

Juan Carlos Onetti

La metamorfosis infernial del espacio

Bruce Swansey

Libros como La vida breve, Juntacadáveres y El astillero de Juan Carlos Onetti se encuentran entre algunos de los más importantes de la literatura en nuestra lengua. Bruce Swansey explora en este ensayo el manejo expresivo y simbólico de lo que Bajtin llamara el cronotopo en la obra del gran autor uruguayo.

La tentación de trazar árboles genealógicos que clasifiquen una obra a la vez que le confieran prestigio cultural condujo a la crítica que se ocupó tempranamente de la obra de Onetti a señalar la influencia de los norteamericanos Dos Passos y Faulkner; del irlandés Beckett, y de los franceses Sartre, Céline y Barbusse.¹ Hasta donde tengo conocimiento Onetti jamás aceptó tales influen-

¹ Ángel Rama alude a estos autores, además de a Proust, Huxley y Hemingway como lecturas que Onetti realizaba "convencidamente".

cias, pero semejante asociación no es del todo gratuita. Faulkner ejerció una gran influencia en las letras latinoamericanas durante la primera mitad del siglo XX; por lo que respecta a Beckett, acaso el extrañamiento radical que caracteriza a sus personajes y situaciones tenga algún parentesco espiritual con la obra onettiana, aunque a pesar de su carácter "absurdo" siempre podemos encontrar elementos de un humor detonante ausentes en Onetti; finalmente, la asociación con Sartre hasta cierto punto lógica si se considera el interés de Onetti por el término

absurdo, inextricablemente vinculado al universo existencialista.²

Gran admirador de Roberto Arlt, de quien dijo que era “Dostoievski traducido al lunfardo”, Onetti muestra el anonimato, la soledad, la deriva de seres indiferenciados, el enajenamiento y la indiferencia que contribuyen a crear la atmósfera opresiva e inhumana que gobierna la existencia del narrador de su primera novela y que, sin exagerar, tiende su mirada ominosa desde *El pozo* (1939) hasta *Juntacadáveres* (1964).³

El propósito que guía las siguientes páginas es analizar cómo, a partir de la definición del espacio y de su conjunción con el tiempo, Onetti crea lo que en términos bajtinianos podemos llamar un cronotopo propiamente infernal que a su vez determina y se apoya en la construcción de personajes fantasmales, cosificados y bestializados.⁴ Para ello me centraré en *El astillero* (1961), ya que considero que dicha novela extrema la metáfora necrótica que me interesa aislar como parte de una serie de descensos entre los que Onetti representa el infierno que cada uno cava para sí mismo.

En *El astillero* tanto el espacio como el tiempo son objeto de una violencia simbólica. En cuanto al primero, se cancela la diferencia entre exterior e interior; en relación con el segundo, su transitoriedad es reemplazada por el estancamiento. La creación de un espacio inter-



² Otro tanto se ha dicho de la influencia de Sartre en Ernesto Sábato, especialmente acerca de *El túnel*, cuyo talante no está demasiado lejano de *El pozo*. A las similitudes entre Sábato y Onetti, Elisa T. Calabrese ha dedicado “Onetti y Sábato: dos poéticas narrativas”. Los dos escritores latinoamericanos expresan una situación en la que los personajes son ajenos a los sentimientos que definen la “normalidad” cotidiana y que los transforman, de distintas formas, en seres marginales. En mi opinión la actitud fundamentalmente crítica del proyecto sartreano debió ser muy significativa para los intelectuales latinoamericanos en un momento de la historia en la que el compromiso social se planteaba como imperativo moral. Sin embargo hay que recordar la observación de Benedetti acerca de que Onetti “arrastra consigo un disimulado convencimiento de que no incumbe obligadamente a la literatura modificar las condiciones —por deplorables que resulten— de la realidad, sino expresarlas con elaborado rigor, con una fidelidad que no sea demasiado servil” (Benedetti, p. 60). Por lo que toca a Céline, dada la atmósfera nocturna de *El pozo* podemos recordar *El largo viaje hacia la noche*. A ello apunta Lucien Mericer al observar que “ese ‘infierno no tan temido’ es el que cada cual recela en su existencia, dentro de sí mismo, y el camino de Onetti, en el presente libro, es un viaje al descubrimiento de este infierno, el viaje al extremo de la noche de Louis Ferdinand Céline” (Mericer, p. 233).

