones son posibles. Las perspectivas contradictorias sobre la actitud del personaje muestran su complejidad.

La inclusión de las dos miradas sobre el personaje aparentan objetividad, puesto que el narrador no prefiere una sobre otra. No juzga ni discrimina y deja al lector la elección. Sin embargo, ya se ha señalado que no es un narrador objetivo, al menos no en un sentido flaubertiano. Muestra su psicología y pone en evidencia la mediación. Es un narrador

personaje, no en el sentido de que participe en la historia que narra, sino en el sentido de que su actitud determina el modo de narrarla.<sup>91</sup>

El narrador decide dejar ambas versiones, sin preferir una sobre otra, porque, además de que la contradicción no afecta el hecho principal, permite mostrar la complejidad de su personaje y a su vez puede representar las distintas miradas de los sanmarianos, es decir, sus diversas interpretaciones sobre Larsen. Los narradores de Onetti suelen desdibujar a sus personajes para representarlos de manera compleja. Los adjetivos, las oraciones largas, los monólogos y demás recursos para describir y construir el personaje, más que ofrecer una imagen definitiva de su psicología, buscan una representación de lo problemático y de la propia contradicción de lo humano. Las dos versiones sobre su llegada presentan un Larsen que puede tener actitudes diversas ante un mismo hecho; a su vez, indican las diversas interpretaciones que los sanmarianos tienen sobre su llegada; ni él ni ellos quedan fijos ni definidos, o en todo caso, lo que los define es esa poliformidad psicológica.

La contradicción no sólo ocurre cuando se citan testimonios. Las conjeturas que hace el narrador sobre los hechos también se contradicen. Estas conjeturas, como se ha anticipado, son introducidas por la frase “tal vez” y permiten al narrador contemplar varias posibilidades sobre un mismo acontecimiento. En el capítulo “La glorieta II”, al narrar una

---

<sup>91</sup> Este “narrador-personaje”, cuya participación en la narración no consiste en actuar dentro de la historia, sino precisamente en narrarla, tendrá un desarrollo más patente en dos *nouvelles* de Onetti: *Para una tumba sin nombre*, donde lo que se cuenta es el fracaso del narrador por asir la historia que investiga, y *Los adioses*, en la cual, como ha indicado Ángel Rama, “el verdadero protagonista, el que ocupa desmesuradamente el relato, el que lo produce, es el almacenero [es decir, el narrador] y puede convenirse que es él el auténtico enigma de la novela” (“El narrador ingresa al baile de máscaras de la modernidad”, en *Juan Carlos Onetti*, ed. Hugo J. Verani, Taurus, Madrid, 1987, p. 87). Sobre la forma narrativa de *Para una tumba sin nombre*, véase Josefina Ludmer, *Onetti. Los procesos de construcción del relato*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2009, pp. 155-199.

Mario Vargas Llosa ha señalado la influencia de William Faulkner en la creación de este tipo de narradores: “Al igual que Faulkner, Onetti inventa narradores-personajes que darán a sus historias una fecunda imprecisión y sembrarán de incertidumbres los pormenores de la anécdota” (Mario Vargas Llosa, “Huellas de Faulkner y Borges en Juan Carlos Onetti”, *Monteagudo*, 14 (2009), p. 20).

visita de Larsen a Angélica Inés, se utiliza este recurso narrativo. De acuerdo con la primera posibilidad: “Y tal vez besara a la mujer antes de sentarse sobre su pañuelo”. Según la segunda: “O tal vez sólo se besaran después de haber oído a la sirvienta y a los ladridos del perro alejarse hacia la casa sostenida por los postes de cemento”. La tercera, por último, refuta el hecho: “O tal vez, por entonces, no se besaran” (p. 183).

Cada posibilidad, más allá de si se besaron o no, representa una conjetura sobre la seducción de Larsen y, por consiguiente, sobre su estado de ánimo. La primera opción, en la cual se besan cuando él recién llega a la glorieta, es antecedida por la descripción irónica de un Larsen con fe en sí mismo y con mucho entusiasmo. Es la posibilidad de un Larsen seguro, que ya ha conquistado a Angélica y tiene confianza en su empresa. A la segunda posibilidad la sigue un paréntesis donde se señala su insistencia por entrar en la casa Petrus y la respuesta negativa de Angélica. A diferencia del Larsen de la primera opción, éste no obtiene todo lo que quiere: obtiene el beso, una vez que están solos, y le es negado el acceso a la casa, lo cual significaría el logro definitivo de su seducción. La tercera posibilidad, en cambio, continúa refiriendo un Larsen inseguro del modo en que debe seducir a Angélica. Este tercer párrafo termina con una reflexión entrecomillada, en la cual Larsen juzga a Inés como una mujer loca y seguramente todavía virgen. Esta última versión contrasta casi por completo con el Larsen de la primera posibilidad, quien se sentía seguro y hablaba con ternura. El orden de las posibilidades sigue una degradación que va de la fantasía de Larsen a su conflicto de conciencia. En este caso, la contradicción entre cada versión probable representa la contradicción entre el deseo de Larsen y la conciencia que le impide dar el siguiente paso en la seducción.

Ya se ha señalado que el narrador tiene cierto desprecio por la certeza de la acción y que lo que le importa es representar ese conflicto de conciencia. Como señala Juan Manuel

Molina, en el uso del “tal vez” “se nota ya con claridad que lo que al narrador en verdad le interesa no es llegar a la hipótesis más plausible, sino proclamar un clima de incertidumbre”.<sup>92</sup> La imposibilidad de conocer con exactitud un acontecimiento se convierte en una representación más compleja de la psique del personaje. Al igual que en el ejemplo anterior, las diferentes posibilidades desdibujan a Larsen para mostrar sus múltiples aristas. Se representa tanto al Larsen que quiere ser como al Larsen que duda.

A diferencia del otro caso, en esta ocasión el narrador parece preferir la tercera opción a las otras, aunque la elige con sutileza, utilizando una larga oración condicional, que a su vez le sirve para introducir un testimonio inventado de Angélica Inés. Señala que si Larsen no se atrevía a dar el paso definitivo en la seducción, entonces “es legítimo admitir, como la versión más importante y rica de las entrevistas crepusculares en la glorieta, la que hubiera dado Angélica Inés Petrus en el caso de que fuese capaz de construir una frase” (p. 183). Sin embargo, no existe el testimonio de ella, por lo cual, sin ocultar que lo hace, el narrador lo inventa. Esta creación deliberada de un testimonio pone en evidencia la decisión que el narrador toma sobre sus personajes y la forma de construirlos, y la creación de la información que desconoce. Cuando no sabe algo, lo inventa.

El falso testimonio de Angélica tiene como propósito, en el relato, la elaboración de ese personaje. Al narrador le importa más presentar a Angélica que establecer cómo eran las conversaciones en la glorieta. De ahí que no se invente su testimonio para introducir una versión sobre esos acontecimientos. Se trata de una conjetura sobre la forma en la que miraba Angélica a Larsen, la cual no modifica ningún otro elemento de la narración más que al propio personaje. Los testimonios que el narrador cita entrecomillados, como éste,

---

<sup>92</sup> Molina, *op. cit.*, p. 232.

tratan sobre alguien que ha visto a Larsen. El de Angélica es el único que no muestra incertidumbre, aunque está descalificado desde el principio, pues el narrador no sólo admite que él lo ha supuesto, sino que además señala que la hija de Petrus no habría sido capaz de enunciarlo.

El tono infantil del testimonio resulta coherente con la forma en que se ha presentado el personaje en la novela. Además, no funciona como una nueva perspectiva sobre Larsen, aunque él sea el tema. En realidad, el testimonio de Angélica es sobre ella misma: sobre lo que siente cuando Larsen la visita, sobre cómo concibe a su padre y a Josefina y sobre su propia forma de actuar. De nuevo, la función de lo narrativo no obedece a la trama, no busca la precisión de datos sobre acciones o hechos, sino que se niega para dar paso a la indagación de la conciencia de los personajes.

Los otros dos testimonios entrecomillados también tratan sobre Larsen, pero ambos son enunciados con incertidumbre y al final, más que dos miradas sobre Larsen, funcionan como dos miradas sobre alguien que se parecía a él. La primera es la de Hagen, el surtidor de nafta. Se advierte que él “creyó reconocerlo” (p. 220). Su declaración empieza así: “Me pareció que era él por la manera de caminar” (p. 220). Después señala que aquella era una noche lluviosa y oscura. Lo interesante de su testimonio es la razón por la cual cree que era él: “Pensando después, pero sólo como capricho, me convencí casi porque cualquier otro, lloviendo y con frío, andaría con las manos metidas en los bolsillos. Él no; si era él” (p. 221). Hagen, quien por lo que dice ya conocía a Larsen por su pasado de proxeneta, lo señala como un personaje relativamente excepcional. Esa distinción está basada en un gesto: trae las manos fuera de los bolsillos. Larsen aparece como un personaje que se distingue por no defenderse de la tempestad.

Antes de señalar que llevaba las manos afuera, Hagen indica: “Pero, sin jurarlo, me pareció que era él, que reconocía sobre todo aquel trote retobado, menos saltarín ahora, y algo que no puede explicarse en el braceo y la cuarta de puños que le sobraba de las mangas” (p. 221). Los rasgos mediante los cuales cree haberlo reconocido son escasos y en el ejemplo anterior incluso inexplicables. El propio Hagen sabotea su testimonio. Dice haberlo visto, “sin jurarlo”, y de ello está “casi” convencido, aunque termina señalando la posibilidad de que no fuera Larsen.

Por el narrador sabemos que Larsen sí visitó al doctor Díaz Grey en Santa María. Eso no se pone en duda. Pero sí se cuestiona que Hagen lo haya visto, lo cual no importa. La dubitación del testimonio no afecta los hechos. Al igual que en el ejemplo anterior, más que cumplir una función narrativa, ofrece una perspectiva particular sobre Larsen. Lo importante radica, más allá de si el hombre que vio era o no era él, en los rasgos con los cuales lo asocia; se otorga una mirada, apenas trazada, pero que manifiesta cómo se concibe a Larsen en Santa María.

Al final, el narrador juzga de “dudosa visión” lo que Hagen ha visto y continúa con la entrevista de Larsen y Díaz Grey. Este testimonio aparece separado del resto de la narración. Sería impreciso decir que se trata de un texto que sobra o que es suprimible – aunque quizá, de acuerdo con actitudes anteriores, se puede conjeturar que el narrador lo ha separado porque lo considera así. Más bien, el narrador rompe el hilo de su relato para dar paso al testimonio singular de Hagen. La separación, acaso, también funciona como un modo de subrayar la incertidumbre. Sabemos que Larsen visitó a Díaz Grey, pero ¿realmente alguien lo vio llegar? Sonia Mattalía ha advertido una característica de este tipo de testimonios en la obra de Onetti: “El saber que obtienen [los testigos] es, siempre, un

saber sobre sus propias limitaciones, nunca sobre los hechos o datos de la ‘realidad’”.<sup>93</sup> El testimonio, entonces, no sólo funciona como un modo de incluir información sobre la historia, sino también como una indicación sobre los límites de la narración: “Pero aunque de Hagen no sepamos entonces nada, ni tampoco alcancemos a saber nada más tarde, su duda se hace realidad (como duda, como posibilidad, como hecho imaginario), entra en la novela merced a su testimonio”.<sup>94</sup>

Es verdad que el propio narrador muestra cierto desprecio a lo dicho por Hagen, pues indica: “Aquella noche, la de Hagen o cualquier otra” (p. 222). Esa indiferencia aparenta diluir lo dicho por Hagen y lo considera irrelevante. Sin embargo, si lo incluye, entonces no lo ha despreciado del todo. Ello se debe a que desprecia la información que podría otorgar Hagen, pero no su perspectiva sobre Larsen. Además, al utilizar este tipo de testimonios pone en evidencia lo que ignora de la historia y que no se puede llenar. El testimonio de Hagen remarca la imposibilidad de conocer aquello que se ignora mediante otras voces narrativas.

El propio narrador, al introducir otro testimonio, reconoce la precariedad de su relato:

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. (p. 232)

Similar a Larsen, quien trabaja en la empresa a pesar de que sabe que no puede salvarse, el narrador de la novela narra aun sabiendo que no podrá alcanzar una narración íntegra y que

---

<sup>93</sup> Sonia Mattalía, *La figura en el tapiz: teoría y práctica narrativa en Juan Carlos Onetti*, Tamesis Books, London, 1990, p. 160.

<sup>94</sup> José Pedro Díaz, “La necesidad de lo imaginario”, en *Juan Carlos Onetti, papeles críticos: medio siglo de escritura*, ed. Rómulo Cosse, Librería Linardi y Risso, Montevideo, 1989, p. 28.

lo que cuenta quizá no tenga ninguna relevancia. En este fragmento se muestra de manera más evidente el cinismo con el que reniega de su propia narración y la desvaloriza.

Admite e indica que no hay neutralidad en ningún sentido: se trata de una construcción, hecha a pesar de la ignorancia de muchos datos; se acepta que toda importancia que pueda tener la historia es atribuida por él o por alguien más, y que de hecho, en realidad no le interesa a nadie y podría no contar nada. El narrador niega la trascendencia de la historia que cuenta. Debido a esa intrascendencia se atreve a declarar que narra con “trampas”, algunas de las cuales ya se han señalado antes.

A diferencia de Hagen, el barman del Plaza no conoce a Larsen, por lo que no puede asegurar que fue él quien visitó a Petrus en el hotel, aunque sí acepta que un hombre “coincidente con la descripción de Larsen que le fue proporcionada, abundante, contradictoria en ciertos puntos” (p. 232) llegó a la recepción a preguntar por el dueño del astillero. También se distingue del otro testigo porque al barman le importa muy poco la figura de Larsen. Se preocupa más por hablar sobre el *gin fizz* de Charlie Simmons. Esa digresión, que no se relaciona en nada con la historia principal, muestra la pérdida de importancia que tiene la historia para alguien que no conoce a Larsen. El narrador de la novela nos muestra cómo las historias y los personajes se entremezclan, y cómo algunos pueden tener cierta información sobre una historia que no les importa en lo más mínimo. Lo hace con ironía, pues la preocupación del barman resulta banal.

Sin embargo, hay algo que asemeja el testimonio de Hagen con el del barman. Ambos se fijan en un gesto particular de Larsen: el primero en el hecho de que trae las manos fuera de los bolsillos durante la lluvia y el segundo en el uso de una palabra en desuso. Al barman, Larsen le parece un personaje excepcional por su habla: “Ya casi todos dicen *alojarse* o *encontrarse*; y algunos de la Colonia, hombres hechos, que tal vez no

hayan nacido aquí, *estar de paso*. Éste decía *parar*, sin sacarse las manos de los bolsillos del sobretodo, ni tampoco el sombrero” (p. 232). El barman señala que se trata de una palabra usada en un tiempo lejano. Larsen, al igual que su habla, se ha quedado estancado en un tiempo pasado.

La vejez de su lenguaje coincide con la vejez corporal de Larsen. El barman lo señala cuando lo describe: “Más bien bajo, seguro, engordando, yendo para viejo pero todavía con cuerda y con aire de no enterarse del almanaque” (p. 233). Larsen, como puede observarse, parece negar su vejez. Mientras el barman reconoce una juventud ya pasada, la cual recuerda a causa de la palabra vieja que usa Larsen, éste parece ir en contra del tiempo y hablar y actuar como lo hacía en su juventud. Como se verá en el tercer capítulo, esto muestra la forma en que el protagonista pretende negar su propia mortalidad.

En el inicio del siguiente capítulo, el narrador dice basarse en las conjeturas de otros para establecer un hecho: “Si tomamos en cuenta las opiniones y pronósticos de quienes conocieron personalmente a Larsen y creen saber de él, todo indica que después de la entrevista con Petrus buscó y obtuvo el medio más rápido para volver al astillero” (p. 240). El uso de estas opiniones, que ya no pertenecen a un testigo en particular, sino a varios, se hace de manera condicional. El narrador no conoce la información de manera directa y atribuye a su conocimiento a otros. Al igual que en casos anteriores, su intención es refutar lo que dicen los demás. Por eso lo enuncia en una oración condicional. Paradójicamente, este inicio aparenta una intención de certeza, la cual descarta casi de inmediato.

Cuando continúa en el siguiente párrafo, niega de inmediato lo dicho con el uso de una disyuntiva: “Necesitaba ahora –o simplemente había elegido aceptar esta necesidad con todo el escaso, intermitente, entusiasmo que le quedaba– conseguir el título falso” (p. 240). La oración inicial cita opiniones ajenas que muestran un Larsen que es casi un hombre de

acción, que busca con eficacia y rapidez cómo resolver el problema. Esto coincide con la oración del segundo párrafo, pero no con la disyuntiva que está entre guiones. Ahora es el narrador el que conjetura una posibilidad más acorde con el personaje que ha construido, pues pone en duda su “necesidad” y lo presenta con un entusiasmo débil. Esta duda coincide con la comparación con la cual cierra el segundo párrafo: “como si cumpliera un sacrificio que no tuviese como fin el logro de ninguna ventaja, sino, complicadamente, la obtención de algunas revelaciones” (p. 240). Niega, de manera indirecta, que la acción tenga un fin y, por lo tanto, también rechaza la supuesta necesidad y la urgencia del Larsen que ofrecen las interpretaciones de los que “creen saber de él”.

En el tercer párrafo refutará por completo la versión que ha presentado en el primero: “Pero aunque la razón y los testimonios nos convenzan de que la única preocupación de Larsen aquella noche fue la de llegar lo antes posible al astillero para impedir cualquier maniobra del enemigo [...], también es cierto que ahora, en este momento de la historia, nadie tiene prisa o no importa la que se tenga” (p. 240). La versión de los testimonios sigue una lógica de la acción; la del narrador, una lógica del personaje. Se supone que como las circunstancias urgían a apresurarse, Larsen se debía apresurar. Sin embargo, el narrador niega la prisa. Lo que sigue es una narración lenta que trata sobre la visita de Larsen a una cantina. Se descubre que no se embarca de inmediato, sino que tiene que esperar hasta la mañana. Para remarcar la negación de la prisa, el capítulo que sigue a éste, no trata sobre el regreso de Larsen a la empresa, sino de los recuerdos que conserva Díaz Grey de la familia Petrus.

¿Para qué quiere mencionar el narrador algo que de inmediato negará? Se trata, como se ha insistido, de negar la narrativa convencional, la cual busca darle importancia y dramatismo a lo que narra. El narrador de la novela cuenta desde la ironía y la plena

conciencia de que las cuitas de Larsen no son trascendentes. Cuando señala que no importa la prisa, se refiere a la prisa del lector adaptado a la intriga, más interesado por las acciones que por la conciencia de los personajes.<sup>95</sup> De este modo, se separa de los testimonios que cita. Muestra una distancia respecto a las opiniones comunes de los que “conocieron a Larsen”.

En la búsqueda de dramatismo de la narrativa convencional existe también una búsqueda de significado y de trascendencia de las acciones humanas. El narrador de Onetti, por el contrario, parece narrar para negar los significados de su narración, y para negar el valor trascendental que se intenta atribuir a los seres humanos mediante el dramatismo con el que se narra una historia.

Al refutar la prisa dramática precisamente cuando aparece la única acción que hace responsable a Larsen y que podría afectarlo, es decir, la única acción que podría producir un efecto, el narrador también le niega importancia a esa acción. Todas las acciones anteriores eran irrelevantes porque pertenecían al fingimiento y no tenían ningún efecto real; esta, la de quitarle a Gálvez el título falso, también lo es, puesto lo único que peligra es la posibilidad de seguir fingiendo.

Ya antes se ha señalado que el narrador considera que se puede suprimir la parte del relato en que Angélica visita a Larsen en el astillero para reclamarle. La escena es hasta cierto punto dramática. El desprecio del narrador continúa, pues ese reclamo no afecta en mucho a la historia que a él le interesa contar, y por eso, antes de narrar el suceso, aclara: “Esta parte de la historia se escribe por lealtad a un fantasma. No hay pruebas de que sea

---

<sup>95</sup> En una entrevista concedida a Jorge Ruffinelli, Onetti declara: “Cuando estoy escribiendo, no existe el lector para mí, ni siquiera la posibilidad de que lo que escriba sea leído” (Onetti, *Obras completas*, t. III, pp. 988-989. Esta declaración coincide con su práctica narrativa, como se ha señalado. En esa misma entrevista, Onetti declara que a un novelista no le debe importar que el lector esté interesado o no, y cita como ejemplo a Dostoievski.

cierta y todo lo que podemos pensar indica que es improbable. Pero Kunz aseguró haber visto y oído” (p. 260). Incluye el testimonio de Kunz, lo deja participar en la narración, pero lo introduce con escepticismo y afirmando que seguramente no ocurrió. El que señale que la historia se escribe por lealtad a un fantasma sirve para indicar que la considera prescindible y la razón por la cual se incluye difiere de su interés. El fantasma del que habla, además, es una referencia ambigua. ¿Se trata de Kunz, de Larsen, o de nadie? Por otra parte, la relación de Larsen y Angélica parece permanecer igual en capítulos posteriores.

Al final, vuelve a refutar la versión de Kunz mediante conjeturas:

Es posible que Kunz haya interpretado la visita de Angélica al astillero como un acto de pura raíz sexual; es posible que su vida solitaria, la frecuentación cotidiana de la por entonces inaccesible mujer de Gálvez lo hayan predisposto este tipo de visiones; y es también posible que haya sido engañado, retrospectivamente, al ver a la sirvienta cubrir con el abrigo a la muchacha: que haya pensado entonces que la protegía de la vergüenza y no simplemente del frío. (p. 263)

Como puede advertirse, el narrador busca explicar las causas que prueben como falsa la versión de Kunz. El fragmento citado ofrece distintas posibilidades que a la vez muestran la personalidad y la conciencia del personaje. Al final resulta más importante la mirada que tiene Kunz sobre Larsen y las conjeturas del narrador que el testimonio en sí. De nuevo, lo narrado no importa por las acciones o los hechos que contiene, sino por lo que muestra de los personajes. Además, se manifiesta de nuevo una voluntad narrativa por reducir el aparente dramatismo de los hechos y presentar como reales, en cambio, acciones más sencillas, con menor intriga.

La otra razón por la que se utiliza el testimonio de Kunz es para narrar el hecho sin narrarlo. En vez de contar lo que sucede y lo que pensó Larsen mientras Angélica le reclamaba, se cuenta lo que vio y escuchó Kunz, mientras discutían dentro de la oficina, y

después la forma en que ella salió, con la pechera rota. De ese modo, se sustituye una escena que podría resultar melodramática y se utiliza en cambio la “visión” particular de Kunz. El narrador halla el modo de no contar lo que no le interesa y en lugar de ello colocar algo que coincida con su interés.

Esta forma de narrar también permite comprender por qué *El astillero* tiene dos finales. La elección de dos conclusiones para la novela, en vez de una, es coherente con el rechazo de la exactitud y la precisión, característico de la poética narrativa de esta obra. La disyuntiva “o mejor” que introduce el segundo final, además de preferir éste, también elige no dar a la narración un final definitivo, lo cual podría indicar una conclusión absoluta sobre el personaje, y en cambio presentar dos posibilidades, ambas coherentes con la personalidad de Larsen.

La negación narrativa se basa en esa negación de un sentido único. Como ha indicado Alonso Cueto, la obra de Onetti “no parece ofrecer conclusiones definitivas en su visión de los seres humanos”.<sup>96</sup> Para el narrador, no se puede tomar la vida de un hombre y contarla como si se la conociera por completo, ni tampoco se la puede utilizar para producir un significado claro y conclusivo. El narrador niega la claridad, la objetividad y la certeza de la narrativa porque la existencia nunca se conoce ni se experimenta de manera clara ni objetiva; por el contrario, se desarrolla en la incertidumbre. Como ha señalado Saer, una de las características de la obra de Onetti es “el esfuerzo por adaptar a la complejidad de la experiencia, un sistema narrativo propio capaz de dar cuenta de ella, al margen de las pretendidas transcripciones lineales de ese fosilizado esqueleto ideológico que tantos se obstinan en llamar realidad”.<sup>97</sup>

<sup>96</sup> Alonso Cueto, *Juan Carlos Onetti. El soñador en la penumbra*, Fondo de Cultura Económica, México, 2009, p. 157.

<sup>97</sup> Juan José Saer, “El soñador discreto”, en *Actas del Coloquio Juan Carlos Onetti : nuevas lecturas críticas : París, UNESCO, 13 y 14 de diciembre de 2001 en homenaje a Paul Verdevoye*, Centro de Estudios de

## CAPÍTULO II. EL JUEGO Y LA IRONÍA

En el capítulo anterior se ha concluido, principalmente, que la voluntad de los personajes no consiste en actuar, sino en significar, y que el conflicto central de la novela se produce entre esta intención y la conciencia de la insignificancia. Se ha señalado también que los personajes viven a la vez tanto en el simulacro como en la conciencia de su falsedad. Su búsqueda de significado aparenta una búsqueda de trascendencia. Sin embargo, los personajes saben que no existe tal trascendencia y la propia narración revela lo prescindibles que son.<sup>98</sup> Esto tampoco significa que acepten la insignificancia. Para

---

Literaturas y Civilizaciones del Río de la Plata, París, 2003, pp. 25-26.

<sup>98</sup> Peter Turton afirma que “el asunto tratado en *El astillero* es simplemente el fracaso del hombre en su eterna búsqueda de trascendencia” (Peter, Turton, “Para una interpretación de *El astillero* de Juan Carlos Onetti”, *Reflexión*, 3/4 (1974-1975), p. 275).

evadirla, se sirven de un simulacro: un “autoengaño que se convierte en código de vida que llena el vacío vital”.<sup>99</sup> En este segundo capítulo se propone estudiar la forma en que se desarrolla este simulacro, mediante la idea de juego. Los personajes “juegan” para producir el sentido y la trascendencia que desean fingir, pues el juego es la única posibilidad que les queda.

Wittgenstein, en sus *Investigaciones filosóficas*, postula que el significado no es algo esencial, sino algo que se produce con el uso. Los significados no son cosas que están en la realidad y para las cuales el lenguaje halla diversos significantes. Más bien, el significado es algo que se produce mediante el uso del lenguaje. Éste funciona como un juego, pues se trata de una actividad con palabras, regida por reglas. El significado de una palabra está determinado por el uso que permiten determinadas reglas, y ese uso se encuentra a su vez en un contexto específico. De ahí que se considere a los juegos de lenguaje como formas de vida.

Para producir los significados que desean, los personajes de *El astillero* viven, actúan y usan el lenguaje de cierta manera. Ya se ha dicho que las acciones son usadas como signos, no como acciones. Los personajes llevan una vida fingida, porque es la única posibilidad que les queda para otorgar un valor a su propia existencia. Ya que no hay un significado esencial en sus vidas, actúan de determinada manera para producirlo, aunque esa actividad no cause ningún efecto en la realidad. Las ideas de Wittgenstein permiten comprender la forma en que es representado el lenguaje en *El astillero*. El significado no es esencial ni necesita un sustento exterior al lenguaje. En la novela de Onetti, incluso, la realidad es una antítesis de los discursos y los actos. Inmersos en un ambiente de inutilidad y decadencia, y conscientes de ello, los personajes prometen el progreso y declaran la

---

<sup>99</sup> Verani, *op. cit.*, p. 192.

necesidad de la empresa y de sus puestos. Pero tanto la trascendencia como el progreso son significados producidos por los juegos del lenguaje. Éstos, en la ficción onettiana, son un modo de negar la realidad, en la cual el ser humano ha perdido el protagonismo que se había otorgado a sí mismo.

Los personajes saben que la empresa es irrecuperable y, al menos en el caso de Petrus, parecen poco interesados en convertir el simulacro en realidad. Buscan una vida simbólica, no una vida real; o dicho de otro modo, quieren que el lenguaje –los signos, ya sean palabras, actos o cosas– remplace la nada. Sin embargo, se debe recordar que esa sustitución tampoco es real, puesto que es imposible, y su actitud ante el juego, por lo tanto, también es parte del juego.

Si bien la idea de los juegos del lenguaje proviene de la filosofía y se basa en el lenguaje cotidiano, su perspectiva sobre el lenguaje tiene una aplicación en ciertas obras literarias, en las cuales esta misma perspectiva tiene repercusiones críticas y estéticas. En la segunda parte del capítulo anterior se ha visto como el escepticismo respecto al lenguaje provoca la negación de recursos narrativos como el orden, la certeza y el dramatismo. La representación del significado en la ficción, además, es parte de la perspectiva sobre la condición humana que la obra ofrece mediante procedimientos narrativos estéticos.

## *II.1. El juego*

### *II.1.1. El inicio del juego y la fe*

Una de las condiciones del simulacro que realizan los personajes es el hecho de que al principio, cuando aceptan trabajar en la empresa, no saben que se trata de una mentira convenida. Pero si bien en el inicio son inocentes, no tardan en reconocer el juego e integrarse a él. Hay partes de la narración que muestran que, cuando recién lo conoce,

Larsen sí creía en las promesas de Petrus y que esperaba un verdadero beneficio material más allá del beneficio simbólico de ser gerente. Como se advirtió en el primer capítulo, Larsen sospecha la falsedad de la empresa y su ignorancia respecto a ello dura poco. Sin embargo, a pesar de los presentimientos y del conocimiento que adquiere, acepta el fingimiento.

Esto significa que Larsen se introduce en el juego del astillero sin saber que es un juego, pero también implica que prefiere aceptarlo en vez de denunciarlo o de renunciar a él. Dicho en términos onettianos, es un personaje estafado que elige mantenerse en la estafa. Se podría pensar en él como un personaje libre, puesto que elige ir a Puerto Astillero y seguir fingiendo, incluso cuando tiene conciencia de la mentira. Larsen está lejos de los protagonistas de Kafka, que son movidos por instituciones sociales. A él nadie lo manda llamar; por el contrario, él mismo se atreve a visitar un lugar del que ha sido expulsado.

Para entender esta libertad también hay que entender su desesperación. Larsen es un hombre sin posibilidades. Aunque su llegada a Santa María aparenta una venganza, el hecho de que se refugie pronto en Puerto Astillero indica que no tenía nada que hacer ahí ni en ninguna otra parte. Larsen elige, pero se trata de una elección entre la mentira y la nada, o dicho de otro modo, entre el simulacro de significado y la crudeza de la insignificancia. Por lo tanto, esa libertad es casi nula. Nadie lo obliga a trabajar en el astillero ni a seducir a Angélica Inés, pero fuera de ese engaño, no le queda otra cosa por hacer, como se comprueba al final. Su participación en el juego es libre –Larsen no es una víctima–, pero su elección se debe a la desesperación de no tener otra posibilidad existencial. Como ha señalado Víctor Hugo Martínez, muchos personajes onettianos “se afanan negligentemente

en sus objetivos porque conocen de antemano la futilidad y el absurdo de la vida”.<sup>100</sup> De ahí que la decadencia y las evidencias de la insignificancia humana, en vez de provocar su salida del juego, se conviertan en una de las razones que lo mantienen en él. En esa contradicción se encuentra el conflicto de su conciencia: su conocimiento del engaño provoca por momentos la “lucidez paralizante”, pero es también ese motivo el que lo induce a seguir fingiendo. Esto lo hermana en cierto modo con el K. de *El castillo*. El héroe kafkiano sigue intentando conseguir algo en el castillo, a pesar de que le fue negado el puesto prometido. La desesperación por no llegar al centro del lugar provoca su insistencia. Lo une la desesperación y la falsedad de la promesa. Sin embargo, lo distingue el hecho de que el castillo cobra dimensiones casi metafísicas, mientras que el astillero se revela como un engaño. En Kafka, la trascendencia es algo que existe, pero que no se puede conseguir; en Onetti, no existe y sólo se puede fingir el valor de la existencia.

Desde las primeras páginas, incluso antes de hablar con Petrus de su entrada al astillero, Larsen presiente el engaño. En su primer visita a la glorieta, se indica: “Tratando de analizar su sensación de estafa, Larsen colgó su sombrero de un clavo, palpó el asiento de hierro y puso sobre él un pañuelo abierto antes de sentarse” (p. 165). Poco antes, al entrar, ha observado la decadencia del lugar. Su mirada aún no es lo que será después. Todavía cree que el lugar se puede salvar y lamenta su abandono. En el párrafo siguiente, mira la casa y le parece la “forma vacía de un cielo ambicionado”. Larsen sospecha; sin embargo tiene necesidad de creer, puesto que sólo le resta esa oportunidad.

Así como Díaz Grey pertenece al grupo de personajes onettianos que desprecian, Larsen pertenece tanto al grupo de los que se sienten engañados como de los que engañan.

---

<sup>100</sup> Víctor Hugo Martínez González, “El humanismo radical de Juan Carlos Onetti”, *Revista de El Colegio de San Luis*, vol. v, 9 (2015), p. 174.

El sentimiento de estafa suele tener una relevancia existencial, como en el protagonista de *La cara de la desgracia*, o como el propio Larsen en *El astillero*. Más que engañados por una persona u otra, se sienten engañados por la vida. Si Larsen acepta la estafa se debe a que también es un estafador. Seduce a Angélica porque le interesa obtener beneficios de la riqueza de Petrus, e imita los discursos prometedores de éste. Además, esconde su historia como proxeneta en Santa María. Si bien pronto se descubre en una trampa y advierte que nada de lo prometido es real, a su vez asume la mentira, la practica y saca un beneficio simbólico de ella. Sería inexacto decir que Larsen es primero una víctima de la ilusión y luego se convierte en otro tramposo. Más bien, es un estafador que acepta ser estafado.

También Gálvez y Kunz se sienten estafados y a su vez roban herramientas del astillero para venderlas. El juego del astillero depende en gran medida de engañar a los demás y de engañarse a sí mismo. De hecho, se puede afirmar que en la novela la idea juego implica el engaño. Este modo de vida basado en la estafa, aumenta la desesperación de los personajes. Acaso el ejemplo más claro de esta ansiedad ante el fraude se halla en Gálvez, pero también está en la genealogía de gerentes que recuerda Díaz Grey y en los momentos más conflictivos de la conciencia de Larsen. La desesperación es causa y efecto; ocasiona la entrada al juego, pero también la salida.

El único acto “heroico” de Larsen consiste en salvar la estafa, evitando que Gálvez la denuncie. Hay bastante ironía en esta heroicidad y en su fracaso. Quiere salvar el juego, porque en él radica su única posibilidad de significar. Sin embargo, el juego consiste en un engaño y provoca conflictos de conciencia, y para salvarse de él hay que condenarse. A la vez, esta condena o salvación no es trascendental, pues ya se ha visto que los personajes aparecen como insignificantes.

En el juego, la fe cobra un papel importante, primero, como auténtica, después, como fingida. Se puede comprender a Petrus como una especie de líder espiritual, cuyos discursos, y sólo ellos, fundamentan la integración de los empleados a la empresa. Es una fe basada meramente en palabras, pues salvo los discursos del dueño, no hay ninguna otra prueba que pudiera convencerlos. Pero la creencia inicial desaparece casi de inmediato y da paso a la fe como simulacro. Convencidos de que la promesa es falsa, los empleados del astillero fingen creer para no salirse del juego. El discurso de la creencia se mantiene, aunque en la conciencia domine el escepticismo.

La transformación de la fe no es radical, pues su aparición no se relaciona con la inocencia. Larsen sospecha el engaño y además vuelve a creer con incomodidad, tal como lo indica el narrador: “Caviloso, aceptando a disgusto el regreso de la fe, rebelándose tíbicamente contra la sensación de amparo que segregaban las espaldas encogidas del viejo, Larsen lo custodió a través de las dos habitaciones vacías” (p. 171). Esto se menciona después de un largo y prometedor discurso de Petrus, el cual termina con la pregunta sobre el sueldo de Larsen. Este le responde que necesita pensarlo. Al menos en su caso, la fe inicial no es absoluta; al contrario, es acompañada de una sensación de disgusto. Se ha insistido que Larsen sabe demasiado y que por momentos su saber le importa. Creer le disgusta porque, siendo un estafador, está consciente del posible engaño.

Compárese la fe incómoda y escéptica de Larsen con la forma en que la mujer de Gálvez describe la actitud de su marido en su primer día de trabajo en el astillero: “Él creyó en Petrus, creyó que era su amigo y en todos los cuentos de riqueza que le hizo” (p. 267). Para Gálvez, quien creyó con inocencia, el descubrimiento del astillero provoca una crisis mayor que para Larsen. También Gálvez acepta el juego, pero la decepción provocará que denuncie a Petrus. La estafa consiste en un engaño a la fe, y es en especial en Gálvez donde

se nota que los personajes han aceptado una trampa que ha traicionado sus promesas existenciales. Se resignan y contribuyen a estafar sus propias vidas.

La pérdida de fe en Kunz, en cambio, se relata con ironía y se compara con el sentimiento religioso: “Y así, arrastrado por el escepticismo universal, Kunz fue perdiendo la fe primera, y el gran edificio carcomido se transformó en el templo desertado de una religión extinta” (p. 289). La comparación irónica del astillero con el templo muestra la mirada inocente con que los empleados observaban la empresa durante su fe inicial: Petrus les prometía la salvación. Este fragmento aparece cuando reciben una carta destinada a Larsen. También hay un contraste entre él y Kunz. Mientras éste la interpreta con inocencia como una auténtica carta de negocios que confirmaría la existencia del astillero para el mundo exterior –lo llama “milagro”–, Larsen la recibe sin esperanza, suponiendo que se trata de una misiva de Petrus. De inmediato descubren que la carta es una burla de Gálvez para avisar que ya ha entregado el título falso a la autoridad. Tras descubrirlo, Kunz se avergüenza de haber creído.

La diferencia entre las reacciones de ambos personajes explica por qué Larsen quiere salvar la estafa y Gálvez destruirla. Al gerente general le basta con fingir la trascendencia aunque no pueda tenerla. No quiere salvarse, sino jugar a que se salva. Pretende ser Petrus. La inocencia de los otros dos, en cambio, hace que sigan deseando o añorando la salvación que se les ha negado. Una vez desengañado de la fe, Larsen se entrega al juego; Gálvez quiere vengarse del engaño; y Kunz se permite creer en la posibilidad de que el astillero se recomponga. Larsen no es un personaje inocente en ningún momento, aunque sí ignorante al principio. Los otros dos, sin embargo, parecen conservar esa inocencia aun después de enterarse de la realidad del astillero.

Paradójicamente, Larsen se entera del engaño cuando habla con ellos. Hacia el final del primer diálogo que sostiene con ambos, la narración señala que ya estaba “perdido y empezando a saberlo” (p. 175). La ironía de Gálvez y Kunz, realmente afectados por el engaño, se convierte, como se verá después, en un aparente contradiscurso. Las bromas de los dos empleados le muestran a Larsen que sus presentimientos eran ciertos y que todo no es más que un juego. Adquirir el conocimiento, sin embargo, lo pone más a la defensiva. Larsen descubre que está en el juego y de inmediato comienza a jugar. Después de entender el simulacro, les dice que los espera al día siguiente temprano, para trabajar.

