

# Juan Carlos Onetti: el realismo de lo humano.

Fernando Agustín Urrutia.

Cita:

Fernando Agustín Urrutia (2017). *Juan Carlos Onetti: el realismo de lo humano*. Documento de trabajo, cátedra de Literatura Latinoamericana II.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/fernando.agustin.urrutia/11>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/ph2p/ECO>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.  
Para ver una copia de esta licencia, visite  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.*

# Juan Carlos Onetti: el realismo de lo humano

Fernando Agustín Urrutia (UNLP)

[Urrutiafernando4994@gmail.com](mailto:Urrutiafernando4994@gmail.com)

## 1. El realismo, o la técnica inmortal.

*Ha escrito una novela sobre la química, otra sobre la banca, otra sobre las impresoras [...]. Las habrá sobre todos los oficios y todas las provincias, después sobre todas las ciudades, y los pisos de cada casa y cada individuo, y no será ya literatura sino estadística o etnografía.*  
Gustave Flaubert, *Bouvard y Pécuchet*.

“Estadísticas o etnográficas”, así califica Flaubert nada menos que a las novelas de Honoré de Balzac (y, por extensión, al realismo y a Zola), en la misma obra que predice e inaugura la caducidad inevitable del género que dominó el ámbito de la prosa decimonónica, y que abre finalmente el camino que luego retomarían Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf, William Faulkner, entre tantos otros. “Las negligencias o desdenes o libertades del último Flaubert han desconcertado a los críticos” -observa Jorge Luis Borges a propósito de *Bouvard y Pécuchet*- “yo creo ver en ellas un símbolo. El hombre que con *Madame Bovary* forjó la novela realista fue también el primero en romperla.” (2016, 7). El aparente agotamiento del realismo clásico residía en su intención de abarcarlo todo, de contarlo todo, en su anhelo de fundir, en un solo volumen, el aura de toda una época; y fue justamente ese costado sociológico, histórico, comprometido y totalitario, su condición de obra orgánica, en fin, lo que más tarde espantó a las vanguardias y las posvanguardias del siglo veinte, e incluso a los escritores de nuestros días. De este modo, el desprestigio del realismo, me atrevo a decir, fue más un fenómeno de implicaciones ideológicas y políticas que puramente estéticas. Es que poco se ha tenido en cuenta la base rigurosamente literaria y creativa sobre la que este se erigía: un trasfondo puramente artístico en su escritura que quedaba relegado (y que es lo que exasperaba a Flaubert) por ese conglomerado verbal que no hacía más que generar, además del “efecto de lo real”, un efecto de totalidad que sí se debe dar por obsoleto.

El método narrativo tradicional decimonónico se reduce, como bien se sabe, a dar al lector una visión analítica y racional de una realidad coherente y estable, vista siempre a través de un olímpico autor-narrador; su interpretación del sentido del mundo, lógica y causal, subordina a los personajes a moverse dentro de situaciones sociales convencionales. Sin embargo, en el siglo veinte se desmoronan los modos tradicionales de ver el mundo; el avance de la ciencia

trastorna el conocimiento que de sí mismo y de la realidad que lo rodea creía tener el ser humano. (Verani, 1981, 37)

“En el siglo veinte se desmoronan los modos tradicionales de ver el mundo”, entre ellas la de los seguidores de Balzac, es cierto, pero lo que no se puede negar es que el realismo fue, ante todo, y más que una “visión de mundo”, una proeza técnica (tal vez la de mayor exigencia en el ámbito de la prosa) sofocante e ineludible para las escuelas literarias posteriores. Una proeza técnica que empezó con Balzac y se perfeccionó de forma radiante con Flaubert; se enriqueció con los escenarios del naturalismo y el decadentismo, alcanzó su cenit estético irremediable con Proust, Joyce y los cultivadores del *fluir de la conciencia*, para finalmente deconstruirse y perfeccionarse, tras el golpe de las vanguardias, con los escritores del vacío y el desencanto contemporáneo (entre ellos Juan Carlos Onetti). Y es que la *técnica realista*, que se inaugura oficialmente con Flaubert, supera ampliamente al realismo en su sentido tradicional, genérico, porque es una práctica narrativa que pregona la *verosimilitud*: esa pasmosa capacidad de abolir la incredulidad del lector mediante una ilusión estética (que es en lo que consiste, en definitiva, el arte) y que la técnica realista ha sabido llevar hasta su límite más perverso, ya que el principio fundamental de este *estilo* es el cultivo de un lenguaje justo y preciso (*le mot juste*), ameno y transparente para el lector, depurado de artilugios y excentricidades, pero sin desprestigiar por ello momentos de auténtico lirismo. En esta especie de montaje generador de verdad, en el caso del realismo decimonónico, se desplegaban multiplicidad de artilugios como “el efecto de lo real”, y los mecanismos de *representación*: referencias precisas, multiplicidad de discursos, fechas y lugares verídicos, acontecimientos históricos o personajes “tipos”, entre otros. Este gran simulacro era sostenido por la ceñuda *neutralidad* del narrador, y con ella, el cultivo del tono frío y distante de una voz que generaba la ilusión de estar describiendo simplemente un mundo que en verdad existía y se correspondía con el del lector. Así, el realismo fue un enorme engranaje fractalizado en un sin número de detalles, procedimientos estilísticos, sutilezas: un compendio de artilugios literarios que han dado a los escritores de la modernidad las herramientas para *contar bien* cualquier tipo de historia, pertenezca o no al género. La rigurosa flexibilidad de este tipo de prosa permite acoplarla a cualquier tipo de innovación narrativa, sin por ello perder la quimera de estar frente a la verdadera creación de un *mundo*. Sin embargo, el principal legado de la técnica realista no reside precisamente en la utopía de erigir una totalidad, sino en su prácticamente inigualable capacidad para explorar, tratar y describir aspectos que atañen a la condición humana.

