

ARTÍCULOS ORIGINALES DE INVESTIGACIÓN

El espacio actante en la temprana narrativa de Onetti

Acting space in Onetti's early narrative

Aarón Lubelski*

Resumen: El acelerado desarrollo de las grandes urbes, que comienza a manifestarse desde el comienzo del siglo XX en el mundo occidental, ha incrementado la dinámica de las relaciones entre los elementos del espacio urbano y los urbanitas afectando el comportamiento del individuo (Simmel, 1969). Este trabajo analiza la forma en que dichas relaciones se manifiestan en la narrativa y pretende mostrar que los objetos del espacio moderno son capaces de manifestar roles actanciales a la par de los protagonistas de la trama. Para ello, abordaremos la temprana obra de Onetti, como “Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo”, relato ambientado en la urbe bonaerense de la primera mitad del siglo XX. La demostración de la capacidad actancial de los objetos inanimados en la obra de Onetti pretende ser un concepto innovador que puede contribuir a la comprensión y el estudio del espacio en la literatura en general.

Palabras clave: rol actancial, personificación, recorrido urbano, objetos inanimados, modernidad.

Abstract: The accelerated development of large cities, which began to manifest itself at the beginning of the 20th century in the Western world, has increased the dynamics of the relationships between the elements of urban space and urbanites, affecting the behavior of the individual (Simmel, 1969). This paper analyzes the way in which such relationships are reflected in the narrative and aims to show that objects in modern space are capable of manifesting actantial roles on a par with the protagonists of the plot. For this purpose, we will approach Onetti's early works, such as “Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo”, a story set in Buenos Aires of the first half of the 20th century, among others. This proposal is intended to be an innovative concept that can contribute to the understanding and study of space in literature in general.

Keywords: actantial role, personification, urban tour, inanimate objects, modernity.

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

RECEPCIÓN: 16/07/2024

ACEPTACIÓN: 14/10/2024

Introducción

El escritor uruguayo Juan Carlos Onetti (Montevideo: 1909-Madrid: 1994), galardonado en 1980 con el premio Cervantes, alternó su residencia entre las ciudades rioplatenses de Montevideo y Buenos Aires hasta que, por razones políticas, se exilió en Madrid en 1976. Sin embargo, el marco urbano y sub-urbano rioplatense influyó principalmente en su producción artística; espacio donde se desarrollan las tramas de sus obras. Onetti también tuvo una participación periodística muy activa durante la primera mitad del siglo XX; período de conflictos internacionales y de turbulencia política en el Río de la Plata, cuyos efectos se ven reflejados en sus textos.

La lectura de su obra narrativa revela un despliegue estético de notable riqueza, cuyos procedimientos narrativos han sido innovadores en la literatura hispanoamericana del siglo XX. Gracias a ello, el lector puede elegir entre una amplia gama de líneas interpretativas; en este caso, se focaliza la configuración del espacio físico, donde transcurre la narración, el *topos*. El espacio y sus elementos descriptos en el texto cobran vida por sí mismos; interactúan con los personajes y se convierten en actantes. Este comportamiento textual se reconoce en toda su obra.

El universo narrativo que concibe Onetti comienza a revelarse en su primer texto: un cuento seleccionado en el concurso que organizó *La prensa* de Buenos Aires en 1933 “Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo” (Prego y Petit, 1981: 13), el cual está inspirado en una urbe bonaerense en permanente estado de crecimiento y desarrollo. Junto con el relato “El posible Baldi” (1936), destacan el rol actancial manifestado por los objetos de la urbe; ambos comparten el mismo espacio físico de la narración. Por consiguiente, serán el foco principal de este estudio.

Así, el espacio rioplatense se convierte en recurrente del entorno de su obra, ya sea Buenos Aires, Montevideo, Lavanda o Santa María. Por ello, también se retoman otros textos, como *Tierra de nadie* (1941), “Regreso al sur” (1946), “Esbjerg en la costa” (1946), *La vida breve* (1950), *Para una tumba sin nombre* (1959), *La cara de la desgracia* (1960), *El astillero* (1961), *Juntacadáveres* (1964) y *Dejemos hablar al viento* (1979); todos ambientados tanto en espacios urbanos como provinciales, para apoyar la hipótesis que se pretende defender.

Este artículo abordará la forma en que se configura el espacio físico en la narración, el *topos*, e intentará mostrar la capacidad de sus elementos de operar como actantes a la par de los personajes de la trama; programática narrativa que dará acceso a nuevas interpretaciones.

Conceptos teóricos

El modelo actante

La configuración del espacio físico en los textos narrativos incluye la descripción de sus elementos inanimados, como las calles, los edificios, las plazas, los vehículos, los carteles y también aquellos componentes del mundo natural: el viento, el sol, la vegetación y la topografía del entorno. Para mostrar su capacidad de operar como actantes en la narración a la par de los personajes de la trama, es necesario entender cuáles son las condiciones para que un objeto del espacio físico pueda comportarse como tal; para ello se requiere un modelo teórico a fin de identificar dicha capacidad en aquellos elementos que son tradicionalmente considerados componentes pasivos o catálisis de la narración.

Greimas, refiriéndose a los personajes que participan en la trama, sugiere un modelo estructural donde los actantes pueden ser definidos de acuerdo con tres categorías básicas según su participación en la acción narrada; cada categoría consiste en dos roles opuestos (1973: 270-275):

1. Sujeto *vs.* objeto
2. Destinador *vs.* destinatario
3. Ayudante *vs.* oponente

Hébert, por su parte, se refiere a estas categorías como ejes fundamentales: 1) el eje del deseo, 2) el eje de la transmisión y 3) el eje del poder, y agrega que los actantes pueden pertenecer a entes antropomórficos, así como a elementos concretos inanimados, incluyendo objetos y conceptos (2006: 49). Además, señala que estos últimos deben estar personificados para cumplir los roles.¹ Faltaría aclarar cuáles son los mecanismos narrativos que vehiculizan la personificación de los objetos inanimados y, para ello, se recurre a dos conceptos introducidos por Fontanier, *personificación*² y *prosopopeya*.³ Mientras que el primer tropo consiste en la propiedad de adjudicar cualidades humanas a los objetos inanimados, ya sea a través de la metáfora, la metonimia, la sinécdoque, etcétera, el segundo consiste en ponerlos en escena haciéndolos hablar y actuar.

En ambos casos se trata de figuras descriptivas que permiten establecer un puente entre el objeto como elemento descriptivo y su posible rol como actante. Sin embargo, la similitud de ambas figuras permite fundirlas en un único concepto; según Estébanez Calderón (1999: 881), la *prosopopeya* o *personificación* “Es una figura lógica consistente en la atribución de cualidades o

actividades humanas y/o animadas a seres no humanos, inanimados (piedra, agua), animados (plantas, animales) y a conceptos abstractos (sabiduría, culpa)". Siguiendo este orden, este trabajo se apega al término *personificación*.