Esto no significa que la aceptación de Larsen ocurre del todo sin conflicto. Pero entiende que puede sacar el provecho de obtener un significado mediante el juego. Acepta éste por completo después de su primera visita a la casilla: “Entonces, con lentitud y prudencia, 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” (p. 190). El juego de la estafa, por lo tanto, era algo ya conocido para Larsen. Admite desde este momento que no conseguirá otra ganancia que la ilusión del simulacro. Pero al final del párrafo siguiente, se compara su decisión con la caída en un vicio durante una crisis. Hay una causa negativa en su decisión. A diferencia de los otros, Larsen ya estaba enterado de la precariedad de la existencia.

Su aceptación también es conflictiva, pero no se trata de una novedad ni de un trauma. Al contrario, incluso lo contempla como una oportunidad y el narrador advierte: “Pero ésta era su última oportunidad de engañarse” (p. 190). Larsen acepta el juego porque llega a él con escepticismo, sin creer del todo en lo que promete. Desde el principio, advierte que la única forma de tolerar la insignificancia es el simulacro. De ahí que, mientras Gálvez intenta socavarlo, él prefiere evitar que desaparezca. Perderlo significará

enfrentarse al vacío existencial. Para él, el juego de la estafa no es una decepción, sino un modo de distraerse de la desesperanza.

### II.1.2. Comprensión de la existencia como juego

En la novela, la idea de juego va más allá del astillero. No sólo la participación en la empresa es considerada un juego de estafa, sino que además varios personajes comprenden la existencia y las relaciones humanas como tal.<sup>101</sup> Para empezar, el propio Larsen parece definirse como alguien que finge y juega, independientemente de si está o no en el astillero. Hacia el final, se dice de él: “Estaba acostumbrado a buscar apoyo en la farsa” (p. 291). Larsen se adapta al juego con facilidad y desde el inicio muestra conciencia de que el lenguaje sólo sirve para fingir. Esta característica coincide con su falta de inocencia, pero además lo define como un personaje que no puede sentirse auténticamente implicado. Toda acción es un signo y no hay otro modo de vivir que el juego. Frente a los otros, Larsen siempre usa máscara, pues para él no hay otro modo de tener relaciones humanas más que creando de forma deliberada un personaje para determinadas circunstancias.

Larsen entiende su propia identidad como un rol en un juego. Él mismo sospecha “confusamente que el juego deliberado de continuar siendo Larsen era incontables veces más infantil que el que jugaba ahora” (p. 204). Por lo tanto, el fingimiento del astillero no encubre una identidad real, pues para los personajes toda forma de existir es un juego. ¿Qué es lo que encubre el juego entonces? Ya se ha señalado: el engaño oculta la conciencia. La identidad, ya sea la de Juntacadáveres, ya sea la del gerente general, es una forma de participar en la existencia. De hecho, la identidad sirve para ocultar, puesto que es un significado. Larsen juega para tener una identidad.

---

<sup>101</sup> Sobre la constante aparición de esta comprensión de la existencia en el resto de la obra onettiana, véase Verani, *op. cit.*, p. 190.

Incluso cuando intenta evitar que Gálvez entregue el título falso, la narración lo presenta como un personaje que no deja de fingir. Después de que la mujer de Gálvez le dice que éste se ha ido a Santa María a denunciar a Petrus, se indica que “Larsen jugó a indignarse, a fingir interés” (p. 283). Esto no significa que no sea afectado por ninguna situación. La narración se detiene en muchos momentos para mostrar cómo lo afligen las circunstancias. De algún modo, el propio juego lo convierte en alguien demasiado escéptico respecto a lo real, alguien que no se puede comprometer con los hechos que suceden y que para incluirse en ellos tiene que actuar. No abandona el discurso de promesa, aun cuando la mujer ya le ha revelado que Gálvez acusó a Petrus. Por supuesto, en esta escena finge lo que se supone debe sentir como gerente general. Sin embargo, su actitud en el astillero revela una forma de relacionarse con las acciones y una diferencia entre lo que dice y hace y lo que piensa. Poco después de que advierte su fingimiento, el narrador señala: “Pero tampoco ahora podía sentir indignación o interés” (p. 285). De cualquier forma, a Larsen no le importa sentir sino significar. Para él, como para otros de los personajes de la novela, la acción ya no puede ser más que un juego para producir significado y sentido.

La concepción de la vida como algo que se juega aparece desde el principio. Se puede notar en la llegada de Larsen, pero acaso resulte más evidente en la presentación de Josefina: “Tenía treinta años, había sido criada por la esposa difunta de Petrus, estaba gastando su vida en un juego de adoración, de fraternidad, de dominio, de revancha, en el que ‘la niña’ y su estupidez eran a la vez el objeto, el aliciente y el otro jugador” (p. 162). Si bien la narración se concentra en Larsen, muestra que para otros personajes la existencia también funciona como fingimiento. No para todos sirve como un modo de producir significados. No se puede deducir eso de Josefina, por ejemplo. Su juego se debe más a una

costumbre que a un deseo. Salvo el caso de Angélica, quien tiene una personalidad infantil, no hay personaje que no esté consciente de estar fingiendo y de vivir a través del simulacro.

Lo anterior se enuncia de manera clara y directa en la voz de Díaz Grey, quien le dice a Larsen: “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. También yo, claro. 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” (p. 229). La novela, como casi toda la ficción moderna, remarca la diferencia entre la conciencia y el decir, y el conflicto entre ellas es el centro de la narración. Todos los personajes saben de esa diferencia, como indica Díaz Grey, pero él es el único que la señala. Y al señalarla, precisamente, está criticando esa forma de comprender la existencia.

Se distingue entre una farsa colectiva y una farsa personal. Los personajes aceptan el engaño general para encubrirse. Como lo advierte el médico, una de las reglas del juego es no decir nunca que se está en un juego. Esa disimulación permite sustituir la vida con el engaño. Díaz Grey descubre no sólo la importancia que tiene el decir para el fingimiento, sino también el callar: hay un conocimiento colectivo y aceptado que no debe pronunciarse. Él lo dice sin provocar ningún efecto porque no pertenece al astillero, y probablemente tampoco pretende influir en Larsen, de cuyo cinismo ya está enterado.

Díaz Grey señala después que detrás de esa farsa personal hay una búsqueda de ganancia material. Sin embargo, como sabemos, no se busca una ganancia real, sino una ganancia simbólica. La vida como juego no promete otra cosa que sus significados. El juego sustituye la vida para fingir que la vida está justificada. Los personajes lo usan porque así pueden enajenarse de su insignificancia.

De cualquier forma, Díaz Grey advierte la contradicción: la insignificancia no puede ser sustituida por el juego. El engaño no engaña a nadie, sin embargo persisten en él. Al señalar el cinismo, Díaz Grey está demostrando la imposibilidad de que el fingimiento sirva para fingir. Por eso pasa de usar la palabra farsa a usar la palabra juego, pues ya nadie es lo suficientemente inocente, ya no sólo para creer en el engaño, sino incluso para creer que puede engañar.

El juego tiene un funcionamiento paradójico. Aquello que lo contradice es muchas veces también aquello que le permite funcionar. Que los personajes entiendan que su participación en el astillero no tenga un fin realmente productivo permite que sigan fingiendo que trabajen. La fe inicial se convierte en cinismo. Acaso lo que advierte Díaz Grey es que el juego, en vez de servir como un escape a la desesperación, contribuye a ella. Al comprender que los significados y las acciones dependen del engaño, la propia conciencia se encuentra más cercana al hecho de que no hay nada detrás de él. La cuestión del juego, por lo tanto, funciona en la narración como una cuestión sobre la trascendencia.

### II.1.3. La intrascendencia del juego

En *El astillero*, según las hipótesis de esta investigación, la cuestión de la trascendencia – cuestión común a muchas novelas de la literatura occidental– está relativamente resuelta de antemano: no hay trascendencia humana. Su metafísica, en este sentido, es antimetafísica, pues no se pregunta por el sentido, sino que más bien muestra la reacción de los personajes ante el absurdo.

Para ello, como se ha anticipado en párrafos anteriores, los personajes “juegan a la trascendencia”. Esto no significa que el juego sea un medio para alcanzar lo trascendental, sino que viven fingiendo que hay algo trascendental que justifica sus vidas. En un mundo sin sentido, ellos fingen que lo hay. No se trata de la creencia en algo divino, lo cual

aparece sólo como una referencia ironizada, sino de la creencia en el protagonismo humano de la realidad y en el progreso. Hay que insistir en que tal creencia es falsa. No creen en los significados que extraen del juego, pero con ellos buscan escapar de su desesperación.

Para Onetti, por lo tanto, la cuestión de la trascendencia consiste en preguntarse por qué los personajes quieren fingirla y cómo lo hacen. Como se ha indicado, se trata de una cuestión sobre el uso del lenguaje. Y ese uso es el del juego de la estafa, pues consiste en un engaño y un autoengaño, en el que todos son conscientes de la falsedad. Hemos concluido que el hecho de que sepan que lo que hacen es un juego y lo llamen así implica una contradicción. No hay engaño cuando todos lo saben.

Hay otra contradicción en el juego, ahora respecto a la trascendencia. Una explicación básica del juego indica que es “una actividad u operación que se ejerce o se sigue sólo con miras a sí misma y no por el fin a que tiende o el resultado que produce”.<sup>102</sup> Si el juego no puede ser un medio para alcanzar un fin ajeno a él, entonces no puede ser trascendente. Se juega para jugar y nada más. Por lo que cualquier significado producido por el juego pierde validez fuera de él. Lo único que necesita de fuera son los jugadores; más allá de eso, es independiente. Se completa sin extinguirse ni sacrificarse por una causa mayor. Todo propósito al que pueda aspirar se encuentra prefigurado en sus posibilidades y lo ha alcanzado al terminar. No es una fase, ni un momento de un método ni un instrumento. Tampoco aspira a serlo. He ahí la contradicción: al aceptar el juego de la trascendencia, los personajes ya se han resignado a lo intrascendente. Lo que anhelan sólo puede conseguirse mediante el fingimiento que permite el lenguaje; es decir, no puede conseguirse, pero pueden vivir como si lo hubieran conseguido o fueran a conseguirlo.

---

<sup>102</sup> Nicola Abbagnano, *Diccionario de filosofía*, trad. José Esteban Calderón *et al*, Fondo de Cultura Económica, México, 4ª ed., 2014, p. 628.

Como no existe la trascendencia fuera del juego, a algunos personajes termina por bastarles el juego mismo. Esto se puede sospechar algunos momentos en Larsen, pero se nota sobre todo en Petrus. Él ha sido quien ha iniciado la estafa y quien la ha mantenido. Se puede decir que el juego le pertenece. De ahí que el desafío de Larsen consista en salvar a Petrus, pues de él depende el juego, y por lo tanto, los significados.

Los personajes también son conscientes de que Petrus se encuentra en el centro del juego, y que sin uno, se pierde el otro. Lo sabe Gálvez cuando lo acusa; Larsen lo entiende desde el momento mismo en que se descubre dentro de una ilusión. En una de sus entrevistas con el dueño del astillero, la realidad se le muestra miserable y reducida a la imagen de Petrus: “Aquí no había más que el cuerpo raquítico bajo las mantas, la cabeza de cadáver amarillenta y sonriendo sobre las gruesas almohadas verticales, el viejo y su juego” (p. 234). El origen del simulacro no se encuentra más que en el capricho de un anciano que hace promesas imposibles. En cierta forma, el papel de los demás personajes en la mentira es simple: fingir que creen en Petrus. Éste se convierte en una parodia de dios, pues de él proviene el sentido de sus existencias.<sup>103</sup>

La imagen decadente del viejo contrasta con su lugar en el juego: ocupa el lugar principal, pero casi nunca está presente en la empresa y luce como un cadáver. Esta contradicción a su vez refleja la del astillero. Todo el juego está rodeado por aquello que lo contradice. Se ha producido como una antítesis de la realidad, donde todo lo negativo se interpreta en un sentido progresista.

Como se verá más adelante, se trata de un juego de discursos, o más bien de un solo discurso, el de Petrus. De ahí que se diga que sólo existe en realidad “el viejo y su juego”.

---

<sup>103</sup> Como señala Ferro, en la obra de Onetti, la parodia de la divinidad “apunta a la mortificación figurativa de la máxima y más imperiosa necesidad de toda la cultura occidental, incluso secularizada: la necesidad de una norma ideal por la que poder regirse, una norma dispensadora de sentido que permita conocer y unificar la realidad” (*op. cit.*, p. 329).

Todo lo que hay en el astillero es el discurso de Petrus, y nada más. Los otros personajes son conscientes de quién es el “propietario”, ya no sólo de la empresa, sino de la forma de usar el lenguaje, a partir de la cual fundan su modo de existir en Puerto Astillero.

El hecho de que Petrus funcione como el “dios” propietario del juego conlleva una contradicción, sobre la cual el narrador de la novela y el propio Larsen ironizan con frecuencia. Lo trascendental siempre se fundamenta en algo que está “más allá”. Dios no vive en la tierra, Petrus sí. Si bien lo que promete se encuentra en el futuro, que en cierto modo es un más allá que trascenderá la realidad presente, el que los personajes sepan que tal promesa es imposible lo cancela.<sup>104</sup> Pero a los personajes les basta con enunciarlo, a pesar de que todo a su alrededor parezca refutarlo. Lo trascendental siempre es algo que se enuncia, puesto que no está en la realidad, sino en un más allá, y el único modo de asirlo se encuentra en los signos y los símbolos. Por supuesto, este modo de vida exige fe, la cual, como se ha visto, ya han perdido los personajes de la novela.

Si “juegan a la trascendencia” se debe, no a que crean en ella, ni a que crean siquiera que pueden obtener un beneficio material de ella, sino a que lo trascendental, aunque fingido, les permite cierta comodidad existencial. Desesperados de la realidad, los personajes se refugian en el lenguaje. Lo utilizan como el último recurso para salvar esa comodidad existencial, pues el lenguaje les permite vivir como si hubiera algo más que la realidad.

Por esta razón, aceptan lo intrascendental del juego, pues el juego en sí les permite una supuesto escape a la desesperación. Aunque al principio y por momentos pareciera que aceptan participar para conseguir algo más –al menos Larsen, quien quiere casarse con

---

<sup>104</sup> Para un análisis más profundo de la función que tiene la promesa en la novela, véase el siguiente apartado.

Angélica y heredar la empresa—, los personajes terminan por jugar sólo por jugar, pues el juego, esa forma particular de vivir y de usar el lenguaje, les permite un descanso de la angustia. Hay que recordar, sin embargo, que el conflicto de la mayoría es el exceso de conciencia, es decir, la incapacidad de enajenarse lo suficiente en el juego.

El único que pareciera conseguir la enajenación total es Petrus, lo cual no significa que se haya engañado a sí mismo a tal punto de que ignora la situación real del astillero, sino más bien a que puede actuar como si no le importara. Larsen descubre esto. Durante la entrevista, piensa:

El doctor estaba un poquito loco, como siempre, pero tenía razón; somos unos cuantos los que jugamos al mismo juego. Ahora, todo está en la manera de jugar. El viejo y yo queremos dinero, y mucho, y también nos parecemos en la falla de quererlo, en el fondo, porque sí, porque ésa es la medida con que se mide un hombre. Pero él 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 se pueda ganar. También yo; es mi hermano mayor, mi padre, y lo saludo. Pero yo a veces me asusto y hago sin querer balance. (p. 236)

Larsen no sólo descubre esa manera de jugar en Petrus, sino que también admite que la ha aprendido o heredado. Por eso lo llama padre. Además, la mención de las fichas y de que se asocie el juego con ganar algo, lo convierte en una especie de apuesta. Ya se ha señalado que el juego consiste en una estafa convenida. También se puede advertir que todos apuestan, aunque no para ganar algo, sino para fingir que algo se puede ganar, como lo hace Petrus.

El verdadero problema de Larsen y de Gálvez consistirá, precisamente, en no poder ser Petrus, es decir, en no poder jugar sin esperar nada. Se “asustan”, como dice el propio Larsen, y el simulacro se vuelve intolerable. Larsen pasa de querer heredar la fortuna de Petrus a querer heredar su juego. Advierte una menor desesperación en Petrus, para quien la conciencia ya no representa un problema y puede vivir en el autoengaño con facilidad. Pero

lo más importante es que Petrus no busca trascender el juego, no apuesta para ganar, sino para seguir apostando. El juego se ha convertido en la ganancia del juego.

Antes de despedirse, Larsen confirma lo que ha pensado: “Desde muchos años antes 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” (p. 239). El propietario, quien a su vez funciona como el que promete, sabe que no hay nada más que el juego, sabe que no hay nada trascendental en él y que lo único que se puede ganar es el propio simulacro.

Petrus parece haberse desconectado de la realidad a tal grado que no le importa la amenaza de Gálvez, pues para él ya ningún efecto de la realidad puede destruir el juego, que no está hecho más que de palabras. A ello se debe también que la narración no se preocupe por mostrar la conciencia de Petrus, como sí la muestra, de un modo o de otro, en los demás personajes. A él ya no le estorba la conciencia, no representa un conflicto, y ha aprendido a vivir en su discurso.

Con Petrus, Onetti parece demostrar que los discursos sobre lo trascendental dependen de la intrascendencia, es decir, dependen de no buscar otra cosa que el discurso y se pueden mantener porque funcionan como un juego, cuyo sentido no es lograr lo que enuncian, sino sólo proponerlo. El juego se repite y se mantiene porque no busca nada más que a sí mismo. No puede fracasar porque no tiene fin.

Esta forma de permanencia depende sobre todo de su separación de la realidad. En su primer encuentro con Larsen, Petrus le dice: “trabajar, yo lo hice siempre, como si no hubiera pasado nada” (p. 169). O, en este caso, como si pasara algo. La búsqueda de la trascendencia, de hallar algo que esté más allá de lo real, se convierte en una negación de la realidad, cuyo objetivo es esa misma negación. Esas son las dos paradojas principales sobre

las que se funda el uso del lenguaje que hacen los personajes: lo intrascendente se utiliza para fingir lo trascendente y lo inútil se hace para fingir que es útil.

La búsqueda de la trascendencia implica también una relativa negación del tiempo. Para Petrus, el tiempo no pasa, como él mismo lo dice, pues vive en la perennidad del juego. Los personajes usan el lenguaje para sentirse en una especie de tiempo sin tiempo, donde hay un futuro que nunca llegará y un presente del cual no pueden salirse. El tiempo del juego se basa en la repetición de los signos, no en el cambio. Por eso, en una de las visitas de Larsen a la glorieta, mientras observa a Angélica, se señala: “Era una mujer, sin dudas, y era hermosa y arisca, y en algún lugar se estaba perfeccionando, detalle por detalle, un porvenir que le daría a él, Larsen, el privilegio de protegerla y pervertirla. Pero éste no era el tiempo de la esperanza sino el de la simple espera” (p. 277). El futuro, aunque permanece en la fantasía como posibilidades que desean los personajes, es negado por el propio tiempo del juego.

Existe una similitud entre el tiempo del juego en *El astillero* y el tiempo en *Esperando a Godot*, no sólo por el hecho obvio de que es un tiempo de espera interminable, sino porque está basado en el lenguaje y en que al parecer no quedan más posibilidades. Vladimir y Estragon sólo tienen dos opciones: suicidarse o esperar. Lo que los mantiene a la expectativa es el mensajero, quien les avisa que Godot no irá ese día. Para negar el paso de los días, basta afirmar y reafirmar el discurso.

Lo que Petrus promete es algo que se espera sin esperanza, es decir, que se espera para seguirlo esperando, sin verdaderas expectativas de conseguirlo. El uso del lenguaje determina la forma de comprender el tiempo y de usar esa comprensión. Los personajes no desean una temporalidad que transcurra, sino una donde los significados permanezcan.

El juego de la trascendencia no quiere conseguir la trascendencia, sino mantenerla a cierta distancia, pues sólo así es posible que exista. Como la salvación resulta imposible para el astillero, el único modo de negar su decadencia es postergar una y otra vez el momento de la salvación, pero sin dejar de fingir que ese momento llegará. El sentido que el juego produce sólo puede producirse como algo irrealizable. No pueden tener fe en él, pues saben demasiado, pero sí esperarlo, pues la espera es fingida.

#### II.1.4. La promesa

Si el tiempo del juego es el tiempo de la espera, el discurso central que lo justifica y lo produce son las promesas de Petrus. Sus palabras otorgan una aparente coherencia a las acciones de los demás. Aunque al inicio la promesa se utiliza como un engaño para provocar fe en los empleados, no tarda en convertirse en una mentira acordada. Ya se ha analizado en el primer capítulo cómo los significados dependen de la constatación de una figura con autoridad. Los empleados fingen creer en el discurso de Petrus porque ese discurso le otorga sentido y valor a sus existencias: “Taken collectively, his cant or delusions provide the ‘signified’ to which all the ‘signifiers’ of the collective pretense or game refer”.<sup>105</sup>

La promesa de Petrus es el origen del juego y de los significados que produce. Por eso se muestra su discurso como una especie de profecía religiosa. Para los empleados del astillero, “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” (p. 170). Se puede deducir que sus oyentes cargan ya con la desesperación y la desgracia y que la promesa funciona como un anuncio de salvación. Además, la oferta de Petrus conlleva una restauración de lo trascendental: algo que otorga un valor positivo a la existencia humana.

---

105 Murray, *op. cit.*, p. 198.

La narración pone en evidencia que los empleados buscan sentido más que beneficios materiales. En un mundo donde el sinsentido se evidencia a cada instante, el discurso de Petrus, su juego, restauran la posibilidad de existir sin resignarse a la nada, aunque a cambio exija resignarse a la mentira.

El sentido de la frase citada es irónico. Sin embargo, su ironía no se encuentra en los oyentes, sino en el narrador, que a su vez refleja la conciencia de Larsen. Éste sabe de los otros que han escuchado el discurso y lo han creído con auténtica inocencia y fe. El sentido religioso, positivo y justo que los demás encontraron en las palabras de Petrus no existe ya para él. En la conciencia de Larsen, el discurso funciona como una parodia. Como veremos, en vez de reírse o rechazar la figura paródica, la acepta e incluso la reproduce.

La promesa, por lo tanto, es una parodia de la promesa, o más bien de las promesas. La oferta es “variable” y puede sustituir tanto el discurso religioso como el discurso social. Debido a que nadie las toma con seriedad, las palabras de Petrus dejan de ser una justificación existencial para ser el sustituto paródico de esa justificación. Y es debido a eso, a que se trata de una parodia acordada, en la que ninguno cree, que el discurso se mantiene.

Larsen sabe que el discurso de Petrus es una repetición. Ya ha sido escuchado y creído muchas veces. En eso consiste su función. El discurso repetido permite el “tiempo de la espera”, pues el juego debe su persistencia a su repetición y no a un funcionamiento efectivo ni a un resultado específico. No sólo puede repetirse, sino que debe hacerlo, ya que la insistencia restaura una y otra vez la justificación de la empresa. Petrus debe hablar una y otra vez para evadir el silencio absurdo del astillero. Por eso el callar y el silencio son tan importantes para el conflicto de conciencia de la novela.

Sin embargo, la negación de la realidad que procura el juego no pretende serlo de manera total. De hecho, Petrus señala la decadencia en su discurso, pero la inclusión de lo negativo se convierte en un resorte y casi un argumento más para su discurso: “Un capitán se hunde con su barco; pero nosotros, señores, no nos vamos a hundir. Estamos escorados y a la deriva, pero todavía no es un naufragio” (p. 169). La admisión de la miseria de la empresa se vuelve un motivo casi épico para asegurar su salvación. La caída se convierte en un recurso para un discurso de tono heroico, como si la imposibilidad de restablecer el astillero, más que una imposibilidad, fuera entendida como una hazaña.

La mención de la decadencia, sin embargo, es más una negación que una admisión. Siempre positivo, el discurso de Petrus agrega lo que “está mal” para aseverar que no está tan mal y que todavía existe una posibilidad de recuperación. La referencia a esa negación, que constituye el presente, se utiliza para reafirmar el futuro contenido en la promesa. Esta contradicción es adaptada por Larsen, en cierto modo, ya no sólo en los discursos que dirigirá a Gálvez y a Kunz, sino también en su trabajo. Lee los archivos de la empresa para estudiar el estado en que se encuentra y conocer varios casos, fingiendo de ese modo, que todavía queda algo por hacer.

En la analogía que utiliza en la frase citada, se puede advertir una ironía involuntaria de Petrus. La empresa que antes reparaba barcos se ha convertido ahora en el barco a reparar. Paradójicamente, el astillero se hunde. Pero Petrus, el “capitán”, promete reparar ese barco y sacarlo a flote, como si se tratara de otro problema más de la empresa y no de su final.

El discurso incluye aquello que lo niega, para refutarlo. Este procedimiento revela por qué el conflicto de conciencia de los demás personajes no es padecido por Petrus. La realidad ha sido negada, no con una simple evasión, sino mediante su inclusión dentro del

juego al que es antitética. La introduce en el discurso y le impone una interpretación positiva. Petrus logra evadir la realidad que la conciencia presenta como antitética y problemática para los demás personajes porque, entre otras cosas, además de ser dueño del discurso principal, puede interpretar esa realidad antitética.

Como su propósito es convertirse simbólicamente en Petrus, Larsen adoptará la promesa. Salvo por la primera entrevista, Petrus casi nunca se encuentra en el astillero y Larsen debe ir a buscarlo a Santa María. Debido a esa ausencia, el nuevo gerente general se convierte en una especie de representante del dueño. Se transforma deliberadamente en el sustituto de la autoridad en la empresa. Esa es la función que busca en el juego. Implica un signo de jerarquía y una diferencia respecto a los otros dos empleados del astillero. Al repetir el discurso, busca apropiarse de él y de la posición en el juego que la enunciación de la promesa representa.

Sin embargo, cuando repite lo dicho por Petrus, debe mencionarlo y hacer evidente también su dependencia de una autoridad mayor. Por eso indica: “estoy autorizado para decírselo” ; y confirma: “Respecto a todo esto tengo la palabra de Petrus” (p. 215). Mientras que el discurso de Petrus funciona como el origen del juego y no tiene que justificarse más que en aquello que promete, la promesa de Larsen necesita sostenerse en la referencia a su superior. Se trata, pues, de un uso distinto de la promesa; aunque repite casi en su totalidad a la promesa original, ya no produce un significado para los demás, sino que la reitera para producir un significado y un valor para Larsen, los cuales determinan su posición en la jerarquía. A Larsen le conviene mantener la figura autoritaria de Petrus porque, como se ha señalado, quiere heredarla. Desea apropiarse de los significados que posee Petrus, y para ello lo primero de lo que se apropia es del discurso esperanzador. Más que una prueba de fe, se ha convertido en una prueba de cinismo.

La referencia a Petrus también busca mantener un orden.<sup>106</sup> A pesar de que Larsen ya no cree en ningún absoluto trascendental ni en ninguna redención, busca instalarse en el orden simbólico del astillero. Busca, pues, una vida asentada en la comodidad burguesa, ajena a la vida azarosa que ha conocido. La ilusión de la trascendencia, como la del bienestar, pretende conseguir, más que la trascendencia en sí, una comodidad existencial. La vida ordenada permite la apariencia de una vida justificada, con sentido y valor. Larsen sabe que ese orden es meramente fingido y que por lo tanto debe enunciarse una y otra vez.

La otra diferencia entre su discurso y el de Petrus es el tono. Larsen es menos solemne y ha perdido el carácter épico. Su promesa es la de quien salda una deuda: “No vale la pena que le hable de los sueldos atrasados; el nuevo Directorio los reconoce y los paga” (p. 215). Si a Petrus la promesa le sirve para asegurar que el astillero está por salvarse, Larsen se atreve a garantizar el bienestar: “Eso para arreglar las cosas y vivir con dignidad, como uno merece [...] Y otra cosa: los bloques de casas que va a construir la empresa para el personal” (p. 215). Cuando Larsen adopta el discurso, incluye beneficios materiales, casi todos ellos invenciones de él, que utiliza para convencer a Gálvez de que vuelva a trabajar. Éste no le cree, pero Larsen tampoco lo ha dicho para ser creído, sino sólo para señalar que el juego sigue vigente. Después, cuando les dice a Kunz y a Gálvez que el triunfo del astillero “acababa de empezar”, se indica sobre Larsen: “Supo que no le creían y no le importó, o tal vez buscara eso” (p. 259). El discurso ya no busca, como sí lo intenta Petrus al inicio, provocar fe en sus oyentes; se trata de un acto del juego y debe repetirse y modificarse para seguir jugando. La mentira y el fingimiento son tan evidentes que la creencia ha dejado de importar en ambos sentidos: ya no importa creer, tampoco importa

---

<sup>106</sup> Como ha señalado Verani, “el juego impone orden y lleva al mundo imperfecto una perfección provisional y limitada” (Verani, *op. cit.*, p. 195).

que te crean. Tanto para quien enuncia como para quien escucha lo que promete el discurso ya ha quedado aplazado a un futuro inaccesible.

Larsen reconoce en los otros la pérdida de la inocencia. En ningún momento les habla para convencerlos realmente, sino sólo para producir el significado que le confiere la enunciación de la promesa. Además, esa indiferencia indica que el verdadero propósito de la promesa no es persuasivo, sino imperativo. El mandato del discurso ordena permanecer en el juego.

La promesa, sabida falsa por todos los empleados del astillero, se oculta en una proyección hacia el futuro para hacerla un mandato sobre el presente, el cual no tiene otro objetivo que mantener el simulacro. El optimismo de Petrus es una forma de poder. Sin embargo, la promesa también refleja la fragilidad de esa figura autoritaria. Los empleados del astillero funcionan como signos para Petrus, signos que, para su desgracia, tienen voluntad propia. Como no puede poner en evidencia el absurdo, y los necesita, en vez de una orden enérgica, prefiere la promesa como un modo de retenerlos en el juego.

Este modo imperativo de la promesa se puede entender mejor si se recuerda que el astillero se trata de un juego y tiene reglas. Hay, pues, un condicionamiento, según el cual, para seguir en el juego hay que fingir que se trabaja en la empresa y fingir que se cree en los beneficios anunciados. El propio Larsen descubre que no le está permitido dudar: “la duda, lo único que en aquellos días le era imposible permitirse” (p. 276). La duda está prohibida porque atenta contra el discurso. La forma como se usa el lenguaje en el astillero tiene el propósito de fingir cierta conciencia o cierta forma de entender la realidad, y la duda, que no debe ser enunciada, atenta contra el optimismo y la justificación del juego.

Larsen tiene miedo de actuar con inseguridad pues no sólo se deben producir ciertos significados, sino que también se deben evitar otros. Esa prohibición, además, no sólo se

refiere al juego, sino a sí mismo. Larsen se cuida de poner en evidencia lo consciente que es de la situación del astillero, aun cuando no ignora que todos saben. Incluso cuando Díaz Grey lo pone en evidencia, él desvía la conversación hacia otro tema.

La principal contradicción de la promesa consiste en prometer un cambio precisamente para negar el cambio, es decir, el tiempo y los hechos. Ahí se encuentra su mandato principal y el sustento del juego: actuar como si no hubiera pasado nada. El tiempo de la espera que se ha analizado en el apartado anterior es una especie de comprensión del tiempo que busca negar el tiempo. Es decir, la forma de entenderse a sí mismos en el tiempo, proveída por el discurso de la promesa, les permite a los personajes seguir actuando y fingiendo como si el astillero no se encontrara en una decadencia irremediable.

Los cambios que ocurren, por consecuencia, son tomados en cuenta, ya que resultan innegables, sólo para señalar que no han modificado el rumbo positivo del astillero o para mantener el significado que Petrus ha construido para sí mismo. También a su encarcelamiento le otorga una interpretación heroica: “Esto, este absurdo de encerrarme por un tiempo, es lo último que pueden hacer mis enemigos, el golpe más fuerte que pueden descargar” (pp. 298-299). Lo que es la denuncia de uno de sus empleados es señalado como el ataque de un grupo de contrincantes, y entiende su encierro como una especie de descanso que le impedirá perder el tiempo para resolver los problemas del astillero. Por eso, al menos para él, la negación de la realidad nunca deja de funcionar, pues no niega la realidad presente en sí, sino que propone que todo tendrá un buen final: “Puedo decírselo: encontré solución para todas las dificultades que estaban entorpeciendo la marcha de la empresa” (p. 299). El engaño del juego sería imposible si se basara sólo en el presente. Los significados del juego dependen de esa proyección hacia el futuro y de la constante y al

parecer irrefragable promesa de la solución. Para Petrus, el presente nunca cambia porque no ha cambiado el futuro que está contenido en su discurso. El juego de lo trascendental, por lo tanto, consiste en existir de acuerdo con ese futuro creado por el discurso de la promesa y en interpretar cada situación o acontecimiento del presente de acuerdo con ese porvenir fingido como garantía.

El uso de la promesa fue utilizado en varias obras de ficción del siglo XX. Ya se ha mencionado *Esperando a Godot*, y junto a ella se puede incluir *El castillo*, de Franz Kafka y *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo. En estas obras, incluyendo *El astillero*, la promesa es negada, ya sea porque no se concede lo prometido, como en las obras de Kafka y Rulfo, o porque la promesa se prolonga indefinidamente sin que ocurra nunca lo que se ha anunciado, como en Beckett y en Onetti. Ello demuestra la influencia del discurso y del lenguaje en general sobre las vidas de los personajes. La negación de la promesa representada en la ficción del siglo XX implica una decepción del lenguaje. Una vez que fracasaron los discursos progresistas y utópicos que surgieron en el siglo XIX, y después de que Nietzsche comenzara a minar los discursos metafísicos, varios escritores empezaron a poner en duda ciertos significados y ciertos usos del lenguaje: Kafka descubrió la decepción de la vida capitalista y burguesa, Beckett mostró el absurdo del significado después de la Segunda Guerra, Rulfo hizo algo similar respecto a la Revolución mexicana, y Onetti ofrece un grupo de cínicos que ni siquiera creen en el significado que persiguen, pero que prefieren esa mentira a la desesperación de vivir en el sinsentido.

Esta coincidencia en al menos cuatro obras de ficción demuestra que había cambiado ya la forma de enfrentarse al lenguaje y al significado y por lo tanto tenía que modificarse su uso y su representación en la literatura. Si bien se han señalado los posibles eventos sociales e históricos que pudieron haber influido en esa concepción —eventos que se

justificaron, entre otras cosas, con promesas–, tampoco hay que ignorar la crítica al lenguaje que inicia en la propia literatura desde Hölderlin, pasando por Rimbaud, Mallarmé y Hofmannsthal, entre otros.

La literatura se volvió escéptica respecto al significado y, por lo tanto, respecto a la trascendencia, la cual se basaba en una promesa, es decir, en un discurso que o negaba lo que había prometido o se dedicaba a aplazarlo una y otra vez. La cuestión, al menos en *El astillero*, ya no es si la vida tenía sentido y si ese sentido es representable, o por qué no existía tal sentido. No se trata tampoco de representar el sin sentido, sino al contrario, indagar por qué se crea el *sentido*, junto con sus significados, y cómo se crea. Este fenómeno, dado que tiene un efecto en el lenguaje en general, debía tener un efecto en la estética literaria. Es decir, que las preguntas referidas no sólo afectan a lo que se ha llamado el “contenido” de la novela, la historia que cuenta, sino también a la “forma”, la narración.

#### II.1.5. EL juego y los otros

En el primer capítulo se ha advertido que, debido a que el propósito de Larsen es significar, depende de los otros para producir su significado. Es una condición básica de la comunicación, no de la acción, y en base a ella se mostró que las acciones de Larsen pretendían funcionar como signos y no como acciones, de ahí que dependieran de los otros, quienes las interpretan. En el juego, por lo tanto, los “otros” son indispensables para la producción y la persistencia de los significados;<sup>107</sup> eso explica que Larsen se preocupe cuando Gálvez deja de ir al astillero. Además, el tema cobra importancia por los límites del lenguaje, la soledad de Larsen y el conflicto de su conciencia.

Para Larsen, el juego se vuelve un sustituto de la realidad a causa de los otros: “Y si ellos están locos, es forzoso que yo esté loco. Porque yo podía jugar a mi juego porque lo

---

107 Murray, *op. cit.*, p. 203.

estaba haciendo en soledad; pero si ellos, otros, me acompañan, el juego es lo serio, se transforma en lo real. Aceptarlo así (yo que lo jugaba porque era juego) es aceptar la locura” (p. 194). Larsen descubre pronto que no hay un verdadero engaño porque todos saben que es un engaño. Pero, a la vez, descubre que la seriedad con la que actúan y fingen los demás provoca que el juego sustituya a la vida. Los otros se vuelven un conflicto más para su conciencia. Al hacer que el juego y la ilusión sean vividos como reales, se vuelve más evidente su absurdo y su falsedad. El juego se convierte en la realidad en un sentido arbitrario, donde lo real no es lo que existe, sino lo que acuerdan fingir que existe.

Se trata, como lo advierte Larsen, de una locura convenida entre varios. El verdadero problema consistirá, como se ha indicado, en que aunque acepta esa “locura” colectiva, siempre será demasiado cuerdo. Entiende que a causa de la mirada y la actuación de los otros el juego se convierte en una especie de trampa, puesto que el juego parece impedir el regreso a la realidad. Sin embargo, que lo considere una aceptación de la locura implica un gesto de ironía y de desesperación, no sólo por el hecho de que la locura no es algo que se acepta deliberadamente, sino porque en realidad no es la locura lo que está aceptando, sino la mentira.

El fragmento citado es un pensamiento que Larsen tiene cuando observa que, a pesar de que Gálvez y Kunz no creen en el astillero, asisten todos los días a trabajar como si realmente funcionara. Los otros son tan cínicos como él. Al descubrir esto, deduce que ninguno conserva ni la fe ni la inocencia y que permanecen ahí por desesperación; es decir, que por mucho que tengan conciencia de la falsedad del astillero, necesitan esa realidad y la reproducen cotidianamente. Esta contradicción, como se analizará en la segunda parte de este capítulo, implica una crítica a la ironía.

Los otros tienen una importancia en la novela que va más allá del concepto del juego. La mirada de Larsen sobre los demás no siempre implicará un conflicto y a veces su presencia incluso le permite soportar la desgracia. Durante una comida en la casilla, le dice al resto: “Estoy contento porque hace un rato sentí la desgracia, y era como si fuese mía, como si sólo a mí me hubiera tocado y como si la llevara adentro y quién sabe hasta cuándo. Ahora la veo afuera, ocupando a los otros; entonces todo se hace más fácil” (p. 210). En varios textos de Onetti aparece esta forma de consuelo, en la cual un personaje se siente menos miserable después de observar la desdicha de los otros.<sup>108</sup> Larsen descubre que su desgracia es sólo parte de una desgracia mayor y que no hay miseria humana que no sea compartida por alguien más. La presencia de los otros, y la desgracia que observa en ellos, le permiten saber que no sufre de ninguna “tragedia personal”. La narración, además, como se ha señalado antes, insiste en varias ocasiones en referir la insignificancia de Larsen.

