
Hombre y mundo urbano en el primer Juan Carlos Onetti

Jaume Pont

Desde la ciénaga pesimista del existencialismo y con el eco de *La náusea* de Sartre como vestigio próximo, Onetti plantea en *El pozo* (1939)¹ uno de los problemas capitales de la condición humana en la época moderna. Este problema no es otro que el proceso de degradación individual en el medio urbano. Sin embargo, la protohistoria de dicha fijación obsesiva de la narrativa onettiana habría que buscarla en su novela inaugural, la mítica e incompleta *Tiempo de abrazar* —iniciada en 1934 y publicada fragmentariamente en 1974—² y en sus tres cuentos iniciales: «Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo (1933)»,³ «El obstáculo» (1935)⁴ y «El posible Baldi» (1936).⁵ En todos ellos, con Buenos Aires en el centro de la vorágine solipsista de unos seres acosados por el espacio urbano, late el *desideratum* de una ciudad ideal, soñada y fatalmente imposible, que algunos años más tarde tomará carta de naturaleza en el persona-

¹ J. C. Onetti, *El pozo*, Montevideo, Signo, 1939. Cito de la edición *El pozo. Para una tumba sin nombre*, Barcelona, Seix Barral, 1979.

² Jorge Ruffinelli (ed.), J. C. Onetti: *Tiempo de abrazar y los cuentos de 1933-1950*, Montevideo, Arca, 1974, pp. 145-247. Algunos fragmentos de esta novela aparecieron anteriormente en *Marcha*, Montevideo, 1943 (nº 176, 19 de marzo; nº 189, 25 de junio; nº 216, 31 de diciembre).

³ J. C. Onetti, «Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo», en *Tiempo de abrazar y los cuentos de 1939-1950*, pp. 1-7 (citamos por esta edición); también en *Cuentos Completos*, Madrid, Alfaguara, 1994, pp. 27-34.

⁴ J. C. Onetti, «El obstáculo» en *Tiempo de abrazar y los cuentos de 1933-1950*, pp. 8-19 (citamos por esta edición); también en *Cuentos Completos*, pp. 47-54.

⁵ J. C. Onetti, «El posible Baldi», en *Tiempo de abrazar y los cuentos de 1939-1950*, pp. 20-7 (citamos por esta edición); también en *Cuentos Completos*, pp. 35-46.



je de Larsen y la creación mítica de la ciudad de Santa María en *La vida breve* (1950). De ahí provienen unos héroes negativos que más que vivir su espacio urbano lo sobreviven, puros desgarros existenciales frente al problema del tiempo y sus ajustes/desajustes ontológicos, soñadores de una geografía cuya pureza primigenia excede cualquier enclave específico. El Eladio Linacero de *El pozo* adelanta los héroes negativos de Brausen en *La vida breve* y de Larsen en *El astillero* (1961) y *Juntacadáveres* (1964). Pero sus supuestos existenciales se encuentran ya larvados en el Víctor Suaid de «Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo», puro engendro de un soñador cuyo final de viaje no va a ser otro que la realidad de la frustración de un mundo absurdo.

En el caso del primer Onetti, conviene recordar que la obsesiva presencia del mundo urbano en su obra es inseparable de una clara visión fundacional de la moderna novela uruguaya. «Tiempo de abrazar» y los tres cuentos que preceden a *El pozo* instauran la necesidad de una literatura urbana reflejo de los conflictos existenciales del hombre frente a la ciudad. Es éste un supuesto surgido de la conciencia histórico-literaria del joven Onetti y que, a lo largo de los años treinta y al arrimo de su primera estancia en Buenos Aires, culminará en la creación desarraigada de Eladio Linacero, el antihéroe protagónico de *El pozo*.

