

Onetti y el lenguaje del espacio

Onetti and the language of space

Aarón Lubelski*

Resumen: La intensidad de las imágenes espaciales en *Tierra de nadie* y *Para esta noche*, dos novelas de Juan Carlos Onetti, sugieren la existencia de una comunicación inusitada entre el espacio y los personajes. En este trabajo se propone que dicha comunicación reúne las características propias de un lenguaje, a través de una singular caracterización de los objetos que influye en el ambiente de la trama y en el estado de ánimo de los personajes. Se estima que esta propuesta constituye una aproximación innovadora para el análisis de otros textos de Onetti como también para obras latinoamericanas, en general.

Palabras clave: lenguaje del espacio; ékphrasis; hipotiposis; pseudo-referente real; Onetti.

Abstract: *The images that emerge from the description of space in *Tierra de nadie* and *Para esta noche*, two novels by J. C. Onetti, suggest the presence of an unusual communication between space and the characters of the plot. In this essay we suggest that this communication meets the characteristics of a language, which is revealed through the exhaustive use of adjectives, capable of influencing the environment of the plot and the mood of the characters. This proposal is possibly an unprecedented contribution to the study of Latin American narrative, enabling a new analytical approach to said literary corpus.*

Keywords: *language of space, ekphrasis, hypotyposis, real pseudo-referents.*

*Universidad Hebrea de Jerusalén, Departamento de Estudios Romanos y Latinoamericanos, Israel, aaron.lubelski@mail.huji.ac.il

RECEPCIÓN: 17/01/2023

ACEPTACIÓN: 25/05/2023

Introducción

Tierra de nadie, la novela de Juan Carlos Onetti publicada en 1941, relata las experiencias de una *barra de amigos*, perteneciente a un ámbito urbano que remite a la ciudad de Buenos Aires, y cuyo único deseo es huir de la atmósfera sofocante provocada por los ecos del inminente estallido de la Segunda Guerra Mundial. Como consecuencia, un lugar en la remota Polinesia se transformará en un posible exilio idealizado, eje sobre el cual gira la trama del texto. A su vez, *Para esta noche* (1943) enfoca las vivencias de un militante político cuyo único designio es fugarse de una ciudad amenazada por un enemigo anónimo y, como en la obra anterior, también apunta a un frustrado intento de salvación, temática que funciona como leitmotiv en la narrativa de Onetti. La intensidad de las imágenes que se desprenden de las descripciones sugiere la existencia de una comunicación unidireccional entre el espacio y los personajes, la cual influye en el ambiente de la narración y en el estado de ánimo de los personajes. Una lectura detenida nos revela que dicha comunicación posee características propias de un lenguaje, primitivo quizás, e inusual, al que denominaremos *lenguaje del espacio*. Este trabajo analiza la manifestación de dicho lenguaje y su impacto en la narración de *Tierra de nadie* y *Para esta noche*, e intenta mostrar cómo su expresión y sus imágenes poéticas permiten el acceso a nuevas interpretaciones.

En principio, este estudio se ocupa de la relación sujeto-objeto y, más exactamente, de la comunicación que se establece entre los objetos y los sujetos en la narrativa de Onetti. Genette, al referirse a las *fronteras del relato*, diferencia entre la representación de las acciones y de los acontecimientos y la representación de los objetos y de los personajes, estableciendo de esta forma dos categorías narrativas: narración y descripción. Es más, en dicho esquema el rol de la descripción, según Genette, está siempre supeditado a la narración: “La descripción es naturalmente, *ancilla narrationis*, esclava siempre necesaria pero siempre sometida, nunca emancipada” (Genette, 1970: 199). Aunque la descripción puede cumplir un lugar preponderante en el texto, no deja de ser un *auxiliar del relato*. A pesar de su rol secundario, Genette sostiene que este recurso, a través de descripciones casi realistas, puede “revelar y al mismo tiempo justificar la psicología de los personajes” (Genette, 1970: 200). Ello es posible a medida que la descripción abandona su mero carácter ornamental para ser más significativa.

El lenguaje del espacio en la narrativa de Onetti

La descripción de los objetos en la narrativa de Onetti cumple un papel singular. Fuera de rellenar el espacio de la narración, la hipotiposis los lleva a actuar como vehículos de imágenes que influyen en el espíritu de la trama. Según Aínsa (1970: 153), ellos “adquieren una particular consistencia a partir de la forma como son descriptos”. Las experiencias sensoriales canalizadas a través de los cinco sentidos son traducidas en significaciones generalmente arraigadas en la cultura y en el orden simbólico, que conducen a la creación de un ambiente que influye en el estado de ánimo de los personajes: “Si no siempre un paisaje contemplado traduce un estado de ánimo, el espacio suele estar ligado a la psicología de los personajes y condiciona su carácter” (Aínsa, 2002: 65). Estas experiencias incluyen también las imágenes simbólicas que emanan de los lazos inter-discursivos, en especial de la écfrasis de los objetos artísticos o de su mera alusión.

En este orden de ideas, no debe sorprendernos el predominio de las imágenes cromáticas en la narrativa de Onetti, puesto que él se inspira en las obras y las técnicas pictóricas que poblaron su ávida lectura y gestaron el intercambio de opiniones con el pintor Torres García —su compatriota— y con el pintor argentino Julio Payró —también ensayista y crítico de arte—, con el que mantuvo un intenso intercambio epistolar:

Siempre he sacado poca o ninguna utilidad de mis lecturas sobre técnicas 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: 41).

Entre las imágenes visuales consideramos importante resaltar el manejo de la luz, ya sea para focalizar *la mirada* del lector o para ahondar en la descripción de la escena, en ambos casos el efecto es barroco, contribuyendo con descripciones que agregan profundidad a la narración. Al respecto, Verani (2009: 16) afirma:

Onetti tenía una fuerte inclinación por lo visual, a tal punto que la luz cotidiana adquiere en su narrativa un papel casi protagónico, al ser manejada, regulada y recreada con los ojos de un pintor. La luz potencia un sentido por encima de la simple descripción: al caer sobre los objetos crea penetrantes efectos visuales.

No menos importantes son los efectos sonoros, especialmente aquellos que provienen del bullicio de la ciudad, que al adherirse a las imágenes visuales apoyan la configuración del ambiente. Sin embargo, y como veremos más adelante, no faltan las experiencias sensoriales producto de los estímulos olfativos, táctiles y gustativos.

Tierra de nadie: el fracaso de una utopía

Tierra de nadie está ambientada en un imaginario urbano que se vuelve eco de los conflictos bélicos que afectaron al continente europeo en la primera mitad del siglo XX. En la obra se reconocen dos planos descriptivos que progresan en paralelo y cuyos contrastes están al servicio de la construcción de una atmósfera que influye en la fracasada búsqueda de la felicidad de los protagonistas. El primero se enfoca en el *ser europeo* de una *barra de amigos*, representantes de cierto sector social bonaerense, más preocupados por la cultura, las nuevas corrientes ideológicas y las amenazas de guerra que surgen en Europa, que por la realidad local. Esta preocupación los hunde en un conflicto existencial cuya posible resolución los lleva a soñar con el escape a un idílico lugar lejano.