Sin embargo, este consuelo que siente al observar la desgracia de los demás no es compasión, ni siquiera autocompasión, sino otro modo de volver a la comodidad existencial que desea. Esta mirada hacia los otros no conlleva un acercamiento ni un sentimiento comunitario, sino que funciona como una prueba que vuelve tolerable la vida y la soledad:

En realidad, 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. (p. 190)

En este fragmento se pone en evidencia el mutuo desinterés y la conciencia de que los otros funcionan como signos que lo consuelan. En Onetti, los otros son algo que se mira, “reproducciones”, y no personas con quienes se comparte una experiencia. Los personajes

---

<sup>108</sup> Véase, por ejemplo, este fragmento de *Para una tumba sin nombre*: “Tal vez esta mayor miseria [...] sirvió de consuelo al hombre; tal vez lo animó la idea de que el gotear de la sangre en la pieza no significaba una desdicha personal sino que era, sólo, un minúsculo elemento anónimo que contribuía, afanoso y útil, a la perfección de la desgracia de los hombres” (p. 53).

se mantienen separados y se miran unos a otros para resignarse. No hacen desaparecer la desgracia, sino que permiten considerarla insignificante o más pequeña.

Sin embargo, no todo es desinterés. Larsen sabe que los otros son en cierto modo inaccesibles. Hay límites en el lenguaje que provocan malentendidos y además un sentimiento de soledad insuperable. Y aunque él trata de actuar con egoísmo, utilizando a los demás como signos o reproducciones, llega un momento en que la desgracia de los otros, más que un consuelo, se convierte en una presencia irreprimible: “Sólo debo preocuparme por mí, no hay otra cosa; yo, triste y aterido en este escritorio, acorralado por el mal tiempo, la mala suerte, la mugre. Y sin embargo me importa que esta lluvia caiga sobre otros, golpee desganada sus techos” (p. 211). Apenas ha acabado de decir que lo consuela saber que la desgracia también es sufrida por otros, cuando ya se preocupa por no poder ignorar que los demás comparten su miseria. Esto ocurre de un capítulo al siguiente. Esta contradicción revela una conciencia que no puede consolarse por mucho que lo intente, pues por más que quiere reducir a los otros, estos se convierten en un conflicto.

¿Por qué le importan los demás? El fragmento citado aparece cuando el narrador refiere el primer día de ausencia de Gálvez en el astillero. Larsen entiende entonces su diferencia respecto a los demás habitantes del astillero: “Si Gálvez había decidido renunciar al juego, era posible que Kunz se contagiara. Uno y otro, y la mujer con su barriga y los perros, podrían no ver al mundo, el otro, el de los demás. Pero él ya no” (p. 211). A diferencia de ellos, Larsen no puede abandonar el juego de la trascendencia porque es consciente del mundo “de los demás”, donde tiene que enfrentarse a su insignificancia. Los otros son importantes para Larsen porque el juego depende de que haya “otros”, y no sólo él, pero también porque su conciencia de la insignificancia se debe a su conocimiento de la

miseria ajena.<sup>109</sup> Si le importa que “esta lluvia caiga sobre otros”, tampoco se debe a una repentina compasión ni contradice del todo su consuelo en la desgracia colectiva. Según Larsen, Gálvez y Kunz quieren salirse del juego porque sólo se preocupan por sí mismos e ignoran el mundo que existe fuera del astillero. En cambio, él no sólo quiere el significado que los otros desean, sino pretende a la vez huir del mundo de la insignificancia. Su deseo de estar en el juego se debe a su conciencia de la desgracia que existe fuera del astillero. No quiere abandonar la mentira que mantiene con los empleados, porque ello significaría enfrentar la verdad que ha comprobado en el resto de los seres humanos.

La conciencia que Larsen tiene de los otros, si bien le funciona en ocasiones como un consuelo para la desgracia personal, también lo lleva a descubrir una soledad insuperable y una imposibilidad de comunicación. Durante su entrevista con Petrus en el Plaza, Larsen escucha a un hombre y una mujer conversando. Poco después, oye su “suave, inhumano murmullo” (p. 236). El ruido humano se confunde con el ruido del mundo. Al final, cuando se va del cuarto de Petrus, Larsen escucha que el hombre y la mujer discuten “ahora furiosos, con la sordina del viento, de las maderas y la distancia” (p. 239). En esa escena se conjuntan sus dos perspectivas sobre la comunicación: el fingimiento y el conflicto.

Ya se ha analizado en el capítulo anterior la imposibilidad que descubre Larsen para comunicar experiencias y sentimientos que realmente le importan. La propia forma de la narración está basada en los límites del lenguaje y el uso de discursos para un propósito u otro. Las palabras se usan para fingir, como en la entrevista con Petrus, o para pelear, como

---

109 Según Yvonne Perier Jones, esta función la cumplen sobre todo los personajes femeninos: “They provide a threatening reminder of the human sense of finitude that concerns the male characters”, *op.cit.*, p. 5/11). Esto se debe a que Larsen, hombre sin familia, intenta relaciones más íntimas con las mujeres. La mujer tiene una parte importante en el ideal que intenta simular, por lo que es en ellas, más que en los otros hombres, donde observa los límites y la falsedad de su ilusión.

en la discusión de la pareja que escucha. Para Benedetti, según señala en “Juan Carlos Onetti y la aventura del hombre”, este descubrimiento de Larsen es el punto central de la novela: “En *El astillero*, Onetti ha reservado la hondura y hasta la complejidad para el sentido último de la historia, que es, como en sus obras anteriores, la obligada aceptación de la incomunicación humana”.<sup>110</sup> Si bien el malentendido y los impedimentos de la comunicación aparecen constantemente y cobran una gran importancia en la narrativa onettiana, resulta impreciso, y sobre todo innecesario, considerarlo el “sentido último de la historia”. De cualquier forma, las reflexiones de Larsen sobre su forma de comunicarse y la observación que tiene de las relaciones humanas son parte fundamental de su forma de entenderse a sí mismo en el mundo.

Dado que el lenguaje falla, la convivencia con los otros es afectada. Tras reconocer que sólo es posible relacionarse mediante el engaño o el conflicto, Larsen descubre su soledad, que es a la vez la soledad humana en general:

Sospeché, de golpe, lo que todos llegan a comprender, más tarde o más temprano: que era el único hombre vivo en un mundo ocupado por fantasmas, que la comunicación era imposible y ni siquiera deseable, que tanto daba la lástima como el odio, que un tolerante hastío, una participación dividida entre el respeto y la sensualidad eran lo único que podía ser exigido y convenía dar. (p. 237)

Larsen es el único hombre vivo, la única persona a la que realmente puede acceder su conciencia, pues los demás son “fantasmas”. Esta visión de los otros como si estuvieran muertos refleja lo inaccesibles que resultan, el alejamiento radical respecto a ellos, cuya presencia no basta para erradicar el sentimiento de habitar un mundo vacío.

La comunicación es imposible y “ni siquiera deseable”, por lo que Larsen vive en un hastío indiferente, que se limita al “respeto y la sensualidad”. Tolerar el fingimiento: Larsen no cree que pueda conseguirse más de los otros. Tampoco lo desea. De ahí que le

---

<sup>110</sup> Benedetti, *op.cit.*, p. 222.

resulten inasibles, como fantasmas. El mayor acercamiento es conflictivo, como en la pareja que escucha. La distancia respecto a los demás es insalvable, ya sea porque estén engañándose mutuamente, como en el astillero, o porque no se logra resolver la incompreensión. Si la decadencia del astillero le revela a Larsen su insignificancia, su convivencia con los otros le muestra su soledad.

El juego de la trascendencia es también el juego de la convivencia y la comprensión humana. Como bien observa Díaz Grey, todos fingen contribuir a la empresa colectiva del astillero porque cada quien tiene “una farsa personal”. Además de que la producción del significado depende de que los otros lo acepten y lo reproduzcan, el papel de los otros en el juego resulta fundamental para evadir el sentimiento de soledad e incompreensión. Sin embargo, Larsen tiene conciencia de la distancia respecto a los demás y descubre que su intrascendencia no sólo se encuentra en su relación con el mundo, que descubre inhumano, sino también en su relación con los demás, para quien también es insignificante.

#### II.1.6. El espacio del juego

El espacio en *El astillero* resulta fundamental, no sólo por la importancia que tiene el espacio en cualquier novela, sino porque los diferentes lugares que habitan los personajes determinan las diversas formas de llevar a cabo el juego, el cual cambia dependiendo de si Larsen está en el astillero o en la glorieta o en otro sitio. Tanto así que los capítulos de la novela reciben el título del lugar donde ocurre, acompañados de un número: el primer capítulo, por ejemplo, se llama “Santa María I”; el segundo capítulo que sucede en Santa María lleva el número “II”, y así respectivamente con cada lugar.

Se pueden enumerar, por lo tanto, los distintos espacios que hay en el juego con sólo mirar los títulos de los capítulos: el astillero, Santa María, la glorieta, la casilla, la casa, y hay que agregar, aunque pertenece al astillero y no tiene un capítulo propio, a El Chamamé.

Si bien hay un juego general que se mantiene –la empresa–, éste es jugado de manera distinta, por así decirlo, dependiendo de en cuál lugar se encuentren los personajes. Larsen, Kunz y Gálvez no fingen de la misma manera en el astillero que en la casilla.

De lo anterior se puede deducir que, en este caso, el espacio no se define por su descripción geográfica, o por si se trata de un lugar exterior o interior, sino por el hacer y el comprender humano de cada sitio. Verani ha advertido ya que “en cada espacio diferente Larsen afecta una personalidad distinta que se revela, principalmente, en gestos, ademanes y actitudes estudiadas”;<sup>111</sup> por su parte, Luis Eyzaguirre señala cada propósito que Larsen tiene en cada lugar: “A Santa María ha vuelto a recuperar la dignidad perdida en su expulsión anterior. Al astillero llega a rescatar la empresa de la bancarrota. A la glorieta va a insinuar patéticos gestos amorios, nuevos para él. Y en la “casilla” busca la fraternidad y calor humanos que nunca tuvo”.<sup>112</sup> En la novela, cuando Larsen visita El Chamamé, el narrador, después de describir someramente el lugar, señala: “No hubo que agregar nada más, porque el resto –es decir, El Chamamé mismo– lo traían cada noche los clientes. Iban llegando para armar El Chamamé, cargando, siendo cada uno, varón o hembra, una pieza del rompecabezas” (p. 273). En la narración, un lugar está hecho de seres humanos: cómo actúan en él, para qué lo utilizan, cómo se relacionan ahí. El espacio es entendido como una creación humana y no sólo como algo dado. En algunos casos, como el astillero, existe, sin embargo, un contraste entre el espacio que crean los seres humanos y el espacio físico real, donde la invasión de la naturaleza revela la pérdida de protagonismo humano en la realidad.

---

111 Verani, *op. cit.*, p. 197.

112 Luis Eyzaguirre, “Santa María: privado mundo imaginario de Onetti”, *Texto Crítico*, 18-19 (1980), p. 202. Marta Álvarez señala algo similar: “‘Santa María’ es el pasado, vemos la insistencia de Larsen para recuperar el poder perdido e irrecuperable. ‘El astillero’ representa el juego de dominación, importancia y de poder. En ‘La glorieta’ se desarrolla la imposible comunicación. Y ‘La casilla’ es la única forma de comunicación posible, la urgencia de protección y refugio” (art. cit. p. 108).

Debido a que el espacio es creado respecto al juego, su creación se produce con signos –entre los cuales hay que considerar las acciones usadas como signos– y con las “reglas” no dichas pero sí establecidas para usarlos. Al menos para Larsen, la diferencia entre un espacio y otro, entre lo que puede o no puede hacer en un lugar, cobra una gran importancia. El engaño, como él mismo comprende, depende de acotarse a las reglas que cada lugar exige.

Los capítulos de la novela se dividen igual que los lugares porque para Larsen el juego es varios juegos y sabe que debe actuar distinto en cada sitio: “De modo que mantuvo, sin que se viera el esfuerzo, con voluntad desesperada, un límite infranqueable entre la Gerencia General y el frío creciente de la glorieta y las comidas dentro o alrededor de la casilla donde vivía Gálvez con la mujer vestida de hombre y los perros sucios” (p. 190). Larsen no es el mismo cuando juega como gerente que cuando juega como seductor de Angélica o como amigo o compañero de los que viven en la casilla. Ya se ha señalado que Larsen tiene pleno conocimiento de que la identidad es una creación, una que no sólo depende de lo que él decide, sino sobre todo de la forma en que lo observan y lo definen los demás. De ahí que evite ser reconocido en Santa María una vez que ha conseguido el puesto de gerente en el astillero, pues para los sanmarianos Larsen es Juntacadáveres. Por lo tanto, aunque en el astillero, la glorieta y la casilla mantenga una sola identidad, ésta se presenta con diferentes perspectivas de acuerdo con cada lugar. Es decir, la identidad de Larsen varía dependiendo del espacio del juego en el que se encuentre.

Gálvez y Kunz saben y entienden esa variación, en parte porque conviven con él en dos espacios diferentes, el astillero y la casilla, en parte porque están enterados de sus planes de matrimonio con Angélica. En esta novela, la identidad no es una esencia ni una cualidad trascendental, sino otro significado producido por una comunidad determinada, de

acuerdo con los roles que se han asignado para un espacio u otro. El par de empleados del astillero reconoce esta condición del juego, sin denunciar “el doble juego de Larsen” (p. 191). Cuando mencionan a Petrus o a Angélica en las conversaciones de la casilla, Larsen se queda callado. Ese silencio no sería importante si los otros no lo comprendieran. La forma que le da a la identidad cambia de acuerdo con el espacio, pero ese cambio no sólo está en lo que hace y dice, sino también en lo que no hace y calla. El silencio también produce significado. Cada espacio tiene propósitos y reglas diferentes que lo definen, y entre esas reglas están las prohibiciones, aunque éstas lo son respecto a la identidad de cada personaje. Por lo que cuando se señala que un espacio está creado por el hacer humano hay que entender que parte importante de esa creación simbólica se debe a las identidades que se producen para cada lugar.

Antes de analizar los diferentes espacios del juego del astillero, hay que recordar que para Larsen se produce una distinción radical entre el astillero y el “otro mundo”. Esa distinción ocurre entre un espacio en el que puede significar algo, tener una identidad que lo satisface, aunque sea falsa, y otro espacio donde se enfrenta a la insignificancia. Esto es relativo, porque también en el otro mundo se producen significados, aunque no sean los que él desea. Larsen descubre que “el hecho de que el astillero hubiera llegado a convertirse en un mundo completo, infinitamente aislado e independiente, no excluía la existencia del otro mundo, este que pisaba ahora y donde él mismo había residido alguna vez” (p. 240). Si Larsen descubre esta diferencia y toma conciencia de ella en Santa María se debe a que el juego pretende y consigue negar todo espacio ajeno a él. Es decir, para quienes reproducen el juego del astillero, el mundo se reduce a los lugares donde se realiza el juego. Ya se ha explicado en el primer capítulo que la creación de significados y el mantenimiento del engaño dependen de que nadie ajeno al juego lo observe, pues alguien que no participe en

él podría denunciar la ficción convenida. Por ello, para mantener su ilusión, el juego exige silencio e incluso olvido del “mundo”, ya que el juego se vuelve el mundo. Sin embargo, hay que recordar que en el apartado anterior se indicó que la conciencia que tiene Larsen del otro mundo provoca a la vez el deseo de quedarse y salvar la farsa del astillero.

Lo más importante de esa diferencia se encuentra en el hecho de que Larsen entiende que el tipo de existencia que lleva en el astillero no es posible en otro lugar. Sin embargo, el hecho de que necesite viajar varias veces a Santa María revela que para salvar el juego también necesita del otro mundo. Ahí se encuentra otra contradicción: aunque pretende negar el otro mundo, lo necesita. Larsen visita Santa María para tratar asuntos con Díaz Grey y Petrus, y para evitar que Gálvez entregue el título falso. Tampoco hay que ignorar que las entrevistas que suceden en Santa María siempre ocurren en espacios cerrados y con no más de dos personas. Es decir, que aunque el juego se sale de su espacio original, no abandona su carácter privado. Abandona el espacio del astillero, pero no el espacio cerrado del juego.

El astillero es comprendido como un “mundo completo”. A pesar de sus salidas, Larsen desea conservar ese espacio aislado e independiente. Lo desea así porque para conservar el falso sentido que ha producido para su existencia debe permanecer en un “mundo cerrado”. El significado y la ilusión de trascendencia dependen de ese aislamiento, pues el otro mundo es la antítesis de eso que fingen en la empresa de Petrus. Este deseo revela la desesperación y el rechazo del otro mundo, que está incompleto y resulta azaroso y desordenado. La definición del espacio que produce el juego permite la comodidad de fingir que se existe en un mundo ordenado y entero, sin las carencias existenciales y simbólicas del mundo exterior.

Debido a la insatisfacción con el mundo abierto de la insignificancia, Larsen busca salvar el mundo cerrado, aunque falso, de la significatividad y la trascendencia. Cuando toma conciencia de su separación del otro mundo, lo entiende como restos de basura que lo habitan: “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, todo lo que en el otro mundo permití que me hiciera feliz o desgraciado. Y tan a gusto, y siempre listo para empezar, si me hubiera dejado quedar o hubiese podido” (p. 245). Larsen necesita los significados que le provee el espacio del juego, porque el otro mundo ha perdido sus significados, se ha convertido en un deshecho. Reflexiona esto cuando vuelve de Santa María a Puerto Astillero en una lancha. Las palabras finales reafirman que, al menos para él, ya no le quedan oportunidades en el otro mundo, donde ya no puede quedarse.

Larsen advierte que lleva esos desechos consigo mismo y que los lleva, metafóricamente, en su cuerpo. Esto revela que la significatividad del mundo existía para él, en su conciencia, y que no se trataba de significados que el mundo tuviera por sí mismo. La referencia al cuerpo lo vuelve una especie de cadáver, el cual ya no puede vivir en ese otro mundo deshecho, sin posibilidades, que ha dejado atrás. El cuerpo se ha convertido en el instrumento para crear su identidad, lo que le “permite la amistad con la gente y las cosas” (p. 245). Por eso se produce un cambio en la conciencia que tiene sobre su propia corporalidad, al punto de que observa: “la cabeza que soy yo y por eso no existe para mí” (p. 245). La relación entre el espacio y la identidad revela que la existencia se ha reducido a ese juego y que la vida ha sido sustituida por un personaje. Si el mundo se ha convertido en un escenario para el juego, el cuerpo se ha transformado en un instrumento para transitar en ese lugar. El espacio del juego no sólo niega el otro mundo sino que también parece cancelar la humanidad de cada personaje para reducirlos a un signo, como se vuelve

evidente en Petrus. El conflicto de conciencia que padecen Gálvez y Larsen se debe a que no logran desprenderse de esos “restos, virutas, limaduras, polvo, el desecho” de su humanidad. Esa es una de las crueldades que se esconde tras el discurso de Petrus y la manera en que funciona el espacio del juego: a cambio del sentido otorgado, exigen la pérdida de la humanidad. Es decir, para participar como personajes significativos, los personajes son obligados a callar su verdadero sentir ante el mundo. Sin embargo, lo interesante es que los personajes desean ese sacrificio. No hay que olvidar que después de denunciar a Petrus, Gálvez se suicida. Al decidir entre un espacio u otro, entre el significado falaz y la insignificancia, los personajes no eligen entre la humanidad y la inhumanidad, sino entre un tipo de inhumanidad y otra. Ya se ha señalado en el primer capítulo que en algunas descripciones de la novela se muestra la realidad como algo que prescinde del ser humano. Su aceptación del astillero implica que la única forma de humanidad que creen posible es la de esa convenida ilusión de significado.

Aparte de la diferencia entre el espacio del juego y el espacio del “otro mundo”, se encuentran las diferencias entre cada uno de los lugares en los que se juega, por decirlo de algún modo. El lugar principal, en donde surgen y se fundamentan las identidades y los significados trascendentales que fingen, es el astillero. Es el espacio central del juego y el más indispensable. A partir de ahí, el juego y sus significados se extienden hacia otros lugares.

Del astillero dependen todos los personajes, aun cuando no pongan un pie en él, como en el caso de Josefina o la mujer de Gálvez. Los otros espacios, a diferencia del astillero, no suelen afectar o involucrar a todos los personajes. Por ejemplo, la glorieta es un espacio que resulta importante sobre todo para Larsen porque en él es donde realiza la seducción de Angélica. Lo que ocurre ahí, aunque no deja de estar relacionado de una

forma u otra, no tiene un efecto en los que conviven en la casilla. Incluso, como se ha señalado antes, Larsen actúa diferente en ambos lugares. Puede tratarse de la misma acción –regalar una polvera para seducir a una mujer–, pero la forma de hacerlo difiere antitéticamente si lo hace con Angélica o con la mujer de Gálvez. Además, mientras que en el astillero el propósito que define al espacio –fingir que la empresa sigue funcionando– encuentra su fin en sí mismo, en la glorieta Larsen busca la entrada a la casa y el consecuente matrimonio.<sup>113</sup>

Se podría pensar que los otros cuatro lugares de la novela son ajenos al juego. Parecen funcionar como salidas del fingimiento, que permiten a los personajes respirar de la mentira. Sin embargo, se puede decir sobre ellos lo que el propio Larsen piensa sobre la casilla: “pensó que la casilla formaba parte del juego, que la habían construido y habitado con el sólo propósito de albergar escenas que no podían ser representadas en el astillero” (p. 215). La función del margen, más que en ser una salida del juego, consiste en producir significados que resultarían imposibles en el espacio central. Por ejemplo, en la casilla hay una aparente horizontalidad, una falsa pérdida de jerarquía, con la cual se pretende cierta cordialidad entre los empleados y el gerente, la cual no sería posible en el astillero. Si éste es el espacio donde se simula trabajar, la casilla es el lugar donde se simula convivir, aunque todos saben que tanto el trabajo como la fiesta son imposibles. Incluso hay algo irónico en que sean los empleados, y no Petrus, quienes alimenten a Larsen.

Aunque lo que ocurre en estos espacios parece salirse del juego y contradecirlo, en realidad también lo ayuda a funcionar. En Santa María, por ejemplo, lugar que el narrador y Larsen señalan como antítesis del astillero, se realizan acciones que pretenden salvar el

---

113 Por ello, como indica Renato Prada Oropeza, la glorieta, “al situarse en medio del camino que conduce a la casa y al ser el único lugar que se le permite visitar, es un elemento que tiene una carga simbólica negativa para Larsen: es el lugar de su humillación y no de su triunfo” (“Relaciones toponímicas en *El astillero*”, *Texto crítico*, 18-19 [1980], p. 158).

juego o que se relacionan solamente con él. Esto no significa que toda Santa María pertenezca al espacio del juego, sino que este espacio se instala fuera de sus propios límites, aunque siempre de manera improvisada y provisional. Como se ha insistido antes, esta instalación del espacio del juego en el “otro mundo” siempre se produce en lugares cerrados, con dos personas. Es decir, que mientras Santa María realmente está fuera del espacio del juego, no todo lo que sucede ahí es ajeno al simulacro; por ejemplo, las entrevistas con Petrus.

Los otros dos espacios, la casa y El Chamamé, no son lugares que se caractericen por lo que se hace en ellos –Larsen nunca accede a la casa y en su visita a El Chamamé no “pasó del mostrador” (p. 273). Su definición se debe sobre todo a la forma en la que Larsen los observa y los concibe, es decir, a la carga simbólica que le otorga a cada uno. La mirada de Larsen crea una relación entre los dos lugares.

La inclusión de la casa en el juego sólo tiene importancia para él y para los Petrus. Pero para él, en especial, la casa funciona en el juego como un símbolo del paraíso; por eso la contempla como “la forma vacía de un cielo ambicionado, prometido” (p. 165). Su entrada en ella significaría la entrada a la vida burguesa que busca heredar de Petrus. La casa representa el espacio de la salvación, donde por fin habrá adquirido la trascendencia y la comodidad en las cuales finge creer. A pesar del cinismo radical que se ha observado en la conciencia de Larsen, no es hasta el final que abandona su propósito de entrar a la casa.

Por el contrario, El Chamamé representa para Larsen “el infierno que le tenían destinado desde el principio del tiempo, o que él se había ido ganando, según se mire” (p. 274). Se trata de una cantina marginal y económicamente inexplicable, que tiene una

importancia relativa para Gálvez.<sup>114</sup> Larsen, que se había adaptado a la miseria del astillero y la casilla, no puede tolerar la decadencia de El Chamamé. Mientras la casa simbolizaba el acceso a la comodidad deseada, la cantina del astillero significa la caída definitiva en lo miserable. Larsen siente en el lugar “un miedo indefinible”. Él había sido proxeneta, y por las pocas referencias a su pasado que aparecen en la narración, se puede deducir que los ambientes grotescos y los antros no le resultan desconocidos. Lo infernal consiste más bien en la versión exagerada de una vida que ya había tenido y a la cual no quería volver.<sup>115</sup> El Chamamé es el lugar dentro del astillero donde se le vuelve imposible fingir y donde se hacen innegables la intrascendencia y la pérdida de la salvación.

¿Por qué tolera Larsen otros espacios de miseria y no puede en cambio tolerar el ambiente de El Chamamé? No basta el argumento anterior de que le recuerde su antigua identidad de proxeneta. En los otros lugares, la decadencia es sobre todo material y de algún modo la decadencia humana se debe a la falta de posibilidades de ese mundo material destruido. En cambio, lo que observa en la cantina es la decadencia humana como tal, pero sobre todo la aceptación placentera de esa degradación. Larsen no puede aceptar el regocijo obscuro en la miseria.

La función del espacio, por lo tanto, siempre tiene como fin producir un significado, aun cuando no se acceda al espacio sobre el cual se impone la significación. Además, esos significados siempre intentan fundar una trascendencia y otorgar valor —o quitarlo, como El Chamamé— a la existencia, los personajes pretenden negar el “otro espacio”, que no sólo

---

114 Según Prada Oropeza: “La función de El Chamamé se halla ligada a Gálvez y al período decisivo de su vida que tendrá consecuencias, también decisivas, en el desarrollo de la diégesis, su catástrofe y solución final” (art. cit., p. 163).

115 Millington ya había señalado, aunque sin relacionarlo con lo infernal, que lo que Larsen encuentra en el antro del astillero es su propio pasado. Véase Millington, *op. cit.*, p. 240.

está en lo que Larsen llama “el otro mundo”, sino que también yace debajo del mundo simbólico donde simulan existir.

#### II.1.7. El juego es el sujeto

Los personajes deciden entrar y permanecer en el juego del astillero de manera libre y deliberada. Por eso se utiliza en esta investigación el término “voluntad de significar”. Larsen elige y desea estar en la empresa de Petrus. De hecho, los personajes no tendrían el conflicto de conciencia que tienen si no fueran libres.

El juego y sus significados son algo producido por lo que ellos hacen y dicen –y también por lo que omiten y callan. Ningún juego existe más allá de su realización. La trascendencia y los valores que los personajes fingen no existen más allá del simulacro. Los personajes de la novela, para conservar la comodidad existencial que les provee el sentido simulado de la empresa, deben actuar –jugar– como si ese sentido fuera esencial. Dado que la vida no tiene sentido ni la empresa puede rescatarse, ellos deciden libremente actuar como si fuera posible.

Sin embargo, a pesar de esta libertad, el juego comienza a parecer algo independiente: un sistema que está más allá de sus propias decisiones y del cual resulta imposible escapar. A Larsen, la conciencia del carácter autónomo del juego le provoca miedo. Esta sensación comienza desde que descubre, como se ha analizado en otro apartado, que los otros convierten al juego en algo serio. Es decir, la conciencia colectiva del simulacro es lo que permite que sustituya a la realidad: si todos actúan como si la empresa funcionara, entonces la empresa “funciona”, aunque en la realidad, según lo muestra la narración, no se trata más que de un edificio en ruinas.

Larsen descubre que el juego, iniciado con libertad, parece ahora inevitable: “Era el miedo de la farsa, ahora emancipada, el miedo ante el primer aviso cierto de que el juego se

había hecho independiente de él, de Petrus, de todos los que habían estado jugando seguros de que lo hacían por gusto y de que bastaba decir que no para que el juego cesara” (p. 280). Larsen teme haber provocado lo que se proponía: sustituir la vida con el simulacro. Aunque al inicio son los jugadores quienes crean las reglas o las practican con libertad, después deben atenerse a esas reglas, por lo que son ellas las que comienzan a decidir por ellos y no al revés.

El juego se convierte en el sujeto.<sup>116</sup> No se trata sólo de un simulacro que Petrus y sus empleados produzcan, sino de un modo de vida que termina por afectarlos y el cual ha sustituido de tal manera a la vida real que parece imposible escapar. Ya no son ellos quienes utilizan el juego, sino a la inversa: el juego decide cómo deben representar sus existencias. Ellos no deciden cómo debe ser el juego, sino que el juego decide cómo deben ser ellos. De ahí que para Gálvez resulte tan desesperante su deseo de denunciar a Petrus y destruir la empresa. El juego no puede jugarse de manera totalmente libre, pues sus reglas se vuelven en cierta manera estrictas, y la realidad fingida se hace tan rígida como la real. Esto no significa que las reglas se vuelvan esenciales, pues siguen dependiendo del uso, sino más bien que los personajes se han hecho dependientes del juego al grado de que éste ha obtenido esa independencia que teme Larsen. Ahora obedecen a la mentira.

El simulacro se convierte en algo serio pues se convierte en la vida. Gálvez no se limita a dejar de jugar, sino que necesita destruir el juego, y aun después de haber acusado a Petrus, se suicida. La conciencia se enfrenta ante la paradoja de que no puede soportar el juego, pero tampoco se puede salir de él. Abandonarlo significaría admitir la insignificancia. El juego adquiere su forma autónoma porque se vuelve necesario, y el

---

<sup>116</sup> Esta idea es de Hans-Georg Gadamer. Además, el desarrollo de la interpretación de este segmento debe mucho a sus ideas sobre el juego. Cf. Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, trad. Ana Gud Aparicio y Rafael de Agapito, Sígueme, Salamanca, 2012, pp. 143-154.

miedo que siente Larsen y la desesperación que muestra Gálvez se deben al horror ante esa necesidad.

Si el juego es el sujeto, en cierta forma también lo es el significado. Más que un objetivo a alcanzar, el significado determina los comportamientos de los jugadores. Larsen reflexiona el fragmento citado cuando ya tiene en sus manos la tarea de conseguir el título falsificado. No sólo su deseo de conservar el juego, sino también su posición en él lo obligan a recuperar el documento. De ahí que el juego se vuelva un imperativo existencial, el cual condiciona a quienes participan. Los personajes se vuelven dependientes de los significados. La contradicción a la que se enfrentará Gálvez consiste en esa dependencia: querer salir del engaño ridículo del astillero y no poder aceptar la pérdida del significado. Ante esta contradicción, la forma en la que algunos personajes utilizan la ironía resulta reveladora respecto a su posición ambigua en el juego del astillero.

## *II.2. La ironía dentro del juego*

La ironía es un recurso importante en la poética narrativa onettiana. Además de las situaciones irónicas de sus novelas, los narradores y los personajes suelen utilizar el tropo con recurrencia. En *El astillero* la ironía incluso se utiliza para negar la ironía. Sin embargo, no es extraño que una poética que critica y destruye discursos también critique los discursos que se sirven de este recurso.

El juego del astillero consiste en evitar la ironía, que implica, en su definición más simple, decir algo para significar algo distinto, incluso antitético. Petrus y Larsen se esfuerzan y reiteran su discurso para sustituir la realidad con aquello que dicen. Sus palabras siempre quieren decir lo que quieren decir. Mientras la ironía utiliza el lenguaje para mostrar algo distinto a lo indicado por el lenguaje, Petrus y su discípulo Larsen

utilizan el lenguaje para prometer algo distinto a la realidad. La promesa siempre es solemne, el humor queda fuera y sólo están permitidos los tropos cuando contienen una connotación épica y esperanzadora.

El simulacro exige el fingimiento de la fe y un uso del lenguaje que se aleje de las ambigüedades y los dobles sentidos. La sustitución de la realidad por el lenguaje no puede permitirse la duda, como lo descubre Larsen. Por eso la ironía de Gálvez y Kunz resulta tan peligrosa para el juego y tan amenazante y agresiva para el nuevo gerente general. Este par de empleados enunciarán un discurso contra la promesa de Petrus. A diferencia de lo que dice Díaz Grey, su contradiscurso no se encontrará en el contenido de lo que dicen, sino en el modo de decirlo. Según Paul de Man, la ironía es “the permanent parabasis of the allegory of tropes”.<sup>117</sup> Con ello se refiere a la interrupción de la coherencia retórica de un discurso. Así es como, en apariencia, Gálvez y Kunz intentan usar la ironía: para interrumpir la promesa optimista de Petrus, su coherencia, y señalar su falsedad. Es la parábasis<sup>118</sup> que les permite salir del juego y acusar el absurdo. Sin embargo, a diferencia de la forma en que introduce las palabras de Díaz Grey, la narración representa con ironía el comportamiento irónico de Gálvez y Kunz, y lo que dicen y hacen siempre aparece mediado por la mirada y la conciencia de Larsen. El propósito de esta parte del capítulo es, por lo tanto, indagar en ese modo irónico de estar en el juego y la manera en la que la novela lo narra y lo entiende.

### II.2.1. La burla

Una de las características principales que definen al duo formado por Gálvez y Kunz es su burla contra la empresa y contra Larsen. Éste lo nota desde la primera vez que los ve,

---

<sup>117</sup> Paul de Man, *Aesthetic Ideology*, University of Minnesota, Minneapolis, 1996, p. 179.

<sup>118</sup> El público de esta parábasis es, por supuesto, Larsen, no el lector.

cuando Petrus se los presenta: “Irónicos, hostiles, confabulados para desconcertar, el joven calvo y el viejo de pelo negro le dieron la mano con indiferencia, miraron enseguida a Petrus y le hablaron” (p. 168). Larsen los descubre “hostiles” porque son extraños a lo que representa o quiere representar Petrus. A la imagen de seriedad del dueño, quien además promete el futuro bienestar y el progreso, ellos contraponen una imagen burlona y agresiva.

Sus propias cabezas son irónicas: el joven –Gálvez– es calvo y el viejo –Kunz– tiene cabellos negros. Esta cualidad pone en evidencia la falta de concordancia del astillero. El joven con cabeza de viejo y el viejo con cabeza de joven parecen ser una broma corporal sobre el discurso progresista de una empresa en decadencia. La contradicción de sus formas coincide con la contradicción del uso del lenguaje.

No por nada Larsen sospecha que están “confabulados para desconcertar”. Pero no sólo lo desconciertan por su corporalidad, sino por la forma en la que ellos conviven en el juego y la manera antipática con que lo reciben. Que el astillero resulte insalvable no lo afecta tanto como enfrentarse a la actitud de los otros empleados, quienes en el propio fingimiento muestran su incredulidad respecto a la empresa. Están atentando contra el propio juego, pues evidencian su falta de fe.

La indiferencia que muestran ante Larsen también contrasta con el propósito de Petrus. Mientras éste provee de significados a Larsen al nombrarlo gerente general, Gálvez y Kunz lo desmienten al mostrar de modo tan directo su desinterés por el nuevo gerente. Lo afrontan. Funcionan, en el espacio de la significatividad simulada, como una prueba de su insignificancia.

Paradójicamente, Larsen encuentra en su “lucha” contra la ironía de Gálvez y Kunz una tarea a realizar. Esto lo comprende desde el primer encuentro con el par de empleados: “Larsen volvió a mirar la hostilidad y la burla en las caras inmóviles de los dos hombres

que aguardaban. Enfrentar y retribuir el odio podía ser un sentido de la vida, una costumbre, un goce” (p. 168). Desde el primer día en que se integra al astillero, aparte de las tareas fingidas del gerente general, se encuentra la de contrarrestar la burla de sus dos subalternos. Se formará desde el inicio una especie de rivalidad, disminuida relativamente por las reuniones en la casilla, pero que de cualquier forma se mantendrá y alcanzará su punto culminante en la amenaza de Gálvez, quien al final denuncia el fraude de Petrus.

La enemistad entre ambas partes, aunque sabida, nunca será enunciada con claridad. Esto no significa que la eviten, sino que se mantiene oculta por el fingimiento del astillero. Aunque los llama amigos en alguna ocasión y come con ellos, Larsen nunca dejará de considerarlos antagonistas de su empresa personal. El gerente general, al igual que el dueño, es un anti-irónico, y aunque nunca muestra agresividad contra ellos, sí desempeña su tarea como una defensa para contrarrestar la burla de los otros.

En su primer encuentro, Larsen también los escucha imitar a Petrus. Uno de ellos dice: “El gran viejo del astillero. El hombre que se hizo a sí mismo”, y el otro responde: “Soy un pionero, señores accionistas” (p. 169). Se mofan del modelo que él pretende seguir, es decir, de la identidad que él quiere heredar en el futuro. En cierto modo, se están riendo de lo que desea y busca. Larsen teme la desvalorización que puede provocar la ironía. Por otra parte, aunque lo hacen a espaldas de Petrus, la imitación rompe con la jerarquía, es decir, con el orden, el cual resulta muy importante para los significados que desea producir el nuevo gerente general.

La “burla de origen impreciso” (p. 169) que muestran Gálvez y Kunz con sus sonrisas y sus mofas le revelan a Larsen que el astillero no es más que una ilusión y que lo único realizable en ese lugar es el simulacro. La ironía de los otros lo vuelven consciente o al menos provocan el inicio de su sospecha. También le ofrecen “una inevitable

complicidad de casta” (169). El hecho de que visite varias veces la casilla demuestra que Larsen se sabe perteneciente al grupo de los que han sido engañados por Petrus, más que al lugar de alta jerarquía al que aspira. El gerente es bienvenido en la casilla, pero no en la casa. A pesar del antagonismo, tanto Larsen como Gálvez y Kunz están del mismo lado del juego.

Si acaso en ese primer encuentro la sospecha sobre la falacia del astillero era apenas una duda a la que Larsen se resistía, la falsedad de la empresa queda garantizada cuando come con Gálvez y Kunz por primera vez, en lo de Belgrano. Mientras comen hablan “insinceros, sin tomar partido, de climas, cosechas, política, la vida nocturna en las diversas capitales de provincia” (p. 173). Después, en la sobremesa, en una broma a medias, Kunz y Gálvez le preguntan a Larsen cuánto cobrará. El nuevo gerente “no pudo comprobar que se burlaran” (p. 173), aunque el hecho de que les interese saber la cifra exacta de un sueldo que no va a cobrar ya es una burla en sí, acentuada por la recomendación de Gálvez, quien le aconseja cobrar más de lo que se propone.

Larsen se resiste al principio y argumenta que debe estudiar la situación real de la empresa. Gálvez responde con una pregunta: “¿La situación real?” (p. 173). Sabe que la realidad de la empresa es la decadencia absoluta y que el sueldo simulado no puede fundamentarse en ninguna “situación real”. De hecho, la situación “real” impediría la pregunta por el sueldo. Gálvez lo cuestiona porque sabe del simulacro, pero prefiere seguir con la burla y tratar a Larsen como a un inocente. Sin embargo, como se ha señalado, Larsen está muy lejos de la inocencia. Antes de comer con los empleados, todavía cree que puede ganar algún beneficio material de la empresa, pero nunca deja de ser consciente de que debe actuar de acuerdo con su personaje de gerente general, es decir, no deja de jugar. Gálvez, en vez de declararle la verdad sobre el astillero, mantiene el engaño.

