

Juan Carlos Onetti: creador del cosmos onettiano y su novela *El astillero* como reflejo indeliberado de la sociedad de Uruguay

Karen Monserrat Muñoz Alvarado*
DOI: <https://doi.org/10.32870/cl.v1i30.8044>

Resumen

El presente trabajo tiene la finalidad de rescatar la figura e importancia de la trayectoria de un escritor latinoamericano tardío del siglo XX: Juan Carlos Onetti. En las siguientes páginas se constata su recorrido como escritor, sus influencias literarias, la creación de su propio y ficticio universo llamado “Santa María” y la dinámica que ejerce el lector al enfrentarse a la narrativa onettiana. Asimismo, se hace hincapié en su novela *El astillero* donde es posible vislumbrar ciertos aspectos como la industrialización incentivada por la segunda guerra mundial y el fenómeno migratorio como consecuencia del desarrollo capitalista europeo y pilar del proceso modernizador de Uruguay desde finales del siglo XIX.

Palabras claves: Onetti, Santa María, astillero, declive, crisis.

Juan Carlos Onetti: creator of the Onetti cosmos and his novel *El astillero* as an undeliberate reflection of Uruguayan society

Abstract

The purpose of this work is to rescue the figure and importance of the career of a late 20th century Latin American writer: Juan Carlos Onetti. The following pages show his journey as a writer, his literary influences, the creation of his own fictional universe called “Santa María” and the dynamics that the reader exercises when confronted with Onetti’s narrative. Likewise, emphasis is placed on his novel *El astillero* where it is possible to glimpse certain aspects such as the industrialization encouraged by the Second World War and the migratory phenomenon as a consequence of European capitalist development and a pillar of the modernizing process of Uruguay since the end of the 19th century.

Keywords: Onetti, Santa María, shipyard, decline, crisis.

*Estudiante del último semestre del Doctorado en Filosofía e Historia de las Ideas en la Universidad Autónoma de Zacatecas (2021-2023). Licenciada en Letras y Maestra en Investigaciones Humanísticas y Educativas con orientación en Literatura hispanoamericana por la Universidad Autónoma de Zacatecas.

Contacto: karen.mnz04@gmail.com ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-2911-8810>

Origen de un escritor montevideano

Uno de los autores más destacados de la generación del 45 fue Juan Carlos Onetti. Fue un cuentista y escritor nacido en Uruguay el 1 de julio de 1909. Desde temprana edad tuvo un interés ávido por la lectura. Escondido dentro de un ropero, se deleitaba sumergiéndose con las lecturas de Julio Verne y otros autores de aventuras (Vargas Llosa, 2008, p. 37). Abandonó los estudios secundarios en el primer año cuando contaba con trece años. A comparación de otros escritores latinoamericanos que se habían formado en universidades, que eran profesionales distinguidos o incluso hasta diplomáticos, la situación de Onetti era muy distinta. Pues esta se asemejaba más a la de los autores norteamericanos, quienes aprendieron la labor de escritores sobre la marcha, sin una formación normativa y a la vez que se desempeñaban en oficios pesados y fatigantes para poder ganarse la vida.

De ese modo propició que los primeros trabajos de Juan Carlos Onetti fueran fugaces e inestables, en donde la paga era mínima. En su gama de ocupaciones, se dedicó a ser recepcionista de un dentista, empleado de una empresa que se dedicaba a la venta de neumáticos, también fue albañil, vendedor de entradas en el estadio Centenario, vigilante de una tolva en el Servicio Oficial de Semillas del Banco de la República y mozo de cantina del Ministerio de la Salud Pública del Uruguay (Vargas Llosa, 2008, p. 40).

En sus años de adolescencia, junto con dos compañeros, Luis Antonio Urta y Juan Andrés Carril Urta fundaron una pequeña revista titulada *La tijera de Colón*. Más o menos tuvo una duración de un año. Solo se publicaron siete números, el primero fue en marzo de 1928 y el séptimo fue en febrero de 1929 (Vargas Llosa, 2008, p. 40). En ella, Onetti dio a conocer sus primeros artículos a los 19 años, sin embargo, no aparecieron firmados. El cierre de este proyecto se debió principalmente a motivos económicos. No era una revista que se centrara en temas reflexivos y literarios, más bien constataban el ámbito humorístico, localista y social de su región.

A partir de los años treinta se la pasaba viajando de Buenos Aires a Montevideo y viceversa. También contrajo matrimonio con María Amalia Onetti, una prima-hermana. En aquel tiempo escribió la primera versión de *El pozo*, más nunca llegó a publicarse debido a que extravió el manuscrito. Además, en ese mismo año, en la capital argentina dio comienzo su actividad periodística con crónicas relacionadas con el cine que fueron publicadas en el diario *Crítica*, invitado por el dramaturgo y periodista Conrado Nalé Roxlo (Vargas Llosa, 2008, p. 43).

Asimismo, dentro de su trayectoria periodística, el escritor uruguayo colaboró en los diarios de La Prensa y de La Nación de Buenos Aires, publicando -en el primer diario- su primer cuento: “Avenida de Mayo-Diagonal Norte-Avenida de Mayo” (Vargas Llosa, 2008, p. 43). Este relato cautivó por su modernidad y fue presentado como un resultado experimental, debido a que era una ficción que no se apegaba a los cánones establecidos. Lo más preponderante era demostrar el plano psicológico y mental ante una suelta realidad objetiva del mundo exterior.

A lo largo de su vida, Juan Carlos Onetti estuvo a cargo en diferentes puestos. En 1939 fue el primer secretario de redacción en el semanario *Marcha*, encargándose de la selección literaria hasta 1941. Escribió en dos secciones: «La piedra en el charco», firmada con el seudónimo de «Periquito el aguador» y «Cartas al director» firmadas por «Grucho Marx» (Mattalia Alonso, 1989, p. 154). Estas cartas tuvieron como finalidad ser textos humorísticos, en donde se comentaba sobre los sucesos locales y noticias acerca de la situación de la guerra mundial, así como de los acontecimientos de Europa que repercutían a Uruguay y a Latinoamérica.