Como muy bien ha visto Jorge Ruffinelli:

En 1939 la narrativa uruguaya padecía aún las rémoras del nativismo, y a excepción de Onetti y otros escritores –antes que él, Bellán–, la ciudad no había podido desplegarse como el espacio literario correspondiente al notorio crecimiento de la urbanización. La época batllista, que se extendió mucho más allá de las dos presidencias de Batlle y Ordóñez e incluso de su muerte, no pareció significar para la literatura lo que ya había significado para la vida social: un énfasis puesto sobre Montevideo, sobre el despegue industrial y comercial de los sectores medios, la constitución de una sociedad del «bienestar» que se adelantaba, gracias a las reformas laborales y al proteccionismo estatal, a otros países de América Latina, y se ponía a la par de las naciones europeas más desarrolladas. Para la narrativa, y hasta para la poesía, seguía prevaleciendo, sin embargo, la vida azarosa –y ya anacrónica– del gaucho, que en algunos casos –Morosoli, Dotti– se acercaba a la realidad en la figura del campesino o el hombre del pueblo.⁶

Una realidad histórica y social a la que habrá que añadir, tras el primer periodo argentino de Onetti, de 1930 a 1934, la confrontación abierta del escritor uruguayo con Buenos Aires:

⁶ Jorge Ruffinelli, «Onetti antes de Onetti», prólogo a *Tiempo de abrazar y los cuentos de 1939-1950*, pp. XXIV-XXV.



Una ciudad pletórica, moldeada por el aluvión inmigratorio y modernizada por el avance de las clases medias, irigoyenistas, que habían accedido al poder político catorce años antes para sufrir el colapso –golpe de Uriburu– precisamente en 1930.⁷

Sin embargo, nada más alejado de la narrativa onettiana que el provincianismo o la fijación problemática del acontecer a la mera identidad rioplatense. Por encima del referente de Montevideo o de Buenos Aires, el centro de interés de Onetti es lo urbano en su sentido más universal y genérico, en lo que este tiene de común con todos los seres de un mundo paradójicamente problematizados por la rutina absorbente de la civilización. El deambular sin rumbo por las calles bonaerenses de Víctor Suaid es la pura abyección solitaria de un ser que proyecta su marginación en términos existenciales y no geográficos:

En la puerta del Sol, en Regent Street, en el Boulevard Montmartre, en Broadway, en Unter der Linden, en todos los sitios más concurridos de todas las ciudades, las multitudes se apretaban iguales a las de ayer y a las de mañana.⁸

A todos los antihéroes del primer Onetti –y esto es algo que se hace extensible a la totalidad de su obra– sólo el sueño de la ilusión de la «otredad» los mantiene vivos. Es la contrapartida ilusoria frente al rito diario de la ciudadanía. Jasón, el joven intelectual de «Tiempo de abrazar», aspira a una redención enajenada en el sueño de la naturaleza y la vida en el campo; Suaid entreteje sus mundos soñados en el orbe de la literatura y el cine o en el amor ideal de María Eugenia; el Negro de «El obstáculo» sueña con franquear el microcosmos carcelario del reformatorio y regresar –caso único del móvil de la ciudad como referencia emblemática positiva– al Buenos Aires mítico de su infancia; el abogado Baldi, moldeado por la vida gris de la ciudad, da rienda suelta a su imaginación soñándose a sí mismo en ese hombre de acción que pudo haber sido e, irremisiblemente, no será nunca; y, por último, Eladio Linacero, el protagonista de *El pozo*, a fuerza de explorar el fondo de su alma en un sórdido cuarto de hotel, no encontrará sino el pozo de la melancolía del ser: el *spleen* de la ciudad, el refugio sexual como contrapunto del desamor ontológico, la prueba consolatoria de la escritura o el sueño de la pureza de Eros encarnado en la adolescente Ana María, la mística, en fin, de su yo pesimista y desarraigado.

⁷ *Ibid.*, p. XVI.

⁸ «Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo», en *op. cit.*, p. 6

La ciudad para Onetti es el banco de pruebas de la disolución de identidad de sus protagonistas. El mundo urbano iguala y neutraliza al amparo de la paradoja de la felicidad o la ceremonia, que viene a ser lo mismo en términos onettianos, de «una lenta vida idiota, como todo el mundo».⁹ Inventar un hombre de acción, inventarse a sí mismo en la impostura del sueño, acaba siendo la única forma posible –aunque sea desde la consciencia pesimista del perdedor, esto es, dese la certidumbre de que todo es una ilusión pasajera– de contrarrestar el peso de la realidad circundante. No sólo late ahí una toma de postura existencial ante la vida, sino también una diáfana propuesta de la función de la literatura –o del sueño– a través de la mirada creacional del escritor. Si como dice Pessoa el poeta es un fingidor, ese fingimiento, ese juego de máscaras o heterónimos, ese espejeo onettiano de sus *alter-ego* –llámense Jasón, Suaid, Baldi o Linacero– no es nada más que la cantidad de mentira que es necesario inventar para sobrevivir. Sólo así –precisa Hugo Verani– podrá comprender