Desde su nombre mismo, el realismo deviene siempre, en mayor o menor medida, en una indagación de lo humano en su sentido filosófico: no es casual, en las novelas decimonónicas (tanto en aquellas consideradas “etnográficas” como las que responden al movimiento del “arte por el arte”) la repetición del tópico del sufrimiento, la melancolía, el deseo, el desamor, la codicia, el fracaso, la decadencia, y demás pasiones que condimentan la experiencia del hombre. Al trabajar con un lenguaje en apariencia transparente que permite no obstante (controlados) derrapes líricos, y al situarse en un mundo reconocible por el lector, la escritura realista, lejos de sus funerales, sobrevive y se adapta, muta, incorpora y se enriquece con las nuevas corrientes sin abandonar su esencia: una verosimilitud inusitada del lenguaje, un poder de representación capaz de ahondar en los confines más escabrosos de la tragedia humana en el escenario mismo en el que esta tiene lugar, y sin fantasías, entelequias o falsedades que la aminoren o consuelen. Hay un fatalismo implícito en toda escritura realista, una sensación de vacío e intransigencia que se presenta no solo por el simulacro de verdad y su intención de corresponderse con la vida, sino por la neutralidad del narrador, su ausencia desesperante, su tono belicoso, mustio e implacable, y que es lo que sostiene, en definitiva, la calidad y el efecto estético del realismo. Es esta técnica, justamente, este procedimiento de creación de lo creíble, lo soterrado y lo fatal, lo que hereda, se adecúa y rompe sin destruir el escritor uruguayo Juan Carlos Onetti (1909- 1994).

## 2. El realismo de Onetti, o la técnica de lo oscuro.

*Yo quiero expresar nada más que la aventura del hombre, el no-sentido de la vida. [...] La aventura humana no tiene por qué tener lugar ni época. Me alcanza con describirla.*  
Juan Carlos Onetti, *Repórter* (11 de octubre 1961)

En los años treinta, mientras los escritores rioplatenses anti-realistas y herederos de la vanguardia se volcaban al género fantástico, Juan Carlos Onetti buscaba “describir la aventura del hombre”, es decir, su absurdidad. Un tema tan delicado, tan universal, tan ligado al escarmiento interior del artista al punto tal de que se corre el riesgo de sucumbir bajo el peso de la propia ambición, la impotencia y la angustia, que, si se quiere ser *serio*, se desgrana y pierde vigor si se lo trata desde lo fantástico, donde el hecho sobrenatural predomina por sobre la vivencia del personaje. Onetti se aparta, por lo tanto, de lo fantástico y opta, en principio, por el realismo. Pero Onetti no desea sumarse a la corriente regionalista, heredera del realismo clásico y muy difundida en el Uruguay de los años treinta. Onetti desea, en cambio, erigirse como un narrador *universal*,

porque sabe que los temas que le preocupan lo son, y también que, al escribirlos, lo *exigen*. Por lo tanto, Onetti adapta el realismo a su modo, rescatando su parte más esencial: la implacabilidad de su técnica narrativa para representar la inanidad de la existencia humana. El uruguayo entiende (como pocos) el realismo como la técnica centrada en la representación de lo humano en y desde lo humano, lo terrenal, donde el extrañamiento reside en la indagación de las subjetividades, las pasiones, el sufrimiento; una indagación con fuertes ecos ontológicos y metafísicos.