Kunz dice: “Pero lo correcto es decirle la verdad” (p. 173). Gálvez lo impide de inmediato y mantiene la pregunta sobre el sueldo, ahora asumiendo de pleno su papel de administrador. Sin embargo, si Gálvez mantiene la ironía no es para ocultarle la verdad sobre el astillero, sino para revelársela. Entiende que Larsen ya no puede o no quiere salir del juego, así que se limita a continuar la discusión sobre el sueldo para mostrarle que no lo cobrará. Cuando el nuevo gerente responde que no se quedará por menos de cinco mil, Gálvez cuenta la historia de otro gerente, “otro alemán, Schwartz, que pidió una escopeta prestada para matarme a mí o al señor Petrus, pionero, no se sabe con certeza” (p. 195). Al contar la anécdota, Gálvez mantiene la seriedad que exige el juego, pero incluye la referencia al gerente desesperado que termina por irse de la empresa. Le advierte lo que ocurrirá, pero sin abandonar el discurso del juego. Al final, para remarcar la burla, Gálvez lo felicita por su posible matrimonio con Angélica.

Larsen entiende la burla sin problema y es después de esta conversación que se convence de que el astillero es un mero simulacro. Como se sabe, decide permanecer en el juego, mantenerlo e imitar el discurso de Petrus. Se puede distinguir, por lo menos, entre esas dos formas de vivir dentro del juego: una irónica y otra seria –aunque fingida. Gálvez y Kunz simulan, pero ponen en evidencia el simulacro. Esta diferencia y la relación antagónica se mantendrá a lo largo de casi toda la novela. La burla se repetirá. Larsen ya no reproducirá su papel con sospecha, sino con la certeza de que los otros se están burlando. Casi en todas sus demás conversaciones se mostrarán en disputa el discurso de la ironía y el discurso del juego.

Al igual que la imagen decadente del astillero y sus alrededores, Gálvez y Kunz serán una causa importante en el conflicto de conciencia de Larsen. El antagonismo no será enunciado como tal aunque se revele en la conducta y el pensamiento de los personajes,

pues enunciarlo significaría mostrar la falsedad del simulacro. Larsen se limitará a fingir que trabaja y a repetir la promesa.

La ironía de Gálvez y Kunz tiene, al menos al principio, un efecto fuerte en Larsen. Le provoca ira e inseguridad: “Todas las mentiras, los disparates, las irritadas burlas que iba inventando el otro, uno de los dos, al otro lado del escritorio [...] calentaban el corazón de Larsen” (181). La burla pronto se convierte en una acusación y después en una amenaza. En el párrafo anterior al citado, se indica que el nuevo gerente “imaginaba ser el viejo Petrus” (p. 181). Ese deseo se refiere al significado que tiene Petrus en el juego. Las burlas le “calientan el corazón” porque provocan, no la dubitación, sino la constante conciencia de la falsedad de los significados que desea.

Lleva una relación contradictoria con Gálvez y Kunz, pues su ironía estorba, pero a la vez los necesita: son los “otros” indispensables para el juego. Si depende de la mirada de los otros para obtener el significado que desea, el hecho de que lo miren como una broma resultará contraproducente para su propósito. Pero Larsen no puede ejercer ningún tipo de control sobre la ironía, pues intentarlo implicaría señalarla, y ya se ha indicado que la ironía no se puede señalar. Dado que su función es fingir y negar, Larsen se conforma con pretender que no hay tal ironía y continúa su papel, como si realmente fuera un inocente que no entendiera la burla de Gálvez y Kunz.

Sin embargo, al principio, ese fingimiento no basta y Larsen siente el peso de la ironía como una especie de coacción. La primera vez que visita la casilla siente que no lo dejan hablar: “suprimieron su obligación de hacer preguntas y mentir en el mismo momento en que él se detuvo” (p. 187). Larsen duda en esta parte de la narración porque no sabe todavía si el juego se mantiene en la casilla o si ahí hay que dejar de actuar. Se trata de un nuevo espacio y no sabe del todo qué reglas se deben seguir en él. Pero Larsen no quiere

dejar de ser el gerente general, por muy marginal que sea la casilla. No abandona nunca el discurso, aunque lo transforme para adaptarlo al nuevo lugar. Cuando Gálvez le dice: “Viene a ver cómo viven los pobres” (p. 188) –una declaración que va en contra de la prosperidad imaginada del astillero–, el nuevo gerente responde: “Vengo a ver a los amigos” (p. 188). La diferencia es recalcada por el narrador. Mientras Gálvez habla con una “sonrisa furiosa”, Larsen contesta “con dulzura, como si hubiera descubierto una posibilidad de que el otro hablara en serio” (p. 188). La confrontación persiste: una ironía que parece estar a punto de denunciar directamente la falsedad de todo y un discurso serio e hipócrita que se resiste a salir de su mentira.

Después, Larsen habla sobre viejos asuntos relativos a la empresa y piensa que lo dejan hablar “por maldad, que acordaban la burlona imitación de un silencio respetuoso para obligarlo a confesar la farsa, el desespero” (p. 188). Para él, la burla de los otros se muestra como una presión para hacerlo admitir que no cree en la empresa. Pero ni él lo admite ni ellos dejan de sonreír ni burlarse. La burla, como se verá en el siguiente apartado, se convierte en parte del juego. Larsen sabe que ellos han dejado de creer que es un inocente y de algún modo se convierten en parte del paisaje decadente que pretende negar con el lenguaje.

Si la primera comida en lo de Belgrano le sirve a Larsen para convencerse de la falacia del astillero, la primera cena en la casilla provoca que acepte el juego y que los dos empleados lo admitan, sin por ello dejar de lado el antagonismo. Medida respecto a su efecto sobre Larsen, la ironía acierta y a la vez fracasa. A causa de la burla, Larsen descubre que no hay nada que salvar en la empresa; pero la burla no logra hacer que confiese, sino que, al menos para él, se vuelve como una especie de lucha simultánea al juego. Finge ser su amigo porque el juego se lo exige, aunque a la vez debe mantener el antagonismo. Esta

confrontación se volverá explícita cuando Gálvez amenace con entregar el título falso, lo cual también pondrá en evidencia que detrás de la ironía se encuentra la desesperación.

Además de mostrar cómo Larsen acepta el juego, la primera escena de la casilla también señala la utilización irónica del silencio. La ironía de Gálvez y Kunz se presenta, por lo regular, en signos explícitos como la sonrisa o las frases que utilizan. Incluso pueden servirse de la exageración. Utilizan el mismo discurso solemne y formal del juego, pero lo vuelven ampuloso y ridículo. Puede servir como ejemplo esta petición en boca de Kunz: “El señor administrador pide al señor gerente general una entrevista. La gracia de una entrevista. El señor administrador se considera en condiciones de documentar, ésa es la palabra justa, la verdad de ciertas afirmaciones verbales” (p. 201). Kunz se refiere a Gálvez, quien quiere probarle a Larsen la existencia del título falso. El vocabulario formal de Kunz y su falsa seriedad introducen al juego una cuestión que lo amenaza y que podría destruirlo.

Sin embargo, la ironía, como muestra la escena citada, también se encuentra en lo no dicho y en la forma en la que dejan hablar a Larsen. Gran parte de ello depende de la conciencia del nuevo gerente y de su paranoia. Larsen encuentra ironía en Gálvez y Kunz incluso cuando se limitan a escucharlo porque sabe que no le creen y que además no juegan del mismo modo que él. La ironía vuelve evidente el silencio. Todos saben que queda algo por decir, y por eso mismo Larsen se siente presionado, pues entiende el callar de los otros como una provocación para que diga eso que falta por decir. La ironía dice lo prohibido sin decirlo. Larsen no se siente amenazado por la sonrisa en sí ni por la burla explícita, sino por aquello que queda callado detrás de esas expresiones. Sin embargo, como veremos a continuación, Larsen no tarda en descubrir la hipocresía y la falsedad de la burla.

## II.2.2. Crítica a la ironía

La ironía de Gálvez y Kunz resulta peligrosa porque niega los significados. Su participación en el juego del astillero no es una afirmación, como en Larsen o en Petrus, sino un modo de negarlo. Lo critica e introduce escepticismo y decepción. Según la explicación de de Man, interrumpe el discurso y los tropos en los que se sostiene. Detrás de la ironía se esconde la desesperación por salir del juego y acabar con él. Al menos Gálvez parece no conformarse con escapar del simulacro, sino que pretende destruirlo de manera absoluta.

El uso de la ironía revela ese odio contra el juego. Esto no significa que no deseen más los significados proveídos por Petrus, sino que ya no toleran su falsedad. A diferencia de Díaz Grey, quien acepta la insignificancia, Gálvez y Kunz no logran prescindir del todo de los significados producidos por el simulacro. Por eso el médico sí puede usar el lenguaje para denunciar de manera directa que todo es un juego, sin necesidad de la opacidad de la ironía. Así como no es raro encontrar el fingimiento y la ironía en otras obras onettianas, tampoco es raro encontrar este tipo de “denuncia” contra el engaño. Los ejemplos más radicales son el propio Díaz Grey, de *El astillero*, y Bob, del cuento “Bienvenido, Bob”. Si bien los personajes tienen conciencia de la falsedad, son pocos los que lo enuncian más allá de la conciencia y acusan y señalan a quien comete el engaño. En el caso de Díaz Grey, la “denuncia” no tiene efecto porque se realiza fuera del espacio del juego y porque Larsen hace oídos sordos. En “Bienvenido, Bob”, en cambio, Bob sí logra producir un efecto en el narrador, al describirlo como un “hombre desecho” y al advertirle que no puede casarse con su hermana. Díaz Grey denuncia con indiferencia; Bob con soberbia, demasiado seguro de que tiene razón. Gálvez y Kunz, por el contrario, están tan desesperados que su única forma de denunciar la “farsa” del astillero es la ironía.

Díaz Grey está fuera del juego, por eso puede señalar la mentira con claridad; Gálvez y Kunz están dentro, quieren salir y no saben cómo, pues tampoco se atreven a perder los significados. La ironía se convierte en el modo de criticar el juego desde adentro y de negar la ilusión de su discurso.<sup>119</sup> Es una forma de decir “no creo” en un juego donde la duda está prohibida.

Además, la ironía les permite crear una distancia. Tanto Gálvez como Kunz representan el papel que les toca, pero mediante la distancia creada se vuelven escépticos de eso mismo que representan. No se identifican con la identidad que les asigna el astillero, como sí lo hace Larsen, pues ya no son capaces de aceptar la mentira, aunque tampoco saben separarse por completo de ella.

Sin embargo, a pesar de que la ironía resulta tan peligrosa para el juego, se convierte en otra forma de estar en él. En algún momento, Larsen descubre la hipocresía de Kunz y Gálvez:

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 [...] No creen, me doy cuenta, ni siquiera en lo que tocan y hacen [...] Pero trepan cada día la escalera de hierro y vienen a jugar a las siete horas de trabajo y sienten que el juego es más verdadero que las arañas, las goteras, las ratas, la esponja de las maderas podridas. (p. 194).

Es en esta reflexión de Larsen donde la novela realiza su crítica más clara contra el uso de la ironía. Esa supuesta distancia respecto al juego, en realidad, funciona como un medio para permanecer en él. Ni Gálvez ni Kunz toleran la falsedad, pero tampoco se quieren desprender de los significados que pueden fingir en el simulacro. La supuesta interrupción del juego se convierte en un modo de continuarlo. Irrumpe en su retórica, pero esa irrupción es una forma desviada de continuar. Para lidiar con su contradicción, utilizan la ironía como

---

<sup>119</sup> Por ello, Bernat Castany Prado considera a Gálvez y a Kunz representantes de lo que Nietzsche denomina nihilismo consciente pasivo. Véase, Bernat Castany Prado, “Nihilismo y voluntad de engaño en *El astillero* de Juan Carlos Onetti”, *Monteagudo*, 14 (2009), p. 82.

un modo de paliativo para sus conciencias, que a la vez les permite seguir en el juego. Como descubre Larsen, sus burlas y sus gestos no buscan destruir el simulacro, sino, por el contrario, mantenerse en él sin sentir remordimiento de conciencia. Esta aparente ironía, por lo tanto, no funciona como ironía, pues en realidad no busca negar el significado que ataca, sino fingir que lo niega para seguirlo usando.

Esto no significa que la desesperación de la cual nace esta falsa ironía tampoco sea real. Al contrario, la contradicción insuperable en la que se encuentran provoca ese uso de la ironía y de la burla. Al final, Gálvez denuncia a Petrus y se suicida. La denuncia del título falso, sin embargo, tampoco basta para negar el juego.

La representación de la ironía en la novela es irónica. La narración muestra personajes actuando como si negaran el juego, pero no los muestra así porque realmente lo destruyan, sino para indicar que no saben como independizarse de él. De ese modo, se revela la desesperación y el conflicto de conciencia que comparten Kunz y Gálvez, aunque en éste se desarrollará de manera más intensa y profunda. Al principio, ambos personajes parecen ser copias asimétricas: un viejo y un joven, con la misma función en la novela. Pronto, sin embargo, se comienza a descubrir la mayor complejidad de Gálvez y cuando amenaza con el título falso, se vuelve un personaje principal. De hecho, debido a que descubre la inocuidad de su ironía, Gálvez decide denunciar a Petrus.

Por otra parte, la aparente crítica al juego que realizan Gálvez y Kunz también esconde tras de sí una voluntad de significar. No sólo porque fingir la ironía les permite paliar su conciencia sin perder los significados proveídos por el juego, sino porque además el hecho mismo de jugar irónicamente posee a su vez una carga significativa. Al igual que Larsen, viven en un doble juego: por un lado el astillero y por el otro el antagonismo contra el simulacro. La mujer de Gálvez incluso duda de que su esposo denuncie a Petrus: “No lo

guarda [el título falso] para vengarse de Petrus; sólo para creer que algún día, cuando quiera, le será posible vengarse, para sentirse poderoso, capaz de más infamia que el otro” (p. 268). El antagonismo de Gálvez y Kunz, más que destruir el juego, busca crear un segundo significado que permita criticar el juego, pero sin abandonar la ilusión del significado. Su ironía, por lo tanto, no es crítica. Si bien no deja de ser una forma distinta y antitética de jugar, sigue siendo una forma de estar en el juego y no un modo de salirse de él. Incluso la denuncia puede deberse a una voluntad de significar, como lo advierte la mujer de Gálvez. Éste no provoca el encarcelamiento de Petrus para acabar con la empresa, sino más bien para tener una tarea y un sentido personal, es decir, Gálvez quiere ser el héroe que denuncia la mentira, mas no para aceptar la insignificancia, sino para evitarla de nuevo.

Incluso, como advierte Larsen, Gálvez y Kunz vuelven más serio el juego, a pesar de que parecen ponerlo en duda. Más que una contradicción, estas dos actitudes opuestas poseen una relación de causa y efecto: para ellos el juego se ha vuelto tan real –ha terminado por sustituir la vida–, que intentan, inútilmente, comprobar una y otra vez que no creen en él. Por supuesto, no tienen fe en la empresa, pero tampoco pueden dejar de fingir. Larsen, recién llegado, todavía duda y teme la ironía; Gálvez y Kunz, en cambio, la usan para fingir que son libres.

La complejidad de *El astillero* no se debe solamente a la dificultad de su prosa o a las múltiples interpretaciones que se pueden hacer sobre la novela. Se trata de una trama simple, casi nula. Sin embargo, a Onetti no le importa la complejidad de una multitud de hechos o de personajes, sino las contradicciones y los diversos problemas de conciencia de cada personaje. En esa búsqueda estética de la complejidad de la conciencia, la ironía, tanto

como recurso del narrador como de los personajes, se presenta como un elemento fundamental.

La ironía es casi siempre escéptica y Gálvez y Kunz la utilizan para mostrar su escepticismo. Larsen y el narrador van un paso más allá al ser escépticos respecto a la ironía. En una novela en la que se representa la relación entre lenguaje, existencia y conciencia, y cuyo conflicto principal ocurre entre la simulación de un sentido y la conciencia de la insignificancia, se ponen en tela de juicio no sólo los discursos y los tropos de la fe –sea ésta auténtica o fingida–, sino también los de la incredulidad, pues también pertenecen al lenguaje y también pretenden, en el fondo, crear un sentido. Además, la ironía permite mostrar las distintas contradicciones de los personajes, pues también busca la contradicción –decir lo contrario de lo que dice.

### II.2.3. Las sonrisas

En la narrativa onettiana, en la cual los personajes suelen observarse y juzgarse mientras dialogan, no resulta extraño que los gestos y el resto del lenguaje corporal cobren una importancia especial en la creación de sus personajes. Inmóviles o dedicados a acciones inútiles y absurdas, los personajes se definen por los movimientos de las manos, la forma de acomodar la cabeza y las diversas muecas con que se expresan. Negadora de la acción, la poética narrativa de Onetti se convierte en una poética del lenguaje corporal.

Aunque esta investigación no posee la intención ni la necesidad de producir comprobaciones cuantitativas, probablemente no resultaría equívoco suponer que uno de los gestos que más se repiten en los personajes del astillero es la sonrisa. Que los personajes sonrían en una novela no es extraño, pues se trata de un gesto cotidiano y común. Pero tiene particular importancia en una novela donde cada gesto parece estar calculado para producir un significado específico. Además, la constante aparición de la sonrisa contrasta con el

ambiente depresivo y la desesperación de varios personajes. Por lo tanto, también ha sido convertida en signo.

El gesto resalta particularmente en Gálvez y Kunz, quienes se burlan de Larsen desde el principio. Sin embargo, como se ha dicho, Gálvez poco a poco comienza a tener mayor importancia en la novela y la sonrisa tendrá un significado más complejo en él que en su compañero. En el acto de sonreír, por otra parte, también se refleja el fracaso de la ironía dentro del juego.<sup>120</sup>

*El astillero* es una novela en la que aparentemente nada cambia, nada puede cambiar, pues ya todo ha decaído y sólo les queda a los personajes admitir esa decadencia o resistirse a admitirla. Si algo cambia, son los signos, pues el lenguaje es el único instrumento en el astillero que es forzado a funcionar todavía. Desde el primer capítulo se ha señalado la hipótesis de que en esta novela de Onetti el lenguaje se degrada –hay que recordar que no se degrada el lenguaje con que está escrita la novela, como sí ocurre, por ejemplo, en el poema *Altazor*, de Vicente Huidobro, sino que se degrada el sentido creado por los personajes. Uno de los signos que se degradan a lo largo de la narración es la sonrisa de Gálvez. El gesto pasa de significar una superioridad irónica a convertirse en una máscara que oculta la desesperación,<sup>121</sup> y al final desaparece.

Al principio, la sonrisa sólo se asocia a la burla. Sin embargo, sirve adecuadamente para la ironía, pues, a diferencia de la risa y la carcajada, es una expresión callada, que puede estar asociada con la alegría o con otro tipo de expresiones diferentes a aquellas que son resultado de una broma. Con ella, Gálvez puede humillar a Larsen sin hacer evidente que quiere humillarlo. La sonrisa resulta el gesto ideal para el par de empleados, quienes se

---

120 Si bien es acertada la interpretación de Pezzolano, para quien la sonrisa de Gálvez “es un gesto irónico [...] desde el momento en que se articula en tanto significante de la contradicción” (art. cit., p. 224), no basta con comprenderla así, pues la narración, como se ha visto, refiere irónicamente la actitud de Gálvez.

121 Peter Turton, “Lo rectilíneo y lo circular en *El astillero*”, *Texto crítico*, 4 (1976), p. 132.

burlan y quieren evitar que su antagonismo se vuelva explícito. El gesto, en su ambigüedad, muestra una apariencia de bienestar, incluso de felicidad, y a la vez deja adivinar la incredulidad y la acusación de que todas las promesas de Petrus son falsas.

Aunque para Larsen la sonrisa de Gálvez no dejará de ser una amenaza, pronto descubre que en vez de una burla mantenida constante y deliberadamente, parece un gesto del que no se puede deshacer. Cuando Gálvez le declara que puede provocar que encarcelen a Petrus, se lo dice con una sonrisa. Después, agrega con tristeza: “Usted no cree”. A pesar del ánimo deprimido, no deja de sonreír. Entonces Larsen observa: “No es una sonrisa, ni está contento ni se burla, nació así, con los labios abiertos y los dientes apretados” (p. 200). El gesto se vuelve ambiguo. Por supuesto, la observación de Larsen es una interpretación. Pero al entender la sonrisa de Gálvez como algo fijo e inevitable deja de concebirlo como un signo voluntario y con ello demuestra que la sonrisa ha dejado de contener un significado claro y reiterado. La sonrisa deja de tener un significado voluntario, según la interpreta Larsen, en el sentido de que dice más de lo que Gálvez quisiera decir con ella. A partir de ese momento, la sonrisa se convierte en el signo facial en el que se refleja la contradicción de la conciencia de Gálvez: el deseo de escapar del juego, la ironía, la desesperación por no hallar la salida, etcétera.

La sonrisa se transforma en un signo paradójico. Deja de mostrar la alegría para presentar un indicio de desesperación. En esa paradoja se revela también el fracaso de la ironía, que para entonces Larsen ya ha advertido. Incluso, hay una relación entre su descubrimiento de la falsedad de la burla y su descubrimiento de que la sonrisa de Gálvez no se debe a la alegría. Si al principio el nuevo gerente creía que podía hallar un sentido en ser antagonista de la broma de los dos empleados, su escepticismo le revela que también esa lucha le está vedada, pues la burla y las sonrisas esconden tras de sí la angustia, la cual

él también comparte. La empresa inusitada a la que se dedicará entonces consistirá en evitar que Gálvez denuncie a Petrus.

En el siguiente capítulo, el narrador describirá una y otra vez la “sonrisa fija” de Gálvez, la cual cambia de tamaño y de forma, mientras le muestra a Larsen el título falso y habla con alegría y con odio de su posible venganza contra el dueño del astillero. Después, cuando Larsen visita la casilla y lo invitan a comer, Kunz y Gálvez le preguntan, con una agresividad sutil, si fue a contarle a Petrus sobre la amenaza del título falso. Mientras habla de su sospecha, el narrador describe el rostro de Gálvez: “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 afeitarnos” (p. 208). Después le advierte que no importa si se lo cuenta a Petrus o no, porque él ya lo sabe, y que si lo hace “tal vez me hiciera un favor; y que tal vez yo esté desde tiempo deseando que alguien me haga un favor semejante” (p. 209). Sin abandonar la perspectiva de Larsen, el capítulo muestra un cambio en Gálvez, quien primero se muestra sonriente y amenazador, y después agresivo, inseguro y sin sonreír.

A pesar de que ya no muestra la sonrisa, permanece en él “una perpetua hilaridad”. Del mismo modo que el juego, la ironía, al principio libre y deliberada, se ha convertido en algo de lo que Gálvez no sabe deshacerse. Onetti, quien hace que sus narradores describan a los personajes una y otra vez para desdibujarlos, ha creado en Gálvez un gesto en apariencia imborrable.<sup>122</sup> La sonrisa sí se borra, poco a poco, pero tampoco parece desaparecer por decisión de Gálvez. El gesto permite al narrador, y en veces también a

---

122 Según M. Ian Adams, la repetición impide una definición fija de los personajes: “The repetition destroys what would be a normal process of development and response, so that, instead of gaining recognition and familiarity with the literary figure through cumulative exposure, the reader is constantly thrown back to the uncertainty and ambiguity of his first contacts with the character” (M. Ian Adams, *Three authors of alienation. Bombal, Onetti, Carpentier*, University of Texas, Austin, 1975, p. 45). Por esta razón la narración describe una y otra vez a los personajes e insiste en señalar el mismo gesto en diferentes momentos.

Larsen, descubrir un indicio del conflicto psicológico del personaje. Gálvez no puede dejar de sonreír ni siquiera cuando no sonríe: la ironía permanece marcada en su boca, al menos hasta este capítulo.

La aparente persistencia de la sonrisa en el rostro de Gálvez deja intuir una cuestión que ya se había previsto respecto al juego: ¿hasta qué punto son libres los personajes en este uso particular del lenguaje? El narrador presenta a los personajes –y ellos también lo descubren– como si en vez de usar el lenguaje, ellos fueran usados por él. Por supuesto, se trata de una prosopopeya, la cual remarca el conflicto de conciencia de los personajes y su forma de entender su situación existencial. El lenguaje no tiene voluntad propia y nunca deja de ser algo usado por los personajes de una manera determinada, de igual forma que la sonrisa tampoco es en realidad un gesto fijo. Pero el tropo los señala así porque los propios personajes se resisten a otra posibilidad: han reducido su existencia al juego, ya sea que se encuentren en él para fingir seriedad o para fingir ironía con una sonrisa. El gesto se mantiene fijo en Gálvez porque se siente inseguro de abandonar la ironía.

Al final del capítulo, Larsen le sonríe “a la sonrisa que Gálvez había descendido hacia él, recelosa, expectante” (p. 210). Ahora es Gálvez quien se siente amenazado por Larsen, quien podría advertir a Petrus sobre el título falso, y se sentirá indeciso sobre si denunciar o no. Esta degradación de la sonrisa, la cual además “desciende” hacia Larsen, muestra el cambio de posición de Gálvez. Ya no es alguien que se burla sino alguien que duda y teme. La sonrisa que servía para ocultarlo lo delata.

Capítulos después, cuando Larsen intenta recuperar el título mediante la mujer de Gálvez, éste reduce el uso del gesto: “Gálvez, que ahora apenas sonreía, se iba de la casilla enseguida de comer o no comía allí. Sin la sonrisa, la cara parecía ajena y muerta, insoportable de desvergüenza; libre del reflejo de su máscara blanca, confesaba y lucía la

soledad, el ensimismamiento, la obscena indiferencia” (p. 265). En cierto modo, todos los personajes que aparecen en *El astillero* son ensimismados y egoístas, sólo preocupados por los demás para un fin personal, y encerrados todos en una soledad de la cual no saben y quizá no quieren salir. Pero esa indiferencia por los demás se remarca en especial en Gálvez y en Petrus; en el primero a causa de la desesperación, en el segundo a causa de su capacidad para seguir fingiendo. Aun siendo personajes antitéticos y antagonistas, presentan esa misma forma de soledad y de egocentrismo. Una vez que se encuentra ante la posibilidad de denunciar al dueño de la empresa, Gálvez se aísla. Si la ironía se había convertido en el único modo de estar en el juego y convivir con los demás, el abandono del gesto y la admisión de su soledad implican la decisión de salir definitivamente del juego y, por lo tanto, de denunciar a Petrus. La sonrisa, el signo, se degrada conforme le resulta imposible ocultar su desesperación ante el simulacro.

De hecho, Gálvez deja de sonreír en el astillero y en la casilla, pero sí lo hace en El Chamamé, según lo indica la narración: “Sólo en El Chamamé podía verse la enorme sonrisa brillante e inexpresiva, inmóvil, los anchos dientes que exponía como usándolos para respirar” (p. 275). No se trata de la misma sonrisa que usaba en el astillero. Ahora no se burla de nadie. El gesto se ha vuelto “inexpresivo”, y más que ironía, revela una especie de vitalidad, una forma de “respirar”, de salir realmente de la mentira del astillero y la casilla.

A diferencia de Larsen, quien no tolera la decadencia humana del lugar, Gálvez lo visita todas las noches. El espacio que para quien busca mantener el juego resulta infernal, se vuelve, como señala Millington, un medio de escape para quien quiere salir del juego.<sup>123</sup> Incluso, Gálvez tiene relaciones humanas mucho más auténticas y más cercanas a la

---

123 Millington, *op. cit.*, p. 257.

amistad en El Chamamé que en los demás espacios del astillero. Disfruta del placer que Larsen no puede ni siquiera ver sin sentir asco.

El narrador advierte que “sin que ninguno de los dos lo supiera, la sonrisa se parecía a la mirada del patrón joven y melencólico [...] que le había confesado su resolución –pero no el objetivo– de extraer diez mil pesos [...] de aquellos fantasmas” (p. 275). ¿Qué parecido hay entre la sonrisa de quien ha logrado salirse un momento del juego y la mirada de quien busca conseguir diez mil pesos de sus clientes? Tanto la sonrisa como la mirada se parecen en desear la salida del lugar en el que cada personaje se encuentra. Gálvez sonríe de manera diferente porque ha decidido denunciar a Petrus y cree que podrá acabar con el simulacro. El patrón, en cambio, cree que podrá ganar lo suficiente de los clientes y aunque no se sabe el objetivo de su estafa, tiene esperanza en ese fin. La sonrisa irónica de antes tenía como propósito la negación; el gesto inexpresivo que muestra en El Chamamé –y que Larsen nunca observa–, en realidad expresa una especie de afirmación ambigua, pues esta sigue teniendo como origen la negación del astillero, pero a la vez encuentra un triunfo en el escape. Al final, sin embargo, Gálvez sólo logrará abandonar el juego mediante el suicidio.

Larsen comprende el valor positivo que tiene la cantina para su nuevo “enemigo”. De ahí que se resista a usarla para el chantaje: “Por alguna razón ignorada Larsen nunca hizo referencia a las veladas de Gálvez en El Chamamé durante todo el tiempo en que insinuó a la mujer –sin éxito– que robara el título falso o le dijera cómo podía ser robado” (p. 275). Larsen prefiere negar el lugar, pues admitirlo de algún modo implica, para él, negar el juego. Además, ha entendido la indiferencia de la mujer y sabe que no provocará celos ni rencores en ella.<sup>124</sup> Larsen, quien logra integrar o interpretar casi todas las

---

124 En una novela que niega todos los significados y los valores y donde se representa de manera radical la soledad humana, no es extraño que los matrimonios que aparecen –el de Petrus y el de Gálvez– se muestren como relaciones frías, donde ninguno tiene sentimientos por el otro, como si se tratara de una unión accidental. Tan radical es el convencimiento de la soledad humana en la narrativa onettiana que rara vez

contradicciones del juego como parte de él, se niega a incluir el espacio infernal de El Chamamé –aunque esa misma concepción, como se ha visto en la primera parte, también tiene una función simbólica en el juego. Si para Gálvez su empresa heroica consiste en destruir el juego, El Chamamé, que representa la aceptación de la miseria humana, funciona como la antítesis perfecta al discurso promisorio y progresista de Petrus. Acaso la sonrisa que muestra en la cantina sea la única sonrisa en toda la novela que realmente esté motivada por la alegría y la esperanza. La degradación y el resurgimiento del gesto en Gálvez funcionan en la narración para representar la desesperación. Como veremos en el siguiente capítulo, el supuesto triunfo de Gálvez no será tal.

La sonrisa de Petrus también tiene una repercusión importante en Larsen y en la narración. Hay un paralelismo entre su sonrisa y la de Gálvez. Sin embargo, el gesto de Petrus es interpretado de manera muy diferente por el nuevo gerente del astillero. Larsen también niega que Petrus sonría de verdad, pero esta vez la negación desemboca en una conclusión diferente. No niega, como en el otro caso, que se trate de una sonrisa deliberada. Si su interpretación del gesto en Gálvez pretende descubrir la debilidad de éste, cuando interpreta la sonrisa de Petrus descubre una expresión de soberbia y desprecio: “No es una sonrisa esa arruga bien repartida que hace. No le importa nada de nadie, yo no soy yo, ni siquiera el cuerpo número 30 0 40 que está ocupando esta noche el invariable gerente general del astillero. Yo soy, apenas, una desconfianza” (p. 235). Para Larsen, la sonrisa de Petrus funciona como un escudo. Además, la señala como la prueba de que Petrus ha deshumanizado al resto de las personas. Mientras que Gálvez muestra su egoísmo cuando

---

aparecen familias o relaciones familiares, y cuando lo hacen, son problemáticas o trágicas (*La cara de la desgracia*) o son excéntricas y distantes (la familia Petrus). Algo similar ocurre con el matrimonio, pues como anota María Izquierdo Rojo, “la familia es algo disuelto de antemano y sólo existe en los casos en que se ve respaldada por un linaje o una economía fuerte (casos de ‘los Malabia’ o ‘los Petrus’); el matrimonio es poco menos que el sello de garantía del fracaso amoroso” (art. cit., p. 69).

deja de sonreír –cuando deja de comunicar–, Petrus lo muestra cuando sonrío. Larsen descubre que ese acto de comunicación –la sonrisa deliberada– en realidad no comunica nada.

Su confrontación con el gesto del dueño implica también una confrontación con la conciencia de su insignificancia. Si Petrus es la fuente principal del significado que ha conseguido, al descubrir que no es ni siquiera un peón para el juego, comprende que en el fondo no significa nada para él. Según Larsen, en ese momento, él es una “desconfianza”, algo que podría amenazar el juego. Pero Petrus se muestra soberbio y despectivo respecto a todo lo que no es él y la sonrisa funciona como un modo de colocarse por encima de todo lo demás. Se defiende de la posible amenaza que pueda ser Larsen, pero a la vez esa defensa se basa en una indiferencia por los otros.

En esa deshumanización, Larsen encuentra la prueba de que la sonrisa no pretende comunicar nada, sino sólo encubrir y enmascarar: “Nació para este juego y lo practica desde el día que nací yo, unos veinte años de ventaja. No soy una persona, así que no es una sonrisa la complicación esa que le impone a la cara; es una pantalla y una orden, una manera de ganar tiempo de pasar, mientras espera cartas y apuestas” (p. 236). Larsen descubre que esa mirada deshumanizadora con la cual Petrus observa a los otros explica su forma de “jugar”, es decir, su capacidad de simular mediante el lenguaje: Petrus puede entregarse de lleno al juego porque no le importan en absoluto los otros. Como lo indica Larsen, Petrus utiliza su sonrisa como “una pantalla y una orden”, un gesto que oculta y a la vez sirve a la manipulación que ejerce sobre los demás.

En Gálvez, la sonrisa que comienza como una máscara se termina convirtiendo en un signo que lo delata. En Petrus, en cambio, es un signo bien medido que lo oculta. Sonreír es parte de su discurso. Cuando Larsen niega su sonrisa, advierte que en realidad se

trata de un gesto de control. Detrás de la apariencia de cordialidad y de comunicación amable, se esconde el desprecio, el egoísmo y el dominio que ejerce de manera directa sobre Larsen. Éste nunca verá a Petrus delatarse, ni lo observará sin “máscara”.

Una de las paradojas de la novela se produce cuando se compara la sonrisa de Gálvez con la de Petrus. Mientras la primera fracasa en su ironía, la segunda termina, de manera involuntaria, como un gran gesto irónico. Petrus, más que ser el dueño del capital material –del astillero en ruinas– es el dueño del capital simbólico del simulacro. En eso, y no tanto en la riqueza –es más bien un hombre endeudado–, se encuentra su poder. Al final, Petrus es el único que se burla de todos.

Larsen observa lo anterior al final de una entrevista: “aquella invisible pero indudable sonrisa era ávida, burlona, y lo estaba incluyendo a él mismo junto con Gálvez, el título, el peligro, la Sociedad Anónima, y el destino de los hombres” (p. 238). Petrus, quien emite la promesa y se presenta como el proveedor de bienestar, en realidad sólo utiliza y desprecia a sus empleados, y al resto del mundo. En ello consiste la ironía de su sonrisa: que aparenta ser amable, pero en realidad está motivada por un enorme desprecio. Deja de ser un dios benefactor, para convertirse en un dios burlón y desinteresado del “destino de los hombres”.

Aunque promete cierto tipo de trascendencia, Petrus es tan antimetafísico como lo es Díaz Grey. Por supuesto, nunca revela su cinismo de manera directa, pero Larsen lo alcanza a entrever. A Petrus no le importa ningún tipo de progreso ni de trascendencia; le preocupa su comodidad, tanto la existencial y la material, y para mantenerlas utilizará a cualquiera que se ofrezca para ello. Su propia entrega al juego de la trascendencia se debe a que no cree en ella. Sin embargo, como se advierte desde los primeros capítulos, sabe provocar la fe. No en balde Larsen lo envidia. Como se ha señalado, Petrus no tiene

conflicto de conciencia ni interés por los demás, y debido a eso, puede sustituir al juego con la vida e inventar siempre nuevos giros para mantener su discurso vigente y prometedor.

La gran ironía que aparece en la novela no es aquella que atenta negar el juego, pues esta fracasa. Al contrario, la ironía triunfante es la que sostiene al juego mismo y que está expresada en la sonrisa de Petrus. No son Gálvez ni Kunz quienes se están burlando del juego y de los involucrados en él, sino que es Petrus quien se ríe de todos los demás. Sólo él dice realmente algo más con la seriedad. En esa paradoja se encuentra uno de los usos más sutiles y más crueles de la ironía en la narrativa onettiana: incluso los discursos serios esconden tras de sí una gran burla.

#### II.2.4. Las salidas del juego

Uno de los objetivos de este apartado consiste en mostrar la incapacidad de los personajes para salir del juego. La ironía es uno de varios de esos intentos frustrados por salir fuera del simulacro y descansar o librarse de sus mentiras. Si el juego depende de los signos que se usan, se puede entender como “salida del juego” todas aquellas acciones y palabras que puedan producir un significado contrario a los significados del juego. Es decir, el juego consiste en imponer ciertos significados a la realidad; las salidas del juego niegan esos significados o producen significados antitéticos a los del discurso del simulacro. En este sentido, cada vez que Larsen toma conciencia de la insignificancia se encuentra fuera del simulacro. El término “salida del juego” resulta en cierto modo impreciso, pues, como se verá, esa salida es relativa y muchas veces sólo confirma la imposibilidad para escapar o la voluntad de permanecer en el juego. De cualquier forma, sirve para señalar las acciones y los discursos que no forman parte del discurso en el cual se fundamenta el simulacro.

Quienes se aprovechan de estas salidas son principalmente Gálvez y Kunz, aunque hacia el final Larsen también se sirve de ellas. Estos escapes forman parte de la ironía y no

es raro encontrar en ellos las mismas contradicciones que en ella. Una de las acciones que atentan contra la empresa y niegan su progreso de manera radical es el uso que hacen los empleados del “capital” del astillero. Si el juego consiste en creer que el astillero puede salvarse, el uso del capital para fines personales confirma la incredulidad de los empleados, quienes antes que ayudar a la salvación de la empresa, contribuyen a su decadencia.

Durante una conversación con Gálvez y Kunz, Larsen habla de unos rieles que no se utilizaron y de la posibilidad de hacer una carretera. El primero le revela que usan los durmientes para producir fuego y cocinar. El alemán, con cinismo, agrega: “Algo se aprovecha” (p. 195). El contraste de la escena revela la posición de cada personaje. Larsen acaba de llegar y todavía no depende del astillero, no del todo, para sobrevivir. Por eso puede mantener la obligación simbólica de preocuparse por la empresa. Gálvez y Kunz, en cambio, viven de lo que usan y se roban. Si el juego sólo provee beneficios simbólicos, las necesidades materiales tienen que cubrirse fuera de él.

Al igual que ocurría con la ironía, el uso del capital no pretende destruir el juego, sino por el contrario, mantenerlo. El juego necesita las salidas del juego para permanecer. Sin el robo del capital, los personajes terminarían por abandonarlo o morir de hambre y por lo tanto el juego terminaría. Robar el capital implica por lo tanto una voluntad por permanecer en el simulacro. También revela que, para los personajes, acaso no sólo no haya otras posibilidades para adquirir significados, sino que ni siquiera hay otras posibilidades para sobrevivir materialmente. Los personajes no recurren a estos escapes sólo a causa de la desesperación y del conflicto de conciencia, sino también por necesidades materiales y porque no quieren salir del juego o no saben cómo.