A su vez, las imágenes cromáticas y luminosas desplegadas en el texto y que apuntan subjetivamente a ese idílico exilio, son finalmente contrarrestadas por una insistente lluvia veraniega, cuya humedad se filtra en los recintos internos, recordándoles la inminencia de una realidad que los mantendrá atrapados dentro de la frustración y la falta de fe. A través del *lenguaje del espacio*, ambas dimensiones comunican mensajes estéticos que imponen una atmósfera y un estado de ánimo que subjetivamente se cuela en la trama, apoya y aumenta la impotencia y la frustración de los personajes.

Según Verani (2009: 17), Onetti “asume una función de «pintor» de la realidad circundante”, apuntando a un *grupo de gentes* que se desenvuelve a la sombra de los conflictos que llegan al Río de la Plata desde Europa en la primera mitad del siglo XX, destacando su frustración y falta de fe, afirmación que el mismo Onetti apoya en el prólogo de la primera edición de la obra:

Pinto un grupo de gentes que aunque puedan parecer exóticas en Buenos Aires son, en realidad, representativas de una generación, generación que, a mi juicio, reproduce, veinte años después, la europea de la posguerra. Los viejos valores morales fueron abandonados por ella y todavía no han aparecido otros que puedan sustituirlos. El caso es que en el país más importante de Sudamérica, de la joven América, crece el tipo del indiferente moral, del hombre sin fe ni interés por su destino. Que no se reproche al novelista haber encarado la pintura de ese tipo humano con igual espíritu de indiferencia¹ (Rama, 2010: 66-67).

¹ Citamos a Onetti según Ángel Rama en "Origen de un novelista y de una generación literaria". La cita fue publicada en el prólogo de la versión príncipe de *Tierra de nadie* (Losada 1941), prólogo que fuera suprimido en las futuras publicaciones.

Esta introducción resume el espíritu de la obra e insinúa los retos interpretativos propuestos al lector: la problemática existencial de la *barra de amigos*, cuya frustración es mitigada por la posibilidad de un utópico exilio en la inexistente isla Faruru: “el único sitio en que se puede no hacer nada sin hacerle mal a nadie y sin que nadie se interese” (Onetti, 1968: 162). Este espacio, inspirado en un grabado en madera del pintor francés Paul Gauguin —exiliado por voluntad propia en una isla de la Polinesia—, permite extender un lazo inter-discursivo entre la realidad del texto y el género pictórico, que se referirá más adelante. No obstante, como es característico en la obra de Onetti, los sueños tienden a desintegrarse frente a la realidad, aspecto que se insinúa a través de la parodiada distorsión del nombre de la isla, *Jaruru, ¿no?*, topónimo que funciona como un faro, cuyos haces intentan guiar la ilusión de los protagonistas a través de las tinieblas de la realidad urbana. A su vez, la lúdica descripción de la alienación de Violeta —una de las integrantes de la *barra de amigos*— quien experimenta la ilusión tahitiana en su apartamento urbano, vigoriza aún más la banalidad de dicha utopía:

Frente al espejo, de espaldas a él, la mujer se acomodaba flores blancas en la gruesa trenza rubia que le ceñía la cabeza. Estaba descalza, las piernas y el busto desnudos. Un montón de collares le colgaba temblando entre los senos y rodeándolos. Desde la cintura caía floja y crespa una falda espesa de paja y, acomodada en el respaldo del diván, había una pequeña guitarra redonda con cuerdas brillantes (Onetti, 1968: 148).

La ciudad de Buenos Aires y su toponimia funcionan como referentes del espacio urbano donde se desarrolla la trama de *Tierra de nadie*. Si bien, se citan otras geografías que van más allá de la urbe bonaerense, como las provincias de Rosario y Catamarca, el epicentro geográfico, cultural y político se reduce al ambiente porteño donde los ecos de la segunda guerra mundial penetran en la vivencia de la ciudad e impactan el espíritu de aquellos que se identifican con el prototipo del intelectual europeo; “Todo lo que interesa a una persona inteligente es europeo” (Onetti, 1968: 89), insiste Casal, otro de los integrantes de la *barra de amigos* que creen pertenecer a “una prolongación de Europa” (Onetti, 1968: 130).

Gorelik (2004: 71) sostiene que “El carácter europeo de Buenos Aires llegó a asumir la estatura de un mito”, afirmación que se reconoce en los juicios de valor enunciados por los personajes pertenecientes a la barra, que en forma peyorativa insisten en diferenciarse del “tipo

de la calle, del Tabarís² y de la cancha de River Plate”³ (Onetti, 1968: 130). Esta ruptura dirige el anhelo a otra posible vía de escape, representada, en este caso, por la utópica visión del viejo continente: “Tanto Europa y acaso la gente sea tan aburrida allí. Si viviera en Europa pintaría yo también, hubiera pintado siempre y no llevaría esta vida tan idiota, oyendo siempre las mismas cosas” (Onetti, 1968: 88).

Entre otros factores, el ideal europeo de la *barra de amigos* se nutre del género pictórico, cuya éfrasis comunica valores estéticos a través de asociaciones, ya sea desde sus paletas de colores o de sus imágenes. En este caso podríamos referirnos al mensaje artístico de las mismas como un caso particular del *lenguaje del espacio*, que siguiendo un modelo propuesto por Hockett (1960),⁴ se canaliza a través de la semántica.

Como ya se destacó, es notoria la alusión a la obra pictórica *Te faruru*, símbolo de belleza paradisíaca, que en la lengua local significa ‘Aquí se hace el amor’. Sin embargo, el narrador también alude a otras obras como a las cortesanas de Outamaro, que despiertan la sensualidad de otra integrante de la barra, Balbina, cuya mano “se apretó contra el seno colgante de la cortesana de Outamaro” (Onetti, 1968: 70), éfrasis que se adhiere al mensaje estético de la obra anterior. A ello se une también el retrato de la madre de Whistler, cuya sola mención permite asociarla con el sombrío mensaje de su título original: *Composición en gris y negro*. Contrasta con otras obras pictóricas de “mujeres semidesnudas, en rosa y crema” (Onetti, 1968: 90), que aluden quizá a la obra de Marie Laurencín, cuya temática sensual remite a la añorada juventud de Balbina, contribuyendo con su mensaje estético al imaginario cultural de la barra:

Una cosa frívola, superficial claro, pero con mucha gracia. Los cuadros de María Laurencín con sus colores tiernos son de una gran delicadeza. Es cierto que no tienen fuerza, no una gran fuerza, pero encantan por su frescura. [...] Ah, todas tuvimos una amiga en el colegio, una escena confusa un día de sol en que íbamos todavía al colegio, que es como un cuadro de María Laurencín (Onetti, 1968: 88-89).

² El Teatro Tabarís es un teatro de revista bonaerense, inaugurado en 1924 (Piastrellini, 2018).