³ Refiriéndose a la narrativa onettiana, Ángel Rama ha comentado que “además estas novelas reducen voluntariamente el campo de la peripecia y prefieren la concentración sobre vivencias de algunos seres en forma desarticulada, destruyendo o descuidando los enlaces causales, de tal forma que las escenas se presentan unas tras otras débilmente motivadas y débilmente engendradoras de otras posteriores, como imágenes estáticas, frecuentemente incoherentes” (Rama, p. 33).

⁴ Bajtin define el cronotopo como los dos elementos centrales de la ficción novelesca: “Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico” (Bajtin, p. 238).

medio y de un tiempo suspendido determina lo que llamaré cronotopo infernal en *El astillero*.⁵

El espacio de *El astillero* es impreciso. El caserío debe incluso su nombre al negocio que en él levanta sus ruinas, cancelando con ello toda posibilidad de una historia, de una voluntad comunitaria por asentarse en ese lugar. Todo parece haber surgido con el astillero, y con él haber desaparecido: “Bajó del muelle que llamaban Puerto Astillero, detrás de una mujer gorda y vieja, de una canasta y de una niña dormida, como podría, tal vez, haber bajado en cualquier parte” (Onetti, p. 23).⁶

El desfiguramiento del sitio, que en su absurda decadencia ya propone un adelanto de la muerte, transforma el astillero y el puerto en espacios hasta cierto punto abstractos ya que han perdido su función, conservando de ella apenas un nombre genérico cuyo artículo precedente contribuya a subrayar su vacuidad inhóspita: el astillero; la glorieta; la casilla; la casa; espacios en los que como

⁵ Jean Franco prefiere señalar el carácter de purgatorio de la novela: “The port of *El astillero* (The Shipyard) is neither heaven nor a starting point for adventure but a purgatory inhabited by ‘almas en pena’ (condemned souls), a place of waiting, futility, decay, emptiness” (Franco, p. 31).

⁶ La totalidad de las citas de *El astillero* proviene de la edición de Biblioteca Salvat publicada en Madrid en 1970 por lo que únicamente daré los números de página correspondientes.



Juan Carlos Onetti

sucede en los escenarios, se representa el papel correspondiente. La minuciosidad de algunas descripciones subraya la indiferencia final. Ese sitio en el que desciende el personaje es definido negativamente ya que nada hay en él que lo singularice. Definido como “cualquier sitio”, Puerto Astillero es el grado cero de cualquier posibilidad de arraigo o de proyección afectiva.

Sin embargo la incursión de Larsen pronto revela la peculiaridad del sitio, aunque ésta se inscriba en una larga tradición que opone naturaleza y cultura:

Fue trepando, sin aprensiones, la tierra húmeda paralela a los anchos tablonces grises y verdosos, unidos por yuyos; miró el par de grúas herrumbradas, el edificio gris, cúbico, excesivo en el paisaje llano, las letras enormes, carcomidas, que apenas susurraban, como un gigante afónico, *Jeremías Petrus & Cia* (p. 23).

La descripción presenta un espacio arrasado y opuesto al ambiente que lo rodea; el edificio resulta excesivo para ese paisaje aplastado que se venga mediante la herrumbrey el silencio que le impone a las enormes letras, como las grúas, carcomidas. Pueblo abandonado, su aspecto fantasmagórico expresa una historia en la que todo es desencuentro, insignificancia, imposibilidad e incluso absurdo. La desproporción del edificio subraya el abandono, como el silencio imperante o la quietud del aire “augural” enfatizan la ausencia de los hombres que antes lo poblaron. Parte del carácter absurdo del espacio está dado por la fragilidad del par de grúas que subsisten negando su función y revelando su contradictoria fragilidad. La soledad subraya el abandono de un sitio que

Larsen define como “verdaderamente inmundos” (p. 23), adjetivo que por una parte define la distancia respecto del mundo exterior pero que alude también a la inmundicia que se asocia con el infierno.