Con los años la revista *Marcha* se fue convirtiendo en un órgano de índole cultural y político en América Latina. Su fundador y director fue Carlos Quijano, quien en ese entonces lideraba la Agrupación Nacionalista Demócrata Social, una corriente de izquierda emergida en 1928 (Vargas Llosa, 2008, p. 53). Esta revista mencionada adquirió una gran prosperidad y trascendencia en Uruguay y en el continente latinoamericano, pues en ella participaron radicales, demócratas, socialistas, independientes y marxistas. Intelectuales de valía como Juan Carlos Onetti, Emir Rodríguez Monegal, Ángel Rama y Jorge Ruffinelli colaboraron con sus respectivas críticas hacia la literatura, el teatro, la música y el cine, propiciando de ese modo el diálogo y el debate de ideas.

Otro dato relevante que mencionar fue que en 1957 se le nombró director de Bibliotecas en la División de Artes y Letras de la Intendencia Municipal de Montevideo hasta su encarcelamiento en 1974. Todo se debió a que Onetti formó parte de un jurado literario, junto con la escritora Mercedes Rein y el crítico Jorge Ruffinelli, quienes apremiaron un cuento considerado como “pornográfico” por las autoridades castrenses. Se les detuvo y se les encarceló por tres meses. De ahí que, al siguiente año, Onetti optó por emigrar y refugiarse en Madrid.

La vida de este autor montevideano se caracterizó por una serie de fracasos en certámenes literarios, así como en la desintegración de sus matrimonios, en

un radical aislamiento y en una paulatina reclusión de sí mismo.

Corpus onettiano

La primera novela de Juan Carlos Onetti fue *El pozo* que se publicó en 1939. Ese año fue decisivo para su carrera literaria, debido a que esta se fue encauzando hacia una madurez narrativa. Este autor montevideano fue uno de los primeros escritores latinoamericanos en estar informado a partir de lecturas e ideas sobre la novela en relación con la vanguardia literaria mundial. Tuvo un gran interés en las formas modernas que se desarrollaron en Europa desde la primera posguerra y eso mismo propició en que fuera a proponer una renovación en la narrativa, principalmente en la uruguaya, la cual estaba estancada (Verani, 1989, p. XI). La aparición de esta novela, según Vargas Llosa dio pauta para fijar el nacimiento de la nueva narrativa hispanoamericana (Verani, 1989, p. XIII).

Diversos críticos llegaron a relacionar esta obra por las semejanzas que guardaba con las novelas francesas de *El extranjero* de Albert Camus y *La náusea* de Jean Paul Sartre, aunque más bien, como Vargas Llosa lo manifiesta (2008), quizá fueron una mera coincidencia tales influencias debido a que mucho después Onetti se enteró, pero lo que sí remarca es que probablemente éste fue uno de los primeros escritores que hizo visible una orientación encauzada a la sensibilidad y que se vio reflejada a partir de los años cuarenta (pp. 33-34).

Guido Castillo (1974) declara que en *El pozo* se inaugura una nueva manera de contar que estremece a la prosa española, ya que nadie había expuesto hasta ese entonces con un lirismo cruel y semiamorizado. Elementos como “el exterior y lo interior, el hombre y su mundo, la realidad y la ensoñación, se inscriben [...] en el espacio-tiempo de un *continuum* narrativo, donde la belleza y el horror, la lucidez y la locura se interpenetran hasta hacerse inseparables” (p. 91). El relato a través de sus pasajes muestra signos de fragmentación, de reticencia y de indeterminación, dando como resultado formas ambiguas y de discontinuidad narrativas.

La soledad y la angustia obligan a los personajes a marginarse y a presentarse como seres individualistas y antisociales. Sin embargo, lo más destacable en el personaje principal, llamado Eladio Linacero, es la capacidad de soportar dicho tormento por medio de la ficción; de esa manera puede moldear a su libre albedrío un mundo propio, lo cual es imposible en el mundo real. Es así como algunas obras de Onetti se ven perfiladas y toman esa vertiente: “el viaje de los seres humanos a un mundo inventado para liberarse

de una realidad que los asquea” (Vargas Llosa, 2008, p. 36).

Además, bajo su autoría se encuentran novelas como *Tierra de nadie* (1941), *Para esta noche* (1943), *La vida breve* (1950), *Los adioses* (1954), *El astillero* (1961), *Juntacadáveres* (1964), *La muerte y la niña* (1973) y *Dejemos hablar al viento* (1979). También novelas breves como *Para una tumba sin nombre* (1959) y *La novia robada* (1968). Cabe mencionar que, en su segunda novela, *Tiempo de abrazar*, Onetti conoció Roberto Arlt a comienzos de la década de los treinta. En ese tiempo, el escritor rioplatense gozaba de popularidad gracias a su trabajo, y eso mismo originó que críticos puntuaran la influencia literaria que había ejercido sobre el escritor uruguayo. De cierta manera, la lectura de Arlt auxilió a que Onetti buscara su propia travesía en el mundo literario.

La figura del narrador francés Ferdinand Céline (1894-1961) forjó y nutrió la visión negativa y pesimista que Juan Carlos Onetti concibió y expuso mediante sus novelas. En ambos autores se rescatan mundos poblados por gente aquejada de una epidemia colectiva: la mediocridad, el fracaso, el resentimiento y la sordidez (Vargas Llosa, 2008, p. 120). Las lecturas de Céline ayudaron a que mantuviera un estilo crapuloso, sumada también la inserción de un lenguaje oral y callejero como creación estética, en la cual de acuerdo con Vargas Llosa se expresaba una concepción muy personal y siniestra del hombre y la vida. Lo crapuloso demostraba que había una esencia malévol, siniestra y vil –pecadora, dirían los creyentes– que se manifestaba en la existencia de hombres y mujeres con una propensión irresistible a hacer el mal y a sufrirlo, y que no tenían otra escapatoria a esa atroz condición más que a los viajes imaginarios (Vargas Llosa, 2008, p. 124).