³ El Club Atlético River Plate, fundado en 1901, es uno de los equipos de fútbol más destacados de Argentina; posee un estadio de fútbol con capacidad para unos 75,000 espectadores (Daskal y Gruschetsky 2013).

⁴ Hockett (1960) propone un sistema constituido por trece parámetros propios del lenguaje humano. Este modelo permite caracterizar todas las lenguas humanas y parte del lenguaje animal. Para este análisis se retomaron seis características de este modelo: el canal de comunicación, la transmisión difundida y recepción direccional, la transitoriedad, la semántica, la arbitrariedad y la productividad.

El ideal estético del mensaje pictórico colapsa ante la inseguridad artística de Casal, pintor mediocre atrapado en su propia frustración, cuyas vacilaciones estéticas comunican una realidad diferente, opuesta al imaginario cultural antes esbozado y que expresa a través de un lenguaje donde predomina el oxímoron:

Cruzó despacio frente a ella y volvió a mirar el cartón. Pondría rojo en el manto de los reyes y el fondo sería de *oro pálido*, ocre. Detenerse en *verdes podridos* para las costillas del primer leproso. Dudaba: ¿un azul de cielo del trópico, cielo de crepúsculo rápido, para el perro cornudo? Dejó caer el cartón sobre el asiento y se acercó paso a paso al cuadro del caballete. Había allí una Balbina celeste de perfil, una mano retorcida de Balbina bajo el ángulo donde se apretaban *flores inventadas y sin color*⁵ (Onetti, 1968: 72).

Las imágenes pictóricas proyectadas a través la gama de colores y de formas, en oportunidades moduladas por las tonalidades pasteles de las obras de Laurencín, por los sensuales matices de los grabados de Outamaro, o la tonalidad gris y depresiva del retrato de la madre de Whistler, junto a las significaciones que se desprenden de ellas, apoyan el imaginario cultural de la barra de amigos, su sentir europeo. Pero a su vez, y con mecanismos similares, dichas imágenes están al servicio de la tensión que viven los personajes, comunicada en este caso por la frustración artística de Casal.

La inter-discursividad del género musical complementa dicho imaginario cultural, a través de las alusiones a composiciones, compositores y directores musicales. Entre ellos, la *Octava sinfonía de Bach* ejecutada por Stokowski, el *Conde de Luxemburgo*⁶ u otras obras de carácter más popular como o el vals *Marquita*,⁷ puesto que “Todos los que aman París se reconocen silbando «Chiquita» en «El Garrón», «Marquita» en Buenos Aires”⁸ (Onetti, 1968: 134-135), o la *La última rosa del verano*;⁹ resonancias musicales que complementan el sentir de la barra de amigos, un posible diálogo con la estación reinante.

⁵ Las cursivas son propias.

⁶ *El Conde de Luxemburgo* es una adaptación de la opereta compuesta por el húngaro Franz Lehar, estrenada en Viena en 1909 bajo el nombre *Der Graff von Luxemburg*. La obra obtuvo un gran éxito, tanto en la versión alemana, como en las posteriores adaptaciones a otros idiomas (Traubner, 1983: pp. 250-252).

⁷ *Marquita* es una adaptación al español del popular vals de 1913, de Victor Schertzinger, *Marchéta (love song of Old Mexico)*.

⁸ *Chiquita*, es un tango del compositor argentino Ángel Villoldo (1861-1919). *El Garrón* es un club de tango que funcionó en la década de los veinte en París (Zalko: 1998: 138).

⁹ Originalmente fue un poema del irlandés Thomas Moore (1805), “The Last Rose of Summer”; dos años más tarde, John Andrew Stevenson lo musicalizó.

El imaginario cultural europeo, proyectado por el código cultural desplegado en el texto (a pesar de que algunas obras tienen su origen en otras geografías), que en el pasado fue modelo de normas y valores culturales, ahora se degrada por el conflicto bélico que afecta al continente y se mantiene latente a través de los titulares de los periódicos de la urbe bonaerense: “Hitler declara que invadirá el sábado” (Onetti, 1968: 49), creando en los protagonistas una crisis de los valores que, en parte, tienen su origen en el orden creado después de la primera guerra mundial y el advenimiento del régimen comunista. Este último emerge como la esperanza de un continente cuyos valores tradicionales fueron disueltos por el ruido de los cañones y el lodo de las trincheras. Pero esa promesa ideológica se mezcla con el ascenso del fascismo y el nazismo, que pujan por expandirse, y cuyos primeros síntomas se revelan en la desintegración de Checoslovaquia.

No obstante, a pesar de todo, la barra vive con la ilusión de un conflicto limitado, que posibilite el retorno de Europa a su antiguo orden: “Estos tipos no van a hacer guerra ninguna. En cuanto se traguen a Polonia...” (Onetti, 1968: 57). El entrecruce de diálogos —no necesariamente conectados— refleja una pseudoparanoia colectiva, que los lleva a experimentar una falta de fe en el futuro y frustración personal. En este aspecto, se comparte la afirmación de Martínez Moreno quien enfatiza la impotencia de estos personajes atrapados en un ideal cultural en crisis:

Los seres de «Tierra de nadie» cargan con una condición desvalida y al mismo tiempo incapaz de suscitar simpatía. Ellos mismos no la conocen en sus relaciones; el sexo, si los identifica momentáneamente, los rechaza luego con mayor dureza hacia consunciones aisladas. Nada importa en el mundo de estos indiferentes, nada ata de una manera definitiva (Martínez Moreno, 1942).

A partir de ese trasfondo político-cultural identificable en los diálogos de los amigos, el lenguaje de los objetos, manifestado a través de sus mensajes cromáticos, crea un ambiente que se expresa en las pinceladas de un artista-narrador, preocupado por pintar una realidad promovida por una cultura pictórica de raíces primordialmente europeas. Dichas pinceladas, en su conjunto, comunican una vivacidad que se adhiere en cierta forma a la imagen del idílico exilio en la Polinesia y al espíritu europeo, sin dejar de lado las insinuaciones al conflicto bélico. Siguiendo esta línea interpretativa, el enfoque recaerá en una gama cromática donde se destacan principalmente el color azul, el rojo, el amarillo y el verde, colores que conforman la paleta del pintor europeo clásico y que se encuentran diseminados en el texto a partir del fragmento que abre la narración:

El taxi frenó en la esquina de la diagonal, empujando hacia el chofer el cuerpo de la mujer de pelo amarillo. La cabeza, doblada, quedó mirando la carta azul que le separaba los muslos. «Nos devolveremos el uno al otro como una pelota, un reflejo...»

Mientras suspiraba, «nos devolveremos el uno al otro», sorprendió el nacimiento del gran letrero rojizo [...]

Las ocho manos estaban dentro del cono que recortaba en la sombra la pantalla verde (Onetti, 1968: 9 y 13).