En un principio, estas “salidas” preocupan a Larsen, pues teme que destruyan el juego. En algunos momentos, el par de empleados parece abandonar la ironía para declarar

la incredulidad con un cinismo directo. En una de las cenas en la casilla, Kunz le pide permiso a Larsen para no volver a trabajar esa tarde. “En realidad, no hay nada urgente” (p. 209), le dice el alemán. La petición funciona casi como una declaración explícita de que ninguna de las tareas realizadas en el astillero tiene un propósito real y que vale más quedarse a descansar. Se trata de un modo de presionar a Larsen para que admita la farsa, y a la vez enuncia un deseo por descansar de la mentira. Larsen teme que la incredulidad y la negación se hagan cada vez más explícitas y constantes hasta al punto de cancelar el discurso de Petrus.

El nuevo gerente rechaza la petición y responde: “siempre hay cosas que hacer” (p. 210). Hay que recordar que el propio juego funciona también como una “salida” de la insignificancia. Es un modo de escapar al “otro mundo” del que habla Larsen, donde la intrascendencia resulta innegable. Larsen puede declararle a los demás que ha sentido la desgracia, pero no puede aceptar que se interrumpa el juego y se admita que no hay nada que hacer. Puede tolerar la ironía, pues ésta, aunque lo hace para negarlos, sigue enunciando los significados del juego, pero no puede permitir la declaración directa de la falsedad.

Después de que Kunz hace esa petición, Gálvez deja de ir a trabajar. Larsen teme que ese sea un escape definitivo para denunciar a Petrus y acabar con la empresa de una vez por todas.<sup>125</sup> Prevé las consecuencias: “Si Gálvez había decidido renunciar al juego, era posible que Kunz se contagiara” (p. 211). En este momento de la historia, Larsen se siente más amenazado que nunca. Manda llamar a Kunz. Piensa: “Si se burla lo insulto; si pelea lo mato” (p. 212). Le pregunta por un barco, *El Tampico*. Kunz responde que no sabe nada del

---

<sup>125</sup> Según Paul R. Jordan: “Galvez's absence represents the beginning of the character's withdrawal from the charade, which threatens the end of the collusion and of the shipyard itself” (Paul R. Jordan, *The author in the office. Narrative writing in twentieth-century Argentina and Uruguay*, Tamesis, New York, 2006, p. 202).

asunto, pero afirma que “el astillero no puede ser responsable” (p. 212). El asunto del barco no tiene ninguna relevancia. Le sirve a Larsen para poner a prueba a Kunz y saber si sigue dentro del juego o si también pretende salirse. El narrador no refiere el diálogo porque lo dicho en él sea importante, sino por el uso que Larsen le otorga a ese diálogo. Esta forma particular de conversar con Kunz, en apariencia inútil, refleja la preocupación de Larsen por mantener el juego y no su interés por un barco. Por otra parte, también muestra que Kunz no se ha “contagiado” del deseo de renuncia de Gálvez. El diálogo no funciona narrativamente como referencia a datos que contribuyen al argumento, sino como una prueba para confirmar la permanencia del otro en el juego. Larsen lo utiliza de esta forma porque no puede preguntarle a Kunz de manera directa si también renunciará al simulacro, pues delataría su miedo. Prueba de ello es el contraste en la parte final de la conversación. Larsen le pregunta a Kunz si Gálvez faltó debido a alguna enfermedad; éste le contesta que no sabe y que lo “malo es que esta tarde esperamos a los rusos con el camión” (p. 213). Kunz no nota que ha sido puesto a prueba y, si bien no deja de “representar su papel” en el astillero, pasa de responder con seriedad sobre un caso de la empresa a señalar que ese día venderá parte del capital del astillero. Mientras para Larsen la ausencia de Gálvez conlleva consecuencias que afectan al simulacro, a Kunz le preocupa porque afecta la transacción económica con los rusos.

Sin embargo, hacia el final Larsen también recurrirá al robo de capital de la empresa. Desde el principio sabe que no sacará beneficios con su papel de gerente y calcula cómo se pueden mantener para continuar en el juego. Poco después de que Gálvez le muestra el título falsificado, Larsen reflexiona: “Hay mil pesos mensuales seguros, por lo menos, hasta que yo intervenga y les enseñe a esos mozos cómo es posible sacar más sin provocar la ruina, sin comernos el capital” (p. 204). Esta seguridad contrasta con su

confesión inmediata: no sabe qué hacer ante la amenaza de Gálvez. Larsen admite como válidas, incluso necesarias, las rapiñas que contradicen el juego pero permiten la supervivencia material. Por lo tanto, es consciente de que hay contradicciones de las cuales el juego depende y se incluyen en él de manera secreta. Si bien no funcionan como signos o partes del discurso de la promesa y el progreso, contribuyen de manera económica o psicológica a que el juego se realice. Entiende, pues, que no se vive sólo de lenguaje. También es consciente de que hay otras contradicciones que acabarían con el juego, como la amenaza de Gálvez.

Aun cuando se niega a participar, admite que puede utilizar para el simulacro “lo que en apariencia lo desmentía” (p. 257), es decir, la venta del material de la empresa a dos rusos. La narración describe la venta como un rito o un juego, con reglas y movimientos previsibles, donde cada personaje ocupa una función específica. Kunz brinda información sobre las máquinas y Gálvez hace la negociación. Larsen se limita a observar; en eso consiste su forma de integrar el acto contradictorio de la venta dentro del juego del astillero. Se señala que “presenciaba el metódico regateo con una emperrada expresión de censura y desprecio, como si fuera un juez y no un cómplice” (p. 257). Finge que reprueba la acción, aunque deja que ocurra. Larsen, al igual que los otros dos empleados, trata de sacar beneficio de ambas perspectivas del juego: la que la afirma y la que la niega. Si el simulacro de la empresa le permite justificar su existencia, la venta le permite obtener los beneficios materiales. No puede obtener ambas; por eso recurre a la estafa. Sin dejar su papel de gerente –así como los otros dos tampoco abandonan sus roles como empleados de la empresa–, Larsen vigila y simula juzgar la transacción. La narración lo señala distante al acto: “Siempre en segundo plano, un metro fuera del círculo que tenía a la cosa como centro, Larsen miraba” (258). Pero más que salir del juego, la distancia y el rechazo a

participar le permiten a Larsen participar en dos juegos. Evita la ironía de sus compañeros y a la vez cobra el soborno. Mediante la contradicción, se aprovecha tanto del simulacro como de lo que lo “desmiente”. Cumple con el signo que le exige el juego, pero no por ello rechaza la ganancia material.

Se indica que, después de repartir los billetes, “no volvían a hablar del asunto” (p. 259). Hay que recordar que la mayoría de las acciones en el astillero son realizadas como signos. La venta del capital es una de las acciones que son excepción a esa regla, pues realmente produce un efecto –ganan dinero– y además debe acallarse, pues como signo, produce un significado antitético al discurso de la empresa. Contrástese con la supervisión de Larsen: cuando el gerente observa la venta y la reprueba, lo hace de manera simbólica; no pretende detener ni evitar el acto que juzga.

El propio Larsen, aunque a solas, también vende material de la empresa. El narrador usa el verbo “robar” para referir esta acción (p. 259), la cual tampoco es realizada como un signo; de ahí que lo haga a escondidas de los otros dos empleados. Larsen también sale del juego, aunque a diferencia de Gálvez, no desea salir. La principal diferencia entre la ironía y el robo de material se encuentra en que la primera pretende introducirse en el discurso, mientras que la segunda se mantiene oculta o se la reprueba, para mantenerla alejada del juego de signos. Gálvez realiza la negociación en el espacio del astillero y admite con cinismo las malas condiciones de la pieza en oferta. Larsen, en cambio, calcula lo que se puede sacar para mantener el simulacro y hace el robo en secreto.

Hacia el final, Larsen pide a Kunz que llame a los rusos y él mismo hace la negociación y la venta. Necesita dinero para ir a buscar a Gálvez a Santa María, de quien ha recibido una carta de renuncia. Kunz le pregunta para qué quiere hacer eso y Larsen responde: “Esto ya se acabó o se está acabando; lo único que puede hacerse es elegir que se

acabe de una manera o de otra” (p. 293). Pero para Larsen el juego no ha acabado. Su participación directa en la venta y la frase que le dice a Kunz, más que implicar la resignación a la desaparición del simulacro, muestran su deseo por rescatarlo. No se puede negar que la venta obedece a un momento de crisis y desesperación. Además, de acuerdo con el inicio del siguiente capítulo, Larsen no espera obtener nada con la persecución de Gálvez. Sin embargo, a pesar de ser consciente de la gran probabilidad de su fracaso –y de que la denuncia de Gálvez produzca el final del astillero– se resiste a abandonar su papel. Al igual que los demás, y a pesar de la incredulidad, Larsen no puede escapar del juego.

La carta de renuncia de Gálvez, por otra parte, pareciera ser la evidencia de que ha logrado salir del juego y que no ha vuelto a fracasar. Sin embargo, el tono de la carta revela que, incluso después de haber renunciado a la empresa y de haber denunciado a Petrus, permanece dentro del simulacro, afectado por su discurso. La renuncia está escrita con ironía; con tono burlón, usa palabras serias y hace referencia al sueldo que no cobrará y al pasado de proxeneta de Larsen. Se trata de una obvia burla al discurso de la promesa. Además, aparenta ser la burla definitiva contra Larsen, para indicarle que el juego ha acabado por completo. Prueba de que en realidad ni el encarcelamiento de Petrus ni la renuncia de Gálvez han acabado con el simulacro es la propia ironía de la carta. Su renuncia es parte del juego, puesto que en ella tampoco declara directamente la mentira. De nuevo, acude a la ironía, con la cual a la vez afirma el significado y lo niega. Es decir, Gálvez renuncia a su puesto, pero no niega el juego. No puede abandonar ese uso del lenguaje mediante el cual buscaba una falsa justificación existencial. La renuncia, por lo tanto, es otra falsa salida del astillero.

En este capítulo se ha analizado la relación de los personajes con el juego, desde su forma de involucrarse y aceptarlo hasta la conclusión de que no encuentran la forma de

“dejar de jugar”. Una vez que han aceptado jugar a la trascendencia no pueden aceptar su intrascendencia. El uso del lenguaje para fingir que la existencia humana está justificada resulta contraproducente para los personajes. Al analizar su forma de participar en el simulacro del astillero y comprenderla como un juego se ha podido observar cómo se vuelven dependientes del significado y cómo les resulta imposible abandonar ese tipo de existencia. La única salida posible para acabar con el simulacro, como veremos en el siguiente capítulo, será la muerte, la cual puede proporcionar la clave final para comprender la representación del lenguaje en la novela.

### **CAPÍTULO III. LA NEGACIÓN DE LA MUERTE MEDIANTE EL LENGUAJE: CONCIENCIA Y REPRESENTACIÓN**

En *El astillero*, los personajes usan el lenguaje para negar su propia conciencia de la muerte. Esa es una de las características principales de la representación del lenguaje en esta novela. Mediante los significados y los sentidos que producen buscan justificar sus existencias. No es que en realidad las crean justificables respecto a un principio trascendental, sino que simulan –juegan a– que están justificadas. Este deseo obedece a la voluntad de encontrar una comodidad de conciencia. Quieren vivir como si no supieran de la decadencia que los rodea ni de su desaparición irremediable. Como se ha señalado, el conflicto principal de la novela es la imposibilidad para alcanzar esa comodidad. Un requisito fundamental para ello es la distracción de la muerte.

De algún modo, junto con la insignificancia, la mortalidad también aparece como una de las causas del juego. La muerte les impide salir de él, pero por ello mismo también

se convierte en la única salida. Abandonar el juego del astillero y admitir que no creen en el discurso de la promesa implica aceptar la insignificancia y la falta de posibilidades existenciales, y con ello, la muerte. Paradójicamente, el único modo que halla Gálvez para escapar de su desesperación es el suicidio. No tolera la mentira ni la ausencia de significados. La muerte en vida que lo desespera y le impide abandonar el simulacro provoca su huida hacia la muerte definitiva. Esta paradoja no es tal si se comprende que Gálvez, al igual que Larsen, no huye de la muerte, lo cual es imposible, sino de la conciencia. En la novela, el problema de la conciencia sólo se termina con la muerte, sea esta autoinfligida, como en el caso de Gálvez, sea natural, como en el caso de Larsen.

La muerte también cobra importancia respecto al significado. La conciencia de la mortalidad les revela a los personajes lo prescindibles que son. Al ser una posibilidad que se puede manifestar en cualquier momento, se hace evidente que no son necesarios para ningún proyecto trascendental. La muerte niega la trascendencia y con ello el simulacro de los personajes. Además, se trata de un evento que se resiste al significado y que cancela a su vez todos los significados impuestos por cualquier discurso. La muerte borra el sentido. No otorga un significado definitivo a una vida concluida, sino que implica la imposibilidad de significar. Los personajes de *El astillero* saben que los muertos no juegan. Mientras no sea posible otorgarle un sentido a la mortalidad, la niegan.

A diferencia de la decadencia material y de la insignificancia, las cuales se muestran en las cosas inservibles y en los paisajes de miseria de Puerto Astillero, la muerte aparece en casi toda la narración, salvo en el final, como una posibilidad que se quiere negar. Por eso se produce un deseo de inmortalidad que consiste en una voluntad por existir como si no hubiera mortalidad. Sin embargo, a pesar de esa negación y de que nadie fallece sino hasta los últimos dos capítulos, Larsen no podrá eliminar la muerte de su conciencia.

El propósito de este capítulo es analizar tanto el conflicto que representa la muerte para la conciencia de los personajes, en especial para Larsen, como la representación de la muerte en la narración y las funciones que tiene respecto a la representación del lenguaje. El tema adquiere un papel importante en la novela, sobre todo hacia el final, y tiene una repercusión fundamental en la cuestión del lenguaje alrededor de la cual gira esta investigación.

### *III. 1. La conciencia contra la muerte*

#### III.1.1. Fingir la inmortalidad

La voluntad de significar de los personajes conlleva un alejamiento de la muerte. Es decir, uno de sus propósitos es sacar a la muerte de sus conciencias. Esto tiene un efecto en su modo de vivir en el simulacro y en su aceptación de la mentira contenida en el discurso de la promesa. Por lo menos en Larsen, ese deseo se muestra de manera evidente. Entre los significados que anhela se encuentra el de ser inmortal: “él era la juventud y su fe, era el que se labra o abre un porvenir, el que construye un mañana más venturoso, el que sueña y realiza, el inmortal” (pp. 182-183). En este fragmento, en el cual se manifiesta de manera indirecta la conciencia de Larsen, se evidencia que para producir esos significados se realiza una negación del tiempo que a su vez se debe a una afirmación: se eliminan la vejez y la muerte, pero al mismo tiempo se exaltan la juventud y el progreso. Se reduce el tiempo a una interpretación positiva, en la cual se interpreta el futuro como un tiempo de bienestar.

De manera irónica, a ese tiempo positivo que desean los personajes, la narración contrapone una temporalidad negativa, que es en parte una de las razones por las cuales se considera pesimista a la narrativa de Onetti. Ya se ha señalado que no se trata de una novela sobre la inmovilidad, sino sobre la inutilidad. Algo similar se puede señalar sobre el tiempo.

El tiempo representado en la novela no está detenido ni es del todo un presente en el cual ya no puede ocurrir más que la repetición. Más bien, se representa a unos personajes cuyas únicas posibilidades son negativas, es decir, aquellas que implican la decadencia: la vejez, la inutilidad, la enfermedad, la muerte, etcétera. El tiempo positivo que anhelan es coherente con el resto de los significados que producen, pues todos ellos contradicen la realidad en la que viven.

Con la acción ocurre algo parecido que con la reducción positiva del tiempo. Larsen quiere ser alguien que “sueña y realiza”. Ambas interpretaciones positivas, la del tiempo y la de la acción, son en realidad interpretaciones positivas de sí mismo. Aunque la narración, por su modo, lo refiere en pretérito imperfecto, Larsen piensa en esa definición en tiempo presente. No se proyecta, sino que se afirma en esa identidad. El narrador no usa el condicional “sería”, sino el imperfecto “era”, con lo cual Larsen no piensa en esos significados como una meta personal, sino como una definición establecida. Para Larsen, en esta fantasía, la acción es lo que él realiza, y ninguna posibilidad incluye el fracaso. La acción se reduce al éxito y se elimina el error. Al valorar su propia existencia mediante esa interpretación positiva de sí mismo, Larsen quiere justificarla y así negar su mortalidad, como si se dijera a sí mismo: no puedo morir, pues debo realizar un porvenir.

La fe fingida constituye una parte fundamental de esta simulación del tiempo positivo, pues con ella se niegan las posibilidades negativas. Los personajes, y sobre todo Larsen, buscan sustituir la conciencia con la fe. Actúan como si creyeran en la premisa de Petrus de que todo saldrá bien. Si el beneficio último que buscan es psicológico –la comodidad de conciencia–, no resulta extraño que intenten esa manipulación psicológica para alcanzarlo. Por ello el lenguaje se convierte en su principal herramienta para el

engaño. Para vivir de acuerdo con ese tiempo artificial, deben fingir que creen en el discurso que lo enuncia.

El discurso de Petrus, de manera implícita, promete esa inmortalidad. Su optimismo “supone sostener sin intermitencias un estado permanente e inagotable de progreso”.<sup>126</sup> Basta con recordar que Petrus le señala a Larsen lo necesaria que es su presencia en la empresa. Mediante los significados y los valores que le provee el discurso, Larsen piensa en su existencia como algo indispensable. Por eso resulta tan importante que se le otorgue un trabajo de alto rango. Quiere concebir su vida como necesaria para distraerse de la angustia de saberse insignificante y reemplazable. Esa distracción la ofrecen la empresa y las palabras de Petrus.

Al negar la “muerte” del astillero, el discurso también niega la muerte en sí. Los personajes buscan identificarse con el astillero, pues ya que quieren justificarse mediante su falso trabajo, no es extraño que asocien su vida con su papel en la empresa. No se pueden morir mientras no se muera el astillero. Éste, aunque es una mentira, les ofrece una razón para seguir viviendo.

El discurso consiste en una mera proyección. La interpretación positiva del tiempo se limita al futuro. El pasado es negado por completo y el presente sólo es referido para reafirmar la promesa. Al menos es así para Larsen, quien necesita sentirse joven para situarse en el mundo como un hombre con posibilidades. No es un hombre sin pasado, sino alguien que quiere deshacerse de su pasado, así como tampoco es un hombre inmortal, sino que pretende vivir como si no hubiera muerte.

El lenguaje resulta fundamental para simular ese tiempo de la espera, en el cual los personajes fingen estar seguros de un futuro exitoso. Los personajes no pueden provocar

---

<sup>126</sup> Vega Neira, art. cit.

ninguna modificación real al tiempo, no se trata de una novela fantástica ni de ciencia ficción, por lo cual ese tiempo fingido depende sólo de la forma en la que se lo enuncia en el discurso. Se trata de un tiempo para la conciencia, no para la realidad, por lo cual está hecho de palabras. El tiempo positivo, por lo tanto, es un discurso.

La negación de la muerte también le permite a Larsen fingir que tiene el control de su vida. La muerte, incontrolable y posible en cualquier instante, cancela todas las posibilidades y revela la falta de control existencial. Por lo tanto, al eliminar la muerte de la conciencia, se puede simular que la vida funciona como algo dócil, sometido a las decisiones humanas. Larsen quiere sentirse “dueño de su destino”. Ese deseo se muestra también en los significados de poder a los que aspira. Quiere concebirse no sólo como un hombre con posibilidades, sino también como un hombre con poder, cuya vida no representa ningún conflicto.

No resulta extraño que para Díaz Grey, Larsen aparezca como un vividor y un oportunista. Para el médico de Santa María, el deseo de inmortalidad del antiguo proxeneta se vuelve evidente en su actitud y en su *modus vivendi*. Mientras conversa con él, piensa:

Este hombre que vivió los últimos treinta años del dinero sucio que le daban con gusto mujeres sucias, que atinó a defenderse de la vida sustituyéndola por una traición, sin origen, de dureza y coraje; que creyó de una manera y ahora sigue creyendo de otra, que no nació para morir sino para ganar e imponerse, que en este mismo momento se está imaginando la vida como un territorio infinito y sin tiempo en el que es forzoso avanzar y sacar ventajas. (p. 226)

Díaz Grey, desde su posición de testigo-juez, concluye que los planes de Larsen en el astillero surgen de la idea de “que no nació para morir sino para ganar e imponerse”. Sin embargo, su reflexión en torno al nuevo gerente general no define a éste como a un ingenuo, sino como alguien que busca ventajas y facilidades. Advierte, pues, que desea

vivir como una especie de parásito, en una vida cómoda, libre de obstáculos, incluido el obstáculo de la conciencia.

Díaz Grey no hace más que repetir lo que Larsen desea, pero desde un tono crítico. Habla también del deseo de no morir, pero advierte que tal deseo se convierte en una actitud para conseguir una vida fácil. Sólo lo piensa, pero no lo dice. Díaz Grey es la otra conciencia, aparte de la de Larsen, en la cual se enfoca la narración, aunque sólo en su conversación con Larsen y en el capítulo en el cual recuerda su escasa relación con los Petrus. Si en Larsen se muestra el conflicto de conciencia y se refleja el de los otros personajes, en Díaz Grey se presenta un entendimiento relativamente neutro de la situación. Por eso no intenta provocar un efecto en Larsen y sólo se deja informar por éste.

Sin embargo, como lo muestra el fragmento citado, la relevancia de Díaz Grey no consiste únicamente en su participación como testigo y como conciencia que juzga. La narración le otorga un espacio a su perspectiva porque el médico de Santa María representa el punto de unión entre el presente de Larsen en el astillero y su pasado como proxeneta. De hecho, para Díaz Grey, su vida como proxeneta y su vida como falso gerente en la empresa simulada nacen de la misma voluntad: sustituir la vida “por una traición”. Concluye que Larsen pretende ver el mundo como un lugar ilimitado y eterno, en el cual puede imponer su voluntad. Tanto la prostitución como la participación en el astillero son, según el médico sanmariano, dos formas del oportunismo de Larsen. Por lo tanto, tal y como lo concibe Díaz Grey, Larsen no ha cambiado su forma de vivir, pues su modo de vida siempre ha consistido en esa negación de la muerte, la cual implica también la afirmación de su propia voluntad.

Además, Díaz Grey entiende que ese deseo de inmortalidad no se trata de un impulso romántico ni de una rebeldía metafísica contra la mortalidad humana, sino un

modo de estafar y de “sacar ventajas”. Desde su posición de juez ajeno a la historia, descubre que Larsen no es un héroe, no busca salvarse de verdad; lo considera un hombre cuyo deseo de inmortalidad no se debe sólo a la angustia ante la muerte, sino sobre todo porque quiere cierto tipo de vida superficial.

El propósito de Larsen de vivir como si no fuera a morir se también se refleja en su propósito de tener hijos con Angélica Petrus. Como se ha señalado antes, Larsen busca los significados de la burguesía, los cuales incluyen tener familia y descendencia. Quiere ser, como Petrus, un patriarca cuyo nombre persevera en el tiempo. Desea pertenecer tanto a la institución de la familia como a la de la empresa porque las instituciones aparentan el protagonismo humano y la trascendencia. Díaz Grey, quien comprende esta intención, le recomienda no tener hijos con Angélica. Además, señala de manera directa que ella está loca y que quizá ni siquiera la pueda soportar como esposa. Después de escuchar esto, Larsen “destruyó velozmente su cara de preocupada inocencia” (p. 232) y se va.<sup>127</sup>

Aunque descubre esa voluntad de imponerse, Díaz Grey no cree que Larsen logre conseguir su objetivo. No sólo lo ha visto fracasar como proxeneta, sino que sabe –y esto sí se lo dice directamente al nuevo gerente– que la empresa no puede salvarse ni sostenerse por mucho tiempo. Larsen hace oídos sordos a esta declaración y no se va sino hasta después de que el médico le advierte que es imposible realizar lo que pretende. No lo afecta que le señale la “farsa” que está jugando, pero sí que le revele los límites del simulacro, es decir, los obstáculos que le impedirán imponer su voluntad.

La escena ofrece un contraste radical entre ambos personajes: en Larsen aparece el deseo de negar su propia mortalidad y en Díaz Grey la aceptación. Durante la conversación, en una de sus reflexiones, Díaz Grey piensa en la relación entre el sinsentido y la muerte:

---

<sup>127</sup> Después, en *Cuando ya no importe* (1993), Díaz Grey aparece casado con Angélica Petrus.

Y esto tiene un sentido claro, un sentido que ella, la vida, nunca trató de ocultar y contra el cual estúpidamente luchan los hombres desde el principio con palabras y ansiedades. Y la prueba de la impotencia de los hombres para aceptar su sentido está en que la más increíble de todas las posibilidades, la de nuestra propia muerte, es para ella cosa tan de rutina; un suceso, en todo momento, ya cumplido. (p. 230)

Díaz Grey piensa esto después de que le dice a Larsen que la vida sólo “es lo que hace”, y que su sentido no es nada oculto, sino “lo que todos vemos y sabemos”. Según las ideas del médico, la vida no tiene sentido: no hay nada trascendental y la existencia consiste en las acciones y sus efectos y no en significados metafísicos. La vida, por lo tanto, es insignificante e intrascendente. Los hombres luchan contra ese sin sentido tanto con el lenguaje como con “ansiedades”. Es decir, que para simular que su vida es importante, le imponen significados y valores, y así calman su desesperación. Sin embargo, la muerte refuta todos esos significados, pues ocurre rutinariamente. Es un suceso “ya cumplido”: resulta inevitable y puede acontecer en cualquier momento.<sup>128</sup>

Estas ideas las piensa, pero no se las comparte a Larsen. Sin embargo, como se ha señalado, no es gratuito que se produzcan justo cuando habla con un hombre que quiere vivir como si fuera inmortal y el cual lucha inútilmente contra el sin sentido de su existencia. Aunque el médico no se lo dice, tampoco se trata de algo que Larsen ignore. Al contrario, su desesperación y su participación cínica en el simulacro se deben a que conoce muy bien su cercanía con la muerte. Aquello que distingue a Díaz Grey de Larsen no es la conciencia de la muerte, sino la actitud hacia ella: Larsen se quiere alejar de ella porque quiere ser alguien, quiere creer que su existencia vale algo: la voluntad de significar intenta olvidarse de la muerte; en cambio, Díaz Grey acepta la insignificancia y juzga desde ella

---

<sup>128</sup> Aínsa, al comentar este fragmento de la novela, opina que: “La inevitable resignación, nada angustiada por cierto, debe llevar a admitir la propia muerte como parte de una rutina y permite comprender filosóficamente la tan mentada pasividad de los personajes de Onetti, su fatalismo que no está para nada cargado de demoníacas angustias existenciales, sino una especie de superación comprensiva de todos los afanes terrestres” (*op. cit.*, p. 34). Sin embargo, esta consideración sólo es válida para explicar la pasividad de Díaz Grey, pues el propio Larsen es un personaje pasivo y angustiado.

porque ha aceptado la cualidad designificadora de la muerte: no puede haber significados trascendentales si hay mortalidad, por lo que todos los sentidos y valores que se asocian a la vida resultan meras interpretaciones impuestas.

A diferencia del juicio anterior, el cual se enfoca en Larsen, en este Díaz Grey se refiere al plural “hombres”. Por lo tanto, no sólo observa que Larsen vive como si no fuera a morir, sino que considera que la vida humana está basada en esa resistencia a aceptar la mortalidad. Según lo advierte, los “hombres” no pueden aceptar que la vida sea intrascendente y el arma que usan para tratar de negarlo es el lenguaje. Desde este plano general, Díaz Grey señala el propósito imposible de los personajes de la novela: luchar contra la muerte con palabras.

Mediante los monólogos de conciencia de Díaz Grey, la narración muestra que la forma en que los personajes usan el lenguaje se debe a un modo de vivir el cual sólo puede realizarse con cierto uso del lenguaje. A diferencia de los otros personajes, Díaz Grey no teme enunciar de manera directa la falacia de la empresa ni la imposibilidad de fundar una familia con la hija de Petrus. Su uso del lenguaje es totalmente diferente al del resto de los personajes. Esta diferencia no radica en el vocabulario, sino en esa relación entre el lenguaje y la muerte. El médico de Santa María no trata de negar su mortalidad con discursos. Compárese el tiempo positivo de Larsen con el presente repetitivo y sin expectativas en el que vive Díaz Grey.

La muerte es acallada en el discurso de la promesa, y cuando aparece se la menciona para ser negada, al igual que la crisis. En una conversación que sostiene con Larsen, en Santa María, Petrus declara: “Todo esto es obra mía [...] Y no me voy a morir antes de ver que todo vuelve a ponerse en marcha. Es imposible” (p. 235). Petrus no sólo promete la “inmortalidad” para sus empleados: también se la promete a sí mismo. El

tiempo positivo proyectado siempre hacia un futuro exitoso e indispensable le sirve tanto para atraer y mantener a sus empleados en la empresa como para justificar su propia vida. Cuando señala que no se puede morir hasta cumplir su “destino”, además de decírselo a Larsen se lo dice a sí mismo.

Petrus enuncia de manera clara cómo la justificación existencial niega la muerte: se considera tan indispensable para cumplir un proyecto, que es “imposible” que se muera hasta no haberlo cumplido. Ya se ha indicado en el capítulo anterior que el discurso de la promesa funciona por aplazamiento. Así funciona su creencia en su inmortalidad: aplaza una y otra vez el proyecto, de tal modo que nunca se cumple –además, no se puede cumplir– y su destino queda siempre postergado. Al considerarse a sí mismos tan necesarios, Petrus y Larsen otorgan un valor a su vida e intentan negar la posibilidad de su propia mortalidad, como si la muerte fuera sólo posible después de que se ha cumplido con una obligación trascendental. Ese es el lugar que ocupa la mortalidad en el juego, un lugar donde puede ser negada, o en todo caso, aplazada, como si los personajes tuvieran control de ella. Por lo tanto, el juego de lo trascendental no consiste únicamente en fingir que la vida está dedicada a un fin metafísico y absoluto –en este caso, el progreso–, sino en fingir que la vida en sí es trascendente y que se puede postergar e incluso cancelar la muerte. Sin embargo, los personajes no son fantasiosos. Su universo ficticio no es una alegoría filosófica de Borges ni una novela de realismo mágico de García Márquez. Están inmersos en un realismo que colinda con un absurdo que ellos mismos se han creado. No tratan, pues, de volverse realmente inmortales –en su realidad eso es imposible–, sino que buscan un modo de vida basada en una conciencia para la cual resulta inadmisibles la muerte. Juegan a las trascendencia para jugar a la inmortalidad.

En cuanto al lenguaje, la forma y el contenido del discurso de Petrus, ambos se determinan por aquello mismo que se quiere negar, no sólo cuando lo negado se incluye para ser refutado, sino en todo el discurso. La positividad y el optimismo deben su exageración y reafirmación a la conciencia que los personajes tienen de la decadencia y la muerte. Si Larsen se preocupa tanto por mantener el juego y repetir el discurso de la promesa se debe a la constancia de lo negativo en su conciencia.

### III.1.2. Conciencia de la muerte y la vejez

A pesar de sus intentos por construir un discurso que niegue la muerte, los personajes no pueden dejar de ser conscientes de ella. El pensamiento de la mortalidad se volverá un conflicto importante, en especial para Larsen, en quien provocará angustia y resignación. A pesar de que la narración se enfoca en él, esta conciencia también se muestra en otros personajes.

No se trata de un saber adquirido en el transcurso de la narración, sino algo que se conoce desde el principio. Los personajes saben que se van a morir y que eso vuelve inútiles sus intentos por simular que sus vidas tienen sentido. Por mucho que el simulacro los ayude a engañarse, no dejan de saber que debajo del juego y el discurso, es decir, debajo del lenguaje, se encuentra la muerte. Gálvez, por ejemplo, se desespera porque entiende que el simulacro no lo salvará de su mortalidad ni de su miseria.

Sin embargo, los personajes suponen que el juego del astillero les permitirá estafarse a sí mismos y desaparecer esa conciencia. Su conflicto consiste en que no logran engañarse lo suficiente para ignorarla. No pueden vivir cómodamente en su mentira. El discurso que crean para evadirla no funciona del todo porque no logran deshacerse del monólogo de su conciencia. Cuando hablan con los otros, fingen que todo está bien, aun

cuando lo hacen de manera irónica. Pero cuando Larsen habla para sí mismo no siempre puede negar su realidad decadente y mortal.

Larsen llega a Santa María con el propósito de hallar algo que hacer para no resignarse a su vida vacía. Busca ser reconocido y tener una nueva historia. Descubre que para los sanmarianos es insignificante, así que acude a Puerto Astillero y mientras escucha la lluvia, piensa que tampoco hay nada que hacer allí: “Después sería el fin, la renuncia a la fe en las corazonadas, la aceptación definitiva de la incredulidad y la vejez” (p. 158). Sabe, desde que llega al lugar, que las posibilidades de su existencia se cerrarán si no encuentra nada que hacer.

En su ensayo sobre *El ruido y la furia*, de William Faulkner, Jean Paul Sartre declara: “Me gusta su arte, pero no creo en su metafísica: un porvenir cerrado sigue siendo un porvenir”.<sup>129</sup> Según Sartre, en la novela de Faulkner, los personajes son entendidos como si su porvenir estuviera determinado y fuera inevitable. En Onetti ocurre algo parecido, aunque de manera distinta: Larsen parece tener un futuro cerrado, no porque esté determinado a un destino en específico, sino, al contrario, porque no tiene destino. Su existencia no está proyectada hacia una sola posibilidad; sencillamente, ya no tiene posibilidades. En todo caso, Larsen se encuentra entre dos alternativas: la nada y la autoestafa; aceptar que ya no tiene posibilidades positivas, o autoengañarse y fingir que sí, y que todavía puede tener un trabajo, una familia y una vida burguesa.

Al final de su ensayo, para complementar sus argumentos, Sartre cita un fragmento de *Ser y tiempo*, de Martin Heidegger: “Incluso cuando, todavía existiendo, no [se] tiene nada más ‘ante sí’ y ha ‘cerrado su cuenta’, su ser está todavía determinado por el

---

<sup>129</sup> Jean Paul Sartre, “A propósito de *El ruido y la furia*. La temporalidad en Faulkner”, en *La Palabra y el Hombre*, 103 (1997), p. 144.

‘anticiparse-a-sí’. La desesperanza, por ejemplo, no arranca al Dasein de sus posibilidades, sino que es solamente un modo peculiar del *estar vuelto hacia* esas posibilidades”.<sup>130</sup> Sartre quiere mostrar que ni siquiera un personaje desesperanzado puede representarse como un personaje determinado. No discutiremos aquí si la lectura que hace Sartre de Faulkner es correcta o no. Lo que importa es que Larsen es un personaje con un porvenir cerrado, a punto de admitir la desesperanza, pero no por ello determinado. Aquello que se le niega –el significado– resulta imposible para todos. Sin embargo, sigue siendo un personaje libre, tanto así que decide entrar en el simulacro. Más adelante, en el mismo párrafo, Heidegger señala: “En la esencia de la constitución fundamental del Dasein se da, por consiguiente, una *permanente inconclusión*”.<sup>131</sup> A pesar de parecer un personaje “concluido”, Larsen no difiere de esta descripción. Su vida ha concluido en el sentido de que ya no le quedan más que posibilidades negativas: la vejez, la derrota y la muerte. Sin embargo, también permanece inconcluso puesto que permanece libre y no está determinado a un destino específico.

En *El astillero* no se representa nunca un mundo plenamente objetivo. La realidad está mediada siempre por una conciencia: ya sea el narrador, ya sea Larsen, ya sea Díaz Grey, etcétera. La insignificancia y la intrascendencia son intersubjetivas, un modo compartido de comprender la existencia. Por lo que más que resistirse a un futuro con pocas posibilidades, Larsen se resiste a admitir una vida sin trascendencia. Aparte, como lo observa Díaz Grey, Larsen no quiere sobrevivir, no cobra un sueldo, sino que busca un modo específico de vida. Larsen reduce su existencia a esas dos alternativas: aceptar la desesperación del tiempo negativo o vivir disimulando un tiempo positivo. No es el futuro

---

<sup>130</sup> Martin Heidegger, *Ser y tiempo*, trad., pról. y ns. Jorge Eduardo Rivera C., Trotta, Madrid, 2003, p. 257. Las cursivas son de Heidegger.

<sup>131</sup> *Ídem*. Las cursivas son de Heidegger.

lo que está cerrado, sino el sentido. Los personajes se comprenden dentro de un mundo antimetafísico, donde no hay nada que los justifique y los vuelva protagonistas del progreso. De ahí que en esta investigación se afirme que *El astillero* no se pregunta por el sentido de la vida, pues esa cuestión –a su pesar– ya la tienen resuelta los personajes, sino que examina cómo tratan de resistirse y evadir la conciencia de esa respuesta –el sinsentido– mediante un simulacro. Onetti no representa un mundo sin posibilidades –la prueba de ello son los personajes marginales, como Díaz Grey– sino más bien un mundo injustificable, con posibilidades negativas. Por eso al tiempo positivo del discurso de Petrus se antepone la representación de un tiempo negativo, en el cual la vida se degrada progresivamente hasta la muerte.

El fragmento de la narración que se ha citado anteriormente muestra a un Larsen que está a punto de resignarse a la negatividad de su existencia. No sólo es consciente de ella, sino que se encuentra a punto de admitir que no puede negarla. Pero justo en ese momento aparece Angélica y sabe “que algo indefinido podía hacerse” (p. 158). El simulacro aparece en la vida de Larsen un momento antes de su resignación.

A diferencia de lo que Sartre observa en los personajes faulknerianos, los de Onetti no están determinados. Otra de las cuestiones que critica el filósofo francés es que los personajes de Faulkner se definen sólo por el pasado. En *El astillero*, por el contrario, Larsen llega a sentirse ajeno a su pasado, sin por ello desprenderse de él. Más que estar determinado o tener un futuro cerrado, tiene una existencia limitada, por su edad, su situación y la posibilidad inevitable de la muerte.

La conciencia de su mortalidad no lo abandonará durante su participación en el simulacro. Mientras visita a Gálvez para tratar de convencerlo de que vuelva al trabajo, siente “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 donde ir, la misma posibilidad de la muerte” (p. 215). La posibilidad de que el juego fracasase a causa de la ausencia de Gálvez le recuerda su mortalidad y la vulnerabilidad que busca evadir.

Esta forma de representar la existencia y la conciencia influye en la representación del lenguaje. Éste parece limitarse a tres posibilidades: la mentira, la conciencia y el fracaso. Les sirve para un engaño convenido y para hablar consigo mismos. La verdad es inasible, si es que existe, y en los diálogos siempre queda algo sin comunicar, algo que se esconde o algo que no se puede transmitir. Esto no sólo se muestra en el modo en que los personajes usan el lenguaje, sino también, como se vio en el primer capítulo, en la forma en que cuenta el narrador.