Baldi, como sus hermanos Brausen y Larsen muchos años después [...], el significado de las palabras de Erdosain en *Los siete locos* de Roberto Arlt: «Hay que inaugurar el imperio de la mentira, de las magníficas mentiras».¹⁰

En este contexto, la ciudad del primer Onetti se yergue como fijación arquetípica del drama, como teatro-mundo cuyo patetismo se proyecta en la farsa guiñolesca de sus actores. Algo de mueca calderoniana, de demiurgia unamuniana, hay en los hilos que mueven a los personajes onettianos, siempre ensayando una suerte de rebelión individual contra el *fatum* del destino colectivo.

La mayoría de recursos técnico-formales que configuran la andadura narrativa que nos lleva hasta *El pozo* son asimismo puros correlatos de esa ceremonia de la soledad trascendida en rebelión. Este es el caso de la recursiva utilización del primer plano individual, el ensimismamiento gestual del cuerpo, el fetichismo de los objetos próximos vistos en relieve, la percepción de los cinco sentidos agudizada hasta la neurosis patológica –colores, olores, ruidos, luces y sombras al unísono con el centelleo mecánico de la urbe. El realce de cada uno de estos índices formales tiende a agudizar la dimensión introspectiva del individuo y su segregación del ámbito ciudadano o, a la manera de las correspondencias subjetivas proustianas, a mover la memoria hacia el reducto del

⁹ «El posible Baldi», en *op. cit.*, p. 27.

¹⁰ Hugo Verani, «Los comienzos: “Tiempo de abrazar” y tres cuentos anteriores a *El pozo*», en *Onetti: el ritual de la impostura*, Caracas, Monte Ávila, 1981.



pasado mítico –el paraíso perdido de la infancia, el amor adolescente, la juventud...– o hacia la fundación del sueño purificador. Ninguno de estos recursos expresivos escapa a la inferencia del mundo urbano, de la que son correlatos existenciales de personajes, atmósfera y marco. La búsqueda de Linacero en *El pozo* es el punto culminante de este código expresivo, presente con no menor intensidad desde «Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo». Su actitud monologante en estilo indirecto libre se retrotrae continuamente al pasado y progresa del pasado al presente sin ningún otro centro estable que no sea el desasosiego de la mente o el flujo de la conciencia errática. El estilo se retuerce en meandros introspectivos, elipsis estructurales de tiempo y espacio, superposición de modos verbales, léxico opaco, imágenes recursivas que van y vienen evocadas por los sentidos o el lenguaje de los gestos –insinuaciones, miradas furtivas, silencios, enmarques posturales–, desvelando así las múltiples contradicciones de la psicología del protagonista en un medio abyecto.¹¹

Toda tentativa de comunicación acaba en la proyección onírica hacia ámbitos anhelados o en la reclusión hacia sí mismo. La mirada interior limita con la angustia existencial o el reencuentro con la «nada» metafísica; la mirada exterior con el *detritus* objetual, la defecación doméstica o la descomposición de todos aquellos valores que sustentan el sistema de civilización urbana. Las voces de Pascal, Heidegger, Kierkegaard, Sartre y Faulkner no están lejos. Como no está lejos la presentación simultaneísta y fragmentaria de la ciudad con un prisma multidimensional, caleidoscópico, cuya técnica impresionista y secuencialmente cinematográfica recuerda a James Joyce y a John Dos Passos. Ya Jorge Ruffinelli ha subrayado en este sentido ambas presencias, en especial la correspondencia Nueva York- Buenos Aires a partir de la lectura de *Manhattan Transfer* de Dos Passos. Tanto Onetti como Dos Passos, puntualiza Ruffinelli:

Coinciden en establecer lo que Sinclair Lewis llamaría más adelante a propósito de la trilogía U.S.A., un «panorama del oído, el olor, el ruido y el alma» de Nueva York –en el ejemplo de Dos Passos–, o de Buenos Aires, agregaríamos –en el de Onetti.¹²

A lo largo de esta primera etapa narrativa de Onetti, con *El pozo* en la cúspide de la pirámide, la dicotomía hombre/ciudad es susceptible de integrarse

¹¹ Cfr. J. Pont, «*El pozo* o el abismo del ser», en Jaume Pont *et al.* (ed.), *Juan Carlos Onetti*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 113-18.