La concepción de la literatura como búsqueda, con todas sus variaciones y transformaciones, es uno de los esquemas narrativos más antiguos que con mayor frecuencia se repite en la literatura occidental. [...] La novelística contemporánea posee ese mismo espíritu de búsqueda, pero en nuestra época se intensifica la tendencia a explorar las profundidades del ser, una búsqueda interior que ofrece un marcado contraste con la de la literatura precedente. (Verani, 1981, 20)

El interés anecdótico y la función representativo-mimética de la literatura ha dejado de prevalecer y todo artista contemporáneo de importancia se resiste a reflejar o evocar la imagen de un mundo ya dado y definido, preexistente al texto. Esto no implica, por supuesto, que Onetti prescinda de la realidad verificable, ni mucho menos que su obra sea literatura de evasión, como han querido ver algunos comentaristas. Por el contrario, no es una evasión de la realidad, sino una forma de expresarla más hondamente e indicar su discontinuidad con el orden vigente, elevándose más allá de lo meramente convencional e inmediato para captar una sugerente metáfora de la condición humana, una imagen autorreflexiva, paralela a la vida, que exige ser comprendida por sí misma. (Verani, 1981,25)

Una “exploración de las profundidades del ser” que Onetti deja ya ver en su primera novela, *El pozo* (1939), donde se inaugura claramente la estética onettiana: la técnica realista al servicio del abismo de la conciencia y del sujeto hastiado, y que el autor intenta describir con un excepcional despliegue de recursos estilísticos, líricos, y prosaicos para edificar esa “sugerente metáfora de la condición humana”, al mismo tiempo que incorpora las novedades de la vanguardia, dando inicio así a la famosa “destrucción” del realismo que tantos debates ha despertado. Maximiliano Linares, en “La posta de narradores en el arte de narrar de Juan Carlos Onetti”, distingue tres procedimientos narratológicos en la literatura de Onetti que horadan o socavan el realismo clásico, ellos son:

El destiempo de la *historia* respecto del *relato* [...] señala ya la fisura en la linealidad de la narración clásica; la naturaleza *prologal* de muchos de los relatos de Onetti es la marca de su carácter fragmentario que hace que una de las funciones del lector resida en tener que reconstruir la totalidad de la historia para comprenderla [...]; y por último se desprende de las dos características anteriores, la sospecha de la imposibilidad de discernir *la verdadera historia*. Estas tres maneras de dinamitar las certidumbres del realismo clásico no son más que las maneras de narrar de Onetti. (2013, 213.)

“Maneras de narrar” de Onetti que minan las nociones del realismo de manual (es decir, clásico), pero la singularidad que hace al arte del realismo permanece intacta. Ya en *El pozo* nos encontramos con un narrador-protagonista (Eladio Linacero) cuyo estilo es transparente y directo, y que no escatima ahondar en la poesía cuando los hechos así lo requieren (la escena de la violación de Ana María, la escena de la rambla con Cecilia o la evocación de la noche al final). El texto abunda en guiños y referencias espaciales e históricas, lo que crea, justamente, una atmósfera de verosimilitud. Pero la principal característica del texto es la construcción de un personaje inmóvil, hastiado y alienado: “Me paseaba con medio cuerpo desnudo, aburrido de estar tirado [...] Caminaba con las manos atrás, oyendo golpear las zapatillas en las baldosas, oliéndome alternativamente cada una de las axilas.” (1939,1) En este estado de decadencia, Eladio Linacero escribe para salvarse de sí mismo y de su penosa situación, contando episodios de su vida a modo de sueño, algo que es predominante en la estética de Onetti: el estado de ensoñación del sujeto o la figura del hombre que sueña. “Hace un rato me estaba paseando por el cuarto y se me ocurrió de golpe que lo veía por primera vez” (1939, 1), comienza el relato, ya evocando a un sujeto al que la realidad lo sorprende como si saliera de una cueva. En “El modernismo desde *El pozo*: “Un sueño realizado” (1941) de Juan Carlos Onetti”, Florencia Bonfiglio observa que “Los sueños son el origen de la ficción de Onetti, ficcionalizar no es historiar la vida [...] sino el alma. Y los sueños, de hecho, son historiables y pueden fecharse.” (p.4) Y, en efecto, el mismo Eladio Linacero nos advierte de ello: “Me gustaría escribir la historia de un alma, de ella sola, sin los sucesos en que tuvo que mezclarse, queriendo o no. O los sueños.” (1939, 2) Pero para narrar “la historia de un alma” o de los “sueños”, Onetti se apropia nada menos que la técnica que antaño pretendía “historiar la vida”: si antes se lograba representar el sentir de una sociedad y del individuo atravesado por ella, ¿por qué no lograría ahora representar la desdicha interior de un sujeto moderno eclipsado por la muerte de Dios, un sujeto al que el mundo y la vida le son indiferentes, y que por ello recurre a la exploración de los sueños?