Dichos conceptos ayudan a identificar las características actanciales potenciales de los objetos del espacio. Este modelo actante ofrece un primer armazón teórico que posibilita la indagación en el presupuesto de que ciertos elementos del espacio puedan funcionar como actantes de la narración a la par de sus personajes.

La temática urbana

La gran mayoría de los textos de Onetti están enmarcados dentro del espacio urbano o sub-urbano rioplatense. No sólo las calles y las plazas de la ciudad del texto funcionan como espacio físico de la narración, sino también los ambientes interiores, como las habitaciones, los bares y los cuartos de hoteles, pertenecen a la configuración del espacio físico donde se desarrolla el drama humano del relato. El dinamismo de la urbe moderna que se manifiesta en la capital argentina y que ha casi triplicado su población en el corto período desde el principio del siglo XX hasta los años treinta (Dirección General de Estadística y Censos, 2009: 103), ha inspirado parte de la creación literaria de Juan Carlos Onetti. Este crecimiento, principalmente impulsado por una inmigración proveniente de Italia y España, y en menor escala de Europa Oriental, a la par del proceso de modernización que llega a América Latina, estimula la vitalidad urbana y la dinámica social de las urbes rioplatenses, como bien lo afirma Sarlo al referirse al frenético despliegue del desarrollo de Buenos Aires:

Sin embargo, los cables del alumbrado eléctrico, ya en 1930, habían reemplazado los antiguos sistemas de gas y kerosene. Los medios de transporte modernos (sobre todo el tranvía, en el que viaja permanentemente el paseante arltiano) se habían expandido y ramificado; en 1931, en medio de un escándalo denunciado por algunos periódicos, se autoriza el sistema de colectivos. La ciudad se vive a una velocidad sin precedentes y estos desplazamientos rápidos no arrojan consecuencias solamente funcionales. La experiencia de la velocidad y la experiencia de la luz modulan un nuevo elenco de imágenes y percepciones: quien tenía algo más de veinte años en 1925 podía recordar la ciudad de la vuelta del siglo y comprobar las diferencias (2003: 16-17).

El crecimiento acelerado de las ciudades, a la par del desarrollo de la modernidad periférica en el Río de la Plata, caracterizada así por Sarlo, da lugar a la creación de clases marginadas e individuos enajenados que no son capaces de adaptarse y experimentan desarraigo, soledad y frustración; muchas veces en un clima de tensión y violencia:

En el deterioro progresivo y en su prematuro desgaste, las grandes capitales, las megápolis de crecimiento acelerado, aparecen como un caos inhumano plagado de contradicciones, donde lujo, marginalidad y pobreza conviven bajo tensión, inseguridad y violencia en barrios diferenciados en forma drástica (Aínsa, 2006: 153).

A la par del desarrollo desigual de la urbe moderna, surgen hitos que permiten el reconocimiento y la orientación en una cartografía cada vez más compleja, originada por el entretejido de calles, avenidas y barrios, resultantes de esa urbanización, los cuales van tomando forma de plazas, avenidas, edificios emblemáticos, monumentos, etcétera, y según la propuesta de Lynch, le confieren a la urbe un mayor o menor grado de *imaginabilidad*⁴ (1960: 9). Ello influye en el comportamiento del habitante de la urbe que, aunque es libre de elegir su recorrido urbano, preferirá una cierta trayectoria; de hecho, en una ciudad hay trayectos privilegiados, como dice Sansot (1973: 112), “*Il existe bel et bien des trajets privilégiés dans une ville*”. Por ejemplo, los nombres propios de las señales urbanas o su numeración “impulsan movimientos, como vocaciones y llamados que cambian y modifican el itinerario al darle sentidos (o direcciones)” (Certeau, 2000: 116).

Entonces, reitera Sansot, habría *itinerarios aconsejables*, rutas más rápidas, avenidas más frecuentadas y de significación histórica o trayectorias que brindan mayor seguridad: “*Il existerait des «itinéraires conseillés», des parcours plus rapides, des avenues plus fréquentées, des rues plus chargées d'histoire*” (1973: 47). Por consiguiente, a pesar de que los individuos gozan de libertad de acción, la urbe, en su calidad de actante, induce ciertos recorridos en detrimento de otros menos favorables, concepto que se traslada al texto narrativo.

De manera paralela al desarrollo físico-urbano, las ciudades del siglo XX comienzan a manifestar sus propios discursos a través de vallas comerciales e informativas; de pancartas que reflejan inquietudes culturales, sociales y políticas; de manifestaciones artísticas, generalmente transgresoras, como el *graffiti* e, incluso, los espectáculos callejeros improvisados, lo cual muestra las inquietudes multiculturales que bullen en estos espacios. Estas experiencias trasladadas a la ficción contribuyen a la noción de ciudad protagonista; aspecto compartido por Popeanga, quien sostiene que el desarrollo de la urbe moderna impulsa a integrar en el texto narrativo el comportamiento dinámico de sus elementos:

La ciudad como espacio plural, homogéneo y fragmentario a la vez, es considerada como uno de los elementos básicos de articulación de la ficción moderna; en la posmodernidad se convierte, muchas veces, en protagonista, actuando mediante el desarrollo de los más variados lenguajes, desde la escritura convencional hasta el lenguaje cinematográfico, los discursos publicitarios, los *graffiti* o los espectáculos callejeros (2014: 7).

Si bien Popeanga manifiesta características asociadas a la urbe contemporánea, también son aplicables a la ciudad del siglo anterior, como se refleja en los textos, pues se encuentran referencias, entre otras, a los discursos publicitarios. Como señala Arroyo Almaraz (2014: 91): “Desde el postulado de la semiótica urbana, la valla publicitaria constituye un tipo de discurso socialmente instituido que pertenece al espacio exterior, la calle”, pero ¿qué discursos emanan de los anuncios eléctricos y de las vallas publicitarias?, ¿qué realidad emana de ellos? Baudrillard pone en tela de juicio dichas realidades; sostiene que ellos son partícipes de un simulacro donde la promoción publicitaria es expuesta al mismo nivel jerárquico que un logro humano, una catástrofe, un conflicto bélico o un mensaje político intencionado, o sea “un mundo de la simulación, de alucinación de la verdad, de chantaje a lo real” (1978: 19); lo que lleva a reconocer la predominancia del significante sobre el significado.

“El fenómeno urbano ha sido una de las preocupaciones principales de la literatura rioplatense a partir de finales del siglo XIX”, afirma Komi (2009: 19) al referirse a los “recorridos urbanos” de Onetti y Arlt que, a su vez, diferencia entre el espacio material y la ciudad creada por la narración, cuya función es condicionar la “manera de habitar, circular, vestirse, hablar determinados lenguajes, comportarse” de los personajes (Komi, 2009: 15). Junto con Onetti, otros escritores rioplatenses se han inspirado en el dinamismo de la urbe moderna; sin embargo, en su narrativa, las ciudades cobran vida específica, se personifican y actúan influyendo el modo de ser de los personajes:

No faltan en ambas márgenes del río quienes han intentado, antes que Onetti, la descripción de esas ciudades de inmigrantes, precipitadamente erguidas sobre “el río de sueñera y de barro”, como dijo Borges en un poema; esas ciudades de indiferentes morales, de seres angustiados y tiernos, víctimas y victimarios confundidos en un solo abrazo (Rodríguez Monegal, 1970).