Los personajes onettianos siguen un patrón a partir de la invención de Eladio Linacero, un hombre desinteresado por el acto de vivir que se inclina por el deleite de las ensoñaciones. Mediante esta índole de personajes, Onetti retrata la visión de los hombres marginados, exhaustos y derrotados:

Proliferan en sus novelas los seres marginados: rufianes, prostitutas, inmigrantes, enfermos, dementes, artistas fracasados. Todos sus personajes viven en un abandono total, sin poder integrarse plenamente a la vida, privados sistemáticamente de toda ligadura con el mundo y aun de su propia identidad. (Verani, 1981, p. 28).

En otras palabras, se presentan como seres abandonados, sin nada a qué asirse ante una realidad incomprendible e insoportable. Con actitudes desconfiadas y lacerantes, lo único que los salva de la oquedad es

el incesante ejercicio de la imaginación, lo cual reafirma lo inoperable de la realidad: “Hombres solos, incomunicados, acechantes; hombres acorazados, externamente fríos y despectivos para preservar secretas ternuras entendidas como debilidades por relación al mundo hostil; hombres distantes unos de otro, aun en la amistad y el amor” (Rama, 1974, p. 22).

De ahí que las idealizaciones se conviertan —aparte de manifestar su desdén al medio en el que habitan— en uno de los principales impulsores para que el hombre onettiano sobrelleve su transitar: “vivir la vida como castigo, admitir el encallamiento y entregarse a él a fondo, afirmar que la realidad es el infierno y vivirlo integralmente. Así surge Larsen” (Rama, 1974, p. 49). El universo onettiano está regido por la decadencia, la desintegración y la descomposición. Ante ello, el autor trata de expresar una realidad profunda para hacerlo resaltar.

Asimismo, se puede constatar cómo las artes visuales auxiliaron a Onetti para la creación de su peculiar poética, especialmente de los pintores posimpresionistas como Paul Cézanne (1839-1906) y Paul Gauguin (1848-1903). La pintura francesa de finales del siglo XIX y la novela contemporánea de comienzos del siglo XX fueron de gran trascendencia para su formación como escritor. Su profunda admiración se volcó hacia Marcel Proust y James Joyce debido al ingenio en que compaginaban las artes bajo el hechizo de la pintura y la música a través de sus obras (Onetti, 2009, p. 25). Cabe señalar que en una de las tantas correspondencias que mantenía Onetti con el pintor y crítico de arte argentino Julio E. Payró, éste expresó: “siempre he sacado poca o ninguna utilidad de mis lecturas sobre técnica y problemas literarios; casi todo lo que he aprendido de la divina habilidad de combinar frases y palabras ha sido en críticas de pintura. Y un poco en las de música” (Onetti, 2009, p. 25).

Onetti tenía un gran conocimiento con respecto al arte moderno. Le apasionaba también la pintura impresionista estudiada por Franz Roh que consistía en una vuelta a lo real, a una nueva objetividad. Lo más importante de esta propuesta era que se centraba en una estética que no tenía intenciones de ser imitativa, descriptiva o anecdótica, ni ser un reflejo de la naturaleza, sino una creación que reconstruía el universo poniendo de manifiesto la convivencia entre lo objetivo y lo subjetivo, lo irracional y racional (Onetti, 2009, p. 26).

Si bien, el realismo de Henri Rousseau, Paul Cézanne y Paul Gauguin que manifestaban poseía una cualidad de trasladar la vida cotidiana a un mundo imaginario que para nada tenía relación con el

realismo mágico. Estas nuevas perspectivas creativas cautivaron a dicho autor montevideano que no tardó en trasladarlas a sus obras y adaptarlas a sus propios fines artísticos:

En efecto, la pintura postimpresionista estimula la sensibilidad de Onetti. La multiplicidad de los planos narrativos (común también al cine), la yuxtaposición y la simultaneidad de tramas paralelas, la interpenetración del presente con el pasado y la especialización del tiempo. (Onetti, 2009, p. 31).

En la narrativa onettiana es usual que se suelen omitir detalles e información, o dejar huecos en episodios cruciales sin esclarecer, pues no se dedica a una literatura descriptiva y rechaza el arte imita-figura-representativo. Esta “técnica” fue tomada de Cézanne, quien en sus lienzos existía un escamoteo de pinceleadas y ocultaba datos que aseguraban la complicidad del observador y del lector (Onetti, 2009, p. 29). A partir de esta premisa fue que Onetti en otra de sus correspondencias (carta 48) declarara con letras mayúsculas: “SIEMPRE HAY ALGO que no se dice”. Lo que importa para Onetti es que no se puede comunicar o no se puede decir el significado trascendente de las acciones humanas.

En tal sentido quien se acerque a las historias onettianas, podrá advertir que se entremezclan unas con otras y que tienen diferentes enfoques, estableciendo una visión completa. De ahí que el papel del lector o del exégeta también sea contemplado por Onetti para que acceda a la dinámica del juego hermenéutico que hay entre la obra misma y el intérprete.

Una peculiaridad más que tiene que decirse con respecto a Onetti es la capacidad para detallar atmósferas, ambientes y pensamientos pertinentes a través de la morosa exposición de gestos, posturas, ademanes y poses de sus personajes en determinadas situaciones (Onetti, 2009, p. 32). Este resultado apareció como una experiencia que le dejó el arte y el cine, principalmente el estadounidense, el cual era caracterizado por sugerir dramas solitarios y sombríos que no podían ser expresados en una forma clara y directa.

El hallazgo de la pintura postimpresionista francesa fue paralela a la lectura que hizo de Proust y Joyce, quienes llevaron hasta al último extremo la fusión de las artes:

La experiencia vivida se interioriza, predominando el mundo de los sueños y de la imaginación, los viajes por la conciencia, experiencias elusivas y ambiguas contadas por voces que se superponen, que dan forma a exploraciones polivalentes de la relación del hombre con el mundo. (Onetti, 2009, p. 34).