La casa del dueño de la ruina que se empeñan en considerar como “oficina” confirma, junto con la herrumbrey, el abandono que lo infecta todo:

Bajando un párpado para mirar mejor, Larsen veía la casa como la forma vacía de un cielo ambicionado, prometido; como las puertas de una ciudad en la que deseaba entrar, definitivamente, para usar el tiempo restante en el ejercicio de venganzas sin trascendencia, de sensualidades sin vigor, de un dominio narcisista y desatento (p. 30).⁷

La imagen irónicamente paradisiaca más bien describe una casa burguesa que también se detiene a medio camino entre el deseo y la realidad puesto que subraya la vacuidad; esa ciudad celeste ha perdido o traicionado su origen divino, que ha sido sustituido por la mezquindad de deseos inanes y pueriles. Las venganzas que se propone Larsen están también infectadas por ese virus de la indiferencia que transforma la sensualidad en rutina, el narcisismo en una concentración inútil.

El espacio afirma un escandaloso deterioro precisamente porque a pesar de su inutilidad los empleados se empeñan en “representar” una:

Exasperante, histórica comedia de trabajo, de empresa, de prosperidad que decoraban los muebles (derrotados por el uso y la polilla, apresurándose a exhibir su calidad de leña), los documentos, sucios de lluvia, sol y pisotones, mezclados en el piso de cemento, los rollos de planos blanquiázuless reunidos en pirámide o desplegados y rotos en las paredes (p. 34).

El narrador —no sabemos si se trata de uno omnisciente o de una reflexión que se hace Larsen— enumera todos los detalles que contribuyen a redondear la imagen de abandono; se insiste en subrayar el deterioro del sitio y su inutilidad para calificar esas vidas como una mascarada grotesca.⁸

⁷ El desplazamiento de Larsen es simbólico ya que el artículo que precede a cada espacio lo fija sobre todo como una “configuración” o, según Roberto Ferro, como “condensaciones de múltiples programas narrativos ya cristalizados” (Ferro, p. 84). Desde abajo Larsen aspira a arribar a la casa del dueño del astillero, “ascender” hasta el salón; ser recibido allí implica la conquista de un “papel” superior en la escala social. Pero como el astillero y las oficinas, la casa también es un simulacro.

⁸ Según Elsa Drucaroff, el astillero abandonado está “expulsado (como el propio Larsen) del circuito de producción capitalista. En la negación empeñosa que hace Larsen de esa realidad, late un combate imposible de ganar, que tendría como triunfo el acceso definitivo al sistema desde otro lugar, desde otra clase social” (Drucaroff, p. 77).

Narración hecha a base de indicios maleables que revelan un vasto naufragio, *El astillero* se cifra en el espacio intermedio y el tiempo suspendido.

La grandeza del sitio subraya lo que fue, y de tal contraposición surge el carácter tragicómico de la pretensión que lo mantiene suspendido en ese estado de deterioro en el que no acaba sin embargo de desintegrarse totalmente. El hecho de que los ventanales se hallen sin cortinas y sin vidrios, que las oficinas carezcan de puertas, que el polvo se acumule en el piso y que la lluvia manche los documentos al par que la tierra se acumula sobre la gran mesa ovalada, donde cada objeto ha perdido su función, crea un espacio fantasmagórico porque no es interior pero tampoco exterior; a medias, las oficinas del astillero sobreviven como el espacio de una pesadilla en donde las contradicciones se acumulan sin que resulten extrañas:

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 herrumbrosas 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.

La violencia que se ejerce cancelando la diferencia entre exterior e interior relativiza el espacio, a la vez galpón y desfiladero, es decir, un sitio imposible en el que además proliferan las personificaciones de las herramientas, a las que dota de ojos, y de las ortigas, a las que otorga sentimientos. Todo parece rebelarse contra el orden natural o por lo menos contra el que alguna vez existió, y al hacerlo las barreras que separaban a los hombres de las cosas, a las casas de la naturaleza, dejan de existir. Todo se resuelve en el caos originario en que tal desplazamiento enfatiza el carácter lóbrego y descendente del espacio intermedio, al que se asimila a “pozos de humedad sucia” (p. 51).