Personificación del espacio urbano

Tanto la arquitectura como el urbanismo –en su afán de crear teorías de desarrollo urbano– se han inspirado en el cuerpo humano como modelo a seguir e imitar. Por ejemplo, Vitruvio (2008), arquitecto romano del siglo I a. C., se basó en su simetría para dictar reglas arquitectónicas:⁵

Simetría es la conveniente correspondencia entre los miembros de la obra, y la armonía de cada una de sus partes con el todo: pues así como se halla simetría y proporción entre el codo, pie, palmo, dedo y demás partes del cuerpo humano, sucede lo mismo en la construcción de las obras (Libro I, Capítulo II).

También Le Corbusier, renombrado arquitecto francés de principios del siglo XX, usa términos de la anatomía humana para ejemplificar los problemas del diseño urbano, lo cual proporciona otra evidencia de la *personificación* del espacio urbano; se enfoca en la urbe moderna:

If everything in the physical sphere widens out, if the lungs expand more fully and the eye takes in vast distances, so too the spirit is roused to a vital activity. [...] And actually these sky-scrappers will contain the city's brains, the brains of the whole nation (1947: 198-199).

La *personificación*, como figura narrativa, aparece en obras tan antiguas como el texto bíblico; en el “Libro de las Lamentaciones”, Jeremías hace eco de la deplorable situación de la Jerusalén bíblica; describe a la ciudad lamentándose de su propio dolor: “Llora amargamente de noche y sus lágrimas cubren sus mejillas” (La Biblia, Lamentaciones 1-2).

En este orden, Popeanga, trasladando conceptos fisiológicos del ser humano, acuña el término *urbe-cuerpo* para describir la dinámica de la ciudad, equivalente a la *personificación* de la urbe, así como fue visto anteriormente:

Si hablando de la ciudad no es extraño aplicar a espacios urbanos a modo de traslación metafórica, términos propios del cuerpo humano, resulta más difícil hallar obras literarias que conciban la ciudad y la hagan funcionar como tal cuerpo. A modo de ejemplo, Les Halles (El vientre de París, de Émile Zola) y alrededores vienen a constituir el aparato digestivo parisino, pudiéndose entender, como sinécdoque, la ciudad de París como urbe-cuerpo (2014: 10).

No obstante, más que el uso metafórico, los ejemplos mencionados sugieren que, a través de la *personificación*, la ciudad y cada uno de sus elementos urbanos pueden cumplir con uno o más de los seis roles actanciales, como en nuestro ejemplo, donde la ciudad de Jerusalén es a su vez *objeto* y *destinatario* de la deplorable situación provocada por la ruina y el abandono (*destinador*) que sufrió la ciudad después de la destrucción del segundo templo por los romanos (*destinador*, *sujeto*).

El espacio de la acción

En los albores del siglo XX, y a partir del desmesurado crecimiento de la ciudad de Berlín, Simmel caracteriza al individuo que vive en las grandes ciudades y acuña el concepto de *urbanita*,⁶ el cual se ha adoptado en este trabajo en oposición al habitante de los conglomerados de menores dimensiones, como las ciudades provinciales. La exposición del *urbanita* a la rápida sucesión de cambios e imágenes intensifica su vida nerviosa; a raíz de ello, la única posibilidad de sobreponerse al torrente avasallador de la vida urbana, nos dice Simmel, es refugiarse dentro

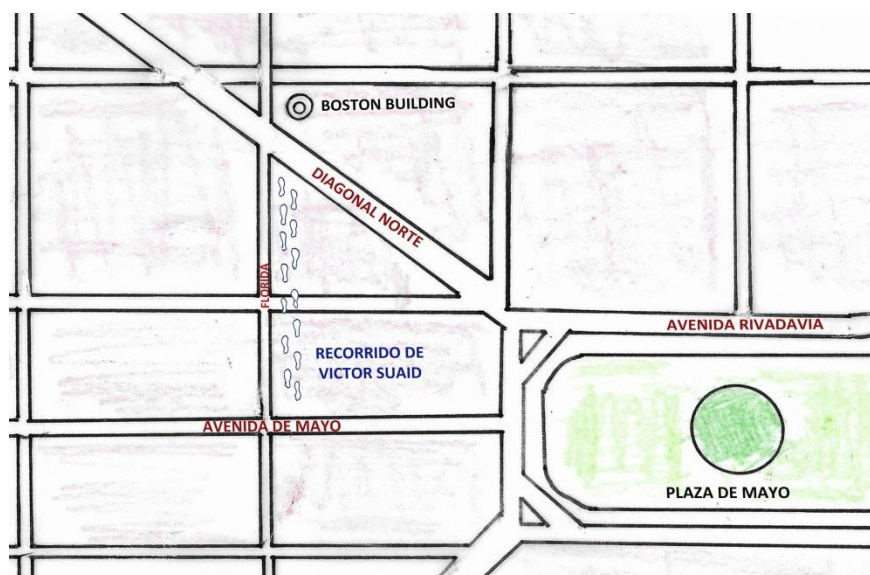
de su mundo subjetivo e intelectual, “Intellectuality is thus seen to preserve subjective life against the overwhelming power of metropolitan life” (1969: 48). Así, el urbanita se caracteriza por su individualismo y por una actitud de reserva hacia sus semejantes.

Treinta años más tarde, en los textos de Onetti se reconocen personajes que se ajustan a dicha caracterización, los cuales están expuestos al “elenco de imágenes y percepciones” del espacio urbano, en palabras de Sarlo. Ello se manifiesta en su cuento “Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo”; la descripción del espacio físico refleja el impacto del desarrollo experimentado en la ciudad de Buenos Aires de los años treinta del siglo XX. Es más, la configuración del espacio –y en especial del espacio urbano– en la obra de Onetti crea imágenes poéticas donde los objetos inanimados parecieran influir en el comportamiento de los personajes, cuyas acciones estarían demarcadas por los elementos urbanos, como las avenidas, las plazas, los edificios, la costa, sus bares, etcétera.