Fue con estos autores que la novela ya no seguía un orden preestablecido y secuencial, ni tampoco una manifestación de una recreación social o psicológica. Ese nuevo tipo de novelística inculcó a escritores como Onetti a visualizar la novela como una unidad artística y no como una mera reconstrucción de la realidad.

Las lecturas que realizó de William Faulkner con su novela *Santuario* leída en 1938 en francés y *Las palmeras salvajes* traducida por Borges le abrieron nuevas perspectivas y una fascinación a dicho autor. La forma en que Faulkner construía sus novelas, en que exponía una historia a partir de múltiples perspectivas, historias fragmentadas que cautivaban por la ambigüedad de lo narrado fue motivo para que Onetti lo proclamara como su rival, debido a que se percató de que el estadounidense escribió lo que él deseaba hacer (Onetti, 2009, p. 36). Se había adelantado a sus intenciones, de ahí que se descubriera a sí mismo en la obra de otro autor. No obstante, esto mismo propicio a que Onetti comenzara a introducir sus nociones propias dentro de la creación de su cosmos, incitando a un estilo auténtico por su calidad artística y por su funcionalidad, pues a su manera y sus conceptos expresaba la visión del mundo impregnada de pesimismo y negatividad que era la suya (Onetti, 2009, p. 34).

La vida breve y el nacimiento de Santa María

Conforme Juan Carlos Onetti iba adquiriendo experiencia en el ámbito narrativo se adentraba en una etapa de madurez creadora. En los años posteriores produjo una nueva novela, con tintes más complejos y ambiciosos: *La vida breve*, que fue publicada en 1950. Fue a partir de esta novela que Onetti condensó la gran influencia que tuvo del escritor estadounidense William Faulkner.

La admiración que le profesaba Onetti a este autor se observaba en diversos trabajos, tanto en artículos como en entrevistas, donde manifestaba su pleno conocimiento y dominio total de los libros, personajes y temas relacionados a este escritor. Sin embargo, no fue significativo sólo para él, sino también para intelectuales como Carlos Fuentes, Juan Rulfo, Cortázar, Sábato, García Márquez quienes se vieron influenciados, pues encauzó a que éstos supieran sacar partido de sus enseñanzas y a la vez pudieran edificar un particular estilo literario.

Retomando la novela antes mencionada, la trama gira alrededor del protagonista Juan María Brausen, un publicista desencantado por la vida y como única alternativa para escaparse de la realidad suburbana en la que habita y no soporta, es sumergir-

se en un plano imaginativo. Además, en esta novela se presenta por primera vez la ciudad de Santa María, producto también de Brausen. Este concibe un mundo ficticio y se refugia en los personajes que están bajo su autoría al punto de que su esencia se ve mermada por Juan María Arce y luego por el doctor Díaz Grey. Este último adquiere más densidad y solidez, desplazando al resto hasta suplir finalmente la figura del autor. Estos dos “modos de vivir”, como lo expresa Cristina Mancheno (2013) van adquiriendo autonomía, se separan de su creador y como consecuencia terminan desplazando la ficción que las prefigura: se imponen como una realidad literaria dentro de otra (p. 7).

La concepción de este mundo propio y autónomo de Onetti, la ciudad mítica de Santa María se debió a la Yoknapatawpha County de Faulkner, un condado ficticio del noroeste de Misisipi, en el que se desarrollaban varias de sus novelas. Este modelo fue retomado y aplicado al cosmos de este autor latinoamericano, que si bien, igual le tomó varios años y heroicas proezas de concentración para que Onetti concibiera su propio universo y sus personajes se desarrollaran en él, en el que su sensibilidad, sus idiosincrasias, los rasgos psicológicos de sus habitantes son distintamente uruguayos (Harss, 1964, p. 222).

Santa María es una pequeña ciudad provincial, donde todos se conocen, un lugar casi mítico que Larsen (personaje onettiano) califica como un “pueblo de ratas” con evidente desprecio a ese espacio. Inclusive existen otras localidades imaginarias próximas a ella, como son Lavanda que está en la otra orilla del río, y Puerto Astillero que está a media hora en lancha. Asimismo, hay edificada una estatua de Juan María Brausen como el fundador, pero al mismo tiempo figura como un creador o un dios divino ante la población sanmariana. Así que no es de extrañarse que se rescaten expresiones como “Brausen me perdone”, en vez de “Dios me perdone” o “Los caminos de Brausen siempre fueron misteriosos para nosotros” confiriéndole cierto estatuto divino a dicho personaje (Curiel, 1992, p. 44).

Así como la mayoría de los pueblos, Santa María cuenta con una Plaza. En ella cada domingo y días feriados una banda toca la retreta mientras las familias y las parejas pasean. Hay un club social conocido como Progreso para la gente que tiene un estatus elevado, y otro para aquellos que son más humildes y que poseen un estatus bajo, el Club Comercial. El periódico de la ciudad es *El Liberal* y abundan varios puntos de reunión como los cafés y restaurantes, entre ellos se encuentra el Berna, el Universal, el Baviera, el Belgrano, e inclusive cuentan con un cinema, el

Apolo, donde se proyectan funciones de teatro y espectáculos deportivos. Santa María tiene también una iglesia, hay farmacias, una cooperativa y una confitería. Es en *El Astillero* que se presenta esta ciudad más modernizada, se ha expandido y cuenta con bares y discotecas, en donde predomina la música jazz que está en boga. A su vez, también aparece una penitenciaría (Vargas Llosa, 2008, pp. 109-110).

Existen un gran número de escenarios particulares en el mundo onettiano: hay espacios cerrados donde los personajes suelen interactuar entre sí, como los cafés, el prostíbulo, los cuartos de hotel, las pensiones y los bares. Estos espacios cerrados tienen como función resguardar la intimidad al tiempo que amenizan los pesares cotidianos que aquejan a los personajes de Onetti.