En Onetti, los sueños quedan enquistados dentro de una narración realista; el autor permanece en este lado, en este hemisferio de su doble mundo, el de la realidad más sórdida y desesperanzada. Pero este hemisferio es gobernado de modo discordante por el otro, el de los sueños: sus valores son determinados idealmente desde aquel campo opuesto que rige, mide, sanciona, colorea la realidad en que vivimos. El soñar más puro mide la realidad y, por lo mismo de su pureza, la condena. Los dos hemisferios son comunicantes de un curioso modo, lo que nos permite entender el subrepticio afán de sacralización que aceita la literatura onettiana: la realidad vivida como experiencia grosera, de espesa materialidad y maldad, genera la

compensación de los sueños perfectos y puros, y a su vez estos revierten sobre lo real como imperativos ideales de la vida y la conducta. (Rama, 1977, 163)

Eladio Linacero comienza su primera aventura onírica de la siguiente forma: “Aquello pasó un 31 de diciembre, cuando vivía en Capurro. No sé si tenía 15 y 16 años; sería fácil determinarlo pensando un poco, pero no vale la pena.” (2). Aquí se ve claramente el trabajo de Onetti con la técnica realista: una ubicación espacio temporal y un lenguaje llano, pero atravesados por la presencia de la incertidumbre: ese “No sé” y la posterior negativa a aclarar los datos da por tierra con el narrador mesiánico del siglo diecinueve. Sin embargo, ese “no vale la pena” seco y coloquial remite a un hartazgo vital que Onetti transmite mediante la piedra fundante de la técnica realista: la neutralidad del tono, la correcta sencillez del lenguaje teñida por una naturalidad contundente, de una dureza inquietante. Veamos, a modo de ejemplo, el inicio de uno de los primeros cuentos de Onetti, “Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo”:

Cruzó la avenida, en la pausa del tráfico, y echó a andar por Florida. Le sacudió los hombros un estremecimiento de frío, y de inmediato la resolución de ser más fuerte que el aire viajero quitó las manos del refugio de los bolsillos, aumentó la curva del pecho y elevó la cabeza, en una búsqueda divina del cielo monótono. Podría desafiar cualquier temperatura; podría vivir más allá abajo, más lejos de Ushuaia. (1933, 1)

La neutralidad del realismo no se limita a la ausencia de subjetividad, sino también a un trabajo con el tono, camuflado por la justa elegancia del estilo (algo que obsesionaba a Flaubert) . Así, la neutralidad cobra fuerza estética cuando es sostenida por el tono, y Onetti, como se puede apreciar, es un sabio manipulador de él: se siente cómodo en ese fluir desligado y frío de la prosa al que no puede renunciar porque su propia literatura lo pide y lo necesita. Onetti, entonces, parte del arte realista, utiliza un lenguaje ameno, coloca referencias espaciales, temporales, alude a regionalismos. Deconstruye sin embargo la ilusión de totalidad decimonónica, y en su lugar cultiva la herencia de la vanguardia: el fragmento, el montaje, la yuxtaposición, la elipsis, el sueño y el secreto. Una innegable destrucción de la representación lineal y compacta del realismo, pero no de su estética, de ese lado oscuro, de esa molestia que propagan la extrema veracidad y la neutralidad irrompible. Onetti es un explorador de la condición humana desde lo humano, y para el siglo veinte humanos son también los sueños, los secretos, el mundo interior del individuo atormentado por la muerte de Dios. La ilusión de veracidad que permite la técnica realista lo provee de esa matriz ontológica, de esa búsqueda existencial, ese dejo de angustia en sus personajes y la renovada originalidad con sus tratados. Un simulacro de verdad que, al

corresponderse (como toda búsqueda de verdad) con la desventurada aventura del hombre en el mundo, Onetti, como el gran existencialista que era, nunca pudo abandonar.

#### BIBLIOGRAFÍA:

Bonfiglio, Florencia, “El modernismo desde *El pozo*: “Un sueño realizado” (1941) de Juan Carlos Onetti” En: Badebec, online.

Borges, Jorge Luis. “Vindicación de Bouvard y Pécuchet”. En: Flaubert, Gustave. *Bouvard y Pécuchet*, prólogo de Jorge Luis Borges. Buenos Aires, El cuenco de plata, 2016.

Linares, Maximiliano. “La posta de narradores en el arte de narrar de Juan Carlos Onetti”. En: Basile, Teresa y Enrique Foffani. *Onetti fuera de sí*. Buenos Aires, Ediciones Katatay, 2013.

Onetti, Juan Carlos. *El pozo*. (1939) Versión online:

Onetti, Juan Carlos. “Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo” (1933). Versión online:

Rama, Ángel. “Origen de un novelista y de una generación literaria” En Onetti, Juan Carlos. *El pozo. Para una tumba sin nombre*. Buenos Aires, Calicanto, 1977.

Verani, Hugo. *Onetti: el ritual de la impostura*. Caracas, Monte Ávila, 1981.