Estos topónimos orientan a los protagonistas y determinan sus trayectos como si fueran parte de un mapa que los lleva a través de sus *recorridos urbanos*. Los elementos del espacio configurado coexisten con los personajes, interaccionan con ellos y son parte integral de la trama; también, pueden ser protagonistas de la acción a la par de los personajes. El drama humano es inseparable del espacio urbano y, en ocasiones, está condicionado por él. Onetti ha sabido “leer” la ciudad y a sus personajes y, finalmente, trasponer esa lectura al texto, como bien lo formula Rodríguez Monegal (1963: 45): “También Juan Carlos Onetti ha expresado el alma numerosa de la ciudad; [...] y buscar [...] un estímulo literario para su enfoque amargo y a ratos cínico de la gran ciudad”.

El espacio de la narración se construye a partir del recorrido del protagonista Víctor Suaid y su interacción con los hitos referidos; pseudo-referentes reales (Solotorevsky, 2004) que remiten al corazón céntrico de la urbe bonaerense, como la Avenida Rivadavia, el banco de Boston, la Diagonal Norte o la calle Florida, cuya significación da sentido al recorrido del personaje.

Ilustración del recorrido de Víctor Suaid⁷



Los elementos del espacio de “Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo” interactúan con el protagonista de tal forma que el espacio urbano, más allá de ser un mero elemento decorativo, cobra vida gracias a los roles actanciales de sus elementos, abandonando su mera función de *ancilla narrationis*⁸ (Genette, 1970: 199). Víctor Suaid, en su corta caminata a través de las calles céntricas de Buenos Aires, es conducido por los topónimos enunciados por el narrador. Ferro (2009: 10), en línea con las ideas de Certeau, sostiene “que al trazar el itinerario lo esconde en fragmentos migratorios, de los que anuncia como único dato los nombres. El personaje es desviado por los nombres que le dan sentido a sus vivencias. [...] El itinerario de Víctor Suaid no va de un lugar a otro, sino de un nombre a otro”.

El origen del *recorrido urbano*, ya insinuado en el peritexto, “Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo”, emplaza al protagonista en el epicentro de un imaginario urbano sobre el cual girará la trama del texto: “Cruzó la avenida, en la pausa del tráfico, y echó a andar por Florida” (Onetti, 1988: 104). Esta corta frase introductoria no sólo invita al lector a recorrer la ciudad junto al personaje, sino que también lo enclava en el conflicto que se irá desarrollando en torno al individuo abandonado a la soledad y la impotencia frente a la mole urbana: “Entonces se vio, pequeño y solo, en medio de aquella quietud infinita que continuaba extendiéndose” (Onetti, 1988: 109); aspecto que constituye el eje sobre el cual gira la trama del texto, tal como sostiene Verani:

El lector entra de lleno y sin equívoco posible, en una atmósfera de soledad total: un hombre perdido entre el tráfico de la gran ciudad, estremecido de frío, se echa a andar en busca de algo indefinido, de un vínculo profundo (1972: 30).

La Avenida de Mayo, inaugurada en 1894, fue el primer bulevar de la capital argentina, representando el eje histórico y cívico de la ciudad al unir el edificio del Congreso con la Casa Rosada. Fue, a su vez, la fiel representación del desarrollo de comienzos del siglo XX que con el tiempo se convirtió en escenario de la vida urbana y vía candente de la capital. La misma ostenta un tráfico bullicioso en la superficie, pero oculta en cierta forma la vida subterránea donde circula el primer metro subterráneo del hemisferio sur (García, 2007).

Las imágenes que evoca este topónimo son reconstruidas por el lector a través del proceso de *imaginabilidad*; es decir, visualiza la circulación bulliciosa de automóviles que han manipulado el caminar de Suaid, quien cruzó la avenida una vez que “la pausa del tráfico” le permitió llegar a la otra acera; la avenida (*destinador*) a través del tráfico (*sujeto*), compuesto de vehículos (*ayudantes*), ha condicionado el comportamiento del protagonista (*destinatario, objeto*).

Su trayectoria urbana continúa por la no menos emblemática calle Florida; otro pseudo-referente real de la urbe bonaerense. “Con el monólogo interior indirecto” –dice Verani–, “Onetti intenta reproducir los pensamientos caóticos del protagonista por medio de la libre asociación mental, controlada” (1972: 30). A través de este recurso, el narrador nos hace partícipes del frío urbano que despierta en el protagonista sensaciones de incomodidad y lo transportan a otras geografías de atmósferas gélidas: Ushuaia y Alaska; así, se imagina en las aventuras narradas en los textos de Jack London.

Al llegar a la Avenida Rivadavia –otro hito de su *recorrido urbano*–, el tráfico lo devuelve a su realidad: “En Rivadavia un automóvil quiso detenerlo; pero una maniobra enérgica lo dejó atrás, junto con un ciclista cómplice” (Onetti, 1988: 104). Otra avenida (*destinador*), a través del automóvil (*sujeto, ayudante*) puesto en escena por medio de la *personificación*, afecta su andar y lo obliga a reaccionar. Asimismo, la presencia de un ciclista (quien oscila dudosamente entre *ayudante* u *oponente*) contribuye a la visualización del dinamismo del tráfico de la avenida. Una vez más, el espacio físico condiciona el proceder del protagonista y lo obliga a responder con una “maniobra enérgica”; imagen reproducida por el lector a raíz de la *imaginabilidad* que esta emblemática arteria urbana despierta en su memoria.

El tráfico no sólo afecta los pasos de Suaid, ya que en su recorrido se ve expuesto a los avisos publicitarios, es decir, elementos integrales del discurso urbano, y reacciona frente a dos íconos cinematográficos: Clark Gable y Joan Crawford,⁹ quienes están retratados en una valla publicitaria, donde la visión de “las rosas que mostraba la estrella de los ojos grandes en medio del pecho” (Onetti, 1988: 104) lo remontan a una imagen onírica del pasado. A su vez, el “ambiente cálido” que se desprende del afiche y contrasta con el frío reinante amenaza –sin éxito– con arrancarlo de su visión polar: “en mitad de la cuadra no tuvo mayor trabajo para eludir el ambiente cálido que sostenían en el ‘affiche’ los hombros potentes de Clark Gable y las caderas de la Crawford” (Onetti, 1988: 104).

Borges, gran observador y poeta de la ciudad bonaerense, ya ha sabido reconocer años antes, con “escarnio”, la “alucinación de la verdad” indicada por Baudrillard; temática que protagoniza uno de sus primeros poemas: “Ciudad”:

Anuncios luminosos tironeando el cansancio.
Charras algarabías
entran a saco en la quietud del alma.
Colores impetuosos
escalán las atónitas fachadas.
De las plazas hendidas
rebotan ampliamente las distancias.
El ocaso arrasado
que se acurruca tras los arrabales
es escarnio de sombras desempeñadas.
Yo atravieso las calles desalmado
por la insolencia de las luces falsas
y es tu recuerdo como una ascua viva
que nunca suelto
aunque me quema las manos
(Borges, 1997: 166).

Mientras que el narrador de “Ciudad” protesta contra las irrupciones que “entran a saco en la quietud del alma” y reacciona atravesando “las calles desalmado/por la insolencia de las luces falsas”, en Suaid, la volatilidad de la realidad de las vallas publicitarias le despiertan asociaciones interdiscursivas e intertextuales.