Las *pinceladas* cromáticas en el espacio descrito activan el sentido visual, vehiculizando significaciones sugeridas por el simbolismo asociado a cada color, las cuales se fueron arraigando, en ese contexto, en la cultura occidental, estableciendo una comunicación, por ejemplo, entre el letrero rojizo, el pelo amarillo, la carta azul, la pantalla verde, y los personajes. Una vez más, el *lenguaje del espacio* se manifiesta a través de la semántica. La repetición de dichas *pinceladas* en el transcurso de la trama intenta mantener la vivacidad del espacio descrito, vehiculizando asociaciones cuyo fin es promover un estado de ánimo, una atmósfera o una imagen singular.

Al describir la imagen del viejo embalsamador de pájaros, Pablo Num, el narrador dice: “La risa brillaba, azul, detrás de los anteojos” (Onetti, 1968: 23). El color azul, que para el europeo representa el “color del espacio y del cielo claro” (Jacobi, 1963: 150) armoniza con la imagen de la isla paradisíaca, sugerida por el embalsamador y adoptada por Aránzuru, personaje que lleva adelante el proyecto idílico y contagia a la barra de amigos con la utopía del exilio: “— Anoche andaba vagando y me paré en una agencia de vapores. Había uno de esos letreros de excursión que ponen, con arbolitos y el agua azul marino, claro. Me acordé de Tahití y de usted, de la otra isla, ¿se acuerda?” (Onetti, 1968: 26).

Similar es el rol del color amarillo: “el color del Sol que de tan lejos llega, surge de las tinieblas como mensajero de la luz y vuelve a desaparecer en la tenebrosidad” (Jacobi, 1963: 150), sugiriendo la luminosidad de la isla idealizada y, a su vez, resaltando un ideal de belleza femenina europea, que contrasta con los conflictos de ese continente; en este caso, se insinúa por la rubia de origen alemán, dueña de una pensión, Mabel Madern: “El hombre había estado escribiendo en el papel de cartas con timbres de la pensión: «Mabel Madern - Pregunte por la del pelo amarillo - Callao y Tucumán - Mabel Madern - Madern Callao y Tucumán. MABEL MADERN»” (Onetti, 1968: 78).

Las pinceladas rubias, en la descripción del cabello, se repiten en la narración, vehiculizadas por otros personajes femeninos, algunos anónimos, que ocasionalmente erosionan la intensidad de ese ideal estético: “La mujer del pelo amarillo separó las piernas para sostenerse, desequilibrada por las sacudidas del tren en los desvíos” (Onetti, 1968: 75), o que insinúan la presencia de la muerte: “Estaba seguro que la mujer del pelo amarillo moriría antes de la mañana” (Onetti, 1968: 117).

A su vez, el rojo, “el color de la sangre palpitante y del fuego, es el color de los sentidos vivos y ardientes” (Jacobi, 1963: 150), es la tonalidad que abre la narración con los destellos de un anuncio de cigarrillos, lanzando *una mancha de sangre* casi cinematográfica, y tiñendo con su luminosidad el espacio que rodea a los personajes: “Los golpes rojos se corrían por las azoteas desiertas, manchando fugazmente el gris hosco de los pretiles” (Onetti, 1968: 9). La imagen desgarradora que se desprende de este objeto insinúa el conflicto bélico latente a lo largo de la narración.

El mensaje de *cigarrillos importados* transmite, a su vez, el concepto de una *ciudad abierta*, expuesta a las influencias que llegan tanto de Europa como de la cultura de consumo de Estados Unidos. Más adelante, imágenes rojas adicionales se adherirán a las manchas de sangre, apoyando las alusiones al conflicto bélico apenas insinuado anteriormente: “Sobre el mostrador, sujeto por un cenicero de vidrio rojo con un aviso esmaltado, un diario de la tarde mostraba un gran letrero: HITLER DECLARA QUE INVADIRÁ EL SÁBADO” (Onetti, 1968: 49).

Fuera de la función antes mencionada, la tonalidad colorada también está al servicio de la descripción de los personajes, agregando vivacidad; en este caso, al atuendo femenino casi monocromo de Nora, la hija adolescente del embalsamador que apenas se distingue por su altura y delgadez; el “saco gris le colgaba enganchado de un hombro” (Onetti, 1968: 76), en el cual apenas se distinguía un botón rojo en la solapa.

Esta pincelada resalta la triste figura de esta frágil adolescente, a fin de no ser totalmente eclipsada por los personajes de la barra de amigos, orgullosos de su cultura europea, grupo al que no pertenece. También denota la militancia política de algunos de los miembros de la barra o para caracterizar el violento entorno del casi infaltable prostíbulo en la narrativa de Onetti: “Casi siempre los dormitorios estaban empapelados de rojo” (Onetti, 1968: 107). Allí, Llarvi, otro integrante de la barra, se alza en un arranque de ira sobre la prostituta Labuk: “Le estuve golpeando la boca hasta hacerme sangre con los dientes” (Onetti, 1968: 107).

El color verde por su parte, “el color de las plantas terrestres tangibles” (Jacobi, 1963: 150), es portador de imágenes que, en su repetición, sugieren el entorno natural de la isla. Finalmente, dichos mensajes cromáticos colapsan por la insistencia de la lluvia que se filtra en los recintos a través de las puertas, las ventanas y las delgadas paredes de los espacios habitables. Mientras que este fenómeno natural puede sugerir la fertilidad y la purificación (Cirlot, 1992), en este caso es portador de humedad y pesadumbre; contamina el ambiente interno y se funde con el drama humano que ahí se desarrolla:

la casi totalidad de las escenas de *Tierra de nadie* ocurren en espacios interiores. La transparencia o la opacidad de las ventanas, debida a la suciedad de los cristales o a las cortinas corridas, se podría ver como una metáfora para ciertos estados de ánimo: en términos de una topografía psicológica, la transparencia señalaría un contacto posible con el mundo exterior mientras que la opacidad señalaría lo contrario, el aislamiento y la introversión (Komi, 2009: 235).

La lluvia, caso particular del *lenguaje del espacio*, se cuela en las habitaciones a través de las imágenes visuales, auditivas y olfativas:

Podía ver la mancha oscura de la ventana a través de la lluvia y los vidrios mugrientos [...] En la ventana, lejano, vibraba el ruido de la lluvia [...] Empezaba a crecer el olor a sucio. La luz de la ventana oscilaba anunciando la lluvia [...] La oyó suspirar e ir hacia la puerta mientras llegaban el trueno y el ruido del chaparrón (Onetti, 1968: 96, 113, 139, 140).

Estas imágenes que se hacen más frecuentes hacia el final de la narración, manifiestan la densa atmósfera que se respira en la ciudad y a su vez contaminan los ambientes internos. Todo ello contrasta con la soleada e inalcanzable Faruru, que desaparece a medida que incrementa la lluvia. Es más, el denso calor veraniego, estación quizá predilecta de la narrativa de Onetti, se une a las húmedas imágenes-símbolos, amplificando la sensación asfixiante de la atmósfera circundante: “Sabía que estaban afuera los árboles chorreando está sucia lluvia de verano” (Onetti, 1968: 91). Según Aínsa (1970: 150), “el paisaje aparece como subjetivizado en función de los estados anímicos y emocionales que priman en cada obra”, correlación que también se presenta en este caso, como también se verá en el próximo texto, la cual se establece a través de la comunicación sujeto-objeto.