El lenguaje le sirve a Larsen en lo social, pero no para su conciencia, pues no dejará de repetirse lo que ya sabía desde el principio: que sólo le restan las posibilidades negativas. Incluso, lo afecta más lo que se dice a sí mismo que las palabras de Díaz Grey. En el lenguaje exterior, Larsen aparenta, junto con los otros, vivir en una realidad donde todo progresa de manera positiva; pero en su pensamiento, sin embargo, se enuncia la presencia de lo negativo.

Las posibilidades que refiere lo muestran como un desarraigado en el final de su vida. El mundo que se representa a través de Larsen es el mundo visto por un viejo. No se contempla el futuro de un joven o un adulto sin esperanzas, sino el de alguien en el “invierno” de su vida. Sin embargo, esto tampoco implica que la juventud se conciba como una etapa con posibilidades positivas.

Otro de los aspectos que revela el fragmento citado es que Larsen siente que la mortalidad y la vejez se hallan “fuera” del juego. “Adentro” el significado y la comodidad son posibles porque dejan en el exterior del juego lo que niega el discurso. El fracaso del

juego se debe a que, aunque los personajes viven dentro de él, no dejan de saber lo que les espera “afuera”. A pesar de que logran simular una realidad diferente –una realidad creada con lenguaje y sólo posible en él, pero antitética a la realidad material–, el juego permanece dentro de esa realidad que quieren negar. Lo que Larsen supone exterior, en realidad también está “adentro”.

Las posibilidades que enumera se refieren a una estación, a una edad, a una situación y, finalmente, a la muerte. En esta enumeración se encuentra la definición existencial de Larsen en ese momento específico, la cual intenta disfrazar con su papel de gerente. Es un hombre sin mundo. Aparte de ese lugar, no le queda ningún sitio en el cual pueda hacer algo o siquiera fingirlo. No sólo el mundo se ha reducido a la “farsa”, sino que además el clima resulta hostil. Si el paisaje aparece en la narración para remarcar la insignificancia humana, el clima señala su vulnerabilidad y su proximidad a la muerte. La propia naturaleza contradice a la realidad simulada.

Larsen no sólo es consciente de la muerte. Por momentos, mientras está en el juego, siente una especie de “muerte en vida”: “Era como si acabara de morir, como si el resto no pudiera ser ya más que memoria, experiencia, astucia, pálida curiosidad” (p. 194). Larsen se encuentra solo e imagina que se ve a sí mismo desde el pasado y se censura por vivir en un mundo “invariable”. El juego no permite cambios. Aunque se basa en un discurso de promesas, sólo otorga la repetición de ese discurso, mas nunca concede lo prometido. Por lo tanto, el juego se convierte en una especie de muerte, pues no varía. Se vuelve un estancamiento existencial.

Las posibilidades ya se han cumplido o desperdiciado. Sólo pueden ser, ahora, memoria y experiencia. Larsen se siente muerto porque la vida se le aparece como algo que pertenece al pasado. Mientras el discurso del astillero representa su vida como una historia

sin pasado, dispuesta y hecha para un proyecto únicamente positivo, en su conciencia la comprende de un modo contrario: como una existencia cerrada, cuya única sustancia se encuentra en lo que puede recordar de ella. Incluso para juzgarse como una aberración, necesita imaginar que se mira a sí mismo desde el pasado. La “muerte en vida” de Larsen prueba que esas posibilidades que él considera “fuera de la farsa”, es decir, negadas por el juego, en realidad permanecen ahí y lo afectan constantemente.

El personaje de Larsen se construye mediante ese contraste: quien al principio desea ser inmortal y lleno de porvenir, después se siente muerto, con una existencia que ya sólo pertenece al pasado. Podría pensarse que la definición anterior coincide con la visión de la existencia que Sartre le critica a Faulkner. Sin embargo, la referencia al pasado desde el cual se juzga en realidad no trata de definir su existencia, ni siquiera para su propia conciencia, como algo concluido y pretérito. Larsen todavía se proyecta, tiene planes, pero los sabe falaces y se siente ridículo por ello. No se trata, pues, de un personaje que carezca de presente y futuro, como los personajes que supone Sartre en las obras de Faulkner, sino más bien de un personaje frustrado y desesperado ante las posibilidades que le restan. No es un personaje sin tiempo, sino un personaje que quisiera negar el tiempo. Contrasta ese mundo “invariable” con el mundo de su juventud, el cual ha perdido precisamente a causa de la madurez. Por lo tanto, más que sentirse muerto por vivir en una situación sin cambios –sin tiempo–, se concibe así porque ha envejecido y porque no puede imponerse. Su conflicto no es que el tiempo se estanque, sino que no logra imponerle un significado a su vida.

Su conciencia de la mortalidad pasa de la negación soberbia a la aceptación. Primero la rechaza y después la considera. Cuando recién se integra al astillero, el narrador señala sobre Larsen: “Juntó las manos en la espalda y volvió a escupir, no contra algo

concreto, sino hacia todo, contra 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, la muerte” (p.177). El escupitajo implica un sentimiento de superioridad. Escupe “experto y definitivo”, y lo que piensa después es cómo se instalará en el edificio del astillero. El gesto funciona como un signo. Larsen lo hace para decirse a sí mismo que se ha colocado por encima de las cosas que enumera. Paradójicamente, lo enumerado es algo que no necesita del lenguaje para mostrarse en la conciencia. Además, son cosas que anulan el significado y que revelan la vulnerabilidad de su existencia. A diferencia de todo lo que desea significar, las posibilidades negativas sobre las que pretende imponerse no necesitan del lenguaje para presenciarse en su conciencia. De ahí que no logre erradicarlas de ella. Por supuesto, son nombradas y representadas, pero no necesitan del lenguaje para mostrarse, como sí lo necesita el simulacro. Si fuera de otra forma, el discurso de Petrus le bastaría a Larsen para hallar la comodidad que busca. Allí radica el absurdo de la novela: los personajes intentan negar con palabras lo que no puede negarse, y que además puede “recordarse sin necesidad de palabras o imágenes”.

Después, ante la amenaza de Gálvez, Larsen se siente inseguro y la muerte deja de ser algo a lo que escupe para convertirse a su vez en algo de lo que no puede enajenarse. No sólo le es negada la seguridad de una vida burguesa; también se le niega la seguridad en el simulacro de esa vida. Al contraste constante del invierno y la realidad, se suma la amenaza de Gálvez.

Todo aquello que le permitiría distraerse de lo negativo se le aparta. Por lo tanto, los gestos de superioridad son reemplazados por la reflexión: “Fue y vino, chapoteando en el barro, complaciéndose con el ruido, considerando aplicadamente el miedo, la duda, la ignorancia, la pobreza, la decadencia y la muerte” (p. 206). Llama la atención el uso del

adverbio “aplicadamente”. Aunque es irónico, señala que Larsen no sólo es consciente de sus posibilidades negativas, sino que también reflexiona sobre ellas con seriedad. Después de esa “consideración”, descubre el cuarto de Kunz. Tras esto, la narración presenta un monólogo interior sobre la desgracia. Lo negativo se vuelve presente al grado de que Larsen se detiene a reflexionar sobre lo que no son sólo posibilidades negativas, sino ineludibles.

Poco a poco, Larsen admite su mortalidad y se resigna a ella. Después de que visita a Petrus en la cárcel, la vida ya sólo puede ser una espera de la muerte. En cierto modo, su estancia en Puerto Astillero no es más que eso. *El astillero* narra los últimos días de Larsen y el intento inútil por negar su aproximación a la muerte. Tras el fracaso definitivo de Petrus, reflexiona sobre lo que hará para esperar el final: “revolvía el café pensando en una antesala de la muerte, en un piadoso período de acostumbamiento, cuando se le ocurrió la idea” (p. 306). La “idea” que se menciona es la de buscar a Gálvez en Santa María. Antes de ello, ha decidido que debe volver a Puerto Astillero y continuar con el simulacro. En cierta forma, desde el principio, Larsen acepta el juego como una “antesala” de la muerte, es decir, como un modo de olvidarla mientras llega. Si ya sólo le importa significar, se debe a que ha reconocido la cercanía de su mortalidad y cree que el lenguaje es el mejor modo de evadirla.

Piensa en una antesala de la muerte tras concluir que “ya no puedo hacer cosas ni interesarme por sus consecuencias”. Desde que llega a Santa María, Larsen es alguien que “ya no quiere hacer cosas”. Necesita volver al astillero porque sólo ahí puede esperar a la muerte con un juego que sustituye a la vida. En este punto, Larsen se resigna a que el astillero ya no funcione como el simulacro de trascendencia que deseaba, sino como un pasatiempo para esperar el final.

Cuando piensa en buscar a Gálvez, lo imagina con empatía. Supone que camina por las calles de Santa María como un extranjero, al igual que el propio Larsen, sin saber qué hacer. Gálvez reaparece como una misión a realizar en Santa María. Como se sabe, lo encontrará muerto. Irónicamente, las acciones absurdas que se propone Larsen, lo encaminan a enfrentarse con la muerte.

Se puede construir de manera esquemática el desarrollo de la relación entre Larsen y su conciencia de la muerte. Por supuesto, la obra no la desarrolla de manera estricta y lineal, pues Larsen varias veces pasa de la duda a la soberbia, y viceversa. Esta relación sucede así: Larsen quiere sentirse inmortal y “escupe” sobre la muerte; después resulta inevitable aceptar su mortalidad y reflexiona sobre ella deliberadamente; al final, deja de lado su ambición y su voluntad de significar y se resigna a considerar el final de su vida como una “antesala de la muerte”.

De este modo, la obra representa un fracaso humano que consiste en un fracaso del lenguaje ante la muerte. El juego se degrada para Larsen. Deja de ser un simulacro de lo trascendental y se convierte en un mero pasatiempo. Se resigna al curso negativo de la vida. Sin embargo, esta resignación no será definitiva sino hasta el final, en el cual además de abandonar el deseo de significar, se retira del juego.

La conciencia de las posibilidades negativas no sólo implicará una preocupación por los límites de su existencia y por su intrascendencia; también conllevará una preocupación material: “se durmió pensando que había llegado al final, que dentro de un par de meses no tendría ni cama ni comida; que la vejez era indisimulable y ya no le importaba; que le traería mala suerte la venta del broche” (p. 193). Está borracho cuando reflexiona esto y esos pensamientos lo inducen al sueño. Antes le ha prometido al patrón del Belgrano, falazmente, que pronto mejorará la economía de la empresa y que anunciará su matrimonio

con Angélica. La falta de posibilidades no sólo implica la ausencia de una actividad o una ocupación significativa, sino también la vulnerabilidad económica y la dificultad material de sobrevivir. En cuestión económica, Larsen vive improvisando. No resulta extraño que al final acepte participar de manera directa en la venta del capital de la empresa. Sin embargo, sus decisiones –la venta del broche, por ejemplo– le provocan dudas y predice que le ocasionarán mala suerte.

El fragmento citado también nos revela que el “final”, sobre el cual piensa Larsen con frecuencia y al cual se sabe muy cercano, no sólo implica una visión de su porvenir como algo vacío, limitado a ser la antesala de la muerte; a la vez, el futuro le plantea el problema de conseguir medios económicos de subsistencia. El “final” implica tanto el “no tener ya nada que hacer” como el “no tener ya con qué vivir”. Esto se confirma en la visión de mundo antimetafísica sobre la cual se sostiene la narración. En ésta se advierte la intención de mostrar cómo sobreviven los personajes del simulacro para mantenerse en él.

Aparte de la conciencia sobre su propia muerte, en la novela también se muestra, aunque con mucha menor frecuencia, la conciencia que Larsen tiene sobre la muerte de los otros y los pensamientos que otros personajes poseen sobre la muerte de Larsen. El pensamiento de éste sobre la mortalidad ajena no ocupa en realidad una reflexión importante. Se produce más bien como una distracción cualquiera, mientras está a punto de subirse a la balsa que lo llevará por primera vez al astillero: “Pensó en algunas muertes y esto lo fue llenando de recuerdos, de sonrisas despectivas, de refranes, de intentos de corrección de destinos ajenos, en general confusos, ya cumplidos” (p. 157). Recuerda gente que ya ha muerto, aunque esto no significa que ignore la mortalidad de los que conviven con él. Piensa en los muertos porque acude a una empresa con la cual quiere enajenarse de su mortalidad.

El fragmento resulta importante sobre todo por la percepción que tiene Larsen del destino de los otros. Se trata, en primer término, de destinos corregibles. Las vidas cumplidas que recuerda no tienen un sentido definitivo ni obedecen a una narratividad perfecta. No recuerda a nadie que haya vivido una existencia ideal; es decir, la muerte concluye siempre vidas repletas de “errores”. Además, se señala que Larsen intenta suponer correcciones para esos destinos ajenos, pero a la vez se sugiere que no sabe cómo. La experiencia imperfecta de los otros no le sirve para su propia vida.

La imposibilidad de corregirlos se debe a que esos destinos, como el propio, le resultan confusos. No puede corregirlos porque no puede entenderlos. Los destinos ya “cumplidos”, a causa de su imperfección, se vuelven incomprensibles. Este recuerdo de muertes ajenas muestra de nuevo un contraste que aparece con constancia en la novela: aquél entre la vida y el deseo de controlarla.

La mortalidad de Larsen no sólo es un motivo de reflexión para sí mismo, sino también para otros personajes. Ya se ha analizado cómo la entiende Díaz Grey. El otro personaje que piensa sobre ello es Angélica Petrus. Sus pensamientos sobre la muerte de su seductor se presentan en dos ocasiones. Primero, en el monólogo que conjetura el narrador, ella dice: “pienso en Larsen muerto muy lejos, vuelvo a pensar y lloro” (p. 184); y después, cuando Larsen le regala la polvera, el narrador señala que: “era probable que ella –mientras miraba la boca entreabierta en el espejo, mientras balanceaba frente a la polvera los dientes apretados– imaginara una noche sin Larsen, una noche con Larsen perdido para siempre” (p. 197). Debe advertirse que no son pensamientos narrados desde la perspectiva de Angélica. Se trata de suposiciones del narrador, lo cual implica que no se representa una referencia objetiva, sino la visión del narrador sobre la locura de Angélica y de su forma de entender a Larsen. En estas suposiciones, Angélica piensa sobre la muerte de su

pretendiente en un tono superficial y melodramático. A diferencia de Díaz Grey, quien advierte que Larsen ignora su mortalidad para ignorar su intrascendencia, Angélica lo imagina muerto para construir una falsa historia de amor. En la forma en que los muestra el narrador, sus pensamientos resultan cursis y ridículos. Esto se vuelve más evidente si se contrasta el sentimentalismo de Angélica con el cinismo de Larsen, quien la seduce por oportunismo y no por amor.

En este sentido, su conciencia de la muerte de Larsen es superficial. De hecho, según lo recuerda Díaz Grey, “mucho antes de yacer por primera vez en la camilla ella había ignorado, y para siempre, la muerte” (p. 252). Sin embargo, a pesar del infantilismo de Angélica y de la ignorancia de su propia mortalidad, la narración no sólo refiere sus pensamientos para mostrar su locura pueril.<sup>132</sup> También funciona para evidenciar su mortalidad. A la imagen de poder y seducción que él desea poseer, se contraponen la imagen vulnerable y romántica que Angélica imagina para crear su propio melodrama. No hay que olvidar que lo compara con su padre. Para ella, Larsen es un viejo como Petrus. Que Larsen no pueda disimular su vejez y su mortalidad ante el nihilismo de Díaz Grey y la desesperación irónica de Gálvez y Kunz resulta lógico. Pero su cercanía al final de la vida se confirma cuando tampoco puede disimularlo ante el infantilismo melodramático de Angélica.

### III.1.3. El sinsentido y la muerte en vida

La voluntad de significar de Larsen no sólo tiene como propósito la distracción de la muerte. Aunque el modo en que se usa el lenguaje en el astillero se caracteriza por reducir

---

<sup>132</sup> Aunque se la llama “loca”, en *El astillero* Angélica padece más bien retraso mental. En cambio, en *Cuando ya no importe* (1993), además de estar casada con Díaz Grey, tiene un comportamiento más cercano a la locura. De cualquier forma, en la novela, como ha indicado Millington, no importa mucho la condición exacta de esta locura: “the cause and the nature of Angélica Inés' madness are not really examined since she is subordinate in her role in the novel to the unfolding of Larsen's situation” (Millington, art. cit., pp. 373-374).

la concepción del tiempo a una proyección positiva, Larsen también busca producir un efecto sobre la concepción de su pasado.

Para Larsen, existen dos muertes: la biológica y la muerte en vida que ocasiona el sinsentido. Cuando ve a Angélica por primera vez y se convence a sí mismo de seducirla, el narrador señala: “algo le decía que sí, el rumor de la lluvia hablaba de revanchas y de méritos reconocidos, proclamaba la necesidad de que un hecho final diera sentido a los años muertos” (p. 160). La falta de significatividad vuelve indistintas su vida y su muerte. Al igual que ésta, los años vividos, una vez pasados, son una nada. Larsen necesita algo que justifique su existencia y la diferencie de la muerte. Busca el significado como un medio de redención.

Esta falta de diferencia provoca angustia en Larsen por partida doble: angustia ante la muerte biológica y angustia ante la insignificancia de su pasado. El nuevo gerente del astillero pretende negar ambas. Si puede fingir que carece de una vida anterior, como si sólo lo definiera el simulacro del presente, se debe en parte a que no encuentra ninguna significatividad en su pasado. Larsen se proyecta hacia el porvenir para encontrar significado porque sus años vividos son años muertos, es decir, un tiempo del que no se puede extraer ningún significado que defina su existencia y la justifique.

Al mismo tiempo, desea que la significatividad que busca en la proyección se expanda hacia el pasado. Realiza el simulacro “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” (p. 178). Pretende que su integración al astillero justifique no sólo la parte de su vida invertida en esa empresa, sino toda su vida. Como señala Molina, “lo que en esa continuidad [la del pasado y el presente] se busca es la continuidad de sí mismo: la

continuidad sin la cual no puede existir un sentimiento de identidad personal”.<sup>133</sup> Su voluntad de significar niega las posibilidades negativas y la insignificancia del pasado, es decir, niega la muerte y los años muertos. En cambio, busca un sentido que relacione su pasado con su presente y su futuro y le otorgue una identidad, es decir, un significado.

Sin embargo, a pesar de que simula la trascendencia, Larsen es consciente de que se trata de un juego y de que es él mismo quien atribuye un sentido a su vida. En ningún momento los personajes suponen que una entidad divina o una obligación trascendental les exige tal o cual actividad a cambio del sentido existencial. Siempre saben que se trata de algo que producen entre ellos. Por lo tanto, Larsen busca un sentido para comprender su pasado de modo distinto a como lo comprende y producir una historia que sustituya a su verdadera vida. Se trata, pues, de engañar a su propia conciencia; de redimirse, pero ante sí mismo.

#### III.1.4 Actuar para encubrir la muerte

En el primer capítulo se propuso la hipótesis de que los personajes de *El astillero* realizan acciones inútiles porque su intención no consiste en la acción en sí, sino en el significado que producen con ella. Además de esa causa, existe otra, relacionada con la muerte. En la acción, Larsen busca tanto el significado como la enajenación. Busca actividades porque necesita crear una cotidianidad, con la cual distraerse de su conciencia.

En *Ser y tiempo*, Heidegger advierte que: “La cotidianidad nos urge a dedicarnos a los quehaceres apremiantes y a cortar las ataduras del cansado y ‘ocioso pensamiento de la muerte’ [...] Y de esta manera el uno encubre lo peculiar de la certeza de la muerte: *que es posible en cualquier momento*”.<sup>134</sup> Larsen desea vivir conforme a una cotidianidad para

---

<sup>133</sup> Molina, *op. cit.*, p. 248.

<sup>134</sup> Heidegger, *op. cit.*, p. 278. Las cursivas son de Heidegger.

tener algo que hacer, aunque sea inútil. Ya se ha dicho que su lucha es una lucha contra su propia conciencia. Y el conflicto de su conciencia se debe en gran parte a que está excluido del quehacer social; no tiene ocupación que lo distraiga de su muerte y su insignificancia. Al contrario de lo que describe Heidegger, Larsen no logra olvidarse de la muerte debido a que carece de un quehacer auténtico.

A Larsen no le interesa lo que hace, pero quiere hacerlo para vivir con la comodidad que provee la enajenación. Piensa en “los actos aún desconocidos que empezaría a cometer, uno tras otro, sin pasión, como sólo prestando el cuerpo” (pp. 256-257). Convencido de que no le restan posibilidades reales, se resigna a la ausencia de la pasión. Por más que finja entusiasmo en su discurso, en el fondo se mantiene apático y desengañado. Realmente ya no se puede interesar por nada, por lo que actúa como si cumpliera una voluntad ajena, como si “prestara el cuerpo”.

La indiferencia ante la acción le permite evitar cualquier relación individual con ella. Así, puede despreocuparse de su inutilidad o su propósito. No le importa la acción que pudiera nacer de su propia voluntad. Tras el fracaso del prostíbulo, ha renunciado a toda empresa personal. Sólo desea dedicarse a una actividad que le provea significado y enajenación.

Incluso, Larsen piensa que cualquier cosa que haga puede ser útil para otro aunque no sea productiva para él mismo: “Yo haré porque sí, tan indiferente como el resplandor blanco que me está alumbrando, el acto número uno, el número dos y el tres, y así hasta que tenga que detenerme, por conformidad o cansancio, y admitir que algo incomprensible, tal vez útil para otro, ha sido cumplido por mi mediación” (p. 244). Según lo declara, sólo desea ser un mediador. Esta declaración interior parece contradecir el deseo de ser un hombre poderoso, que se impone y hace lo que quiere. Sin embargo, no resulta del todo así

si se toma en cuenta que una intención se refiere a cómo desea actuar y la otra señala lo que quiere significar. Es decir, una consiste en la acción enajenante y la otra en la acción significativa.

Larsen desea ser un mediador para no alcanzar nunca un fin y así distraerse en una labor inagotable. Prueba de ello es el hecho de que enumera los actos con indiferencia, sin distinguirlos. El qué y el para qué de la acción sobran. El propio Larsen admite que sólo intenta rellenar su vida con un quehacer absurdo, con el cual acaso cumpla algo incomprensible. Además de su voluntad de significar y enajenarse, esta actitud revela su desinterés por realizar una acción efectiva. Por eso le basta la acción simulada. Desde su perspectiva, ya no existe diferencia entre lo útil y lo inútil.

También concibe este modo de actuar como un medio para deshacerse de la desgracia:

Y ahora, cualquier cosa que haga serviría para que [la desgracia] se me pegue con más fuerza. 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 y otra cosa, ajenas, sin que importe que salgan bien o mal, sin que importe qué quieren decir. Siempre fue así; es mejor tocar madera o hacerse bendecir; cuando la desgracia se entera de que es inútil, empieza a secarse, se desprende y cae. (pp. 206-207)

Larsen quiere enajenarse de la desgracia y comprobar que resulta tan absurda como la acción. En cierta forma, al actuar así se encamina hacia la deshumanización: actuar para dejar de pensar, y dejar de pensar para ya no sentir. Según su propia teoría, debe hacer algo, aunque con la acción no consiga nada, pero con el mismo propósito de ignorar la nada.

Hay una aparente contradicción en su pensamiento. Señala que cualquier cosa que haga sólo provocará que la desgracia aumente y se intensifique. Después, indica que sólo queda eso por hacer. Sin embargo, se trata de cosas distintas. La acción que provoca el

aumento de la desgracia es aquella en la que se siente involucrado y mediante la cual persigue un fin personal. Esa acción no lo puede desenajenar del todo y además puede conducirlo al fracaso. En cambio, en el tipo de acción que vuelve inútil la desgracia, más que un sujeto de la acción –es decir, alguien que logra un proyecto personal por medio de ella–, Larsen es su objeto –la acción lo utiliza para ser realizada. De esa forma, puede ejecutarla despreocupado por el éxito de su empresa. Larsen busca la indiferencia porque sólo mediante ella puede vivir ignorando la insignificancia y la derrota. Resulta una paradoja: para encontrar el significado debe dedicarse a vivir enajenado.

Al principio, parece que el astillero le permitirá realizar ese tipo de acción enajenante. Pronto, sin embargo, descubre que el paisaje decadente se convierte, en vez de un signo que justifique su existencia, en una prueba de su intrascendencia y de su mortalidad. Además, la amenaza de Gálvez se convierte en una acción que le exige involucrarse personalmente, es decir, una empresa cuyo éxito o fracaso puede afectarlo.

Para concluir, debe advertirse que en realidad Larsen acepta integrarse al astillero para realizar un proyecto personal: acallar su conciencia. Puede desinteresarse por las consecuencias de las demás acciones, pero no puede mostrarse indiferente ante su imposibilidad de ignorar la muerte, la desgracia y la miseria. En eso consiste su paradójico fracaso: la búsqueda de una acción impersonal es una acción personal, en la cual se involucra su existencia.

### *III.2. La representación de la muerte*

Aunque la muerte tiene una presencia muy importante en *El astillero*, no son muchas las muertes que suceden en la trama: apenas tres. El acto de morir no es narrado. Se lo refiere siempre como un hecho ya ocurrido, al cual se le dedica apenas una oración. En la novela,

la muerte tiene más importancia como un pensamiento presente en la conciencia de Larsen que como un acontecimiento. En la primera parte de este capítulo se ha indagado sobre la representación de la conciencia respecto a la mortalidad. En esta segunda parte, aunque se trata sobre la muerte representada como hecho, tampoco puede se puede dejar de lado el análisis de esa representación de la conciencia. Dada la forma de la narración, la importancia que cobra la muerte como hecho tiene repercusiones en el modo en que Larsen entiende su existencia en el astillero.

### III.2.1. El suicidio de Gálvez

Las dos muertes que se representan en la novela son el suicidio de Gálvez y la muerte por pulmonía de Larsen. (También se refiere la muerte de la esposa de Petrus, pero ocurre en un tiempo anterior al de la trama de la narración y resulta más bien marginal.) El suicidio de Gálvez posee una doble relevancia: tanto por lo que revela sobre él y su relación con el juego, como por lo que revela sobre Larsen.

Dada la situación desesperante del astillero, no resulta extraño que un personaje se suicide. El propio Larsen piensa en la posibilidad, con ironía: “‘Puedo pegarme un tiro’, pensó sin entusiasmo, compadeciéndose” (pp. 195-196). No lo hará, puesto que su motivo consiste precisamente en “alejarse” de la muerte. Piensa en ello tras hallar cerrado el paso a la glorieta. Para Larsen, como se ha indicado en la primera parte, no queda nada además del simulacro. Cuando habla de pegarse un tiro, en realidad no pretende suicidarse, sino que señala de nuevo su perspectiva sobre su propia existencia, la cual concibe como un porvenir sin más opciones que el autoengaño. Al encontrar cerrado el paso a la farsa, reflexiona de nuevo sobre la muerte. Prueba de ello es que descarta la posibilidad en cuanto observa la figura de Angélica, quien se acerca a abrirle el portón.

No se toma en serio la posibilidad de suicidarse porque su voluntad se propone lo contrario: vivir y darle importancia a su vida mediante una estafa. Quiere seguir en el juego y sólo piensa en la muerte autoinflingida cuando el juego parece cerrarse. Según lo señala Castany Prado respecto a la novela, “en un mundo sin Dios, perder la voluntad de engaño, por agónica que sea, supone la muerte, porque frente a la nada infinita, la vida es una mentira que necesita ser mantenida contra toda evidencia”.<sup>135</sup> De cualquier forma, como lo señala el narrador, no se trata de una opción que Larsen tenga en cuenta, sino de un modo de autocompadecerse. Gálvez, en cambio, pretende destruir el juego y su suicidio se relaciona de manera directa con su situación contradictoria.

Aunque el suicidio de Gálvez no causa sorpresa, las circunstancias en que ocurre resultan paradójicas. Gálvez es, en apariencia, el único empleado de la empresa que consigue lo que se propone: denuncia a Petrus y éste es encarcelado. Sin embargo, este triunfo no le basta.

¿Por qué, si ha realizado su voluntad, se entrega a la muerte? Según lo que le cuenta la mujer a Larsen, antes de ir a Santa María a hacer la denuncia, Gálvez le dice: “Ahora todo se va a arreglar” (p. 283). A diferencia del resto de la narración, donde se muestra irónico, en el relato de su mujer aparece feliz y amoroso y tiene esperanza.

Antes de hacer la denuncia, Gálvez cree que se trata de una solución. Supone que logrará destruir el juego y escapar. Tanta es su certeza de que saldrá de ahí para siempre que se lleva el dinero ahorrado. Desde su perspectiva, al acabar con el simulacro, las posibilidades de su existencia volverán a abrirse. Recupera la fe. Su mujer indica que era un “Gálvez recién salido de la conscripción, anterior a mí, caminando, sacudiéndose por el caminito entre las ortigas” (p. 284). Gálvez cree recuperar su juventud, pues piensa que se

---

<sup>135</sup> Castany Prado, art. cit., p. 90.

terminarán sus vínculos con la condena del astillero. Está seguro de haber salido de la trampa.

En una declaración que resultará irónica *a posteriori*, la mujer dice: “Entonces comprendí que se había ido de verdad” (p. 284). El propósito definitivo de Gálvez es ése: irse y no volver. Quiere escapar de la necesidad de significado y del simulacro que pretende proveerlo. La denuncia se le presenta como la auténtica salida del juego y la única posibilidad para vengarse.

Después de esa imagen alegre y llena de esperanza, la siguiente imagen de Gálvez que muestra la narración es la de su cadáver. En realidad, Gálvez no consigue lo que quiere. El juego sobrevive a la denuncia. Cuando Larsen entrevista a Petrus en la cárcel, el dueño del astillero mantiene su discurso, como si su encarcelamiento no representara el fin de la empresa. No basta la denuncia para destruir el juego, porque éste depende únicamente del discurso de Petrus. Gálvez se suicida porque sabe que no ha logrado destruir el simulacro ni ha escapado de él.<sup>136</sup> Su muerte no implica la solución de su contradicción, sino la imposibilidad de resolverla. Como ha señalado Verani, en Onetti, el suicidio es “un intento de liberar la conciencia del incesante desgaste y mutabilidad”.<sup>137</sup> La denuncia no significa nada y la existencia de Gálvez permanece como antes. Como no puede resolver su conflicto, lo abandona; él único medio para ello consiste en abandonar la vida.

Paradójicamente, de lo que se quiere salvar Gálvez es del suicidio. Según como lo entiende su mujer, su vida en el astillero es una forma de suicidio prolongado. Al hablar de su primer día en la empresa, ella señala que “cuando volvió al mediodía al Belgrano sólo me dijo que la contabilidad estaba muy atrasada y que tendría que trabajar fuera de las

---

<sup>136</sup> Verani, por el contrario, sostiene que se suicida porque “no se ha mantenido dentro de las reglas del juego” (Verani, *op.cit.*, p. 194). Sin embargo, ya se ha mostrado que Gálvez no logra escapar del juego y de sus exigencias, aun cuando ha actuado contra él, y esa imposibilidad de escape lo precipita al suicidio.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 33.

horas de oficina. Pensé entonces, no que estaba loco, sino que su voluntad era suicidarse, o empezar a hacerlo, tan lentamente que hasta hoy dura” (p. 268). También cuando relata ese primer día en el astillero, la mujer observa un cambio contrastante en Gálvez, el cual en esa ocasión va de la esperanza a la resignación. Su participación en el astillero es análoga a la de su suicidio, pues ambas nacen de la desesperanza.

Cuando descubre que no hay salvación ni modos de librarse de la trampa de Petrus, Gálvez se resigna a concluir ese largo suicidio que había comenzado a trabajar ahí. Si bien el fragmento citado lo dice su mujer, se puede considerar que para Gálvez, al igual que para Larsen, la vida en el astillero es una muerte en vida. En su caso, más que de una antesala de la muerte, se trata de una forma prolongada del suicidio.

De la misma manera que la ironía, la cual le permite negar el juego sin negarlo, Gálvez admite el simulacro como una forma de quitarse la vida sin morir. Hay que imaginar el hallazgo del título falso como una renovación de la esperanza vital. Gálvez lo descubre como una forma de salvarse de ese suicidio lento. Su salida del juego, sin embargo, se convierte en la búsqueda desesperada de la muerte.

### III.2.2. El fin de la máscara humana

Dado que con la muerte termina la conciencia, también con ella acaban los significados. Además, la muerte destruye la “máscara”. En la novela, los personajes parecen definirse y reconocerse por los gestos. Usan sus rostros como pantallas de signos. En la muerte, sin embargo, se muestran desnudos de todo lo humano. Por ello, en los rostros de los otros Larsen encuentra la designificación producida por la muerte.<sup>138</sup>

---

<sup>138</sup> Como lo muestra Estelle Irizarry, “la muerte representa para Onetti la última despersonalización”, no sólo en esta novela sino en varias de sus obras. (Estelle Irizarry, “Procedimientos estilísticos de J.C. Onetti”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 292-294 (1974), p. 677).

Una vez que se ha ido la vida, se va también la persona. De ahí que, cuando Larsen observa el cadáver de Gálvez, no siente “odio ni lástima” (p. 310). No ve a Gálvez, es decir, no ve ya lo que éste significaba antes para él, sino tan sólo contempla “la cara blanca sobre la mesa de piedra, endurecida y negándose, aliviada de agregados, un poco obscena la humedad brillante de los ojos entornados” (p. 310). Los gestos y las expresiones humanas son sustituidos por una descripción meramente material, en la cual sin embargo destaca una prosopopeya. Pareciera que la cara muerta tuviera voluntad de negarse y de sentirse “aliviada de agregados”, como si la muerte le permitiera por fin la realización del vacío. La descripción del rostro muerto es una descripción negativa, cuya caracterización se propone sobre todo remarcar la ausencia de cualquier intención significativa. Para ella se sirve de una prosopopeya en la cual la cara aparece como un ente con una voluntad contraria a la de los personajes vivos: los rostros de los cadáveres tienen voluntad de no significar. Mientras lo describía vivo, la narración se limitaba a mostrar las máscaras de Gálvez, su sonrisa, y sus cambios según las circunstancias. Una vez muerto, muestra su desnudez material: el rostro que yacía bajo la máscara humana.

Larsen entiende esta desnudez cuando observa el cadáver. Piensa:

ahora está sin sonrisa, él tuvo siempre esta cara debajo de la otra, todo el tiempo, mientras intentaba hacernos creer que vivía, mientras se moría aburrido entre una ya perdida mujer preñada, dos perros de hocico en punta, yo y Kunz, el barro infinito, la sombra del astillero y la grosería de la esperanza. Ahora sí que tiene una seriedad de hombre verdadero, una dureza, un resplandor que no se hubiera atrevido a mostrarle a la vida. (p. 310)

Aquello que la muerte revela en el rostro no es algo nuevo, sino algo que permanecía escondido por las exigencias de la vida. En este momento, Larsen descubre que la ironía –la sonrisa– encubría la muerte en vida de Gálvez. Según esta perspectiva, Gálvez no sólo realizaba el juego para negar el vacío, sino que también utilizaba la ironía –con la cual supuestamente negaba el juego– para fingir que vivía y negar que se “moría aburrido”. Al

desnudar el rostro de signos, la muerte le muestra a Larsen la verdadera forma de sentir de Gálvez ante su propia existencia. Desaparecida la sonrisa y los demás signos que constituían su “máscara”, brota “una seriedad de hombre verdadero”. El Gálvez vivo no se atrevía a mostrarle ese “resplandor” a la vida. En cierta forma, su sonrisa esconde esa cobardía ante la existencia. Gálvez oculta en vida el rostro de su muerte porque, al igual que el resto de los personajes, busca huir de su propia conciencia de la nada. La “máscara humana” les permite ocultar el “rostro” de su conciencia. Al destruir esos signos impuestos al rostro, lo que la muerte devela es lo consciente que era Gálvez de su situación existencial.<sup>139</sup>

Ya se ha señalado que la poética de la novela parte del principio de que existe una diferencia entre lo que se muestra a los otros y lo que los personajes saben de sí mismos. Sus pensamientos se yuxtaponen a los diálogos, y después de describir gestos se señalan las interpretaciones sobre lo que esos gestos pueden encubrir. Para revelar cómo la muerte acaba con esa diferencia, la narración se sirve de las reflexiones de Larsen al contemplar el cadáver.

Sin embargo, no se trata de un fenómeno que Larsen descubre cuando contempla el cadáver de Gálvez. Lo sabe desde antes. Prueba de ello son las reflexiones que hace al observar una mujer, en un capítulo anterior. También aquí aparece la idea de una cara oculta, la cual sólo puede ser revelada por la muerte. En esta ocasión sólo puede observar la “máscara”, pues la mujer está viva y cumple un rol determinado. A causa de ello, incluso duda y cree que detrás de esa cara no haya una original y verdadera:

---

139 De ahí que Molina señale: “Sólo la muerte es capaz de operar sobre esta máscara, de liberar al individuo del rol desempeñado, del teatro o la farsa que ha ido cumpliendo a lo largo de su vida y de retornarle su verdadero rostro, y con él su auténtica identidad” (Molina, *op. cit.*, p. 261). A lo dicho por Molina hay que agregar que esta verdadera identidad que temen reconocer los personajes es precisamente la insignificancia.

La mujer tenía el pelo grasiento peinado sobre los ojos y la mueca repetida de la negativa era ya una segunda cara, una máscara móvil y permanente de la que sólo se despojaba, tal vez, en el sueño. Y todo lo que podía desenterrar y reconstruir la experiencia de Larsen, ayudada por antiguas intuiciones que habían demostrado ser ciertas, no bastaba a convencerlo de que abajo de los torpes signos de ternura, rechazo, modestia y patético narcisismo, rezumados como un brillo por los temblores de la piel, estaba, realmente, la cara primera de la mujer, la que le habían dado, no hecho y ayudado a hacer. (p. 242)

Al observar a la mujer, Larsen nota que sus gestos y su forma de ser constituyen una máscara social, de la que no puede deshacerse. Advierte que esa máscara, más que crearla ella misma de manera deliberada, le ha sido impuesta por los otros. Sobre la primera cara se coloca otra que la sociedad le ha “ayudado a hacer”. Por lo tanto, la “máscara humana” no consiste sólo en un autoencubrimiento para ocultar la propia conciencia a los demás, sino también en una exigencia impuesta por los otros y el juego en el que están inscritos.

Larsen es muy consciente de que la convivencia transcurre como una convivencia de máscaras. Ahí se encuentra otro de los motivos por los cuales se siente solo. La propia convivencia social exige el enmascaramiento e impone roles. No hay que olvidar, sin embargo, que el propósito inicial de Larsen es encontrar un rol y “enmascarse”. Sabe, y lo comprueba al observar a los otros, que sólo se puede coexistir mediante esa máscara; tanto así que incluso cree que la segunda cara de la mujer ha sustituido de tal modo a la primera, que ésta ya no existe. El rol representado ante los otros sustituye a la existencia.