En su trayectoria peatonal, las “corrientes de personas que transitaban” (Onetti, 1988: 105) dejan en Suaid reminiscencias de un perfume femenino que lo transportan de una geografía a otra. De Alaska y de su ciudad polar Sitka, donde “Norte América compró Alaska a Rusia en

siete millones de dólares” (Onetti, 1988: 105); las asociaciones lo trasladan al último zar: Nicolás II, atravesando paisajes de una Rusia nevada. El impacto actancial del espacio no sólo afecta las acciones del protagonista, sino que también despierta en él imaginadas posibilidades existenciales.

Por su parte, Suaid transcurre su *recorrido urbano* sin fin determinado, “en pos de algo propio” (Certeau, 2000: 116) y el Dr. Baldi, abogado y protagonista del cuento “El posible Baldi”, retorna a su casa para celebrar una jornada laboral exitosa con su pareja Nené; para ello, elige el *itinerario aconsejable* dispuesto por la urbe: “En todo caso, a las nueve y media podría estar en Palermo” (Onetti, 1988: 125). Su rutinaria “lenta vida idiota, como todo el mundo” (Onetti, 1988: 130), lo lleva, así como a Suaid, a inventarse otras existencias posibles; actitud que repetirá Brausen, otro personaje de Onetti, en *La vida breve*.

Baldi (*destinatario, objeto*), así como Suaid, inicia su aventura urbana detenido en la isla de una avenida por un agente de tráfico (*destinador, sujeto*), quien controla el tránsito (*oponente*) bullicioso; “Baldi se detuvo en la isla de cemento que sorteaban veloces los vehículos, esperando la pitada del agente, mancha oscura sobre la alta garita blanca” (Onetti, 1988: 124). A diferencia del texto anterior, los referentes urbanos, que brinda el narrador para delimitar su recorrido, son escasos. Sin embargo, una posible referencia al Palacio del Congreso bonaerense insinúa la cercanía geográfica respecto de la trayectoria de Suaid; aspecto que permite establecer una cierta similitud en la atmósfera urbana de ambos escritos.

Durante la breve y obligada detención, Baldi repasa mentalmente el festejo nocturno que espera compartir con su pareja, pero la imagen de “una mujer rubia y extraña” (Onetti, 1988: 124) compite con la posible “caricia agradecida de los dedos de Nené” (Onetti, 1988: 124), lo arranca de esa realidad placentera y rutinaria y lo obliga a imaginarse otras aventuras que le permitan un escape existencial. La temporalidad de ese encuentro no deja espacio para una relación emocional estable con esa mujer; ella es apenas un complemento, un agregado necesario y un interlocutor a su mundo fantástico. Así, Baldi reanuda su recorrido una vez que el tráfico (ahora *ayudante*) se lo permite: “Se detuvieron los coches y cruzó, llegando hasta la Plaza” (Onetti, 1988: 124) y los vehículos le abren el camino a sus aventuras ilusorias.

Retornemos a Víctor Suaid, quien nuevamente es detenido en su deambular por la colosal visión de un *personificado* Boston Building:¹⁰ “Se detuvo en la Diagonal, donde dormía el Boston Building bajo el cielo gris, frente a la playa de automóviles” (Onetti, 1988: 105). La emblemática mole de doce plantas, símbolo del poder económico y resultado del desarrollo de

la urbe bonaerense de principios del siglo XX, no sólo impacta en su andar, sino también lo remite a un probable pasado sentimental idealizado con María Eugenia. Es difícil entender el mecanismo que se dispara en el inconsciente del protagonista, que asocia este ícono del poder con la figura de la colegiala, cuya blanca imagen del pasado le despierta ahora el temor a un posible enfrentamiento con “una mujer madura, escéptica y cansada” (Onetti, 1988: 106), sumergiéndolo en un estado de angustia que lo obliga a acudir al dudoso alivio de un cigarrillo, infaltable objeto del paisaje onettiano. “Tuvo miedo. La angustia comenzó a subir en su pecho, en golpes cortos, hasta la cercanía de la garganta. Encendió un cigarrillo y se apoyó en la pared” (Onetti, 1988: 106).

Un anuncio eléctrico arranca a nuestro protagonista de su indiferencia a la realidad que lo rodea, despertando en él, a su vez, actitudes reacias, sentimientos de incomodidad y malestar:

AYER EN BASILEA – SE CALCULAN EN MAS DE DOS MIL LAS VICTIMAS.¹¹

Volvió la cabeza con rabia.

— ¡Que revienten todos! (Onetti, 1988: 106).

El mundo escenificado resultante de estos discursos urbanos no sólo arranca al protagonista de su indiferencia, sino también lo llevan a establecer un diálogo que apunta, así como nos lo revela su monólogo interno, a la imperiosa necesidad de satisfacer una necesidad corporal y entregarse, una vez más, al humo del cigarrillo; quizá, el único refugio posible frente al simulacro coercitivo:

—Por un cigarrillo... iría hasta el fin del mundo...

Veinte mil "affiches" proclamaron su plagio en la ciudad. El hombre de peinado y dientes perfectos daba a las gentes su mano roja, con el paquete mostrando –1/4 y 3/4– dos cigarrillos, como dos cañones de destructor apuntando al aburrimiento de los transeúntes.

—...hasta el fin del mundo (Onetti, 1988: 106).

El tabaco es una temática recurrente en la obra de Onetti; se une al resto de los objetos del espacio manifestando su rol actancial (*objeto, destinador*); es apoyado por el anuncio publicitario e induce en el protagonista Víctor Suaid la sensación de angustia y desesperación. Una escena similar se repite en *El pozo*, donde el protagonista-narrador clama dentro de su habitación sofocante: “No tengo tabaco, no tengo tabaco” (Onetti, 2010a: 6).¹²

La temática del cigarrillo se repetirá años después en *Tierra de nadie*, cuando un sangriento anuncio de “Cigarrillos importados” de otra valla publicitaria, abre el texto impactando a los personajes y a la trama de la narración devolviendo a la realidad a una pasajera de taxi, abstraída en sus meditaciones sentimentales:

Mientras suspiraba, “nos devolveremos el uno al otro”, sorprendió el nacimiento del gran lebrero rojizo.

Una mancha de sangre: Bristol. Enseguida el cielo azuloso y otro golpe de luz: Cigarrillos importados. Nuevamente el cielo. En la cruz de las calles las enormes letras golpeaban el flanco del primer rascacielos, su torre escalonada (Onetti, 1968: 9).