La falta de fe y la frustración son más fuertes que el idílico exilio, la barra de amigos está atrapada en la urbe donde poco sucede, lo que finalmente conduce al trágico suicidio de uno de ellos, y al vacío espiritual del resto: “Pero con la vida es igual. Siempre está perdida y nada que sacar, lo que uno quiere, sin darse cuenta. Luego dulcemente reventaremos” (Onetti, 1968: 21), afirma Mauricio, uno de los integrantes de la barra.

En definitiva, el brillo de los colores desaparece, quizás lavados por la lluvia, junto con la ilusión del exilio: “Ahora sí, ya no hay nada que hacer, ya no hay nada donde ir. El viejo tenía la isla y se murieron juntos” (Onetti, 1968: 176). El letrero luminoso insiste en su mensaje: *Bristol - cigarrillos importados*, cuya *mancha de sangre* se repite, como broche de cierre, insinuando una vez más, con su destello rojizo, la presencia del conflicto europeo y la influencia de la cultura de consumo del norte del continente americano, que no dejan de impactar en la sociedad rioplatense. De forma similar, las frases musicales, que remitían anteriormente a un imaginario cultural europeo, se reducen ahora a una sencilla música de acordeón, imágenes que se complementan con los barcos negros, vacíos de colores, que sugieren el fracaso de una utopía, remplazada con una sucia imagen fluvial estancada en un presente sin fe:

Ya no había isla para dormir en toda la vieja tierra, ni amigos ni mujeres para acompañarse. Oyó una música de acordeón que llegaba desde los barcos negros junto al transbordador, o de los cafetines de la orilla. [...] Aquí estaba él sentado en la piedra, con la última mancha de la gaviota en el aire y la mancha de grasa en el río sucio, quieto, endurecido (Onetti, 1968: 178).

El conjunto de los mensajes que expresan los objetos del espacio conforman el *lenguaje del espacio*. Dicho lenguaje crea una visión totalizante donde los contrastes entre las imágenes cromáticas y la densa humedad veraniega proyectan la forma en la que se percibe la ciudad, a través del lente del espíritu europeo de la barra de amigos, visión que desaparece frente a la realidad de la rutina urbana, más fuerte que la utopía de dicho grupo, tal como lo resume el narrador:

Fin de jornada. Invisible, a sus espaldas, estaba la ciudad con su aire sucio y las altas casas, con el ir y venir de las gentes, saludos, muertes, manos y rostros, juegos. Ya era la noche y la ciudad zumbaba bajo las luces, con sus hombres, sus sombreros, niños, pañuelos, escaparates, pasos, pasos como la sangre, como granizo, pasos como una corriente sin destino (Onetti, 1968: 178).

Para esta noche, una ciudad en sombras

Esta novela fue inspirada por el testimonio de dos anarquistas, que compartieron con Onetti las vicisitudes experimentadas durante los últimos estertores de la guerra civil española, según expresa el autor en su conferencia *Por culpa de Fantomas*:

Más tarde escribí una novela llamada *Para esta noche*, basada en un relato que me hicieron en un café dos anarquistas que habían logrado huir de España. [...] Llegué a ver realmente personajes y situaciones. Me vi a mí mismo tratando de huir de una ciudad bombardeada, geográficamente ambigua (Onetti, 1974: 224).

Con esta experiencia testimonial, Onetti plasma en el texto una lograda versión del drama histórico que conmovió a España, de 1936 a 1939 y configura un mundo posible (Doležal, 1997) a partir de imágenes procuradas por dos testigos, o quizás protagonistas. La trama se desarrolla en un espacio urbano sofocante, carente de referencias geográficas. Los pocos indicios de la época se manifiestan a través de las hostilidades experimentadas en una ciudad portuaria, cuya imagen de un último barco de refugiados representa la única oportunidad para huir de una represión inminente. Dicha problemática ya fue sugerida en la novela anterior, *Tierra de nadie*, por medio de una cita que remite a una discutida gestión de pasaportes para exiliados hacia el fin de la guerra de España: “hay una historia con los pasaportes y la intervención inglesa que es para morir de asco” (Onetti, 1968: 53). La premonición se confirma en *Para esta noche*, donde se resume en un solo fragmento la falsa ilusión del exilio inexistente, temática sobre la cual gira toda la trama:

—Prometieron tres barcos —contestó—. Solo vino el Bouver; sale esta madrugada. El gobierno firmó todos los salvoconductos que se pidieron, toda la ciudad tiene un salvoconducto en el bolsillo. Pero no hay pasajes. El gobierno se encargó de los pasajes pero ya no hay gobierno ni pasajes. Hay esta trampa para esperar que te destripen (Onetti, 1971: 22).

Mientras que en la obra anterior abundan los *pseudo-referentes reales* (Solotorevsky, 2004: 17) y los lazos interdiscursivos con el género pictórico, el musical y el contexto histórico, la ausencia de referencias en esta obra está al servicio de la ambigüedad, preponderante en la obra. Una excepción la representa la cita de un fragmento del poema: “Before Her Wedding Day”,¹⁰ cuya versión musical anima a la clientela de un club nocturno, dentro del bullicio que contrasta

¹⁰ Versión inglesa del poema de Paul Fort, “La fille morte dans ses amours”, traducido por Frederick York Powell (Yeats, 1961: 498).

con el ambiente de desesperanza que reina en la ciudad: “*The pretty maid is dead, is dead, in love-bed as she lays...* [...] «*the dog must have his day*»” (Onetti, 1971: 43). Esta última frase sirvió de inspiración al título original de la novela, *El perro tendrá su día*, reemplazado posteriormente por razones comerciales y políticas.¹¹

A diferencia de *Tierra de nadie*, donde las confrontaciones bélicas son ecos lejanos, en esta obra el peligro es inminente y avanza a través de tiroteos, ráfagas de ametralladoras y bombardeos que se van apoderando de la trama y de sus personajes. El protagonista, Ossorio, un militante político que intenta huir en el primer barco posible, revela en su fuga los conflictos humanos que se desarrollan en esta atmósfera beligerante, donde no hay ni buenos ni malos, solo individuos que buscan su salvación en un utópico exilio, o uniéndose al bando *vencedor*. La desconfianza y el recelo cunden en un clima principalmente nocturno; los personajes viven atrapados dentro del peligro de la ciudad asediada y ni siquiera creen en la salvación de un eventual exilio: “Pero estuvo diciendo que de esta noche no pasaba, que ya no tenía donde meterse” (Onetti, 1971: 17), recordándonos la falta de fe que también predomina en la obra anterior.

Las coloridas pinceladas que conforman el espacio de *Tierra de nadie* son reemplazadas en esta obra por trazos claroscuros. A ellos se unen destellos luminosos y efectos audibles de pasos anónimos, de chirridos, de sirenas y de explosiones, que proyectan imágenes que *bombardean* la trama y configuran un ambiente de violencia e incertidumbre.