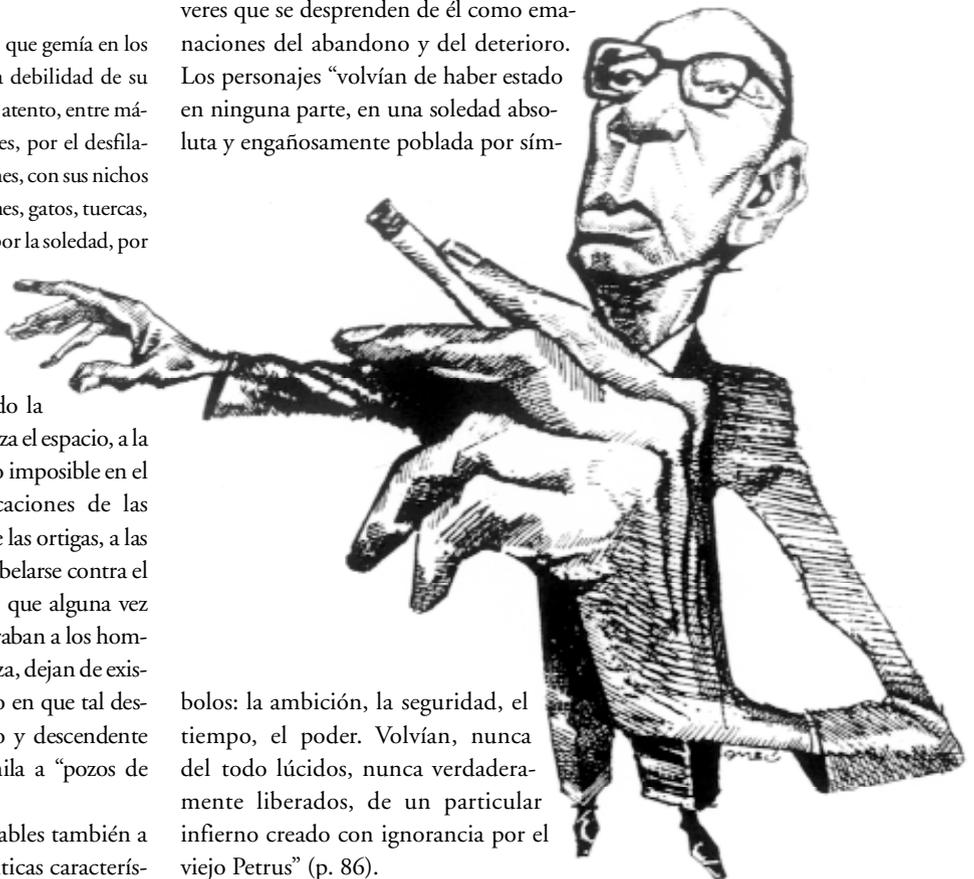
Las cualidades del galpón son aplicables también a otros espacios, contaminados con idénticas caracterís-

ticas que aluden a la muerte y al descenso que se asocia con ella:

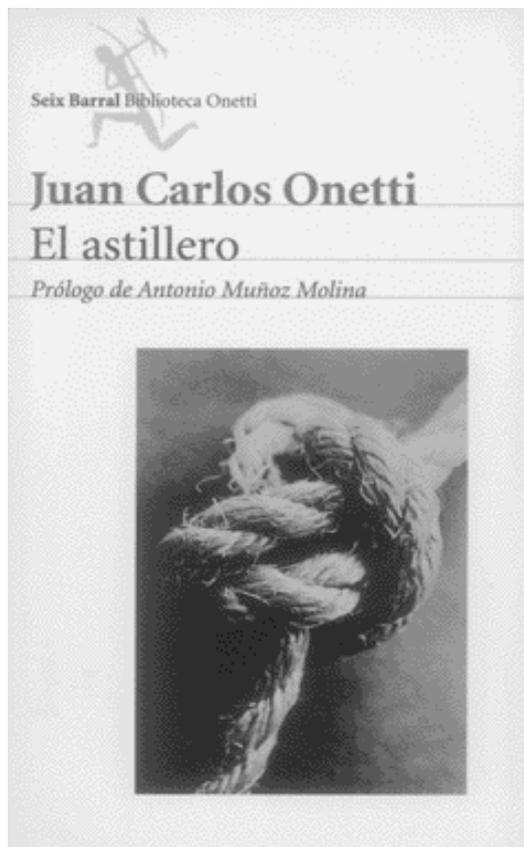
Solitario en el mostrador, volviendo la cabeza hacia la tormenta y el río, hacia el origen impreciso del olor a podredumbre, a profundidades excavadas, a recuerdos muertos que se habían filtrado en el salón del Belgrano, Larsen pensó en la vida... (p. 77).