La tragedia de “BASILEA”, en “Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo”, es reemplazada por el anuncio del “RÉCORD MUNDIAL DE VELOCIDAD”; en el discurso urbano y como parte del simulacro de la realidad, ambos tienen el mismo valor jerárquico y compiten por la atención del protagonista; le inducen la sensación de inestabilidad, miedo y angustia:

Desesperado, trepó hasta las letras de luz que iban saliendo una a una, con suavidad de burbujas, de la pared negra:

EL CORREDOR MC CORMICK BATIÓ EL RÉCORD MUNDIAL DE VELOCIDAD EN AUTOMÓVIL¹³ (Onetti, 1988: 106).

Los anuncios publicitarios, como parte de la comunicación de masas, se caracterizan por su insistencia reiterativa: “la mayor parte de la narrativa de masas es una narrativa de redundancia” (Eco, 1985: 285). Si bien Eco se refiere a la poética del entretenimiento, esta afirmación puede ser aplicada también a los anuncios publicitarios e informativos, cuya visión repetitiva es también reproducida en el texto a través de los anuncios eléctricos:

DAD EN AUTOMÓVIL — HOY EN MIAMI.

El chorro de humo escondió en oportuno “camouflage” el perfil que comenzaba a cuajar. Haciendo triángulo con el cutis áspero de la pared y el suelo cuadriculado, el cuerpo quedó allí. El cigarrillo entre los dedos, anunciaba, el suicidio con un hilo lento de humo.

HOY EN MIAMI ALCANZANDO UNA VELOCIDAD MEDIA (Onetti, 1988: 107).

A pesar de la brevedad de este relato, se pueden encontrar los elementos fundacionales de la futura narrativa de Onetti, como la metadiégesis y la metalepsis; recursos que aparecerán posteriormente en novelas como *La vida breve*. El sensacionalismo que emana de estos anuncios, como el “RÉCORD MUNDIAL DE VELOCIDAD”, dispara la metadiégesis, lo cual genera nuevos niveles discursivos. Esta capacidad de los elementos del espacio también es notada por otros investigadores; por ejemplo, Popeanga (2010: 7) sostiene que “interesa destacar los hitos en que una calle, una estación de metro, una tienda o un hotel dejan de funcionar como componentes del paisaje urbano para convertirse en espacios imaginarios, capaces de generar historias y ficciones contadas en distintos lenguajes”.

En este orden, se reconoce que el protagonista, haciendo eco del anunciado récord mundial de velocidad, se transforma a través de un salto metaléptico en participante de las proezas de la remota competencia automovilística:

Suaid se inclinó sobre la bomba y empujó el coche a golpes. Golpeó hasta que el viento se hizo rugido, y en la navegación las ruedas tocaban suavemente el suelo, que las despedía rápido, como la ruleta, a la bola de marfil (Onetti, 1988: 107).

A pesar de la familiaridad del *recorrido urbano*, tanto Suaid como Baldi son transeúntes perturbados por la realidad urbana, cuyas experiencias enajenantes los conducen a experimentar vidas imaginadas sugiriéndoles un posible escape y salvación en lugares idealizados:

En la Puerta del Sol, en Regent Street, en el Boulevard Montmartre, en Broadway, en Unter den 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 (Onetti, 1988: 108).

Dichas posibilidades existenciales se mezclan con la realidad del texto en un pandemonio de aventuras que se suceden simultáneamente en geografías y períodos distintos; sin embargo, las avenidas (*destinador, sujeto*), el tráfico y los anuncios (*ayudante*) son los protagonistas inanimados por excelencia que inducen tanto su andar por la urbe como también el mundo imaginado que le posibilita un escape temporal de la urbe moderna: “Ante el tráfico de la avenida, quiso que las ametralladoras cantaran velozmente, entre pelotas de humo, su rosario de cuentas alargadas” (Onetti, 1988: 109).

Por último, al llegar Víctor Suaid a “la Diagonal” —remitiendo probablemente a la Avenida Diagonal Norte que cruza la calle Florida—, fatigado por la trayectoria urbana y por el vuelo ficcional que lo llevó a otras realidades, como las peripecias de la Policía Montada en el río Yukon de la Alaska de Jack London, el batir el récord mundial de velocidad o el sucumbir por la falta de cigarrillos, es devuelto a su realidad bonaerense, a la popular calle Florida y a su anhelada María Eugenia, frustrando todo intento de liberación:

Se encontraba cansado y calmo, como si hubiera llorado mucho tiempo. Mansamente, con una sonrisa agradecida para María Eugenia, se fue hacia los cristales y las luces policromas que techaban la calle con su pulsar rítmico (Onetti, 1988: 109).

La urbe, con su humano “pulsar rítmico” a través de “los cristales y las luces policromas”, se impone sobre los personajes y termina sometiéndolos: “Vencido aflojó el cuerpo, entregándose, solo, en la esquina de la Diagonal” (Onetti, 1988: 108). La energía de la urbe moderna, que cobra vida mediante los roles actanciales: *sujeto* o *destinador*, condiciona la existencia de los personajes (*destinatarios* u *objetos*), conduciéndolos a un *recorrido urbano* que, simbólicamente, sugiere sus grises recorridos existenciales. Ellos no son dueños de sus destinos; por ello, la única alternativa a su rutina experimentada en la urbe moderna, en el espacio del anonimato, es la vida imaginada, como Baldi, quien cuenta “historias a las Bovary de plaza Congreso” (Onetti,

1988: 130). El espacio actante de la urbe moderna, la ciudad como ente que manipula a los personajes, se une así al elenco que protagoniza la trama de la narración induciendo comportamientos y estados de ánimo.

Límites urbanos

El borde, uno de los cinco componentes del diseño urbano propuestos por Lynch,¹⁴ constituye un elemento destinado principalmente a la división de distritos. Como tal, puede materializarse en forma física o abstracta y funciona como elemento organizador en la aglomeración de áreas específicas, como el contorno de un distrito o barrio limitado por el agua o por vallas separadoras:

Edges are the linear elements not used or considered as paths by the observer. They are the boundaries between two phases, linear breaks in continuity: shores, railroad cuts, edges of development, walls (1960: 47).

A pesar de que la Avenida Rivadavia, una de las vías más importantes de la ciudad de Buenos Aires, no fue diseñada como borde, se comporta como elemento divisorio de dos espacios socio-económicos diferenciados, lo cual es testimoniado, entre otros, por Landau, quien afirma que “la avenida Rivadavia sigue marcando hasta el día de hoy una diferencia muy clara en indicadores socio-económicos, es muy clara la diferencia entre el norte rico y el sur pobre de la ciudad que se mantiene hasta el día de hoy” (Piscetta, 2019); es más, dicha realidad es enfatizada por el cambio de nombre de la mayoría de las calles que la cruzan.

La trama del cuento “Regreso al sur” está ambientada en una zona que alude a dos barrios contiguos: Montserrat, hacia el sur de la Avenida Rivadavia, y San Nicolás, hacia el norte. El primero es considerado el casco histórico de la ciudad y el segundo representa el centro incluyendo los símbolos cívicos del gobierno argentino, como la Casa Rosada y el Congreso. El relato patentiza la división socio-económica a través de la historia de “tío Horacio” y Perla, su compañera; la zona ecológica remite al sur de dicha avenida, el barrio Montserrat: “pasearon por Belgrano después de la comida; salieron del departamento y caminaron despacio por Tacuarí y Piedras” (Onetti, 1988: 188).