El “gris como gris de ceniza” (Onetti, 1961: 42), símbolo de la neutralidad y la indiferencia (Cirlot, 1992), junto con los destellos luminosos y los matices sangrientos, conforman las tonalidades preponderantes en las descripciones del espacio. Los grises alternan entre los extremos de blanco y negro, contrastes que armonizan con el espíritu de la ciudad a punto de sucumbir ante las amenazas de desconocidos agresores externos:

Esperó el silencio para salir de la sombra del portal y siguió andando, mirando la plaza que parecía enorme en la noche vacía, con la forma blanca celeste del monumento en el centro, las zonas negras, los altos edificios rodeándola, muertos, con luz de luna en las cornisas y profundos reflejos en algún vidrio que olvidaron cubrir (Onetti, 1971: 52-53).

¹¹ En el prólogo a la segunda edición de la obra, Onetti (1971: 7) explica: “Esta novela tiene su pequeño e insistente destino. Fue bautizada *El perro tendrá su día* y el perro lo tuvo. Pero en 1943, en Buenos Aires, el editor hizo balance y juzgó preferible quedarse sin novela y no sin editorial. El título de una sección de *Crítica* proveyó el nuevo nombre”.

El preponderante claroscuro barroco proyecta imágenes que alternan entre la luz y la sombra, configurando el espacio tridimensional que alberga las acciones de los personajes: “Rió simplemente, meneando los hombros, uno bajo la luz, el otro redondeado en la sombra” (Onetti, 1971: 18). A su vez, la luz, cuando es tenue, encubre a aquellos que buscan una aparente protección en las sombras de la noche: “sentados en un largo banco bajo la luz escasa que se desvanecía antes de llegar a la pared, enfrente, estaban tres hombres con máuseres entre las piernas, fumando y conversando en voz baja” (Onetti, 1971: 53). Este ambiente sombrío es impactado por los destellos luminosos que se intensifican a medida que transcurre la narración. Ellos irrumpen en la noche de sombras y, junto con los efectos audibles, vehiculizan la sensación de amenaza y del peligro oculto en cada rincón de la urbe:

como un reflector de luz que girara buscando en la puerta y alrededor de la puerta [...] buscando sin reposo en los ruidos de la noche del patio, en la noche de la calle y otra vez vigilando los ruidos que rodeaban la puerta, examinándolos, inclinando su oído como un reflector de intensa luz sobre cada pequeño o gran ruido para desecharlo enseguida (Onetti, 1971: 10-11).

Los proyectores de luz, en su lenguaje particular, arrojan haces fulgurantes que enfocan las escenas en la oscuridad de la noche, centrando la visión del lector en un área delimitada por el foco luminoso, que enfatiza el efecto dramático; ocasionalmente, estos objetos, en este caso los faros de un camión, se caracterizan a partir de un antropomorfismo que incrementa la intensidad de su primitivo lenguaje, elevando su carácter de objeto inanimado casi a la altura de un ser humano, para integrarse a la dinámica del espacio descrito:

Volvían a sonar, entrecortadas ahora, las sirenas, y en alguna parte avanzaban luces; un camión tumbado abrió un solo ojo de luz amarilla y colocó su chorro con cuidado en el hombre inmóvil en el suelo que sentía regresar, desde su mano apoyada, la primitiva pureza y la fe, adentrándose en los inacabables días que tenía prometidos (Onetti, 1971: 198-199).

Las detonaciones de granadas, bombas y morteros de origen no identificado, reemplazan “las músicas en los cafés” (Onetti, 1971: 9) en un contrapunto de sonidos que realzan el caos que cunde en la ciudad. El *lenguaje del espacio*, expresado por las armas explosivas, se manifiesta principalmente a través del canal auditivo, ya sea por el sonido de la explosión o por el resultado de la onda expansiva que causa unos segundos después “el temblor de los vidrios” (Onetti, 1971: 191), imágenes que vehiculizan su poder destructivo; a su vez, la irrupción nocturna de aquellos, sugiere innumerables destellos luminosos, efectos sensoriales que apoyan, una vez más, la sensación de violencia, de peligro y de muerte:

Junto a la puerta oyó las primeras explosiones, el temblor de los vidrios, la dureza del aire acorralado contra su cara, otras explosiones cubriendo el permanente sollozo de las sirenas, la tiniebla, el terror rodeando el cuerpo de Beatriz muerta, la desatada furia (Onetti, 1971: 191).

Los sonidos de sirenas, junto a los ecos de las armas de fuego y de las explosiones, complementan la paranoia de los habitantes de la ciudad. La sirena, artefacto sonoro “que se hace sonar como un aviso” (RAE, 2001), pierde en el texto su sentido de advertencia y resulta, junto con las detonaciones y los tiroteos, en otro mensaje auditivo aterrador: “Ossorio pensó que el aullido de la bocina, alejándose, lo conmovía más que el peligro de haber sido descubierto” (Onetti, 1971: 52). Estas señales auditivas crecen en frecuencia e intensidad hacia el final del texto, se apoderan del espacio hacia el esperado desenlace donde solo hay vencidos —y parafraseando a Benedetti (1970)— *porque son de Onetti*.¹² “Estaban sonando las sirenas; otras sirenas comenzaban a gritar confundándose; una sirena próxima sonaba larga y temblorosa. Metió la mano en el pecho y aseguró la pistola” (Onetti, 1971: 34).

A pesar de la amenaza y del caos, la urbe no se encuentra paralizada y continúa en cierta forma su rutina. Los comercios aparentemente siguen sirviendo al público, brindando servicios a sus clientes. Una confitería le ofrece a Ossorio una tregua para convidar con un chocolate a la adolescente en su custodia; la vidriera de una joyería lo invita a detenerse para reflexionar sobre el destino de la muchachita como si fuera “un día más como todos los días” (Onetti, 1971: 168).

Ómnibus, tranvías y taxímetros continúan conmutando a los urbanitas; vehículos que se manifiestan por medio de los sonidos emitidos en su apuro o urgencia: “ruido de tranvía a gran velocidad” (Onetti, 1971: 77) o del sonar de su bocina para hacer acto de presencia, mensajes que se manifiestan a través del canal visual o auditivo, como también lo ejemplifica un fragmento de la obra anterior, *Tierra de nadie*: “Un taxi llamaba monótono frente al puesto de cigarrillos” (Onetti, 1968: 149).

La violencia experimentada en la urbe se filtra en sus espacios internos. Tampoco ellos le ofrecen a Ossorio un refugio temporal que le permita pasar la noche a la espera de la madrugada liberadora; las habitaciones también se convierten en espacios alienantes de tonalidades monocromáticas que se adhieren a las características del espacio externo: “entre

¹² Benedetti dice esa frase refiriéndose a Larsen, el vencido, cínico y agotado protagonista de *Juntacadáveres* y *El astillero*.

muebles débiles de patas trabajadas, dos cuadros grises, blancos y negros en las paredes, la mesa de ónix junto a la estufa sosteniendo un gramófono de modelo antiguo, cuya bocina se inclinaba con forma y color de campánula” (Onetti, 1971: 187).