Alonso Cueto (2009) enfatiza que el café de Onetti es el lugar de reunión de los hombres derrotados por la erosión lenta y segura de la vida urbana (p. 135). En cierto sentido, estos espacios brindan un amparo momentáneo a quienes lo habitan, como Barthé en su boticaria, Julita en su habitación o la misma María Bonita con el prostíbulo. Las condiciones en las que se encuentran dichos espacios también fungen como el reflejo de las personalidades de los personajes que los habitan. De este modo, los escenarios cerrados propician el uso de la reflexión —que al parecer está vedado en los espacios públicos—, así como los soliloquios de los personajes, que dan como resultado una visión más intimista e individual de cada uno de ellos.

Es conveniente señalar que este espacio ficticio en cada historia mantiene una esencia modificable. No se presenta como una naturaleza estática o precisa. De hecho, este rasgo a veces puede presentarse de manera obvia y abrupta, y en otras ocasiones se visualiza más sutil, casi imperceptible para el lector, pero esto mismo se debe a dada su condición imaginaria. Los episodios que se desarrollan en este plano no necesariamente ocurren en una determinada lógica ni tampoco siguen un orden cronológico, de ahí en que “en Santa María sólo hay estampas, episodios, ocurrencias que se yuxtaponen, pero no se implican unas en otras como periodos de un transcurrir” (Vargas Llosa, 2008, p. 111). Se vive en un eterno presente. En vez de mantener una secuencia gradual o la sensación de que avanza el tiempo, esta es reemplazada por un tiempo circular, que da vueltas sobre sí mismo y se muerde la cola.

Este cosmos onettiano no se solidifica, pues la intención que tiene el autor es que perdure la fluidez dentro de este espacio. Eso se puede ver ejemplificado cuando a veces los sucesos narrados de un de-

terminado libro se rebaten con los de otro, o incluso otros hechos dentro del mismo libro (Harss, 1964, p. 236). En cambio, para los personajes onettianos como Díaz Grey, Larsen, Jorge Malabia y otros que habitan ese mundillo, Santa María se convierte en una especie de limbo terrenal, regidos por el tormento y el abatimiento, con actitudes de indiferencia hacia el porvenir, ausentes de lo pasado y sin tener ninguna necesidad de manifestarlo (Castillo, 1974, p. 94).

La travesía del hombre onettiano en *El astillero*

Cuando un lector por primera vez se acerca o se enfrenta a la novelística onettiana y si ingenuamente se rige por el orden cronológico en que fueron publicadas las obras, podría resultarle dificultosa la lectura del ritmo de las novelas. La razón se debe a que no todas mantienen una concordancia secuencial, tendiendo más a las regresiones y a las historias entrelazadas. Incluso hasta al lector le parecerían incomprensibles por el hecho de que se da por asentado o entendido que éste está familiarizado con la táctica narrativa, las novedades, los lugares, los personajes que el escritor confiere sobre sus novelas. Tal es el caso de la novela *El Astillero* (1961) y *Juntacadáveres* (1964), y como lo señala Amatto Cuña (2008) ambas forman un corpus, puesto que “constituyen una unidad literaria” (p. 34).

Onetti en *Juntacadáveres* nos presenta las proezas del protagonista Larsen o mejor conocido como “Juntacadáveres” cuando se instala en Santa María para regentar un prostíbulo en una casita de la costa, acompañado de tres prostitutas más (María Bonita, Nelly e Irene). La aparición del burdel provoca que empiece a haber disturbios y quejas en el pueblo en contra de *Juntacadáveres* y las mujeres, y como consecuencia aparecen asociaciones para perjudicarlos. Sin mucho éxito con llevar a cabo el ambicioso proyecto, finalmente son obligados a retirarse ante la presión que ejercía la Iglesia y el pueblo sanmariano por atentar en contra de los buenos valores:

Larsen luchó por la libertad, la civilización y el honrado comercio. [...] Después de todo, no debemos echar toda la culpa sobre el padre Bergner. En realidad, es Santa María la que puso punto final a la empresa inolvidable (Onetti, 2003, pp. 309-310).

En cambio, lo que llega a caracterizar a *El astillero* se debe a que la mayor parte del tiempo asentaba un aire fantasmagórico y espectral de la narración (Mejía, 2003, pp. 55-68). Si bien, no se le asemejaba en contenido y amplitud con *La vida breve* (1950), sin embargo, críticos como Emir Rodríguez Monegal expresaron que se trataba una de sus mejores obras escrita por dicho autor uruguayo.

La historia está impregnada de pesimismo, en el absurdo en el que yacen los personajes y en la inutilidad misma de sus acciones. De ahí que se presente un astillero corroído y descuidado para proyectar dicha calamidad que padecen los actores y el espacio en el que se desenvuelven:

El astillero se destaca como un texto particularmente significativo, en la medida en que la localización de la novela en el ruinoso astillero de Jeremías Petrus, constituye un paso insólito y decisivo en la invención del absurdo: la índole de ese astillero abandonado y semiderruido, inhóspito e inútil, perfecciona el mundo imaginario en el que se despliega, también inútil e insensata, la actividad de Larsen, de Kunz, de Gálvez, de su mujer embarazada y aún del mismo Jeremías Petrus y de Angélica Inés, su hija boba (Amatto, 2008, citado en Díaz, 1989, p. 101).

Es en *El astillero* en donde se constata la última odiosidad del ex-macró Juntacadáveres. O en su defecto, de Larsen, quien a lo largo de la historia siempre se le confiere de ese modo, y no por su remoto sobrenombre. Si bien, tuvieron que transcurrir cinco años de su destierro para que dicho protagonista onettiano nuevamente recobrará acto de presencia en Santa María:

De todos modos, cinco años después de la clausura de aquella anécdota, Larsen bajó una mañana en la parada de los “omnibuses” que llegan de Colón, puso un momento la valija en el suelo para estirar hacia los nudillos los puños de seda de la camisa, y empezó a entrar en Santa María, poco después de terminar la lluvia, lento y balanceándose, tal vez más gordo, más bajo, confundible y domado en apariencia. (Onetti, 1984, p. 5).