La Avenida Rivadavia, pseudo-referente real de la vía bonaerense, funciona para la pareja como una “valla”; un límite virtual que los confina dentro de su zona. “La valla de la calle Rivadavia” (Onetti, 1988: 190) fue levantada cuando Horacio –una vez que Perla lo abandona incitada por la inquietud y la necesidad de movilidad social– se instala en una pensión

del norte: “y todos los nombres de calles, negocios y lugares del barrio sur fueron suprimidos y muy pronto olvidados” (Onetti, 1988: 190). La ciudad de Horacio se “nordifica”, induciéndole otros *itinerarios aconsejables*:

[...] comenzó a llegar por Paraná hasta Rivadavia, donde se abría la Plaza del Congreso y hacia donde miraba con curiosidad idéntica noche tras noche; luego doblaba a la izquierda y continuaban conversando por Rivadavia hacia el Este. Casi todas las noches; por Paraná, por Montevideo, por Talcahuano, por Libertad (Onetti, 1988: 190).

La migración hacia el norte de la ciudad reflejada en el cuento tiene sus orígenes en la irrupción de la fiebre amarilla hacia los finales del siglo XIX. Las clases adineradas que huyeron de los letales efectos de la fiebre se radicaron en el norte de la ciudad, mientras que sus propiedades abandonadas en el sur se convirtieron en conventillos que albergaron a grupos sociales más modestos; en la zona, que en un principio comenzó a cundir la miseria y la desocupación (Piscetta, 2019), se encuentra también el barrio Montserrat. La movilidad del sur hacia el norte, así como es patentizado por tío Horacio y por Perla, es un proceso continuo destinado a colmar el ideal de aquellos sectores sencillos con afanes de progreso.

Impulsado por esas fuerzas sociales, el mundo de Horacio se transforma; el vacío causado por el abandono de Perla es ahora colmado por una renovada relación con su hijo y, a su vez, los cafés ruidosos de la Avenida de Mayo se integran a su nueva realidad urbana. La avenida bonaerense, fuera de unir los dos íconos gubernamentales argentinos, se consolidó hacia los años treinta del siglo XX como “epicentro de manifestaciones culturales y políticas argentinas y españolas” (Muscar Benasayag y Cebrián de Miguel, 2002: 375), incluyendo lugares de ocio y esparcimiento como los emblemáticos Café Tortoni y el Iberia, entre muchos otros que fueron lugares obligatorios de personalidades argentinas, exiliados españoles e inmigrantes de origen alemán; aspecto que el texto no deja pasar por alto:

diez cuadras flanqueadas de cafés ruidosos en la noche, con hombres y mujeres gordos tomando cerveza en las aceras, mientras a la luz del día muchos toreros iban y venían con paso apresurado (Onetti, 1988: 191).

Sin embargo, y a pesar de que nunca se sintió parte del sur de la ciudad, en tío Horacio “seguía paralizada la visión fantástica del territorio perdido” (Onetti, 1988: 191). El narrador no deja lugar a dudas; la urbe dificulta la movilidad social influenciando a sus urbanitas a mantenerse dentro de la zona ecológica de acuerdo con su estrato socio-económico. Una vez muerto Horacio a causa de su enfermedad –simbólicamente rechazado por la zona norte–, Perla, quien también atravesó “la valla de la calle Rivadavia” después de haberse “ido con un hombre que tocaba la

guitarra en un café español” (Onetti, 1988: 190) y que no ha sido beneficiada por su migración pues “está gorda como una vaca” (Onetti, 1988: 195), es devuelta a su lugar de pertenencia “alejándose hacia la Avenida, hacia el muro invisible de Rivadavia, de regreso al Sur” (Onetti, 1988: 195); comparte con otros personajes de la narrativa onettiana el espíritu de frustración, la vida gris y rutinaria del ámbito urbano, tal como Brausen –el protagonista de *La vida breve*– confinado en el popular barrio San Telmo, al sur de la Avenida Rivadavia, en la calle “Chile al 600” (Onetti, 1980: 80), donde reina “una sensación de enormes espacios, últimos puentes de hierro, y pobreza” (Onetti, 1980: 80).

En este orden de ideas, se toma prestado el verso del poema “Singladura” de Borges (1969: 53): “Cada tarde es un puerto” para introducir la realidad de Kirsten –personaje de “Esbjerg en la costa”–, inmigrante dinamarquesa, cuya añoranza por su patria la lleva, junto con su compañero Montes, “a mirar los barcos que salen para Europa” (Onetti, 1988: 204); recorren un trayecto que va más allá de Retiro; barrio cuya imagen remite a los muelles, al portón norte de la ciudad, para, quizá, aliviar la añoranza por el lugar donde “podían dejarse las bicicletas en la calle, o los negocios abiertos cuando uno va a la iglesia o a cualquier lado, porque en Dinamarca no hay ladrones” (Onetti, 1988: 200-201).

La urbe le ofrece una pobre alternativa al truncado viaje soñado; conduce a Kirsten –más adelante acompañada por Montes– por el *itinerario aconsejable*; en este caso, hacia el puerto de la ciudad para mitigar la nostalgia por su tierra de origen. En este texto, así como en “Regreso al sur”, la urbe (*destinador, sujeto*), a través de su puerto (*ayudante*), le antepone a Kirsten (*destinatario, objeto*) una barrera invisible y le impide la realización del sueño añorado:

Y ahora, en esta tarde de sábado, como en tantas noches y mediodías, con buen tiempo, a veces con una lluvia que se agrega a la que siempre le está regando la cara a ella, se van juntos más allá de Retiro, caminan por el muelle hasta que el barco se va, [...] y cuando el barco empieza a moverse, después del bocinazo, se ponen duros y miran, miran hasta que no pueden más (Onetti, 1988: 204).

En ambas obras, el imaginario urbano emplaza un límite, una barrera que los personajes no logran atravesar. La ciudad los induce a continuar sus vidas rutinarias, pero les dificulta la posibilidad de cruzar ese obstáculo invisible, establecido por su estrato socio-económico. El espacio actuante confina a los personajes dentro de un claustro al que pertenecen, por ascendencia o por destino; en esta realidad, sólo les es posible soñar, como se ha visto en los textos anteriores, con otras opciones existenciales.