Los mensajes auditivos se unen a los efectos visuales, copian el tenso ambiente que reina en la ciudad. El teléfono, instrumento moderno de comunicación, cuyo lenguaje se manifiesta a través de un timbre y de las voces que emergen de su interior —además de capturar los sonidos que se transfieren a un invisible interlocutor remoto—, contribuye a potenciar el ambiente alienante. Si bien, este objeto tecnológico es en principio un mediador de comunicaciones, también está al servicio de la premonición, la promesa de un exilio liberador: “Weiss había dicho en el teléfono: —Parece que hay un pasaje para usted. Nada seguro” (Onetti, 1971: 9), y también para vehiculizar sensaciones de alarma y terror: “La campanilla del teléfono fue repitiéndose, como un grito de alarma entre los hombres” (Onetti, 1971: 14). Este artefacto no es un mero objeto decorativo: su presencia, a través de su insistente timbre o de los diálogos que transmite, incrementa la tensión en la trama de *Para esta noche*, uniéndose al vibrante ulular de las sirenas que penetran la habitación:

La mujer saltó de la cama y corrió al teléfono, descalza, moviendo los dedos de los pies contra la pata de la mesa y mirándose la pintura de las uñas mientras esperaba que atendieran la comunicación, friolenta, [...] chillando cuando se apagaron las luces y el timbre del teléfono dejó de llamar contra su oreja y no había más ruido que el lamento de las sirenas; como si el mundo acabara de sorprenderla y se lanzara implacable contra ella (Onetti, 1971: 195).

El ambiente caótico apoya el sufrimiento de los personajes, cuya degradación física se revela a través de imágenes relativas a los órganos humanos —caso particular del *lenguaje del espacio*—, causando sensaciones de dolor, de frío y de calor alternadamente, como también sensaciones de suciedad y repugnancia proyectadas en la sangre y el sudor que recorren la superficie corporal:

Empezó a temblar de frío junto a la puerta y sentía correrle la humedad en la cara, fría y caliente, espesa [...] Las palabras se removían atrás de los dientes haciendo contraerse, cada vez menos, la boca sin saliva, forrada con su costra de sangre seca, a pesar de que tenía el pecho mojado de sudor (Onetti, 1971: 187-188).

El lenguaje simbólico de la sangre tiñe las imágenes de sufrimiento de un Ossorio herido: “la sangre volvía a aparecer enseguida, rosada, oscureciéndose un poco después” (Onetti, 1971: 181). Esta se añade a la visión de un cuerpo humano en desintegración, donde órganos y líquidos

vitales se transforman en una masa humana que pierde su vitalidad. Fuera de resaltar la vivacidad de los objetos, como en el texto anterior, en este contexto el color rojo remite al simbolismo de la sangre, el líquido vital que “Cuando se derrama significa la muerte” (Chevalier, 1988: 888).

El imaginado *color rosa pálido* de los pulmones y los supuestos *intestinos enrollados bajo la piel*, junto con las sensaciones de dolor y cansancio, revelan la lenta transformación del hombre en fuga en una masa sanguinolenta de carne humana que apunta hacia el trágico final:

Solamente la lúcida, provocada conciencia de su cuerpo, del calor de la sangre que regaba su cuerpo, de los largos intestinos enrollados bajo la piel y el vello del vientre, el supuesto color rosa pálido de los livianos pulmones, las manos, la cantidad incontable de movimientos que las manos podían hacer hasta el cansancio, hasta doler, hasta amenazar quebrarse ante sus ojos, el gusto de su lengua, el olor de su boca sin limpiar, la conciencia de la carne colgante para la que no había ahora otro destino que contener el miedo y a la que sentía ridícula y solitaria (Onetti, 1971: 104).

Es más, según Cirlot (1992: 399) “En la sangre derramada vemos un símbolo perfecto del sacrificio”, imagen que se desprende del frustrado intento de Ossorio de salvar a la joven que le han dejado en custodia, intento que probablemente pagará con su vida y quizás también con la de la adolescente.

Finalmente, una *llamarada rojiza del fuego distante* amplifica el flujo de la sangre que emana de Ossorio y de la adolescente, a quien protege durante el intento de escape del infierno urbano. Se añade a los estallidos de las bombas, a los haces luminosos de los reflectores, a los aullidos de las sirenas, y a los gritos y lamentos de una masa humana en fuga, mensajes sensoriales que se vuelcan en el esperado cierre de obra en un cúmulo de experiencias sensoriales que convergen hacia un trágico final, de características cinematográficas:

Ossorio tropezó y se vino abajo, descendiendo en el olor a carne quemada de la noche, apretando los dientes para volver a la superficie, para correr solamente diez cuerdas hasta el barco blanco, violentamente iluminado contra el muelle. Volvió a levantarse, apoyado en las rodillas, pensando cuando estuvo de pie que el mundo quedaba incendiado a sus espaldas, que no tenía que recorrer del mundo sombrío y rojo más que diez cuerdas en pendiente hasta el puerto, olvidado el dolor de la pierna dentro del resplandor del incendio (Onetti, 1971: 197).

A diferencia del *lenguaje del espacio* de la novela anterior, filtrado por el espíritu europeo de la barra de amigos, aquí las imágenes proyectadas por los objetos del espacio —que connotan violencia, inseguridad, alarma y tensión— son de dominio público, y van *in crescendo* para

finalizar en una visión caótica de la ciudad. Su lenguaje no deja lugar a dudas de que en esta ciudad sin nombre, sitiada, de habitantes perseguidos, donde reina una atmósfera política asfixiante, no existe salvación para nadie:

La gente disparaba y se detenía jadeante para palpar la noche y lograr descubrir, delante de las narices sangrientas y los labios cortados, metros y metros sin obstáculos, espacios para carreras de niños, perseguida y separada por las altas cúpulas de las explosiones, sus profundos embudos de ruidos tenebrosos (Onetti, 1971: 196).

A modo de conclusión

En este análisis se abordaron dos textos que, si bien no pertenecen al género de la novela histórica, contienen abundantes referencias a los conflictos europeos de las décadas de los treinta y los cuarenta, cuya presencia se filtra en la atmósfera descrita en la diégesis. Los objetos que conforman el espacio en ambos textos superan su mera función decorativa para vehiculizar, a través de su lenguaje particular, imágenes que apoyan o contrastan con el ambiente esbozado en ambas obras. En este orden, se denominó *lenguaje de los objetos* al conjunto de mensajes emitidos por cada objeto que integra el espacio físico de la narración, el cual se manifiesta a través de sus efectos sensoriales o a partir de las significaciones simbólicas que evocan.