A grandes rasgos, la trama se centra en el regreso de Larsen a Santa María. En un inicio se desconoce el motivo por el cual llega. Incluso podría decirse que carece de algún propósito. De hecho, éste va tomando forma o se le esclarece cuando en un bar se encuentra a la hija de Jeremías Petrus, quien es dueño de la desgastada y abandonada compañía astillera que se halla en quiebra. Es ahí que se puntualiza su intención por pretenderla. Mas adelante el mismo Petrus le ofrece a Larsen que se ocupe de la Gerencia General. De ese modo se adentra a la misma dinámica que los otros trabajadores —el gerente técnico Kunz y el administrador Gálvez— quienes interpretan su papel encomendado dentro de una farsa no dicha, pero sí consensuada por todos, sólo para no tomar conciencia de sí mismos y no enfrentarse al vacío y el absurdo que les acecha: “Ficción, representación, teatro es lo que ocupa buena parte de la vida de estos cuatro seres que, de común acuerdo, han decidido dar la espalda al mundo real para construir un espejismo” (Vargas Llosa, 2008, p. 150).

La división de la novela está estructurada a modo de pieza teatral. Los dieciocho capítulos que se presentan se refieren a los espacios sustanciales en los que se desenvuelve Larsen, señalados por un nombre y su respectivo número: “Santa María I”, “El astillero I”, “La glorieta I”, “La casilla I” y por último “La casa I”, la cual desde un principio le resulta inaccesible a Larsen y sólo aparece una vez al final. El cambio de un escenario a otro no interfiere ni altera el desarrollo de la historia. Katalin Kulin (2016) puntualiza que la novela quita el carácter real de los episodios contados para transformarlos en representaciones. Quienes lo miran, de manera automática se convierten en público y su relación con los personajes equivale a la que tiene el público con los actores de una función (p. 650).

Conforme el lector se adentra a la novela es posible que advierta una atmósfera pasiva y sucesos que se repiten una y otra vez. Algunos ejemplos serían las visitas a Angélica Inés en la glorieta o en la casilla con Gálvez y su mujer, e inclusive los morosos viajes por el río que Larsen tenía que tomar. Recursos como lo circular y lo estático son constantes en la obra onettiana. La reiteración para Onetti es parte esencial y la integra en una atmósfera maniacodepresiva, ocasionando que la historia se haga imprecisa y hasta difícil de seguirla (Harss, 1964, p. 237).

Otro aspecto por encontrar en la novela es el empleo de las analepsis. Las repeticiones de los hechos remotos son habituales. Estas frecuentes interrupciones dentro del texto no transfiguran la cronología de la historia, incluso cambiante conserva su condición lineal. Lo fortalecen y permiten contrastar cómo el pasado se convierte en un tipo de desazón y al mismo tiempo en una especie de consuelo para los personajes que se hallan aprisionados: “el infierno es el pasado eternamente reiterado” (Saad, 1974, p. 578).

En cuanto a la voz que relata *El astillero*, hay una entidad que no participa y es ajena a la historia, dando a suponer que se trata de un narrador omnisciente. Sin embargo, este narrador tiene cualidades como la imprecisión o turbación a la hora de manifestar sucesos, o en señalar de manera explícita el absurdo de las conductas de los personajes y sus estados anímicos y de conciencia. Una bruma le rodea, la cual es difícil de acceder. Se hace partícipe de la farsa enmarañando al lector en ese ligero juego que existe entre realidad e ilusión. A su vez tiene conocimiento de algunas cosas, pero pasa por alto otras. Se vale de testimonios de testigos, que así como enriquecen el texto, también pueden llegar a contradecirlo: “se esfuerza por rodearnos de niebla su figura. Su conducta es desconcertante. No sabemos con exactitud qué te-

reno pisamos ni cuándo habla, ni cuando reflexiona, ni cuando hace algo. No podemos predecir sus actos” (Matus, 1974, p. 648).

Aunado lo anterior, es preciso enunciar que el tiempo de la historia no se manifiesta determinada-mente, sino al contrario, es por medio de leves vestigios que se va trazando el intervalo del relato. Se toma como punto referencia las estaciones del año, desarrollándose desde fines de otoño hasta la llegada de la primavera. Elementos permanentes como la lluvia, el frío, las nubes mecidas por el viento o detenidas y la escarcha proyectan una imagen invernal, lánguida y lúgubre sobre la historia.

La razón para escribir *El astillero* se debió a que Onetti visitó una atarazana que existía en Buenos Aires, situada específicamente en Dock Sur (Vargas Llosa, 2008, p. 148). En ese tiempo estaba comprometido con la redacción de *Juntacadáveres*, pero se vio incentivado a interrumpirla para comenzar a esbozar *El Astillero*. Ya sería hasta el año de 1964 que publicaría la historia que concernía a Larsen y al prostíbulo en Santa María.

Influenciado por ese establecimiento que se hallaba en quiebra y que estaba dedicado a construir o reparar embarcaciones (cuyo dueño se llamaba Du Petrie), Onetti se asombró que a pesar de que ya no se podía hacer nada para salvar la empresa, el patrón siguiera obrando de manera natural, como si todo estuviera en funcionamiento. Fue allí donde conoció al señor y gerente Fleitas:

[...] un viejito duro, bien vestido, muy convencido de que iban a ganar el pleito. Aunque luego no se pudo cumplir con los compromisos y hubo que rematarlo todo. [...] Allí estaba todo abandonado; una mugre, un polvo espantoso. [...] Toda aquella riqueza de material no sé si conseguí describirla bien en *El astillero*, pero toda aquella riqueza tirada [...] Me acuerdo que era un galpón con techos de zinc, y en una de las vigas había un letrero que decía textualmente: <<Prohibido el porte y uso de armas>>. (Vargas Llosa, 2008, p. 148).