El espacio de *El astillero* representa una geografía lacustre. Una barrera líquida lo aísla del mundo exterior, sugiriendo la topografía infernal clásica.

La dimensión espacial del cronotopo configura sistemáticamente un espacio infernal, habitado por cadáveres que se desprenden de él como emanaciones del abandono y del deterioro. Los personajes “volvían de haber estado en ninguna parte, en una soledad absoluta y engañosamente poblada por sím-



bolos: la ambición, la seguridad, el tiempo, el poder. Volvían, nunca del todo lúcidos, nunca verdaderamente liberados, de un particular infierno creado con ignorancia por el viejo Petrus” (p. 86).



La imagen fúnebre es confirmada por la inmovilidad que lo rodea y especialmente la del río “sucio y quieto”. En este espacio del abandono cada hombre desciende a sí mismo, a un infierno personal rigurosamente elaborado. Así lo confirma Larsen, quien “pensó que un Dios probable tendría que sustituir el imaginado infierno general y llameante por pequeños infiernos individuales” (p. 125).

A la transformación infernal del espacio hay que añadir la enigmática ambigüedad del tiempo. En efecto, el cronotopo no estaría completo sin esta dimensión temporal cuyo resultado más visible es destruir la linealidad que se asocia con los relatos realistas tradicionales. *El astillero* transcurre en un tiempo fragmentado en el que por lo menos pasado y presente se intercambian en malabarismos que recuerdan los que la edición realiza en el cine.

Por ejemplo cuando Angélica Inés evoca a Larsen y dice “pienso en Larsen muerto muy lejos, vuelvo a pensar y lloro” (p. 47). Sin embargo tales palabras resultan enigmáticas porque alteran el orden cronológico de la novela, trasladando a Larsen a un tiempo pretérito, lejano, que se opone al presente en el que supuestamente se lleva a cabo el cortejo. Al carácter intermedio del espacio corresponde la suspensión del tiempo. Los retrocesos

temporales cobran a veces la apariencia de un avance, como sucede cuando Larsen se ve a sí mismo como si se observara desde un pasado que sin embargo es estricto presente:

Se vio como si treinta años antes se imaginara, por broma y en voz alta, frente a mujeres y amigos, desde un mundo que sabían (él y los mozos de cara empolvada, él y las mujeres de risa dispuesta) invariable, detenido para siempre en una culminación de promesas, de riquezas, de perfecciones; como si estuviera inventando un imposible Larsen, como si pudiera señalarlo con el dedo y censurar la aberración (pp. 55-56).

El párrafo nos entrega una disociación profética mediante la cual “era como si” Larsen se viera años más tarde; pero no es así, por lo que la predicción en realidad actúa en sentido inverso, revelando a Larsen años atrás, antes de que fuera aplastado por la desgracia. Más que pronosticar el futuro, enfatiza la desgracia del presente, que se caracteriza por encontrarse estacionado, detenido, en un tiempo “invariable”, es decir, en un tiempo infernal por cuanto proyecta indefinidamente la condena.⁹

Los juegos con la temporalidad de la novela varían. Uno de ellos consiste en una tendencia reiterativa del narrador a cuestionar las razones para decidir un momento y no otro para iniciar la narración. Tales impugnaciones de la dimensión temporal del cronotopo deliberadamente aumentan la ambigüedad y la reticencia características de la obra onettiana. Por ejemplo, “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. 71).

En otras ocasiones las escenas podrían ser intercambiables con otras que sucedieron en otros momentos, o puede tratarse de una misma escena que se repite en una suerte de *déjà vu*: “y sin embargo, se mueve como si conociera de memoria el consultorio, como si esta visita fuera un calco de muchas noches anteriores” (p. 81).

La conjunción espacio temporal en *El astillero* crea una dimensión simbólica que a su vez determina la caracterización:

Friolento, incapaz de indignación y de verdadero asombro, Larsen fue asintiendo en las pausas del discurso inmortal que habían escuchado, esperanzados y agradecidos, meses o años atrás, Gálvez, Kunz, decenas de hombres miserables —desparramados ahora, desaparecidos, muertos algunos, fantasmas todos— para los cuales las frases

⁹ Susana Zanetti ha observado que “estas maquinarias que se construyen para alcanzar un puerto de destino (el barco y la novela) son en *El astillero* simulacros, producciones para matar el tiempo...” (Zanetti, p. 217).