Las imágenes que se desprenden de las obras artísticas, en *Tierra de nadie*, tanto musicales como pictóricas, apoyan el sentir europeo de la barra de amigos; configuran el perfil cultural de este grupo representante de una generación en crisis. Mientras que las imágenes cromáticas de los objetos y sus significaciones realzan la visión utópica de ese grupo que sueña con un exilio salvador. Sin embargo, el mismo *lenguaje de los objetos*, según se muestra a partir del análisis de esta obra, contrarresta dicha visión idílica, al proyectar imágenes que potencian una atmósfera lluviosa, densa y húmeda que se filtra en los recintos interiores, eclipsando la luminosidad de las visiones cromáticas. El *lenguaje de los objetos* funciona como vehículo que subraya y apoya la pugna entre las oposiciones ideológicas que emergen del texto: barbarie-civilización y utopía-contra-utopía.

De forma similar, el *lenguaje de los objetos* cumple una función prominente en la descripción de la atmósfera conflictiva de *Para esta noche*, donde la atmósfera reinante de peligro, incertidumbre y ambigüedad es vehiculizada por las imágenes de tonalidades grisáceas. Al sumarse las descripciones de cuerpos sudorosos y sangrientos y las explosiones, los destellos, los

sonidos de armas de fuego y los aullidos de las sirenas, conforman una imagen totalizadora de caos mientras impulsan al protagonista a su destino trágico.

En ambos textos el *lenguaje de los objetos* es capaz de ofrecer una nueva vía interpretativa al desplazar el espacio de su clásica función decorativa a una función modelizante del ambiente. A su vez, este influye en la subjetividad de los personajes, enfatizando lo característico de la obra de Onetti: la frustración y la falta de fe, en una trayectoria narrativa que nos hace partícipes, o cómplices, de una ambigua esperanza liberadora. El autor lo ratifica en un pronunciamiento en el prólogo de la primera edición de *Para esta noche*, que también podría ser válido para *Tierra de nadie*: “Este libro se escribió por la necesidad —satisfecha en forma mezquina y no comprometedora— de participar en dolores, angustias y heroísmos ajenos. Es, pues, un cínico intento de liberación” (Onetti, 1971: 7).

Finalmente, se tiene el atrevimiento de afirmar que esta propuesta interpretativa de las dos obras es aplicable a otros textos; así se invita a una aproximación innovadora a otros textos de Onetti y de obras latinoamericanas, en general.

Referencias

- Aínsa, F. (1970). *Las trampas de Onetti*. Alfa: Madrid.
- Aínsa, F. (2002). “Del Topos al Logos. «Grafías» del espacio en perspectiva”. *Todas las letras*, Núm. 4, pp. 59-67.
- Benedetti, M. (1970). “Juan Carlos Onetti y la aventura del hombre”. En Centro de Investigaciones Literarias, *Recopilación de textos sobre Juan Carlos Onetti* (pp. 52-74). La Habana: Casa de las Américas / Centro de Investigaciones Literarias.
- Chevalier, J. (1988). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- Cirlot, J. E. (1992). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Labor.
- Daskal, R. y M. Gruschetsky (2013). “Clubes de fútbol: su dimensión social. El Club Atlético River Plate a comienzos del siglo xx”. *EFDportes.com* [revista digital], núm. 176, Buenos Aires. Recuperado el 10 de enero de 2019, de: <https://www.efdeportes.com/efd176/clubes-de-futbol-su-dimension-social-river-plate.htm>.

- Doležel, L. (1997). "Mimesis y mundos posibles". En Garrido Domínguez A. (coord.), *Teorías de la ficción literaria* (pp. 69-94). Madrid: Arco / Libros.
- Genette, G. (1970). "Fronteras del relato". En Barthes, R. (coord.), *Análisis estructural del relato* (pp. 193-208). Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Gorelik, A. (2004). *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*. Buenos Aires: Siglo veintiuno.
- Hockett, C. F. (1960). "The Origin of Speech". *Scientific American*, vol. 203, núm. 3, septiembre, pp. 88-96.
- Jacobi, J. (1963). *La psicología de C. G. Jung*. Madrid: Espasa Calpe.
- Komi, Christina (2009). *Recorridos urbanos. La Buenos Aires de Roberto Arlt y Juan Carlos Onetti*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- Onetti, J. C. (1968). *Tierra de nadie*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Onetti, J. C. (1971). *Para esta noche*. Montevideo: Arca.
- Onetti, J. C. (1974). "Por culpa de Fantomas". *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 284, febrero, Madrid, pp. 221-228.
- Onetti, J. C. (2009). *Cartas de un joven escritor. Correspondencia con Julio E. Payró*. Montevideo / México / Santiago / Rosario: Trilce / Era / Lom / Beatriz Viterbo.
- Piastrellini, A. E. (2018). "Art Deco y espacio público". En Pastor, R. (coord.), *Arte, ciencia e investigación: a 100 años de la Reforma Universitaria*, pp. 23-32. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán. Recuperado el 16 de enero de 2019, de: http://www.artes.unt.edu.ar/wp-content/uploads/2018/12/Arte_Ciencia_Investigacion.pdf.
- RAE (2001). *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: Espasa Calpe.
- Rama, Á. (2010). "Origen de un novelista y de una generación literaria". En Onetti, J. C., *El pozo*, pp. 41-101. Montevideo: Arca.
- Solotorevsky, M. 2004. "Referentes ficticios y 'pseudo-referentes reales' en 'Santa María de las flores negras', de Hernán Rivera Letelier". *Hispanamérica*, año 33, núm. 97, abril, pp. 17-28.
- Traubner, R. (1983). *A Theatrical History*. Nueva York: Doubleday & Company.

Verani, H. (2009). *Onetti: El ritual de la impostura*. Montevideo: Trilce.

Yeats, W. B. (1961). *Essays and Introductions*. Londres: Macmillan & Co.

Zalko, N. (1998). *Un siècle de tango. Paris-Buenos Aires*. París: Félin.

Aarón Lubelski: Graduado en Ciencias por la Universidad Abierta de Israel y MBA de Henley Management College (Reino Unido), es doctor en Filosofía por la Universidad Hebrea de Jerusalén, con la tesis “La configuración del espacio en la obra de J. C. Onetti” y master por la misma universidad, con la tesis “Onetti y el otro”. Su foco de investigación se centra en la narrativa latinoamericana y en la obra de Onetti. Destacan sus publicaciones “El exilio en Onetti. Entre ficción y realidad”, en *Lingue e Linguaggi* (núm. 50, 2022); “La piqueta fatal del progreso” (2022); “Onetti por Rodríguez Monegal”, en *erm. Revista de Periodismo Cultural* (núm. 4, 2022); “Onetti, entre Lavanda y Montevideo. La construcción análoga de la ciudad”, en *Humanidades. Revista de la Universidad de Montevideo* (núm. 11, 2022); “Espacios de confinamiento y liberación en *La vida breve* de Onetti”, en *Monteagudo* (núm. 27, 2022); “Estén alerta”, en *La casa que escribe* (2021), primera mención del Premio Literario Casa del Uruguay en Barcelona; “La construcción de Santa María”, en *Hispanérica* (núm. 148, 2021); “Onetti y el otro” (2009); y “Los gringos de Onetti” (2006).