El astillero como reflejo indeliberado de la sociedad de Uruguay

Vargas Llosa, manifiesta que las obras literarias son también, aunque jamás únicamente, testimonios de carácter histórico y social (p. 154). Pueden reflejarse de una manera ligera, indirecta y contradictoria. El escritor coexiste en un entorno cultural, político, social y económico en donde se ven inmiscuidos factores y experiencias que son determinados por ciertas épocas. En algunas obras se aprecia que su intención sí es constatar su inconformidad o una crítica, pero en otras, esta se encuentra encubierta y entre líneas. De ahí que lo literario de una obra no es que refleje

la realidad tal cual, sino al contrario, le añade (ya sea quitándole o agregándole) en la ficción (p. 155). Sin más, el mundo real aparece transfigurado, desarticulado y reconstruido en la obra literaria.

En diversas ocasiones Onetti mantuvo cierta oposición a que sus novelas las relacionaran o aludieran a que existía alguna crítica político-social encubierta. De hecho, declaró reaciosamente que él no tenía ningún interés en escribir novelas de ese tipo de índole y que su novela *El astillero* nunca tuvo la intención de reflejar la condición de su país:

[...] yo, cuando escribo, lo hago pensando siempre en Onetti. Es la única persona que me interesa. [...] Si había cierta premonición en *El astillero* respecto al futuro del Uruguay, era inconsciente. Yo no había pensado que eso que ocurría allí en Puerto Astillero sucedería en el Uruguay. (Prego Gadea y Angélica, 1981, p. 116)

Estudiosos como Juan Carlos Curutchet (1974) apuntan que *El astillero* de Onetti alude a esa crisis radical que atravesó la sociedad uruguaya y que profetizó el sueño de una sociedad debilitada que se hallaba refugiada en el nirvana de una mitificada arcadia pastoril (p. 592).

Fue en 1904, que la figura política moderna del Uruguay, el líder José Batlle y Ordoñez terminó con el caudillismo militar y durante sus dos presidencias llevó a cabo una reforma política y social muy ambiciosa que incentivó a que el país uruguayo se colocara en la vanguardia de América Latina. A su vez Batlle estableció el más avanzado sistema de seguridad social, también se estableció el Estado laico, a partir de la separación de la Iglesia y el Estado. La educación fue gratuita y se impartió a nivel de primaria, secundaria y universidad. Se estableció la jornada laboral de ocho horas para los trabajadores, y asimismo se creó una ley de divorcio que favorecía a las mujeres. Uruguay llegó a alcanzar uno de los índices más bajos de analfabetismo a nivel mundial, incluso fue conocida como la “Suiza de América”, “La Arcadia feliz” o “La Atenas del Plata” (Vargas Llosa, 2008, p. 157).

Los uruguayos de 1930 poseían una alta autoestima. Se sabían parte de una experiencia única en América Latina. Habían logrado edificar un sistema democrático y una sociedad equilibrada, moderna y progresista (Arteaga, 2000, p. 174). Todavía en la década de los cuarenta, Uruguay gozaba de buena bonanza. Entre los años de 1945 y 1955 fue cuando se registró un gran crecimiento de la producción industrial. La segunda Guerra Mundial estimuló la industrialización en los países iberoamericanos, reactivando las compras por parte de las potencias. El consumo comenzaba a aumentar y la producción a lentificarse, originando que el país uruguayo tuviera menos capa-

cidad de inversión. Fue en la década de los cincuenta que el deterioro económico fue acrecentándose y acentuándose, hasta que la crisis se puso de manifiesto (Arteaga, 2000, p. 198).

La crisis económica obligó a los centros metropolitanos a reducir sus exportaciones, lo que dejó a los centros periféricos sin divisas para financiar sus importaciones, lo cual les orilló a incentivar la producción interna. Los almacenamientos de oro acumulados en épocas de bonanza bajaron de manera considerable. En cuanto a la dependencia económica, ésta se acentuó y alcanzó dimensiones no imaginadas, mientras que la inflación se expandió y el estancamiento productivo ya era general (Villegas, 1989, p. 57).

El Estado tenía la ingenua creencia que la industria desarrollaba al país. De allí que se priorizara la labor industrial, relegando y pasando a segundo plano la actividad agropecuaria. Se crearon más puestos de trabajo, se mejoró el salario de los trabajadores y de ese modo también se fortalecía a las clases medias, principalmente conformada por inmigrantes. Además, se produjo un aumento de los obreros pertenecientes al sector industrial y empleados en el sector, con la peculiaridad que el capital que financió el desarrollo industrial fue meramente nacional. Las inversiones extranjeras no alcanzaron relevancia (Arteaga, 2000, p. 209).

El fenómeno migratorio fue consecuencia del desarrollo capitalista europeo y pilar del proceso modernizador de Uruguay desde finales del siglo XIX, al tiempo que se convirtió como factor principal de poblamiento del Río de la Plata (Dutrénit, 1994, p. 252). Los inmigrantes en Uruguay promovieron actividades relacionadas a la mano de obra y aportaron ideas innovadoras a un país que se estaba reajustando, haciendo posible la idealización de una sociedad homogénea. La clase obrera estaba constituida por proletarios urbanos y rurales, dando cobijo a un abultado número de inmigrantes en diversos centros laborales: talleres, industrias livianas, barracas, compañías de tranvías y carruajes de alquiler, empresas de construcción, molinos y saladeros (Dutrénit, 1994, p. 254).

En esta misma tesitura, también el crecimiento de la población de inmigrantes se debió a las pocas semanas de haber comenzado el conflicto de la segunda Guerra Mundial. Uruguay fue testigo de presenciar desde cerca la batalla del crucero pesado *Admiral Graff Spee* contra tres cruceros británicos frente a la ciudad peninsular, Punta del Este. Una vez averiado, la tripulación buscó resguardo en el puerto de Montevideo y procedió a enterrar a sus muertos. El gobierno alemán clamaba por un plazo mayor para reparar

el buque, mientras que el gobierno inglés exigía que se le expulsara, pues la flota británica aguardaba para atacarlos. Al verse acorralados y sin salida, el capitán alemán hizo explotar su barco. Parte de la tripulación logró volver a Alemania, mientras que los otros optaron por quedarse a vivir en Uruguay o en Argentina (Arteaga, 2000, p. 196).