El espacio de *El astillero* representa una geografía lacustre. Una barrera líquida lo aísla del mundo exterior, sugiriendo la topografía infernal clásica.

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. 35).

Más que caracterizar a Larsen, el párrafo sugiere un paralelismo entre la existencia de Petrus y la de Dios; Petrus es una suerte de demiurgo del astillero abandonado, de ese cielo que ha sido vaciado de su esencia y ésta ha sido sustituida por un discurso, por palabras huecas y adormecedoras, dichas ante hombres que aparentan cínicamente creer en mentiras por otro lado manifiestas y representar una comedia, hombres que por cierto han sido descritos como “fantasmales” precisamente porque casi todos los receptores de tal discurso han desaparecido, o están “desparramados”, como los esqueletos en los cementerios.

La asociación con los difuntos es significativa y así lo confirma la manera como Larsen se ve a sí mismo, como a un “difunto sin sepelio” (p. 43). Eso es justamente lo que son quienes se encuentran en el astillero y cuya condición se revela también a través de gestos privados del sentido que les es inherente, como la sonrisa mecánica de Gálvez que desnuda sus dientes como si se tratara de un rostro a medias descarnado o la risa de Angélica Inés que no responde a ningún motivo y que se transforma en accidente somático, en tos o en estornudo, en una explosión involuntaria.

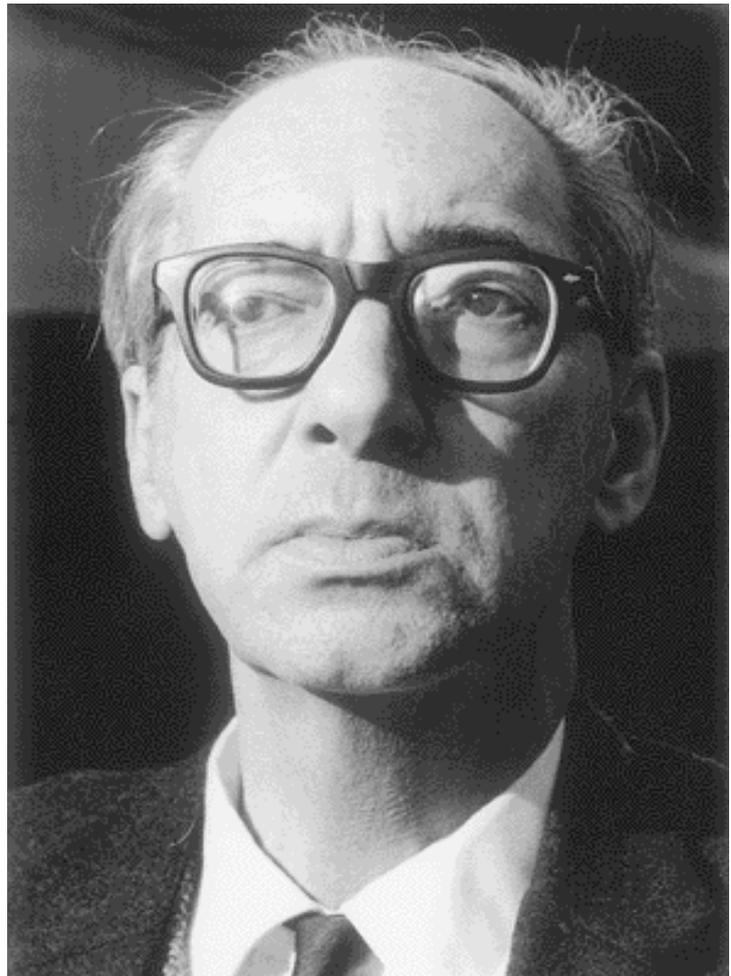
La imagen necrológica preside varios retratos onettianos definiendo su atmósfera fúnebre: “Aquí no había más que el cuerpo raquíutico bajo las mantas, la cabeza de cadáver amarillenta y sonriendo sobre las gruesas almohadas verticales, el viejo y su juego” (p. 91).