Sobre esa misma mujer, Larsen piensa a continuación:

Nunca nadie la vio, esa cara, si es que la tiene. Porque puede usarla y mostrarla desnuda sólo en la soledad y si no hay por los alrededores un espejo o un vidrio sucio que pueda alcanzar de reojo o bizqueando. Y lo más malo es que ella (y no pienso sólo en ella), si por un milagro o una sorpresa o una traición se pudiera mirar la cara que se dedicó a cubrir desde los trece años, no podría quererla y ni siquiera reconocerla. Pero ésta, por los menos, va a tener el privilegio de morir más o menos joven, antes en todo caso de que las arrugas le formen otra máscara definitiva, más difícil de apartar que ésta. Entonces, sosegada la cara, limpia de la triste, movediza preocupación de vivir, tal vez tenga la suerte de que dos viejas la desnuden, la comenten, la laven y la vistan. Y no será imposible que alguno de los que entren a tomar caña en el rancho le sacuda envarado y por compromiso una ramita mojada encima de la frente y observe la extraña forma de cristal que van revelando las gotitas, por

no más de un minuto, con la ayuda caprichosa de las velas. Entonces, si sucede, alguno le habrá visto por fin la cara y ella no habrá vivido inútilmente, puede decirse. (pp. 242-243)

En este caso, las conclusiones de Larsen son más radicales que las que tendrá al observar el cadáver de Gálvez. Lo que encuentra en la mujer no es sólo un encubrimiento de la conciencia, sino sobre todo un modo de existir con el que se ha identificado de tal modo que ya no se puede deshacer de él. Además, descubre una pérdida de pureza. La mujer no puede mirar su primer rostro, ni siquiera a solas. Sólo puede descansar de esa máscara en una soledad que le exige no verse a sí misma, pues ya sólo puede mirarse con los ojos de los otros. El primer rostro es aquel que no ha sido invadido por la mirada ajena. Apenas alcanza a vislumbrar un pedazo de su cara, siente el peso de la mirada ajena y el segundo rostro reaparece. La identificación con el rol social provoca que deje de reconocer aquello que queda encubierto. Para Larsen, a la mujer sólo le resta el “privilegio” de morir joven, antes de que adquiera la máscara definitiva de la vejez. Mientras la máscara de los gestos muestra el “personaje social”, la máscara de la vejez muestra el paso irreparable del tiempo. Si en Gálvez le interesa ver la cara que éste no se atrevía a mostrar, en la mujer le importa observar la cara “limpia” de la “preocupación de vivir”, la cual sólo puede recuperar mediante la muerte. Entonces, cuando alguien haya visto esa cara pura, “no habrá vivido inútilmente”. No se puede ignorar la misoginia de la cual nace esta concepción, en la cual se piensa en la mujer como un ser ideal y puro, que después es atrofiado por los ajetreos de la existencia. Pero al igual que al observar el cadáver de Gálvez, Larsen entiende la muerte como un fenómeno que desnuda al cuerpo y a la existencia de los signos. Esta desnudez importa mucho para Larsen porque muestra lo que se había mantenido oculto e incomunicado, aunque a la vez no deja de ser atroz, pues muestra de manera definitiva la insignificancia humana.

### III.2.3. Los efectos de la muerte ajena

Larsen sabe que la muerte de Gálvez cancela el juego, pues vuelve presente la mortalidad humana y niega el tiempo positivo en el cual se basa el simulacro. Su cadáver se convierte en la prueba irrefutable de lo que quieren negar mediante el lenguaje. Funciona como un signo que anula todos los demás signos y pone en evidencia la falacia trascendental del lenguaje del astillero.<sup>140</sup> Es distinto al encarcelamiento. Petrus, en vez de entenderlo como el fin de su mentira, logra integrar el suceso a su discurso al interpretarlo como un obstáculo que habrá de superar heroicamente. Pero el suicidio de Gálvez, como veremos, no puede ser incluido en el discurso positivo del astillero.

La muerte ajena puede provocar una toma de conciencia sobre la propia mortalidad, o, según Heidegger, puede ser utilizada para evitar esa toma de conciencia: “La interpretación pública del Dasein dice: ‘uno se muere’, porque así cualquiera, y también uno mismo, puede persuadirse de que cada vez, no soy yo precisamente, ya que este uno no es *nadie*”.<sup>141</sup> Esta observación le debe mucho a “La muerte de Iván Ilich”, de Tolstoi. En este relato, el problema principal del protagonista es que es él quien se muere y no otro. La muerte se entiende como algo que le ha ocurrido a los demás; de ese modo se evita la angustia sobre el propio fin insuperable. Sin embargo, Larsen toma una medida más radical que el fenómeno discursivo criticado por Heidegger. No integra la muerte de Gálvez al discurso del juego ni la interpreta de tal modo que le sirva para enajenarse de esa posibilidad. Decide, en cambio, negarla por completo: “Acababa de decidir que Gálvez no había muerto, que él no caería en una trampa tan infantil, que volvería al amanecer a Puerto Astillero, al mundo inmutable, mensajero de ninguna noticia” (p. 311). En la teoría de

---

<sup>140</sup> Benítez Pezzolano, art. cit., p. 230. Si bien esta parte de la investigación debe mucho al artículo de Benítez Pezzolano y concuerda con él en varios puntos, difiere en cuanto a la interpretación de los efectos que produce la muerte de Gálvez. Esta diferencia se analizará más adelante.

<sup>141</sup> Heidegger, *op. cit.*, p. 273. Las cursivas son de Heidegger.

Heidegger, la muerte es algo de lo que no se logra estar consciente a causa del discurso encubridor de la sociedad. Por el contrario, en la ficción onettiana, Larsen sí comprende esa posibilidad. Por eso, no le basta el tipo de encubrimiento que describe Heidegger. Mientras para el filósofo el principal problema consiste en una falta de conciencia, para el novelista el conflicto del personaje reside en esa conciencia angustiante. Antes de continuar con el análisis, se debe aclarar que esta comparación resulta inexacta en cierto punto, pues no es lo mismo crear una representación del mundo mediante una teoría que mediante una ficción. Onetti crea un personaje que, por muy universal que pueda ser, no se convierte nunca en una generalización. Además, a diferencia de lo que supone Heidegger, para Larsen la conciencia de la muerte representa un conflicto irresoluble y no un medio para alcanzar una “existencia auténtica”. Sin embargo, la comparación sirve para remarcar el modo particular en que Larsen pretende negar la muerte ajena, lo cual a su vez refleja su frustración y su desesperación por mantenerse en el juego. Es decir, la comparación permite indicar las características de su conflicto.

Han ocurrido ya dos acontecimientos que amenazan el juego: el encarcelamiento de Petrus y el suicidio de Gálvez. El primero ha sido interpretado, por el propio Petrus, de acuerdo con el discurso del juego, y el segundo será negado por Larsen. Así, el gerente general puede seguir en el juego del astillero. Larsen toma esa decisión porque el suicidio de Gálvez lo afecta: no sólo le recuerda su propia mortalidad, sino también la insignificancia humana. A lo largo de la novela, Larsen contempla cosas que han perdido la función y el significado impuestos por el ser humano. La materia pierde su carga simbólica y es reabsorbida por la naturaleza indiferente. El punto culminante de esa contemplación de lo designificado ocurre cuando observa el cadáver. El suicidio de Gálvez representa la

designificación definitiva del ser humano. Al morir, pierde los valores que ha construido para sí mismo.

A diferencia de los allegados a Iván Ilich, a quienes “el hecho mismo de la muerte de un hombre a quien conocían de cerca había provocado en todos ellos, como siempre ocurre, un sentimiento de alegría, al pensar que había muerto otro, y no ellos mismos”,<sup>142</sup> Larsen no se puede “alegrar” de esa forma, pues en vez de confirmar que no es él quien se muere, ocurre el efecto contrario: la muerte del otro implica que él también se está muriendo. Cualquier prueba de la mortalidad debe ser excluida del juego, por lo que lo único que se puede hacer con la muerte ajena es fingir que no ha ocurrido. Así, Larsen puede regresar al “mundo inmutable”. Sin embargo, el hecho mismo de que lo niegue y de que el juego pueda permanecer revela la intrascendencia de la muerte, que es a su vez la intrascendencia de la vida. Que nada ocurra con la muerte de Gálvez se vuelve una prueba de la insignificancia humana. De ahí que Larsen no pueda hacer otra cosa que negarla.

Para Benítez Pezzolano, en cambio, el suicidio de Gálvez constituye un “acto crítico”: “En verdad, Gálvez retorna la muerte al lugar del que la farsa la ha expulsado temporalmente; la persecución, por parte de Larsen, es, sobre todo, la persecución al sabotaje que la muerte ha emprendido contra el engaño; o mejor dicho, la restauración de una muerte que siempre ha estado”.<sup>143</sup> Pero Gálvez no se suicida para negar el juego, sino porque no puede negarlo. No quiere restaurar el lugar que ha perdido la muerte en el simulacro, pues más bien se quita la vida a causa de que no ha podido ni restaurar el sentido ni eliminar la farsa de Petrus. Además, su suicidio no ocurre en el espacio del juego. Se mata en Santa María, donde los demás participantes del juego no pueden verlo.

---

<sup>142</sup> León Tolstoi, *La muerte de Iván Ilich / El diablo / El padre Sergio*, trad. José Laín Entralgo, pról. Arturo Uslar-Pietri, Salvat, Navarra, 1969, p. 18.

<sup>143</sup> Benítez Pezzolano, art. cit. 230.

Por otra parte, como lo sabían Heidegger y Tolstoi, no basta con morir para hacer que los otros tengan conciencia de su propia mortalidad. La presencia de la muerte no depende de los muertos. Para que el suicidio de Gálvez fuera un acto crítico que destruya el juego, los otros participantes del juego, incluido Petrus, deben admitirlo como tal; y si bien su muerte sí tiene efectos importantes sobre Larsen, éste todavía puede elegir su negación.

Los verdaderos actos críticos de Gálvez son su ironía y la denuncia de Petrus. Ambos fracasan. Por lo que no se suicida para criticar el juego, sino porque precisamente no ha logrado atacarlo. Su muerte se debe a que no encuentra otra medida para salir del juego. No se trata, pues, de un sacrificio heroico ni de un triunfo sobre el simulacro, sino de la prueba definitiva de su fracaso.

Según la interpretación de Piglia, “la historia verdadera que se narra no es la historia de Larsen sino la historia de Gálvez. Gálvez es un personaje muy escondido, como siempre en Onetti, y es el motor secreto de la trama, y en un sentido Larsen funciona como un detective, que llega ahí a investigar una historia que no es la de él”.<sup>144</sup> En este sentido, Larsen se convierte en un pretexto para contar el conflicto de Gálvez. Sin embargo, esta lectura, además de que evidentemente es muy forzada, trata de acotar la novela de Onetti a un género y a un modo narrativo convencional a los cuales no pertenece. Gálvez se convierte en uno de los conflictos principales de Larsen, quien quiere mantener el juego a toda costa, mas ello no lo convierte en la historia principal de la novela. Gálvez no es héroe ni protagonista. Sólo posee una voluntad antagónica a la voluntad del gerente general. La actitud de Larsen ante su suicidio termina por refutar cualquier protagonismo de Gálvez. Esa negación de la muerte reafirma de manera indirecta la insignificancia. Larsen es egoísta. Le importa su propio significado, pero no el de los demás. Gálvez posee más bien

---

144 Dieleke, art. cit., p. 117.

esa función especular que describe Benítez Pezzolano –aunque sin producir los efectos que éste interpreta– y no la de ser la “historia verdadera” que la novela ha escondido.

La cuestión, sin embargo, queda aún sin respuesta. ¿Cuáles son los efectos que el suicidio de Gálvez produce en la conciencia de Larsen? El fragmento citado, en el cual Larsen niega esa muerte, es la oración final del penúltimo capítulo. La actitud de astucia y alegría cínica contrasta con el inicio del último capítulo: “Estaba entonces no simplemente solo sino también despavorido y con ese inquietante principio de lucidez de los que empiezan a desconfiar, a regañadientes, sin vanidad ni conciencia de astucia, de su propia incredulidad” (p. 312). Se presenta un Larsen solitario y vulnerable. Además, desconfía de su incredulidad; es decir, desconfía de su negación de la muerte. Aunque había supuesto que podría continuar en el juego igual que antes, el suicidio de Gálvez sí lo ha afectado. Puede negar la muerte para los otros, pero no para sí mismo. La muerte ajena no determinará su salida del juego, pero sí modificara su actitud hacia él. Gálvez no logra producir ningún efecto en Petrus ni en el juego, pero sí en Larsen. Éste ya no puede “descreer” de la muerte, lo cual a su vez implica que no puede creer en lo que antes afirmaba. El juego ha salido ileso tras la muerte de Gálvez, no así su voluntad de significar.

Larsen termina por aceptar la muerte, la cual había acosado su conciencia desde el principio. Admitirla implica, por consiguiente, admitir también la imposibilidad de significado y de legitimación de la existencia. Este cambio no se produce sólo por la contemplación del cadáver. La otra causa es su regreso a Puerto Astillero y la conciencia de su propia soledad y su miseria. De algún modo, mientras sigue en Santa María, puede negar la muerte ajena. Sin embargo, el haber atestiguado la muerte sí provoca un efecto cuando mira de nuevo el vacío de Puerto Astillero. Este cambio no ocurre porque observe la muerte del otro, sino porque observa la propia: “Fue entonces que aceptó sin reparos la convicción

de estar muerto. Estuvo con el vientre apoyado en la pileta, terminando de secarse los dedos y la nuca, curioso pero en paz, despreocupado de fechas, adivinando las cosas que haría para ocupar el tiempo hasta el final, hasta el día remoto en que su muerte dejara de ser un suceso privado” (p. 313). La transformación de su actitud respecto al juego puede notarse en el giro que da su entendimiento del significado, de la acción y de la vida misma.

En este momento de la narración, Larsen ya ha abandonado su voluntad de significar. La ha sustituido la resignación a la muerte. Ésta no aparece ni siquiera como una proyección futura, sino como un hecho presente, ya “cumplido”, como lo había previsto Díaz Grey. Millington aclara que “it is not that death is an event here, but it is rather part of a state of mind which could continue until death as an event actually occurs”.<sup>145</sup> Larsen ha terminado en el punto existencial que temía: aquél en el cual no hay diferencia entre la vida y la nada, pues no existen posibilidades vitales significativas. Si, como se ha señalado anteriormente, para Larsen la vida sin significado es muerte, una vez que renuncia a la voluntad de significar también renuncia a la vida, no a la biológica, cuyo hastío soporta, sino a la significativa, que es la que realmente le interesaba vivir, aun cuando lo hiciera mediante una mentira. En este sentido, podría decirse que Larsen comete un suicidio simbólico, aunque hay que recordar que en realidad nunca posee ningún significado trascendental, pues tal posesión resulta imposible.

También cambia el propósito de la acción. Si bien permanece inútil, ya no es utilizada como una distracción de las posibilidades negativas ni como un método para desprenderse la desgracia, sino como un pasatiempo para esperar el final. Es decir, la acción absurda ya no sirve para disminuir la conciencia de la muerte, pues se ha convertido en el modo de llenar el tiempo vacío que resta antes de que ocurra la muerte corporal. Los

---

<sup>145</sup> Millington, *op. cit.*, p. 247.

actos pierden su función de signos y de enajenadores. Ahora sólo son un modo de la espera –pero no de la esperanza.

Larsen se mantiene en el juego, pero ya no juega a lo significativo ni a lo trascendental. Juega a vivir. La vida, y no el significado ni la inmortalidad, es lo que fingirá de ahí en adelante. Es un juego que sólo realiza para los otros. Mientras el significado y la inmortalidad también los simulaba para engañarse a sí mismo, la vida, según se lo propone, sólo la simulará para los otros hasta que la muerte deje de ser “un suceso privado”. Los otros pasan de ser indispensables para la convención del significado a ser el “público” ante el cual se debe representar la vida, ya que la muerte existencial aún no puede presentarse hacia el exterior.

La aceptación de la mortalidad modifica inevitablemente la comprensión que tiene Larsen de su propia existencia en el tiempo: “Estaba desprovisto de pasado y sabiendo que los actos que construirían el inevitable futuro podían ser cumplidos, indistintamente, por él o por otro. Estaba feliz y esta felicidad era inservible” (p. 313). Según Juan Villoro, “en un paisaje que es el pasado, el rostro visible de la devastación, los personajes [de Onetti] se atreven a ser puro presente”.<sup>146</sup> Aunque esto puede ser cierto para gran parte de los personajes de Onetti, no lo es del todo para Larsen, quien sí intenta negar su pasado en medio de un ambiente de ruinas. Quiere ignorar la degradación del tiempo en un espacio cuyas cosas muestran sobre todo lo que el desgaste ha provocado sobre ellas. Sin embargo, Larsen no busca ser “puro presente”. Salvo al final, su intención es vivir de acuerdo con ese futuro positivo que Petrus ha creado en su discurso. Niega el pasado para afirmar su significado existencial y su inmortalidad.

---

<sup>146</sup> Juan Villoro, *De eso se trata. Ensayos literarios*, Anagrama, México, 2a ed., 2010, p. 324.

En el último capítulo, en específico en el fragmento citado antes, la perspectiva de Larsen respecto al tiempo cambia de manera radical. Pasa del optimismo simulado a la resignación nihilista. Más que un hombre que desea ser puro presente, se convierte en un hombre sin tiempo. En vez de un futuro limitado a lo positivo, ahora contempla un futuro negativo e insuperable –la muerte– como si se tratara de un acto pretérito. Su presente es la muerte en vida, es decir, el no-tiempo.

Larsen entiende así su existencia en el tiempo porque ha perdido la voluntad de significar. No puede extraer significados de su pasado ni puede proyectarlos en su futuro. Larsen no niega el transcurso del tiempo, pues ya ha asumido la muerte. Rechaza, en cambio, la narratividad y el sentido que se pueden imponer a la sucesión temporal. Está desprovisto de pasado porque nada de lo que ha hecho resulta trascendente. Su pasado no sobrevive en su presente y, por lo tanto, se siente desvinculado de él. Piensa en su futuro con indiferencia porque, al carecer de posibilidades significativas, se vuelve impersonal. No hay nada que él pueda hacer que no pueda ser hecho por cualquier otro. No posee distinciones especiales. Se trata de un futuro inevitable, pero sin destino, cuyos hechos, al igual que los hechos del pasado, no trascenderán el paso del tiempo.

Esta perspectiva sobre su existencia lo pone feliz. En apariencia contradictorio, su estado de ánimo, “inservible”, no implica una solución a su conflicto existencial, sino un modo más de la indiferencia. La felicidad no aparece como una respuesta o un logro. Se trata más bien de una felicidad absurda, un accidente, otra forma de resignarse al vacío y al fracaso. No hay motivos para que Larsen esté feliz, pero tampoco hay ya motivos para nada.

#### III.2.4. Josefina y la salida del juego

Larsen recupera la fe en el juego una vez más, pero el episodio es efímero. Recibe un recado de Angélica Inés, en el cual lo invita a comer a la casa. Larsen acude, seguro de haber conseguido un triunfo. Cuando llega, Josefina, la sirvienta de los Petrus, le niega la entrada. El recado había sido enviado tres días antes, mientras él estaba en Santa María. Tras esta última decepción, Larsen abandona el juego.

Esta desilusión no es el único motivo, sino el último de los varios que provocan su salida del juego y entre los cuales se encuentra la muerte de Gálvez, su regreso a Puerto Astillero y su conversación con el mucamo. Sin embargo, su salida no implica el final del juego ni la solución de sus conflictos existenciales.

Tanto la renuncia de Larsen al juego como su rechazo a lo simbólico ocurren en la misma noche; tras decepcionarse, tiene relaciones sexuales con Josefina. Después de que ella le impide el paso a la casa, se besan y ella lo deja entrar, no al cuarto de *arriba*, donde se encuentra Angélica, sino al de *abajo*, donde vive ella. Al aceptar, Larsen deja de aspirar al significado burgués y trascendental que deseaba y se entrega al placer carnal. Este acto sexual no funciona como signo. Larsen se resigna a la imposibilidad de la vida significativa y aprovecha la oferta del placer de la vida mundana. Larsen, quien había querido ser signo, ahora se resigna a ser cuerpo.<sup>147</sup>

Cuando lo besó, Josefina midió “con asombro y regocijo la estupidez de los hombres, el absurdo de la vida, y volvió a besarlo” (p. 318). Tanto ella como él entienden el nihilismo de su acto, con el cual aceptan su condición insignificante e intrascendente. Al

---

147 Millington, aunque también interpreta este acto como la salida definitiva del juego, lo entiende de manera distinta: “Larsen repositions himself, and so he can assume an old identity [...] returns to the values that he had before he put everything at risk when he joined the shipyard” (*op. cit.*, p. 249). Sin embargo, una “vieja identidad” también lo dotaría de significado. Más que hallar sus valores y el sentido auténtico de su vida, Larsen ha dejado de aspirar a ello. Lo que se reemplaza no es la identidad, sino el simulacro, el cual cede a la realidad. Como indica Manuel García Ramos, “sirvienta y Casilla son recursos sustitutorios de lo inalcanzable” (Manuel García Ramos, “Introducción”, en Juan Carlos Onetti, *El astillero*, Cátedra, Madrid, 1995, p. 38).

entrar en el cuarto de la sirvienta, Larsen se despide del deseo de ascenso social y del autoengaño. Piensa “con placidez”: “Nosotros los pobres” (p. 319). Además considera a Josefina “una mujer que era su igual” (p. 321). Esta igualdad no es sólo económica y social. También comparten, en ese momento, la resignación al absurdo de sus existencias.

Josefina se deja besar por Larsen y se acuesta con él porque sabe que él aceptará salir del juego y que ya ha abandonado su voluntad de significar. Hay que recordar que al inicio de la narración, él intenta besarla y ella lo rechaza. Él la quiere besar para agradecerle por haberlo ayudado en sus planes para seducir a Angélica. Josefina se niega, pues comprende que sólo se trata de otro acción del juego. En cambio, cuando tienen relaciones sexuales, es ella quien tiene la iniciativa de invitarlo al cuarto. Le ha revelado que ha perdido su oportunidad para entrar a la casa. Ella ya no es un medio para llegar a Angélica, pues él ya no podrá llegar a ella. Como sabe que él ha perdido el juego, le propone el acto sexual, el cual niega los significados y las reglas del juego. “Desnuda” a Larsen de su personaje de gerente general. Josefina no quiere formar parte de la farsa de Larsen, sino sólo compartir con él lo corpóreo. Por ello, Larsen advierte “una sensación de fraternidad, el vínculo profundo y espeso” (p. 320), y reconoce “la hermandad de la carne” (p. 320).

Dado que se trata de un acto de afirmación y negación –afirma el placer, niega el juego–, las reacciones y las reflexiones de Larsen resultan ambiguas. Cuando recién entra al cuarto de Josefina, se indica que “Larsen sintió que todo el frío de que había estado impregnado durante la jornada y a lo largo de aquel absorto y definitivo invierno vivido en el astillero acababa de llegarle al esqueleto y segregaba desde ahí, para todo paraje que él habitara, un eterno clima de hielo. Hizo aumentar su sonrisa y su olvido” (p. 319). Ese “eterno clima de hielo” es la nada, la cual ha decidido habitar. En ese momento, Larsen deja de negar el invierno, el desgaste y la designificación que había intentado apartar de su

conciencia. En apariencia, el sexo resuelve el conflicto, pues su conciencia se impone sobre el engaño y él puede lidiar con ella. Es una de las conclusiones más interesantes de la novela: el sexo provoca frío y lo hace aceptar el vacío. Durante toda la narración, Larsen ha intentado imponer significados y valores a una realidad muerta y desgastada y a unos actos inútiles. Pero no interpreta el único acto vital que realiza. Lo acepta como la afirmación de todo lo que había querido negar mediante el lenguaje. Como señala Álvaro Bautista, “se trata de un acto ‘vacío’ de futuro y de proyección”.<sup>148</sup>

Este frío aumenta “su sonrisa y su olvido”. Además, el frío es algo de lo que primero se impregna y que después disgrega. El invierno aparece como algo que el mundo le muestra y después como la forma en que Larsen ve al mundo. Es decir, el sinsentido primero lo acosa desde afuera y él trata de negarlo mediante el significado. Una vez que lo admite, se convierte en una forma de comprensión que lo acompañará a donde vaya. Pasa de ser una imagen exterior a la que se resiste, un paisaje que no quiere ver, a convertirse en su conciencia.

Junto con el frío, Larsen siente que “recién ahora había llegado de verdad el momento en que correspondía tener miedo” (p. 319). Antes de eso, ha pensado que el sexo lo separa “de tantos años gastados en el error” (p. 319), y después considera que lo rejuvenece y lo devuelve a la adolescencia. Se trata de un acto que no realiza como signo ni con ningún otro propósito que el acto en sí. Larsen, quien durante toda la narración muestra que sabe muy bien lo que hace y que tiene suficiente experiencia, ahora tiene miedo porque vuelve “a él mismo, a la corta verdad que había sido en la adolescencia” (p. 320). Lo que teme es desprenderse de su identidad y del personaje que comenzó a representar en su

---

148 Álvaro Bautista, “Del *ethos* y de la palabra persuasiva en tres ficciones de Onetti: *El astillero*, *El pozo* y *Los adioses*”, *Poligramas*, 32 (2010), p. 284.

madurez. Vuelve a ser él mismo porque vuelve a ser “nadie”, es decir, un hombre sin un rol, que no aspira ya a ningún significado. La “corta verdad” de su adolescencia es esa indefinición y esa falta de experiencia. Se siente joven porque el sexo lo vacía de los signos autoimpuestos.

Después, cuando terminan y él se va, el narrador indica: “ya no era, en aquella hora, en aquella circunstancia, Larsen ni nadie” (p. 320). Una vez que ha renunciado al juego, se libra de la obligación de ser “alguien” y de cumplir ciertas funciones, ciertos signos que le producirían una identidad. Hay quienes consideran la noche de Larsen con Josefina como un descenso.<sup>149</sup> Sin embargo, Larsen no ha ascendido en ningún momento. El sexo implica más bien el abandono de una voluntad que busca algo imposible. Por lo tanto, más que dejar de ser “alguien”, Larsen deja de desearlo y no trata de ocultar el hecho de que carece de una identidad positiva y definitiva.

Este es el único momento en que Larsen siente un vínculo auténtico con alguien. El resto de la narración, vive en una soledad profunda e insuperable. La voluntad de significar lo separa de los demás. Los signos los distancian. En cambio, la resignación a la nada le permite tener un momento de fraternidad con Josefina. Sólo puede tener una relación auténtica –aunque meramente corporal– cuando deja de simular sus relaciones con los demás.

Josefina le permite a Larsen librarse del juego no sólo por inducirlo a cometer un acto que lo expulsa de él, sino que además es ella quien quema “el salvoconducto a la felicidad que le había firmado el viejo Petrus” (p. 320), es decir, el contrato. Además,

---

149 Aínsa, por ejemplo, interpreta el acto así: “Ese envilecimiento será la herramienta con la cual Larsen podrá comprobar la dimensión de su derrota” (*op. cit.*, p. 104); a su vez, Verani ha considerado esta escena de la novela como “la humillación final que sufre Larsen” (*op. cit.*, p. 201), y según Ferro: “El cuarto de Josefina, lo que está más debajo de sus sueños, tiene para Larsen el valor de una recaída, un volver al lugar del que tenazmente ha tratado de evadirse” (*op. cit.*, p. 364).

Larsen “no quiso enterarse de la mujer que dormía en el piso de arriba, en la tierra que él se había prometido” (p. 320); y cuando se va, mira “la forma de la casa inaccesible” (p. 320). De esta manera, no sólo simbólica sino también literal, Larsen se desprende del discurso de Petrus, de sus promesas y de sus propios discursos y deseos irrealizables.

Larsen ha podido negar la muerte de Gálvez, renunciar el juego y aceptar la insignificancia. Sin embargo, esta aparente solución de su conflicto durará poco. A pesar de que la muerte y la intrascendencia le provocan desesperación y angustia y de que trata de negarlas, al final parece tolerarlas y deja de resistirse a ellas. Pero le queda por descubrir algo que se mantenía oculto y latente y que le resultará insoportable: la renovación de la vida.

### III.2.5. El parto

Emir Rodríguez Monegal advierte que para Larsen lo insoportable no se encuentra en la muerte de Gálvez ni en la conciencia que tiene de la propia mortalidad. Cede a sus pensamientos y acepta la nada, con relativa calma. Por el contrario, el evento más angustioso que atestigua es el parto de la mujer de Gálvez.<sup>150</sup> No teme el fin de la vida, sino su renovación.

Cuando Larsen se va del cuarto de Josefina, se dirige a la casilla. Se acerca y escucha los ruidos del parto. Se sienta a fumar. El narrador indica: “Él, alguno, hecho un montón en el tope de la noche helada, tratando de no ser, de convertir su soledad en ausencia” (p. 321). Después del placer carnal, el modo en que Larsen trata de solucionar el conflicto de su conciencia consiste en aferrarse a la nada, al igual que antes se había aferrado a los significados. Sustituye el deseo de trascendencia por el deseo de ausencia.

---

<sup>150</sup> Emir Rodríguez Monegal, “Prólogo”, en Juan Carlos Onetti, *Obras completas*, Aguilar, México, 1970, p. 32.

Sin embargo, a pesar de ese deseo, se acerca a la ventana y mira:

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. (p. 321)

Aunque la escena se describe con plasticidad y con una imagen de dolor y furia, lo que espanta a Larsen es lo que comprende e imagina. El nacimiento, la repetición de la vida, le parece una trampa. Entonces huye definitivamente de Puerto Astillero. ¿Pero por qué la vida se ha convertido en una trampa y por qué se aleja de ella con tanta desesperación?

Esta “trampa” resulta ambigua y puede interpretarse de diversas maneras. Uno de los rasgos de la poética onettiana son estas alusiones poco claras,<sup>151</sup> que en parte revelan también el hecho de que tampoco los personajes entienden del todo sus motivos. Larsen intuye un peligro, aunque no sabe del todo en qué consiste. El lector, por consiguiente, comparte la confusión del personaje.

En cierto modo, la trampa consiste en que el parto aparenta una razón para quedarse y continuar el simulacro. Larsen siente la tentación de sustituir a Gálvez como padre de familia. Huye, podría decirse, de la posibilidad de continuar en la miseria y obtener en la casilla una versión degradada de los significados que le fueron vedados en la casa. Como señala Gabriel Saad, Larsen escapa “de una nueva ilusión de futuro”.<sup>152</sup> Él, que ahora se esfuerza por ser “nadie”, por ausentarse de la realidad, se horroriza ante la versión grotesca de la posibilidad de ser “alguien”. Huye del engaño, el cual persiste a pesar de él.

---

151 Enrique Foffani advierte que los narradores de Onetti interponen “entre el observador y lo observado una mediación, una opacidad, un vidrio esmerilado” (“Saer y Onetti: algunas notas sobre las sagas narrativas”, en *Entre ficción y reflexión*. Juan José Saer y Ricardo Piglia, ed. Rose Corral, El Colegio de México, México, 2007, p. 290).

152 Gabriel Saad, “Identidad y metamorfosis del tiempo en *El astillero*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 292-294 (1974), p. 585.

La trampa también puede ser la vida misma. Como ha indicado Ángel Rama: “Si la muerte no es temible es porque hay algo peor: la vida, o, más exactamente, la sobrevivencia”.<sup>153</sup> Al contemplar el surgimiento de ésta en todo su aspecto doloroso y grotesco, Larsen descubre la repetición inacabable de la degradación que él mismo ha vivido. Según la lectura schopenhaueriana de Jean Franco: “Dar a luz es formar parte de la ciega reproducción de la naturaleza”.<sup>154</sup> Ya se ha señalado cómo lo afecta la vida de los otros, en quienes halla un espejo de su miseria. Prueba de ello es la conversación que sostiene con el joven mucamo del Belgrano. Larsen le pregunta: “¿Qué estás haciendo aquí? Quiero decir, qué esperas quedándote aquí en Puerto Astillero, en este sucio rincón del mundo” (p.314). El mucamo le responde: “Puedo preguntarle lo mismo. Con más razón. ¿Qué espera aquí? Ya pasó mucho tiempo y no se cumple nada de lo que esperaba. Me parece a mí” (p. 314). Después, Larsen le pide que le lustre los zapatos y le cuenta la anécdota de un muchacho que vendía flores y que fue humillado por dos vigilantes. La anécdota funciona como un consejo. Ve en el joven mucamo una existencia similar a la suya, cercana a la absurdo y a la humillación, y quiere evitar que se repita. Como lo muestra la escena, Larsen no quiere que su derrota y su decadencia sucedan de nuevo en los otros. Ya no lo tranquiliza, como antes, la desgracia ajena. Por otra parte, la respuesta del mucamo revela que tanto él como el gerente general del astillero permanecen en ese lugar porque no hay otro lugar hacia el cual huir y buscar salvación. Puerto Astillero, más que una elección, parece ser la única opción que les queda.

La trampa que contempla Larsen es la renovación de la vida presentada como esperanza. Para él, en cambio, ese nacimiento conlleva una prolongación de la desdicha. No

---

<sup>153</sup> Ángel Rama, "Origen de un novelista y de una generación literaria", en Juan Carlos Onetti, *El pozo*, 5ª ed., Arca, Montevideo, 1969, p. 95.

<sup>154</sup> Franco, art. cit., p. 43.

hay nada en su experiencia que le permita tener esperanza para él o para los otros. El nacimiento promete un sentido, pero ahora Larsen necesita huir de lo simbólico.

También hay algo intolerable en el hecho de que la vida continúe sin él; eso lo hace más consciente todavía de la contingencia innecesaria de su existencia. De hecho, una de las afrentas más difíciles que tiene que afrontar es el inicio de la primavera, justo cuando él se va del astillero y poco antes de morir: “Pero lo más difícil de sufrir debe haber sido el inconfundible aire caprichoso de septiembre, el primer adelgazado olor de la primavera que se deslizaba incontenible por las fisuras del invierno decrepito” (p. 322). Ese invierno decrepito es el propio Larsen, a quien lo hiere la vida. Como señala Monegal, al final no lo acosa la muerte, sino la violencia de la regeneración. Se trata de una vida a la que no pertenece y que sólo le es permitido observar. Su existencia ya se ha agotado. La vitalidad que había buscado llega cuando él se va.

La renuncia a la voluntad de significar y su aceptación de la muerte no resuelven el conflicto de su conciencia. Puede soportar la intrascendencia que le muestra la muerte, pero no la que le muestra la vida, que se reproduce más allá de él y que continuará en su ausencia. Justo cuando creía haber resuelto sus problemas y aceptar la nada, atestigua el parto y la primavera. Al descubrir esto, comprende que su conflicto es, al menos para él, insuperable.

### III.2.6. La muerte de Larsen

*El astillero* acaba con dos finales: en uno, Larsen muere, en el otro no. El narrador prefiere el final de la muerte –lo introduce con la disyuntiva: “O mejor”. En ambos desenlaces, Larsen huye del astillero con unos lancharos. En el primero, en el cual sobrevive, se muestra sereno. Imagina una escena alegre en la casa de los Petrus, en la cual Angélica lo saluda. Después mira “la ruina veloz del astillero” (p. 322). Lo último que observa es la

misma imagen de decadencia que había contemplado al llegar. Aunque sin evitar más su conciencia, Larsen sobrevive.

En el otro desenlace, el cual aparece entre paréntesis, se muestra un Larsen distinto al del otro final y al de toda la narración, aunque mucho más coherente respecto al Larsen que ha observado el parto y ha entrado en una crisis definitiva. Está mucho más desesperado y enloquecido. Actúa de manera violenta y es ridiculizado por los lancheros, quienes después tienen compasión de él. Ya en la lancha, Larsen no mira, pero sí imagina la destrucción del astillero. Lo que más sufre, sin embargo, señala el narrador, es la llegada de la primavera.<sup>155</sup>

La narración construye dos finales diferentes, no mediante los hechos, que son casi los mismos, sino mediante las reacciones de Larsen. El único hecho distintivo es la muerte, pero tampoco produce una diferencia radical, pues en ambos desenlaces Larsen es un hombre sin posibilidades. Por eso en la versión en la que sobrevive no se menciona ningún proyecto ni ningún porvenir. Es un hombre que ya no puede hacer nada porque ha perdido el simulacro, tal y como él mismo lo había previsto.

Los dos finales no son sino dos versiones de Larsen en circunstancias muy parecidas. Incluso, como señala Nicolás Suárez, “la segunda es una versión mejorada de la primera, pero no radicalmente distinta”;<sup>156</sup> o, según la lectura de Rose Corral, se trata de una muerte “ensayada” dos veces.<sup>157</sup> De nuevo se confirma el principio poético onettiano: no le importan los hechos, sino la sustancia humana que contienen. Larsen necesita huir del

---

<sup>155</sup> Según Belén Castañeda, “esta muerte es irónica porque aunque [Larsen] la espera, ocurre a comienzos de la primavera, la cual normalmente representa la regeneración, o sea, la vida” (Belén Castañeda, “La farsa: metáfora de la vida en *El astillero*”, *Confluencia*, vol. 11, 1 (1995), p. 103).

<sup>156</sup> Nicolás Suárez, “Dos variantes de *lo final* en la obra de Onetti: *El astillero* y *Cuando ya no importe*”, *Badebec*, 4 (2013), p. 46.

<sup>157</sup> Rose Corral, “Historia de un alma: “Un sueño realizado” o la deseada aproximación a la muerte”, en *Presencia de Juan Carlos Onetti. Homenaje en el centenario de su nacimiento (1909–2009)*, ed. Rose Corral, El Colegio de México, México, 2012, p. 149.

astillero y sabe que el futuro de su existencia se ha cerrado a la nada. Ambas versiones comparten la crisis existencial, aunque en una se presenta como crisis de resignación contemplativa, y la otra como crisis de desesperación humillante. Mediante este doble desenlace, la narración evita que una idea de destino o de determinación se imponga sobre la actitud de Larsen y su muerte. Como indica Millington: “The dual ending seems to preclude any notion of Larsen's attaining a single fixed identity”.<sup>158</sup> Larsen no está destinado a nada. Tanto su vida como su fallecimiento aparecen como eventos contingentes e insignificantes. Además, el personaje no termina fijo ni definido por un comportamiento específico. No se narran sus hechos, sino sus posibles reacciones. Es una conclusión que no concluye: la narración prefiere la ambivalencia. Se permite mostrar dos caras de la angustia y no sólo una.

En cuanto a la representación, la muerte de Larsen no es narrada de manera directa. Sólo es referida en sus datos esenciales: “Murió de pulmonía en El Rosario antes de que terminara la semana y en los libros del hospital figura completo su nombre verdadero” (p. 322). Responde a preguntas sobre hechos precisos: ¿de qué murió, dónde, cuándo?; pero no se detiene en el cómo. La muerte de Gálvez también es contada por Medina en unas cuantas líneas. A Onetti no le importa narrar el momento final. En la poética de esta novela, la muerte se reduce a sus circunstancias indispensables.