¹² Jorge Ruffinelli, *ed. cit.*, p. XVIII.

a un triple movimiento analógico de orden metafórico y simbólico: la búsqueda del paraíso perdido,¹³ el viaje iniciático¹⁴ y el tema del doble.¹⁵

La infancia y la adolescencia son para Onetti los enclaves temporales del vislumbre del paraíso. El tiempo, a la luz de la sociedad adulta y de sus leyes, corrompe la carne y el espíritu. La ciudad aparece entonces como el espejo donde el hombre contempla la anuencia cíclica de su deterioro. El alma –Eladio Linacero quiere escribir «la historia de un alma»– queda atrás en su pureza platónica, como quedan atrás los sueños. El presente es la ciudad, la abulia cotidiana, el caos urbano, el sexo como engaño y simulacro de inconstancia de la felicidad, las trampas de la civilización y la sociedad de consumo, la religión como consolación de la filosofía, el trabajo como ilusión de la ventura.

La factura pesimista de la narrativa inicial onettiana no deja escapatoria posible. El presente es la nada sartreana, la náusea que funda el desasimiento entre el «ser-en-sí» –la conciencia– y el «ser-para-sí» –el mundo. Sólo en «Tiempo de abrazar» parece columbrarse abiertamente una posibilidad de escapatoria: el campo como reconvención y vuelta a la naturaleza primigenia. Dicho dualismo es más bien excepcional en la obra de Onetti. El escritor uruguayo en «Tiempo de abrazar» «ha llegado tan lejos en su concepción y presentación del campo, que éste es realmente un *locus amœnus*, como puede constatarse por el mero hecho del contraste de la antítesis ciudad-campo».¹⁶

La ciudad de «Tiempo de abrazar», al tiempo que enmarca la descomposición materialista de la sociedad, simboliza el *detritus* espiritual, la pérdida de identidad y la disolución de los vínculos primordiales con la Madre Tierra. El antihéroe Jasón sueña con la huida al campo, al espacio idealizado –no olvidemos su filiación intelectual– donde cree posible un mundo «sin urbanidad, sin falsas maneras cortesanas, sin convenciones, sin influencias, sin literatura». La ciudad, por el contrario, «iba castrando a los hombres, neutralizando su virilidad, domesticando sus almas. Se nacía y la ciudad lo tomaba a uno y lo iba haciendo a su antojo».¹⁷

¹³ Vid. Omar Prego y María Angélica Petit, *Juan Carlos Onetti o la salvación por la escritura*, Barcelona, S.G.E.L., 1981, pp. 9-43.

¹⁴ Vid. Hugo Verani, *op. cit.*; M. C. Milian-Silveira, *El primer Onetti y sus contextos*, Madrid, Pliegos, 1986; X. Moreno Aliste, *Origen y sentido de la farsa en la obra de Juan Carlos Onetti*, Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, 1973.

¹⁵ O. Prego y M. A. Petit, *op. cit.*, p. 92.

¹⁶ M. C. Milian-Silveira, *op. cit.*, p. 73.

¹⁷ *Tiempo de abrazar y ...*, *op. cit.*, p. 196.



En esta confrontación dicotómica campo-ciudad, el medio urbano es:

- a) El núcleo dominante de la sociedad moderna –capitalismo e industrialización– aferrada al poder materialista de mercado y a la deificación del dinero.
- b) La pérdida de la identidad individual: castración del «yo» pensante en favor de un «super-yo» social protector.
- c) La neutralización de la pureza esencial del eros pánico de la adolescencia y la infancia –la infancia es el alma– en la mediación institucional del sexo –matrimonio, familia...
- d) La ley de la sociedad adulta, la regla y el orden contrapuestos a la libertad natural.
- e) La domesticación de ese lado instintivo y animal que hay en el ser humano.
- f) La ilusión de la felicidad a través del trabajo y la sociedad de consumo.