Petrus es caracterizado como un cadáver animado, un muerto viviente, el creador de ese mundo infectado de muerte, de ese exilio de la historia que es el astillero.¹⁰ Tal sentido parece confirmarse en la medida en que en los relatos mitológicos el infierno suele estar enmarcado por ríos que es menester cruzar. El espacio infernal claramente ocupa el otro lado de una frontera líquida, desde

el cual los muertos contemplan a los vivos, como sucede con Larsen: “Falsamente apoyado en el mostrador, vuelto a medias hacia el salón, Larsen filió con calma, incurioso, fácil de complacer, a quienes habían sido, en este otro mundo, durante un tiempo muerto y sepultado, sus pares” (p. 97).

Más adelante Larsen insiste en un monólogo interior en su calidad de cadáver insepulto mediante la escisión respecto del propio cuerpo y de la enumeración a la que somete a los órganos:

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



Juan Carlos Onetti retratado por Sara Facio

¹⁰ Zanetti resume tal cancelación de la siguiente forma: “Si las escatologías proponen una lógica de la Historia, si organizan el tiempo para volverlo inteligible desde el desplazamiento a partir de un origen hacia el fin de los tiempos, que da paso a la resurrección o a la vida eterna, en *El astillero* nos enfrentamos con la negación de ese motor de la Historia proyectada hacia un futuro que entraña un fin último” (Zanetti, p. 219).



Juan Carlos Onetti

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 (p. 100).

Desde la muerte, representada por el espacio del asillero, se evoca esa vida que existe más allá de los confines rodeados por agua. El espacio de la muerte define la luz y la temperatura de un tiempo invernal dominado por “la luz gris y fría de la ventana” que “iluminaba su resolución de mantenerse inclinado sobre aquellas historias de difuntos” (p. 136).

Los ejemplos son diversos y tienden a confirmar la tendencia a caracterizar a los personajes como cadáveres ambulantes privados de toda esperanza y que proyecta la muerte como una infección incluso sobre los que todavía no nacen: “Está lista, quemada y seca como un campo después de un incendio de verano, más muerta que mi abuela y es imposible, apuesto, que no esté muerto también lo que lleva en la barriga” (p. 121).

Junto con las asociaciones necróticas, o quizás incluso como consecuencia de ellas, se advierte algo mecánico en los personajes que sugiere una incoherencia hábilmente graduada. Por ejemplo, los asistentes de Larsen son vo-

luntariamente incongruentes: “Irónicos, hostiles, confabulados para desconcertar, el joven calvo y el viejo de pelo negro le dieron la mano con indiferencia, miraron en seguida a Petrus y le hablaron” (p. 33).

Es imposible no recordar a los ayudantes del señor agrimensor en *El castillo*, de Kafka, aunque aquellos conserven en sus movimientos la gracia de una rutina de *vaudeville* imposible en éstos. Pero lo que importa destacar es que su reunión es llamada por el narrador *desconcertante*. El viejo lleva puesto el pelo que debería corresponder al joven mientras éste ostenta la calva que correspondería al viejo, como si esas partes del cuerpo hubieran sido intercambiadas.

Otras descripciones tienden a confirmar la asimilación del cuerpo a una realidad no del todo humana, a veces reificándolo: “El tórax de niño, las piernas raquílicas, y hasta las mismas manos hechas de alambre y papeles viejos, se aplanaban sin bulto bajo las mantas” (p. 94).

En otros momentos los personajes pierden totalmente su condición humana: “Los dos hombres en *overall* a un metro de la cosa, tan inmóviles como ella, tan rígidos...” (p. 112).

Tales reificaciones no son las únicas maneras de deshumanizar a los personajes, quienes también pueden ser concebidos desde una perspectiva que los sitúa entre dos reinos naturales distintos: “La una y la otra, mal vestidas, con grandes zapatos sin tacones, con grandes pechos y cabelleras hermosas y fuertes, como animales de raza...” (p. 106). Tales símiles bestializantes pueden elegir órganos para dar la totalidad mediante el uso de la sinécdoque, como cuando se caracterizan las piernas como “gropas redondas” (p. 106).¹¹

La transformación infernal del cronotopo exige seres que participen de esa cualidad monstruosa; su desfigu-

¹¹ Junto con la exhibición del cuerpo “bajo” y de sus funciones, el arte grotesco se caracteriza por su uso de las caracterizaciones bestializantes: “The most pervasive effect of such animalism and corporeal degradation in grotesque art is to direct our attention to the undignified, perilous, even gross physicality of existence, and to emphasize it by exaggeration, distortion, or unexpected combination” (McElroy, p. 11).