Se puede señalar sobre la narrativa onettiana lo mismo que Blanchot indicó sobre Kafka:

En todos estos relatos [“En la colonia penitenciaria”, *La metamorfosis*, *El proceso*, *La condena*], los que mueren lo hacen en unas cuantas palabras rápidas y silenciosas. Esto confirma la idea de que no sólo cuando mueren, sino al parecer también cuando viven, los

---

<sup>158</sup> Millington, *op. cit.*, p. 251. Adams también señala algo similar: “The ambiguity of the ending vitiates any generalization about the positive values represented by Larsen, as it is not certain to what extent he maintains them in the face of his failure” (Adams, *op. cit.*, p. 79).

héroes de Kafka cumplen sus actos en el espacio de la muerte, pertenecen al tiempo indefinido del “morir”.<sup>159</sup>

Al igual que a Kafka, a Onetti no le importa el hecho de la muerte, sino su presencia en la conciencia de los personajes<sup>160</sup> y la “muerte en vida” en la que de pronto se descubren. La muerte, tal y como la presiente Larsen, llega antes de la muerte. Como advierte Turton, “la verdadera muerte de Larsen, para Onetti, es la muerte de su espíritu”.<sup>161</sup>

Las referencias escuetas del fallecimiento de Larsen y el suicidio de Gálvez coinciden con la idea de Díaz Grey, según la cual la muerte es un acto cotidiano. Como ha indicado Roberto Pinheiro Machado, “una de las características más notables de la defunción en Onetti se encuentra en el hecho de no causar escándalo”.<sup>162</sup> Lo extraordinario de morir, su parte crítica y problemática, se presenta mientras se proyecta como posibilidad futura e inevitable, ante la cual los personajes se angustian y tratan, inútilmente, de negarla. Por otra parte, los personajes se muestran tan solitarios y tan distantes unos de otros que su fallecimiento no puede afectar demasiado la vida de los demás. Tanto en Kafka como en Onetti, la indiferencia del narrador ante la muerte de los personajes refleja la indiferencia del resto de los personajes ante este hecho, o su total ignorancia. Nadie sabe que mueren y al parecer a nadie le importa.

También los personajes que fallecen son relativamente indiferentes ante su propio final o incluso lo realizan de manera deliberada. Gálvez y Larsen no encuentran ya ninguna diferencia entre estar vivo o estar muerto. El primero se suicida y el segundo atestigua una

---

159 Blanchot, *op. cit.*, p.175.

160 Así lo ha señalado Vladimiro Rivas: “Lo que a Onetti le importa es el sentido de la muerte de los demás para quienes se quedan, la repercusión de la muerte del prójimo sobre la conciencia” (Vladimiro Rivas Iturralde, “*El astillero*, de Juan Carlos Onetti: una mirada desde Bajtín”, *Temas y variaciones de literatura*, 4 (1995), p.139).

161 Turton, “Para una interpretación de *El astillero*...”, p. 282.

162 Roberto Pinheiro Machado, “*Juntacadáveres*: absurdo y abyección en la obra de Juan Carlos Onetti”, *Taller de letras*, 38 (2006), p. 65.

diferencia –el parto– que en vez de consuelo y fe, le provoca terror, asco y desesperación. Mientras que un personaje como Iván Ilich no tolera el final, estos dos personajes de Onetti sienten que ha llegado mientras vivían, de manera privada, y sólo aguardan el momento en que la muerte se convierta en un “suceso público”. Para ellos, la muerte ha dejado de ser un conflicto porque consideran que ya están muertos. Según Rodríguez Monegal, *El astillero* “tiene la marca simbólica del regreso al país de los muertos”.<sup>163</sup> Así, en otra paradoja, la negación de la muerte termina por ser, en realidad, un camino hacia ella.

### III.2.7. ¿Por qué Petrus no se muere?

Para entender lo que implican las muertes de Larsen y Gálvez, hay que tener en cuenta que Petrus sobrevive. Es decir, ellos mueren, pero el discurso del juego no. Recuérdese que Petrus está bien asentado en el simulacro: no duda ni muestra conflictos de conciencia. Su supervivencia sobre los dos empleados muestra la posibilidad de vivir mediante la estafa, la cual ellos no pudieron tolerar. Según M. Ian Adams, “evasion per se in Onetti's novels becomes a life-giving force”.<sup>164</sup> A diferencia de sus empleados, Petrus sí consigue evadirse de la negatividad de lo real. La novela se concentra en el conflicto existencial de una conciencia que intenta autoengañarse y no lo logra, y sin embargo, a pesar no ignorar que se trata de un juego y una mentira, no puede escapar del simulacro. De cualquier forma, a pesar de ello, su visión de mundo no deja fuera la posibilidad de una conciencia que logra autoengañarse y sobrevive en la reiteración incansable de un discurso absurdo.

Cuando Díaz Grey recuerda la historia de los Petrus, se narra que :

Petrus ambicionaba tener el cadáver [de su esposa], la gusanería, el esqueleto y las cenizas en su propio jardín, en una construcción de ladrillo, mármol y hierro, pequeña, de techo a dos aguas, que Ferrari, el constructor, planeó con la celeridad requerida y hasta cobró en parte. Y después de un juramento ante dolientes, un sacerdote y los enterradores, una

---

<sup>163</sup> Emir Rodríguez Monegal, “La fortuna de Onetti”, en *Recopilación de textos sobre Juan Carlos Onetti*, Casa de las Américas, La Habana, 1969, p. 120.

<sup>164</sup> Adams, *op. cit.*, p. 72.

promesa cuyos hiperbólicos dramatismo y violencia provenían, casi sin dudas, de la derrota sufrida al enfrentar funcionarios y ordenanzas municipales, aceptó el entierro en el cementerio de la Colonia. (p. 247)

Petrus quiere controlar la muerte. Intenta imponerle signos a todo, incluso al fallecimiento de su esposa. Usa el lenguaje para negar la realidad y simular algo más. Para él, la muerte no es la muerte, sino un hecho dramático, con sentido. El capricho del entierro de su esposa no es un signo que produce para ella, sino para sí mismo. Pilar Rodríguez ha advertido que para “Petrus el sentido de lo familiar no es, en esencia, distinto de su concepto de empresa”.<sup>165</sup> Así como tener una familia es parte de la creación de un discurso y de un sentido que le impone a la vida, también intenta aprovechar el fallecimiento de su esposa para ese propósito. Ya se han analizado con anterioridad algunos ejemplos en los que Petrus interpreta lo adverso. Puede perderlo todo, pero nunca perderá las palabras. Aunque es encarcelado y no logra superar su bancarrota, en la última imagen de él que ofrece la narración, se aferra a su discurso heroico y optimista.

Esas son las dos consecuencias de la negación de la muerte mediante el lenguaje en *El astillero*: o el fracaso del autoengaño y la indistinción entre la vida y la muerte, o el triunfo del engaño mediante el discurso. Si para Gálvez y Larsen ya no había diferencia entre la nada de vivir y la nada de estar muerto, Petrus logra fingir, pese a cualquier circunstancia, que su vida tiene sentido y que la muerte está aplazada indefinidamente. Por ello, Katalin Kulin afirma: “Petrus, el perfecto farsante, no acepta jamás el final del juego, por lo tanto su destino se pierde en cierta clase de eternidad”.<sup>166</sup> Onetti no limita la relación de la conciencia humana con el lenguaje a un conflicto inevitable. ¿Cómo sobrevivirían los discursos progresistas si todos los seres humanos estuvieran destinados a la imposibilidad a

---

<sup>165</sup> Rodríguez, art. cit., p. 84.

<sup>166</sup> Katalin Kulin, “Caracteres y estructura en *El astillero* de J. C. Onetti”, en *Actas del VII. Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Bulzoni, Roma, 1981, p.653.

la que se enfrenta Larsen? Al contrario, para Gálvez y para Larsen, el fracaso se resiente más a causa de que el simulacro de Petrus no termina.

## CONCLUSIÓN: POÉTICA DEL DES-NOMBRAMIENTO

En los tres capítulos anteriores se ha analizado la forma en que los personajes de *El astillero* usan el lenguaje: cómo les sirve para fingir que sus existencias tienen sentido y que poseen una identidad con significados positivos, cómo lo utilizan para mantener una forma de vida en la que el simulacro –el juego– sustituye a la realidad, y cómo intentan negar la muerte mediante un discurso reducido al optimismo. Estudiar esta relación entre los personajes y el lenguaje ha permitido un acercamiento al conflicto de conciencia que muestra la obra: la contradicción entre la necesidad de una ilusión de trascendencia y la conciencia ineludible de la insignificancia existencial.

Los personajes utilizan el lenguaje de manera afirmativa. Con el discurso y el juego, buscan crear un sentido positivo e imponerlo sobre la realidad. Aunque su propósito también implica negar la realidad decadente que los circunda, nunca enuncian negaciones de manera directa. Todas las negaciones se producen mediante el silencio o, en el caso de Gálvez y Kunz, mediante la ironía. Por lo tanto, no buscan competir contra otro discurso, sino imponer significados a la realidad vacía.

Sin embargo, al lenguaje afirmativo se opone la constante contradicción de la conciencia, la cual también se expresa mediante lenguaje, específicamente lenguaje verbal. Debe señalarse que no se trata de pensamientos inconscientes o involuntarios. Onetti no usa el flujo de conciencia para su narración. Los monólogos interiores de Larsen, ya sean citados de manera directa o indirecta, muestran un saber admitido más que reprimido. El propósito de usar el lenguaje para engañarse a sí mismos, como lo expone la novela, siempre falla. Su propia afirmación no los convence.

*El astillero* está escrita mediante una antítesis: a la voluntad de significar de los personajes se contraponen una poética narrativa que anula los significados. La novela tiene

como fundamento estético una crítica al lenguaje. Sin embargo, no concibe a éste como una esencia, sino como una práctica humana. Por ello se ha mencionado a Wittgenstein en la introducción. La representación del lenguaje es representación de su uso y, por tanto, un elemento para crear personajes. Onetti pone en duda el lenguaje, para así criticar cierto tipo de conciencia: aquélla que quiere fingir que la vida posee fines trascendentales. La novela no indaga ya por el sentido de la existencia, sino que representa el absurdo de simularlo.

En otras obras, incluso en aquellas que se cuestionan por el sentido de la vida, la representación del lenguaje no tendría demasiado interés. En *El astillero* se vuelve importante porque lo que los personajes quieren producir con su simulacro son sólo significados. Se estafan a sí mismos mediante el lenguaje y el producto de esa estafa no es material, sino psicológico. Con los signos, tranquilizan su conciencia. La relevancia del lenguaje no se debe sólo a que es el instrumento de la ilusión, sino que su uso revela los conflictos existenciales de los personajes.

Mientras otras poéticas narrativas se preguntan por el sentido y el significado, o incluso intentan crearlo, la de Onetti parte de la convicción del sinsentido y busca destruir cualquier significado trascendental. Es una estética del “des-nombramiento”, similar a las ideas sobre la poesía que Octavio Paz expone en *El mono gramático* (1974):

El poeta no es el que nombra las cosas, sino el que disuelve sus nombres, el que descubre que las cosas no tienen nombre y que los nombres con que las llamamos no son suyos. La crítica del paraíso se llama lenguaje: abolición de los nombres propios; la crítica del lenguaje se llama poesía: los nombres se adelgazan hasta la transparencia, la evaporación. En el primer caso, el mundo se vuelve lenguaje; en el segundo, el lenguaje se convierte en mundo. Gracias al poeta el mundo se queda sin nombres. Entonces, por un instante, podemos verlo tal cual es –en *azul adorable*. Y esa visión nos abate, nos enloquece; si las cosas son pero no tienen nombre: *sobre la tierra no hay medida alguna*.<sup>167</sup>

La escritura de Onetti también busca disolver los nombres, aunque su poética presenta algunas diferencias respecto a las ideas anteriores. Paz piensa sobre todo en una poética de

---

167 Octavio Paz, *El mono gramático*, Galaxia Gutenberg, México, 2014, p. 80.

contemplación que culmina en una visión iluminadora y en el éxtasis. Su crítica al lenguaje concluye con una nueva relación con la realidad: “el lenguaje se convierte en mundo”. Según esta perspectiva, la poesía elimina el significado, que es abstracto y general, y permite ver cada cosa en su singularidad. La poesía elimina la distancia y la opacidad creada por el lenguaje común.

En cambio, la narrativa onettiana hace lo contrario: no diluye una distancia, sino que crea una brecha. En su obra, el ser humano pierde los significados que ha impuesto, y con ellos, la trascendencia. Pierde sobre todo su dominio sobre la realidad y su justificación existencial. Contempla una nueva realidad, pero esa transparencia no produce éxtasis, sino una conciencia insoportable de la insignificancia, pues revela un mundo en el que es prescindible. Teresa Basile ha señalado como Onetti degrada las palabras y las vacía de su significado trascendental: “En *El astillero*, así como en gran parte de su obra, Onetti despliega una deriva de la lengua que va arruinando –en sentido literal– la dimensión metafísica; contaminando la pureza de las palabras, su raíz religiosa”.<sup>168</sup>

El des-nombramiento del que habla Paz está vuelto hacia fuera y se enfoca sobre todo en la observación de las cosas. La pérdida de nombres y la designificación que se encuentran en la narrativa de Onetti están vueltos hacia dentro, hacia la conciencia, y por lo tanto, se enfocan principalmente en el ser humano. Para Paz, cuando las cosas pierden su “nombre” se produce un nuevo conocimiento de la realidad y un nuevo tipo de vitalismo. Para Onetti, cuando la realidad queda vacía de significado, el ser humano se enfrenta a su existencia injustificable. Larsen no descubre una visión iluminadora de la realidad, sino que se descubre a sí mismo como un ser insignificante.

---

168 Basile, art. cit., p. 83.

Mientras que según Paz la crítica al lenguaje culmina en una realidad que se desborda, en la cual hay más cosas de las que el lenguaje puede contener –“sobre la tierra no hay medida alguna”–, en la narrativa de Onetti la crítica al lenguaje concluye en el vacío. Se pierden las ilusiones que sólo el lenguaje podía proveer. Esa es la diferencia entre estos dos tipos de la crítica al lenguaje desde la literatura: una es extática y contemplativa y concibe el des-nombramiento como la ruptura de un límite; la otra, al desmentir los significados y el sentido impuestos, revela los límites que el lenguaje pretendía negar –por ejemplo, la muerte.

Carlos Monsiváis señala que la obra de Onetti critica las ideas que se han creado sobre el hombre: “Se trata de negar la importancia de esa edificación ideológica y sentimental llamada Ser Humano (para distinguirlo de las personas concretas) imbuido de metas trascendentales y cuajado de pecados y perdones”.<sup>169</sup> Como lo propone Paz, Onetti también destruye el concepto general de Ser Humano y en cambio mira a “las personas concretas”. Verani describe la obra onettiana como “construcciones verbales autosuficientes que desmitifican la propia condición humana”.<sup>170</sup> Su literatura destruye todo discurso idealista y reduccionista del hombre. Pero con ello no descubre una singularidad enriquecedora. Al contrario, el narrador varias veces muestra a Larsen como alguien prescindible e intercambiable. Una vez que quedan fuera de cualquier proyecto trascendental, los personajes no descubren ni la libertad ni la unicidad, sino la nada. Como desaparece el Ser Humano –es decir, el discurso que crea ese concepto–, los personajes enfrentan su falta de protagonismo en la realidad. De ahí que Rose Corral lo considere un

---

<sup>169</sup> Carlos Monsiváis, “Onetti: los monstruos engendran los sueños de la razón”, *Texto crítico*, 18-19 (1980), p. 13.

<sup>170</sup> Verani, “Para llegar a Santa María”, p. 230.

crítico de los discursos utópicos: “Onetti construye una antiutopía, una desmitificación cruel y sin escapatoria de los sueños o mentiras que conforman cualquier vida”.<sup>171</sup>

Vargas Llosa llama “crapuloso” al estilo de Onetti: “Lo frecuente es que el narrador narre insultando a los personajes [...] y provoque al lector, utilizando con frecuencia metáforas e imágenes sucias, relacionadas con las formas más vulgares de lo humano, como la menstruación y el excremento”.<sup>172</sup> Tanto la degradación de los personajes como las referencias escatológicas que advierte Vargas Llosa se deben también a esta poética del des-nombramiento y a su propósito de vaciar al ser humano de significados trascendentales. Mientras los personajes desean representar cualidades ideales, el narrador los vacía de cualquier cualidad positiva y refiere con constancia al inevitable envejecimiento de su cuerpo y a sus procesos fisiológicos. Al lenguaje –sobre todo al lenguaje del fingimiento–, Onetti contrapone la representación del cuerpo y de su materialidad para mostrar a sus personajes, al igual que describe las herramientas envueltas por las hierbas, desnudos de los significados que simulan. Más que un viaje a la ficción, como lo proponen Vargas Llosa y otros críticos, la narrativa de Onetti es una ficción contra la ficción: es decir, una representación literaria en la que se destruyen todas las ficciones impuestas a la vida. El desprecio de sus personajes y las imágenes provocadoras son un modo de enfrentar al lector con lo que los discursos pretenden negar.

Sin embargo, aunque *El astillero* ya no se pregunta por el sentido de la vida, si se cuestiona por qué sus personajes necesitan simular un sentido, aun cuando saben que es falaz. ¿Por qué Larsen quiere engañarse a sí mismo?, ¿por qué no puede tolerar su conciencia nihilista, como lo hace Díaz Grey? La voluntad de significar se relaciona con el

---

171 Corral, “Narración y simulacro...”, p. 138.

172 Mario Vargas Llosa, *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*, Alfaguara, México, 2009, p. 116.

deseo de escapar a un saber angustioso. La representación del lenguaje en la novela, respecto a esta cuestión existencial, se asemeja a la interpretación de Nietzsche que aparece en *La genealogía de la moral*:

[el] problema [del ser humano] no era el sufrimiento mismo, sino el que faltase la respuesta al grito de la pregunta: “¿para qué sufrir?”. El hombre, el animal más valiente y más acostumbrado a sufrir, no niega en sí el sufrimiento: lo *quiere*, lo busca incluso, presuponiendo que se le muestre un *sentido* del mismo, un *para-esto* del sufrimiento. La falta de sentido del sufrimiento, y no este mismo, era la maldición que hasta ahora yacía extendida sobre la humanidad, –¡y *el ideal ascético ofreció a ésta un sentido!* [...] En él el sufrimiento aparecía interpretado; el inmenso vacío parecía colmado; la puerta se cerraba ante todo nihilismo suicida.<sup>173</sup>

No se quiere decir con esto que Onetti se haya inspirado en Nietzsche ni que repita con exactitud la misma idea sobre el significado. El uso del lenguaje en la novela no pretende interpretar el dolor ni las partes negativas de la vida, sino negarlas. Aunque Petrus sí interpreta sus obstáculos en un par de ocasiones para integrarlos a su discurso optimista, en general la simulación del astillero busca enunciar únicamente una visión positiva. Sin embargo, también es el sufrimiento –y en este concepto habría que incluir la conciencia de la muerte, la vejez y el fracaso– el que provoca una necesidad de significado. Además, lo que induce a los personajes de Onetti a buscar un significado falaz es la falta de un significado trascendental. No sólo sufren por la miseria y la desgracia de sus vidas, sino también porque las saben injustificadas. Al igual que Nietzsche –y su influencia común: Dostoievski–, Onetti encuentra en el sufrimiento la causa de que sus personajes quieran sustituir su vida por una mentira. Su poética, al destruir los nombres y designificar las cosas y al ser humano, se propone mostrar ese sufrimiento inicial.

Para concluir con esta cuestión, debe advertirse que varios protagonistas de Onetti no sólo fracasan al usar el lenguaje para mentirse a sí mismos y negar sus conflictos. A

---

<sup>173</sup> Friedrich Nietzsche, *La genealogía de la moral*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 3a ed., 2011, pp. 232-233.

veces, sin afán de estafarse, interpretan la adversidad para aceptarla con nihilismo y resignación. Díaz Grey parece lograrlo, aunque él también es un personaje angustiado. Pero otros, tras aceptar su desgracia, sufren una experiencia traumática que los lleva a una decisión extrema. El caso más radical acaso sea el del protagonista de *La cara de la desgracia* (1960). Después de tener relaciones sexuales con una adolescente, se siente alegre y libre de la culpa que le había provocado el suicidio de su hermano. Al día, siguiente descubre que su hermano hacía fraudes mucho antes de que él se lo recomendara y admite la culpa de un crimen que no cometió: el asesinato de la adolescente. La felicidad se muestra fugaz y la interpretación que el personaje había hecho de su vida es refutada de inmediato.

En otros casos, ese fugaz momento de alegría se trata más bien de una resignación. Es el caso de Larsen, y también el de Risso, el protagonista del cuento “El infierno tan temido” (1957). Este cuento trata sobre una venganza: su exesposa, de quien se divorció a causa de una infidelidad, le manda fotos de ella, en las cuales aparece teniendo relaciones sexuales con otros hombres. Hacia el final, él decide aceptarlo:

Estuvo conociendo hasta la madrugada, como a ciudades que le habían parecido inalcanzables, el desinterés, la dicha sin causa, la aceptación de la soledad [...] Había resuelto averiguar la dirección de Gracia [su exesposa], llamarla o irse a vivir con ella.

Aquella noche en el diario fue un hombre lento y feliz, actuó con torpezas de recién nacido, cumplió su cuota de cuartillas con las distracciones y errores que es común perdonar a un forastero. (t. III, p. 171)

Sin embargo, la siguiente fotografía le llega a la hija pequeña de Risso y éste se suicida. Larsen también se resigna después de acostarse con Josefina y aceptar su insignificancia. A diferencia de los otros dos protagonistas, él no piensa en la felicidad e incluso interpreta el acto como una aceptación de la desgracia. Pero después de encontrar esa paz en la desdicha, observa a la mujer de Gálvez dar a luz y huye del puerto con desesperación para

desaparecer o para morir. En los tres personajes, a la aparente resignación sigue una experiencia insoportable, algo que ya no pueden interpretar ni aceptar y que concluye en el suicidio, la admisión de una culpa ajena o la huida y una desesperación cercana a la locura.

Al final, el lenguaje no sirve ni para crear un significado falaz y positivo ni para encontrar una interpretación resignada de la desdicha. Se enfrentan a experiencias que escapan a cualquier tipo de comprensión. No pueden estafarse a sí mismos porque son estafados por la vida. La poética narrativa de Onetti suele concluir, al menos en *El astillero* y en el par de ejemplos citados, en la referencia a un evento que se escapa por completo al lenguaje: un tipo de sufrimiento que, a pesar de la intuición de Nietzsche, no admite ya ninguna interpretación. La representación del lenguaje concluye en la representación de aquello que no puede ser aliviado por el lenguaje.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABBAGNANO, Nicola, *Diccionario de filosofía*, trad. José Esteban Calderón *et al.*, Fondo de Cultura Económica, México, 4a ed., 2004.
- ADAMS, M. Ian, *Three authors of alienation. Bombal, Onetti, Carpentier*, University of Texas, Austin, 1975
- BENEDETTI, Mario, *El ejercicio del criterio*, Alfaguara, Madrid, 1995.
- AÍNSA, Fernando, *Las trampas de Onetti*, Alfa, Montevideo, 1970.
- , “Sobre fugas, destierros y nostalgias en la obra de Onetti”, en *Juan Carlos Onetti: Premio de literatura en lengua castellana Miguel de Cervantes*, Anthropos, Barcelona, 1980, pp. 83-100.
- , “Los posibles de la imaginación”, en *Juan Carlos Onetti*, ed. Hugo J. Verani, Taurus, Madrid, 1987, pp. 115-140.
- AÍNSA, Fernando y Cedric Busette, “Onetti's devices”, *Latin American Literary Review*, vol.3, 5 (1974), pp. 81-97.
- ÁLVAREZ IZQUIERDO, Marta, “Montaje y otros dispositivos narrativos y dramáticos en *El astillero* de Juan Carlos Onetti”, *452° F : Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 1 (2009), pp. 104-120.
- ANDRADE CARMONA, Eliseo, “*El astillero* de Onetti: un vacío humano”, *La Palabra y el Hombre*, 8 (1973), pp. 21-26.
- BAJTÍN, Mijail M., *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. Tatiana Bubnova, FCE, México, 3a. ed, 2014.
- BAUTISTA, Álvaro, “Del *ethos* y de la palabra persuasiva en tres ficciones de Onetti: *El astillero*, *El pozo* y *Los adioses*”, *Poligramas*, 32 (2010), pp. 279-292.
- BALDERSTON, Daniel, “Introducción del coordinador”, en Juan Carlos Onetti, *Novelas cortas*, ed. Daniel Balderston, Centre de Recherches Latino-Américaines-Archivos, Poitiers, 2009, pp. xxi-xxxix.
- BASILE, Teresa, “Fantasmagorías de la modernidad: la alegoría en *El astillero* de Juan Carlos Onetti”, en *Onetti fuera de sí*, comp. Teresa Basile y Enrique Foffani, Katatay, Buenos Aires, 2012, pp. 79-90.
- BENÍTEZ PEZZOLANO, Hebert, “La farsa y su otra orilla en *El astillero*”, en *Presencia de Juan Carlos Onetti. Homenaje en el centenario de su nacimiento (1909–2009)*, ed. Rose Corral, El Colegio de México, México, 2012, pp. 217-234.
- BLANCHOT, Maurice, *De Kafka a Kafka*, trad. Jorge Ferreiro Santana, Fondo de Cultura Económica, México, 2006.

- BLOOM, Harold, *Shakespeare. The invention of the human*, Riverhead, New York, 1998.
- CASTANY Prado, Bernat, “Nihilismo y voluntad de engaño en *El astillero* de Juan Carlos Onetti”, *Monteagudo*, 14 (2009), pp. 79-92.
- CASTAÑEDA, Belén, “La farsa: metáfora de la vida en *El astillero*”, *Confluencia*, vol. 11, 1 (1995), pp. 94-104.
- CONCHA, Jaime, “*El astillero*: una historia invernal”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 292-294 (1974), pp. 550-568.
- CORRAL, Rose, “Narración y simulacro en Onetti y Arlt”, en *Roberto Arlt: una poética de la disonancia*, El Colegio de México, México, 2009, pp. 117-139.
- , “Historia de un alma: “Un sueño realizado” o la deseada aproximación a la muerte”, en *Presencia de Juan Carlos Onetti. Homenaje en el centenario de su nacimiento (1909–2009)*, ed. Rose Corral, El Colegio de México, México, 2012, pp. 147-168.
- COSSE, Rómulo, “*El astillero* o la ciudad posible”, en *Juan Carlos Onetti, papeles críticos: medio siglo de escritura*, ed. Rómulo Cosse, Librería Linardi y Risso, Montevideo, 1989, pp. 155-176.
- CRAIG, Linda, *Juan Carlos Onetti, Manuel Puig and Luisa Valenzuela. Marginality and gender*, Tamesis, Woodbridge, 2005.
- CUETO, Alonso, *Juan Carlos Onetti. El soñador en la penumbra*, Fondo de Cultura Económica, México, 2009.
- CURUTCHET, Juan Carlos, “El inhumano mundo de la razón. (Una interpretación de *El astillero*)”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 292-294 (1974), pp. 587-601.
- DEREDITA, John F., “El lenguaje de la desintegración: notas sobre *El astillero* de Onetti”, *Revista Iberoamericana*, vol. 37, 76-77 (1971), pp. 651-665.
- DÍAZ, José Pedro, “La necesidad de lo imaginario”, en *Juan Carlos Onetti, papeles críticos: medio siglo de escritura*, ed. Rómulo Cosse, Librería Linardi y Risso, Montevideo, 1989, pp. 7-43.
- DIELEKE, Edgardo, ““En Santa María nada pasaba”. Entrevista a Ricardo Piglia sobre Juan Carlos Onetti”, *Letral*, 2 (2009), pp. 110-124.
- DONOSO, José, “Prólogo”, en Juan Carlos Onetti, *El astillero*, Salvat, Navarra, 1971, pp.11-15.
- EYZAGUIRRE, Luis, “Santa María: privado mundo imaginario de Onetti”, *Texto Crítico*, 18-19 (1980), pp. 195-203.

- FELL, Claude, "Juan Carlos Onetti et l'écriture du silence", *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-brésilien*, 21 (1973), pp. 43-55.
- FERRO, Roberto, *Onetti/La fundación imaginada. La parodia del autor en la saga de Santa María*, Corregidor, Buenos Aires, 2011.
- FOFFANI, Enrique, "Saer y Onetti: algunas notas sobre las sagas narrativas", *Entre ficción y reflexión. Juan José Saer y Ricardo Piglia*, ed. Rose Corral, El Colegio de México, México, 2007, pp. 285-312.
- FRANCO, Jean, "La máquina rota", *Texto Crítico*, 18-19 (1980), pp. 33-46.
- GADAMER, Hans-Georg, *Verdad y método*, trad. Ana Gud Aparicio y Rafael de Agapito, Sígueme, Salamanca, 2012.
- GALDO, Juan Carlos, "Exilio y condición humana en *El astillero*", *Discursos / Prácticas*, 2 (2008), pp. 37-55.
- GARCÍA RAMOS, Manuel, "Introducción", en Juan Carlos Onetti, *El astillero*, Cátedra, Madrid, 1995, pp. 11-55.
- GIBBS, Beverly J., "Ambiguity in Onetti's *El astillero*", *Hispania*, 56 (1973), pp. 260-269.
- HARSS, Luis, *Los nuestros*, Sudamericana, Buenos Aires, 4a ed., 1971.
- HEIDEGGER, Martin, *Ser y tiempo*, trad., pról. y ns. Jorge Eduardo Rivera C., Trotta, Madrid, 2003.
- IRIZARRY, Estelle, "Procedimientos estilísticos de J.C. Onetti", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 292-294 (1974), pp. 669-695.
- IZQUIERDO ROJO, María, "Onetti, el hombre de la cara aburrida, y el fracaso existencial", *Letral*, 2 (2009), pp. 52-77.
- JORDAN, Paul R., *The author in the office. Narrative writing in twentieth-century Argentina and Uruguay*, Tamesis, New York, 2006.
- KULIN, Katalin, "Caracteres y estructura en *El astillero* de J. C. Onetti", en *Actas del VII. Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Bulzoni, Roma, 1981, pp. 649-656.
- LEWIS, Bart L., "Realizing the textual space: metonymic metafiction in Juan Carlos Onetti", *Hispanic Review*, vol. 64, 4 (1996), pp. 491-506.
- LUDMER, Josefina, "Figuras del género policial en Onetti", *Texto Crítico*, 18-19 (1980), pp. 47-50.

- , *Onetti. Los procesos de construcción del relato*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2009.
- MAN, Paul de, *Aesthetic Ideology*, University of Minnesota, Minneapolis, 1996.
- MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Víctor Hugo, “El humanismo radical de Juan Carlos Onetti”, *Revista de El Colegio de San Luis*, vol. v, 9 (2015), pp. 160-179.
- MATTALÍA, Sonia, *La figura en el tapiz: teoría y práctica narrativa en Juan Carlos Onetti*, Tamesis Books, London, 1990.
- MIGUEL, Jorge Luis, “Cervantes y Onetti: la vacilación del instituto narrativo” [En línea], *Especulo: Revista de Estudios Literarios*, 44 (2010) (<http://www.ucm.es/info/especulo/numero44/cervonet.html>).
- MILLINGTON, Mark, *Reading Onetti: language, narrative and the subject*, Francis Cairns, Liverpool, 1985.
- , “No woman's land: the representation of woman in Onetti”, *MLN*, vol. 102, 2 (1987), pp. 358-377.
- MOLINA, Juan Manuel, *La dialéctica de la identidad en la obra de Juan Carlos Onetti*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 1982.
- MONSIVÁIS, Carlos, “Onetti: los monstruos engendran los sueños de la razón”, *Texto Crítico*, 18-19 (1980), pp. 12-21.
- MORENO ALISTE, Ximena, *Origen y sentido de la farsa en la obra de Juan Carlos Onetti*, Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, Poitiers, 1973.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio, “Un lugar, una atmósfera”, en Juan Carlos Onetti, *El astillero*, Seix Barral, Barcelona, 2002, pp. 7-10.
- MURRAY, Jack, *The landscapes of alienation: ideological subversion in Kafka, Céline and Onetti*, Stanford University, Stanford, 1991.
- NERUDA, Pablo, “Sobre una poesía sin pureza”, *Caballo Verde para la Poesía*, 1 (1935), sin paginación.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Crepúsculo de los ídolos*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 2010.
- , *La genealogía de la moral*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 3a ed., 2011.
- , *Más allá del bien y del mal*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 3a ed., 2013.

- , *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 3a ed, 2014.
- ONETTI, Juan Carlos, *Obras completas*, ed. Hortensia Campanella, pról. Juan Villoro, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2a ed., 2011, t. I.
- , *Obras completas*, ed. Hortensia Campanella, pról. José Manuel Caballero Bonald, post. Liliana Díaz Mindurry, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2007, t. II.
- , *Obras completas*, ed. Hortensia Campanella, pról. Pablo Rocca, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2009, t. III.
- PAZ, Octavio, *El mono gramático*, Galaxia Gutenberg, México, 2014.
- PERIER JONES, Yvonne, *The formal expression in Juan Carlos Onetti's narrative art*, Centro Intercultural de Documentación, Cuernavaca, 1971.
- PINHEIRO MACHADO, Roberto, “*Juntacadáveres*: absurdo y abyección en la obra de Juan Carlos Onetti”, *Taller de Letras*, 38 (2006), pp. 55-73.
- PRADA OROPEZA, Renato, “Relaciones toponímicas en *El astillero*”, *Texto Crítico*, 18-19 (1980), pp. 148-164.
- PREGO, Omar y María Angélica Petit, *Juan Carlos Onetti, o, la salvación por la escritura*, Sociedad General Española, Madrid, 1981.
- RAMA, Ángel, “Origen de un novelista y de una generación literaria”, en Juan Carlos Onetti, *El pozo*, Arca, Montevideo, 5ª. ed., 1969, pp. 49-101.
- , “El narrador ingresa al baile de máscaras de la modernidad”, en *Juan Carlos Onetti*, ed. Hugo J. Verani, Taurus, Madrid, 1987, pp. 75-91.
- REGUERA, Isidro, “Introducción”, en Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-philosophicus / Investigaciones filosóficas / sobre la certeza*, Gredos, Madrid, 2009, pp. xi-cxxv.
- RENAUD, Maryse, “Quelques notes à propos de *El astillero* de Juan Carlos Onetti”, *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-brésilien*, 21 (1973), pp. 57-63.
- , “La aventura elemental en la narrativa de Juan Carlos Onetti”, en *Actas del Coloquio Juan Carlos Onetti : nuevas lecturas críticas : París, UNESCO, 13 y 14 de diciembre de 2001 en homenaje a Paul Verdevoye*, Centro de Estudios de Literaturas y Civilizaciones del Río de la Plata, París, 2003, pp. 111-121.
- RIVAS ITURRALDE, Vladimiro, “*El astillero*, de Juan Carlos Onetti: una mirada desde Bajtín”, *Temas y Variaciones de Literatura*, 4 (1995), pp. 131-141.

- ROBLES, Mireya, “Fórmulas de estatismo en *El astillero* de Juan Carlos Onetti”, *Revista Chilena de Literatura*, 36 (1990), pp. 121-127.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, “La fortuna de Onetti”, en *Recopilación de textos sobre Juan Carlos Onetti*, Casa de las Américas, La Habana, 1969, pp. 91-123.
- , “Prólogo”, en Juan Carlos Onetti, *Obras completas*, Aguilar, México, 1970, pp. 9-40.
- RODRÍGUEZ ALONSO, Pilar, “Algunas consideraciones sobre los personajes femeninos en la obra de Onetti (*El astillero*)”, en *La obra de Juan Carlos Onetti*, Fundamentos, Madrid, 1990, pp. 73-94.
- RUFFINELLI, Jorge, *Palabras en orden*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1985.
- , “*El astillero*, un negativo del capitalismo”, en *Juan Carlos Onetti, papeles críticos: medio siglo de escritura*, ed. Rómulo Cosse, Librería Linardi y Risso, Montevideo, 1989, pp. 185-210.
- SAAD, Gabriel, “Identidad y metamorfosis del tiempo en *El astillero*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 292-294 (1974), pp. 559-586.
- SAER, Juan José, “El soñador discreto”, en *Actas del Coloquio Juan Carlos Onetti : nuevas lecturas críticas : París, UNESCO, 13 y 14 de diciembre de 2001 en homenaje a Paul Verdevoye*, Centro de Estudios de Literaturas y Civilizaciones del Río de la Plata, París, 2003, pp. 13-26.
- SARTRE, Jean Paul, “A propósito de *El ruido y la furia*. La temporalidad en Faulkner”, en *La Palabra y el Hombre*, 103 (1997), pp. 137-145.
- SUÁREZ, Nicolás, “Dos variantes de *lo final* en la obra de Onetti: *El astillero* y *Cuando ya no importe*”, *Badebec*, 4 (2013), pp. 38-60.
- SWANSEY, Bruce, “La metamorfosis infernal del espacio”, *Revista de la Universidad de México*, 46 (2007), pp. 32-39.
- TOLSTOI, León, *La muerte de Iván Ilich / El diablo / El padre Sergio*, trad. José Laín Entralgo, pról. Arturo Uslar-Pietri, Salvat, Navarra, 1969.
- TURTON, Peter, “Para una interpretación de *El astillero* de Juan Carlos Onetti”, *Reflexión*, 3/4 (1974-1975), pp. 275-295.
- , “Lo rectilíneo y lo circular en *El astillero*”, *Texto Crítico*, 4 (1976), pp. 127-133.
- VARGAS LLOSA, Mario, *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*, Alfaguara, México, 2009.

- , “Huellas de Faulkner y Borges en Juan Carlos Onetti”, *Monteagudo*, 14 (2009), pp. 15-26.
- VEGA NEIRA, Ricardo, “Metáfora, simulacro y fin de la utopía latinoamericana en “El Astillero”, de Juan Carlos Onetti”, *critica.cl*, 2010 [<http://critica.cl/literatura/metafora-simulacro-y-fin-de-la-utopia-latinoamericana-en-el-astillero-de-juan-carlos-onetti>].
- VERANI, Hugo J., *Onetti: el ritual de la impostura*, Monte Ávila, Caracas, 1981.
- , “Onetti y el palimpsesto de la memoria”, en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, coord. Sebastián Neumeister, Vervuert, Frankfurt am Main, 1989, pp. 725-732.
- , “Juan Carlos Onetti: la aventura de la escritura”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, t. 43, 1 (1995), pp. 125-144.
- , “Para llegar a Santa María”, en Jorge Ruffinelli *et al.*, *Colección prólogos. Narrativas I*, Ayacucho, Caracas, 2009, pp. 223-267.
- VILLORO, Juan, *De eso se trata. Ensayos literarios*, Anagrama, México, 2a ed., 2010.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Sobre la certeza*, trad. Josep Lluís Prades y Vicent Raga, Gedisa, Barcelona, 1998.
- , *Investigaciones filosóficas*, trad. Alfonso García Suárez y Ulises Moulines, Crítica/UNAM, Barcelona, 3a ed, 2004.
- YURKIÉVICH, Saúl, “En el hueco voraz de Onetti”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 292-294 (1974), pp. 535-549.
- ZANETTI, Susana, Zanetti, “Significaciones de la temporalidad en *El astillero*”, en *Actas de las jornadas de homenaje a Juan Carlos Onetti*, Universidad de la República, Montevideo, 1997, pp. 216-221.