Los capítulos perdidos de «Tiempo de abrazar» nos han privado de la materialización de la huida de Jasón al campo. Onetti, con su proverbial pesimismo, ha declarado al respecto que dicha huida no pasa de una falaz ilusión de «eso que llaman libertad», en la mente de un ser que, como intelectual, al fin «va a volver» –probablemente fracasado– a su punto de partida.¹⁸ Con lo que se cumpliría una vez más la recursividad cíclica de ese *fatum* onettiano que tanto debe a Heráclito. Y a Cervantes: porque la distancia, o la ironía, que media entre Onetti y Jasón no es menor que la que va de Cervantes a Alonso Quijano. Las ironías del destino, evidentemente, no son sino las imposturas, o la locura si se quiere, del caballero andante Don Quijote y ese Jasón campesino que alienta la posible solución a sus problemas en mítica bondad de la naturaleza.¹⁹

La búsqueda del paraíso perdido comporta indefectiblemente la gestación interior del viaje iniciático. Suaid, Baldi, el Negro y Linacero hacen de las calles de la ciudad o de sus asfixiantes microcosmos un *descensus ad inferos* que late al unísono, y siempre a contracorriente, con los periplos viajeros de sus

¹⁸ Cfr. J. Ruffinelli, «Creación y muerte de Santa María», en Ruffinelli *et al.* (ed.), *Onetti, Requien por Faulkner y otros artículos*, Buenos Aires, Calicanto, 1976; *vid.* M. C. Milian-Silveira, *op. cit.*, p. 75.

¹⁹ Respecto a la dimensión espiritual de la «alabanza de aldea» en «Tiempo de abrazar», no se ha recabado en una cuña intertextual introducida por Onetti en su texto. Se trata de uno de los monólogos en los que Jasón, acuciado por la monotonía y el tedio de la ciudad, exclama «A solas, sin testigo, libre de amor, de celo, de odios, de recelo» (p. 175), que no es sino reproducción literal de la prédica horaciana de Fray Luis de León en los vv. 38-40 de la oda a la *Vida retirada*.

mentes; Jasón, desde su misma condición onomástica afecta al relato argonáutico, parte asimismo en busca de su vellocino de oro encarnado en el amor de Virginia, la ruptura autocrítica de su conciencia de clase y esa *aurea mediocritas* que cree vislumbrar en la beatitud horaciana del campo. Todas ellas son formas de purificación del viaje iniciático onettiano en busca del paraíso perdido.

En tal disyuntiva, ninguno de los antihéroes que Onetti configura escapa a la ceremonia del tema del doble o, si se quiere, al relación problemática entre ser y parecer:

Si un ente literario superpone a su rostro la máscara que él mismo ha elegido, ésta es una especie de vicario de sí mismo, es él cuanto allí están expresados deseos, aspiraciones, temores, frustraciones, etc. [...] La farsa en los personajes de Onetti es una necesidad permanente porque es la única manera de enfrentar el mundo que le es adverso. La máscara es asimismo defensa y salvoconducto.²⁰

Este es el caso del recurso esquizoide puesto a prueba por Baldi, Suaid y Linacero. Todos ellos creen alentar en el sueño de la aventura lo que nunca se atrevieron a acometer en su vida real. Es, en definitiva, la conciencia del fracasado la que resurge en los primeros cuentos y novelas de Onetti pidiendo una forma de salvación. Lo único que encontrarán, sin embargo, es un escamoteo pasajero, una treta ficticia o literaria respecto a la mediocridad del entorno. En este sentido, «El posible Baldi» no quiere sino «presentar la doble imagen de la fábula y la credulidad: la credulidad como un rasgo de estupidez sentimental, la fábula como uso peligroso, devorador, de la mentira».²¹ Sólo más tarde ese viaje de ida y vuelta, de la realidad al sueño y del sueño a la realidad, se decantará hacia los soñadores como hombres de acción. Tras el cuento «Un sueño realizado» (1941), Larssen y la Ciudad de Santa María serán las creaciones máximas de Onetti en esta dirección. Ambas inauguran «la realización de los sueños, y superan la etapa de rebeldía desesperada y sin sentido, encarnada en casi todos los cuentos del primer periodo e incluso en las tres novelas [...] *El pozo, Tierra de nadie y Para esta noche*».²²