Onetti muestra el anonimato, la soledad, la deriva de seres indiferenciados, el enajenamiento y la indiferencia que contribuyen a crear la atmósfera opresiva e inhumana.

ración corre paralela a la del mundo que habitan.¹² La trayectoria de Larsen consistirá en construir un sentido que oponer a la desolación inmóvil e indiferente, aunque sepa que sus esfuerzos por alcanzar la gracia están condenados al fracaso. Ése es el sentido de su peregrinación.

Narración hecha a base de indicios maleables que revelan un vasto naufragio, *El astillero* se cifra en el espacio intermedio y el tiempo suspendido, labrando una radical inestabilidad que multiplica y prolonga su incertidumbre mediante el uso de cláusulas condicionantes, de epítetos que se oponen entre sí y crean sentidos inesperados abriendo alternativas en cada recodo de su deriva para reforzar el carácter infernal del conotopo onettiano. El “infierno de todos tan temido” se revela como ese vacío vertiginoso de quienes habitan en la otra ribera, donde el exilio de la vida y la cancelación de la historia se revelan y concretan. Así sucede cuando por fin Larsen “se detuvo, trató de comprender el sentido del paisaje, escuchó el silencio. ‘Es el miedo’” (p. 110). ▮

¹² Según Gibbs “*El astillero* exists on some ambiguous plane between reality and fantasy, an imprecise, obscure zone that results from the treatment of space, time and character” (p.267).

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

Argañaraz, N. N., “*El infierno tan temido*” en *Actas de las jornadas de homenaje a Juan Carlos Onetti*, Montevideo, Departamento de Literaturas Uruguayas y Latinoamericanas, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, 1997, pp. 21-27.

- Mijail Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid, 1989.
- Mario Benedetti, “Juan Carlos Onetti y la aventura del hombre” en *Homenaje a Juan Carlos Onetti*, Helmy F. Giacomani editor, Nueva York, Anaya-Las Américas, 1974, pp. 53-75.
- Elisa T. Calabrese, “Onetti y Sábato: dos poéticas narrativas” en *Actas de las jornadas de homenaje a Juan Carlos Onetti*, Montevideo, Departamento de Literaturas Uruguayas y Latinoamericanas, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, 1997, pp. 39-46.
- Elsa Drucaroff, “Entre la ley divina y la ley del mercado: apuntes para una lectura de *El astillero*” en *Actas de las jornadas de homenaje a Juan Carlos Onetti*, Departamento de Literaturas Uruguayas y Latinoamericanas, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, Montevideo, 1997, pp. 75-80.
- Roberto Ferro, “La fundación de la ciudad por la escritura” en *Actas de las jornadas de homenaje a Juan Carlos Onetti*, Departamento de Literaturas Uruguayas y Latinoamericanas, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, 1997, pp. 81-89.
- Jean Franco, “Dependent Industrialization and Onetti’s The Shipyard” en *Critical Passions*, edited and with an introduction by Mary Louise Pratt and Kathleen Newman, Durham and London, Duke University Press, 1999.
- Beverly J. Gibbs, “Ambiguity in Onetti’s *El Astillero*” en *Hispania*, volumen 56, Special issue, 1973, pp. 260-269.
- Lucien Mericer, “Juan Carlos Onetti en busca del infierno” en *Homenaje a Juan Carlos Onetti*, Helmy F. Giacomani editor, Anaya-Las Américas, Nueva York, 1974, pp. 225-234.
- Bernard Mc Elroy, *Fiction of the Modern Grotesque*, Macmillan, London, 1989.
- Ángel Rama, “Origen de un novelista y de una generación literaria” en *Homenaje a Juan Carlos Onetti*, Helmy F. Giacomani editor, Anaya-Las Américas, Nueva York, 1974, pp. 13-51.
- Susana Zanetti, “Significaciones de la temporalidad en *El astillero*” en *Actas de las jornadas de homenaje a Juan Carlos Onetti*, Departamento de Literaturas Uruguayas y Latinoamericanas, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, Montevideo, 1997, pp. 216-221.



Juan Carlos Onetti en su casa de Madrid, 1989