El hecho de la dependencia de la actividad industrial del capital bancario y del capital financiero fue significativo en el sentido en que correspondió a la situación apuntada respecto al desplome de la burguesía industrial uruguaya ligada al proyecto de sustitución de importaciones (Villegas, 1989, pág. 60).

Conclusión

Onetti fue testigo de cómo el país uruguayo gozaba de una extraña avis de democracia, prosperidad, cultura y legalidad, y de un momento a otro pasó a sufrir una crisis que lo terminaría de empobrecer, enconándolo y hundiéndolo en violencia, represiones y brutalidades de dictaduras militares, compartiendo similitudes con otros países vecinos latinoamericanos que también estaban en la misma situación. Este descenso repercutió la vida nacional.

El peso de este astillero mencionado para el escritor uruguayo fue de gran influencia e inspiración para proyectarlo en su obra. Cabe señalar que la única intención de Juan Carlos Onetti sólo era retratar las ruinas y la decadencia de aquella atarazana por la que se vio cautivado y a su vez constatar la última travesía de uno de sus míticos personajes, Larsen, antes de que una pulmonía acabara con él.

Es visible que en la novela de *El astillero* se rescaten aquellas reminiscencias de ese fenómeno histórico, la migración europea, las ilusiones batallistas, el desplome económico y social de Uruguay, así como la añoranza por aquella arcadía feliz y regocijante que ya se encontraba desvanecida y en declive.

Referencias

- Amatto, Acuña, A. G. (2008). *Las cicatrices urbanas: Santa María en la memoria de Larsen: Análisis de dos novelas de Juan Carlos Onetti: El astillero y Juntacadáveres*. [Tesis, Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas]. Universidad Autónoma del Estado de México. Repositorio de Tesis DGBS-DI. Recuperado a partir de: <https://ru.dgb.unam.mx/handle/20.500.14330/TES01000627958>.
- Arteaga, J. J. (2000). *Uruguay: Breve historia contemporánea*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Castillo, G. (1974). “Mundo y trasmundo de Onetti”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 292-294, octubre-diciembre, 88-100. Recuperado a partir de: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/num-292-294-octubre-diciembre-1974>.
- Cueto, A. (2009). *Juan Carlos Onetti: el soñador de la penumbra*. Perú: Fondo de Cultura Económica del Perú.
- Curiel, F. (1992). Invicta Santa María (de Onetti). *Revista de la Universidad de México*, 42-50. Recuperado a partir de: [https://www.revistadelauniversidad.mx/articulos/ecfde7e1-24c7-4ba3-8558-7905f017fc77/invicta-santa-maria-\(de-onetti\)](https://www.revistadelauniversidad.mx/articulos/ecfde7e1-24c7-4ba3-8558-7905f017fc77/invicta-santa-maria-(de-onetti)).
- Curutchet, J. C. (1974). El inhumano mundo de la razón (Una interpretación de El astillero). *Cuadernos Hispanoamericanos Núm. 292-294, octubre-diciembre*, 587-602. Recuperado a partir de: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/num-292-294-octubre-diciembre-1974>.
- Díaz, J. P. (1989) *J. C. Onetti. El espectáculo imaginario II*. Montevideo: Arca.
- Dutrénit, S. (1994). *Uruguay: una historia breve*. México: Instituto Mora.
- Harss, L. (1964). *Los nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Katalin, K. (2016). Caracteres y estructura en El astillero de J.C. Onetti. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 649-656. Recuperado a partir de: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcnc7z2>].
- Mancheno, N., C. (2013). *Análisis ginocrítico de la novela La vida breve de Juan Carlos Onetti*. [Disertación de grado, Escuela de Lengua y Literatura] Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Repositorio de tesis de grado y posgrado. Recuperado a partir de <http://repositorio.puce.edu.ec/handle/22000/7132>.
- Mattalia Alonso, S. (1989). La piedra en el charco (Artículos periódicos de Juan Carlos Onetti en Marcha y Acción. *Anales de la literatura hispanoamericana*, 18, 153-169. Recuperado a partir de: <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI8989110153A>.
- Matus, R. E. (1974). “El astillero: claves técnicas e interpretativas”. *Cuadernos hispanoamericanos*, 292-294, octubre-diciembre, 636-650. Recuperado a partir de: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/num-292-294-octubre-diciembre-1974>.
- Mejía, C. M. (2003). “El héroe en el astillero”. *Cuadernos de literatura*, vol. 9, 17, 55-68. Recuperado a partir de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5228395>.
- Onetti, J. C. (1984). *El astillero*. México : Seix Barral.
- Onetti, J. C. (2003). *Juntacadáveres*. Argentina: Seix Barral.
- Onetti, J. C. (2009). *Cartas de un joven escritor, correspondencia con Julio E. Payró*. México: Ediciones Era.
- Prego Gadea, A. O., y Angélica, M. (1981). *Juan Carlos Onetti, o la salvación por la escritura*. Madrid: Sociedad General Española de Librería.
- Rama, Á. (1974). Origen de un novelista y de una generación literaria. En H. F. Giacomán, *Homenaje a Juan Carlos Onetti, variaciones interpretativas en torno a su obra*. Madrid: Anaya, Las Américas.
- Saad, G. (1974). Identidad y metamorfosis del tiempo en “El astillero”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 292-294, octubre-diciembre, 569-586. Recuperado en: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/num-292-294-octubre-diciembre-1974>.
- Vargas Llosa, M. (2008). *El viaje a la ficción: el mundo de Juan Carlos Onetti*. México: Alfaguara.

Verani, H. J. (1981). *Onetti: el ritual de la impostura*. Venezuela: Monte Ávila Editores.

Verani, H. J. (1989). *Obra selecta: Juan Carlos Onetti*. Venezuela: Biblioteca Ayacucho.

Villegas, D. F. (1989). Un barco en Puerto Astillero. *Temas de Nuestra América Revista de Estudios Latinoamericanos*, 5 (12-13), 55-62. Recuperado a partir de <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/tdna/article/view/9913>.