El tema del doble confluye así en el núcleo opresivo del medio urbano, de cuya dolorosa realidad se escinde como farsa y como drama. Su compostura es inseparable del sueño iniciático del viaje y de la *quest* del paraíso perdido. Carlos García Gual dice a propósito de la mitología griega:

²⁰ Ximena Moreno Aliste, *op. cit.*, p. 115.

²¹ J. Ruffinelli, «Onetti antes de Onetti», en *op. cit.*, p. XX.

²² *Ibid.*, p. XXII.



El viaje al Más Allá es la empresa definitiva del héroe mítico; es la aventura por excelencia, la que aguarda al Elegido, la que sólo él puede cumplir. Ese Más Allá es el mundo negado a los mortales de condición efímera, es el ámbito vedado que queda en la otra orilla, el mundo de los dioses y de los muertos, el de los espíritus, los fantasmas y las hadas. Pero el Héroe, que desafía los límites, debe arrastrar esa Aventura con mayúscula, saltar por encima de las barreras, atravesar los linderos de mayor riesgo, vadear los ríos tenebrosos, surcar los senderos de la mar ignota, y allá, en ese Otro Mundo, templar su mirada con el encuentro de lo eterno [...]. Pero [el héroe] siempre vuelve, más sabio, más ejemplar, más magnánimo.²³

Quizás, en esta última instancia, la propuesta de Onetti –al igual que la Odisea joyciana– no sea sino la impostación de ese viaje mítico «vuelto al revés». El antihéroe en lugar del héroe de una historia con final feliz; la vorágine de la ciudad moderna como mar tempestuoso y siempre al acecho; el sueño y la propia soledad como nave negra, corcel alado o rama dorada. No es aleatorio que Onetti en «Tiempo de abrazar» fije su mirada en el mito de los Argonautas, uno de los pocos con final infeliz: Jasón y Medea tienen un final trágico, el héroe no recupera el trono de Yolco y el Vello de Oro no le vale de gran cosa. Quizás ahí puede residir una de las claves del final perdido de «Tiempo de abrazar».

Ciudad y ensoñación se perfilan como lugares comunes y contradictorios de la narrativa fundacional de Onetti. Es el semillero que abonará, desde complejas variantes, toda obra futura:

Onetti escribió –e instó a escribir– una literatura urbana acorde con la nueva realidad de los Países del Plata. Pero ello no quería decir que la ciudad fuera un ámbito neutro, aceptado y aceptable sin más, simplemente un medio diferente en el que ubicar nuevas historias y nuevos personajes. La ciudad era un ámbito de conflicto, un ámbito dramático, y el hombre urbano era un espécimen conflictual y trágico a la vez.²⁴

Con todo y a pesar de todo, desde la conciencia de la nada o el desvalimiento metafísico, sólo una quimera vale: el sueño y la aventura de la otredad. Y esa, y no otra, es la paradójica grandeza de la narrativa de Juan Carlos Onetti. El resto es pura soledad que, indefectiblemente, se cumple como un rito a lo largo de la noche de los tiempos. O como dirá el lúcido y desvalido Eladio Linacero en los momentos finales de *El pozo*:

²³ Carlos García Gual, *Mitos, viajes, héroes*, Madrid, Taurus, 1985, p. 26.

²⁴ J. Ruffinelli, «Onetti antes de Onetti», en *op. cit.*, p. XX.

Yo soy un hombre solitario que fuma en un sitio cualquiera de la ciudad; la noche me rodea, se cumple como un rito, gradualmente, y yo nada tengo que ver con ella. Hay momentos, apenas, en que los golpes de mi sangre en las sienas se acompañan con el latido de la noche. He fumado mi cigarrillo hasta el fin, sin moverme.²⁵

²⁵ *El pozo*, p. 60.