El espacio de las sensaciones

Si hasta ahora se ha reconocido el rol actante en los objetos materiales del espacio urbano, en esta sección se discuten las características actanciales de los elementos naturales que pueden afectar el comportamiento de los personajes, así como el calor veraniego, el frío invernal, la luz, la lluvia, el viento, entre otros. El siguiente fragmento del texto *Para una tumba sin nombre* revela una personificada noche veraniega (*destinador, sujeto*), donde un viento innombrado sacude el follaje (*ayudante*) y detiene a Ambrosio (*objeto, destinatario*), uno de los personajes de la obra, en su descenso de los escalones del tren; un alto irónico que le permite evaluar sus posibilidades una vez llegado a la ciudad, vacilando entre mujeres o rueda de amigos:

Y, letra por letra como estaba escrito, se entreparó al acercarse al primer escalón: el **cómplice anochecer de verano** que hacía latir en el follaje, en el espacio abierto de la plaza, sus antiguas y vagas promesas, **lo asaltó de frente y lo detuvo**. Él sabía que estaba vacilando entre una mujer, una rueda de amigos, otra mujer a la que podría pedir dinero; (Onetti, 1978: 91).¹⁵

Ahora bien, otra posibilidad interpretativa permitiría acceder a este fragmento a través del sentido metafórico, donde la descripción del espacio y el arribo del protagonista se conjugan en una única imagen. El significado metafórico surge cuando las palabras son usadas, con una determinada intención, creando imágenes que el lector reconstruye durante el proceso de lectura a partir de dicha intencionalidad; por ello, la metáfora puede ser reconocida sólo en su contexto.

De acuerdo con Aristóteles (1972), la metáfora consiste básicamente en un deslizamiento del sentido literal al sentido figurativo.¹⁶ De tal forma, reemplaza el sentido literal, quizá carente de intencionalidad, por otro cargado de significación.¹⁷ Por su parte, para Henle (1959), la función de la metáfora consiste en ampliar las capacidades del lenguaje a fin de expresar lo que no permite el sentido literal.¹⁸ Sin embargo y compartiendo las afirmaciones de Davidson, es imperante acceder a la interpretación del texto a través del sentido literal, siempre y cuando se capte su intencionalidad,¹⁹ lo cual conduce a apreciar el rol actancial del fenómeno natural de este ejemplo. Rita, quien vive de la mentira y el engaño en la estación Constitución de la ciudad de Buenos Aires, por ende, decide los próximos pasos de Ambrosio detenido en el andén gracias al viento veraniego. Atraída por su carácter vacilante e inseguro, de “aire de haber perdido a la mamá entre un gentío” (Onetti, 1978: 91), termina convirtiéndolo en cómplice y compañero, aunque irónicamente, en poco tiempo es reemplazado por un chivo.

Más complejo es el siguiente ejemplo de *Juntacadáveres*, donde se conjugan en una única frase, tanto el sentido literal –que conduce a la interpretación actante– como la aproximación metafórica:

El olor de los jazmines invadió a Santa María con su excitación sin objeto [...] Todos tuvieron que abrir las narices y entornar los ojos para respirar el aroma de sabiduría y falsedad que venía desde las quintas (Onetti, 2010b: 88).

La innombrada brisa (*destinador*), que lleva consigo el olor de los jazmines (*sujeto, ayudante*), conlleva a los ciudadanos de Santa María (*objeto, destinatario*) a especular de forma irónica sobre la “sabiduría y falsedad” insinuados desde el imaginario periférico de Santa María; metonímicamente identificado por el sintagma “las quintas”; aroma que “cubrió muy pronto las huellas del arribo de las tres mujeres y de la apertura del prostíbulo” (Onetti, 2010b: 88). A través de esta combinación de recursos narrativos, el narrador esboza las emociones conflictivas que el prostíbulo con sus tres mujeres logra despertar en los habitantes de Santa María; iniciativa “sabia” para los sectores liberales, como el boticario Barthé, quien promovió el proyecto; o “falsa” para los más conservadores representados por el padre Bergner; especulaciones vehiculizadas a través del rol actante del espacio y de la aproximación metafórica y que conducirán al cierre del establecimiento, la expulsión de las tres mujeres y de Larsen (Junta o Juntacadáveres), el proxeneta.

Como se ha visto, el verano —estación recurrente en la narrativa del autor, de calor húmedo y sofocante— no sólo afecta el estado de ánimo de los personajes, sino que, junto a los objetos del espacio urbano, se convierte en uno de los *destinadores* inanimados por excelencia, induciéndolos a la fatiga y al cansancio, como puede ejemplificarse en este fragmento de la obra *Para una tumba sin nombre*, ya que crea una atmósfera de lentitud y agobio:

Y el **verano** aún irresoluto en su sol blanco y tanteador, el zumbido, la insistencia de las moscas recién nacidas, el olor a nafta que me venía indolente desde el coche. El verano, el sudor como rocío y la **pereza** (Onetti, 1978: 62).

Al respecto, otro ejemplo se ve en un fragmento de “La cara de la desgracia”, donde la luz de un atardecer veraniego induce en el narrador homodiegético –así como en el ejemplo anterior– el sentimiento de fatiga, quizá justificando un estado de ánimo característico de la narrativa del autor:

Miré aquella luz del sudor y la fatiga que iba recogiendo el resplandor último o primero del anochecer para cubrirse y destacar como una máscara fosforescente en la oscuridad próxima (Onetti, 1969: 8).

También los estímulos sonoros, provenientes de los elementos naturales, pueden esgrimir roles actanciales. Medina (*objeto, destinatario*), protagonista del texto *Dejemos hablar al viento*, influenciado por el ruido del granizo (*ayudante*) y del ruido de una botella girando en el piso (*ayudante*, en menor grado), sucumbe a las influencias de la bebida (*destinador, sujeto*) que lo sumerge en los efectos de la embriaguez:

Borracho, Medina oyó golpes de granizo **que lo iban empujando hacia a la torpeza del sueño**, y, un poco antes, el ruido de la botella girando en el suelo (Onetti, 1984: 222).

Por último, y para completar estas ideas, se pretende mostrar el rol actante de los objetos que se manifiesta a través de los estímulos olfativos; se ejemplifica con un fragmento de una de las novelas más complejas de Onetti, *La vida breve*, que nos revela al protagonista Brausen (*destinatario*), sofocado por el denso ambiente de su habitación (*destinador*); se amplifica la imagen de angustia vehiculizada por el texto:

Apoyado en la pared, entorné los ojos y estuve oliendo a través de la puerta, el aire de la habitación, indefinible. **Aspiré el aire hasta que sentí que se me cerraba la garganta** y que mi cuerpo entero quería abandonarse a los sollozos que había estado postergando en las últimas semanas (1980: 56).

Esa acción sofocante es impulsada, a su vez, por un “cuerpo” (*sujeto, destinador*) que ha venido conteniendo la irrupción de sentimientos reprimidos hasta ese momento y que se fueron acumulando por la convalecencia de su pareja, Gertrudis, y por la presencia, intangible aún, de la Queca; una prostituta vecina que despierta en él fantasías eróticas.

Tanto los elementos del espacio urbano como el entorno natural, aunque en menor medida, interactúan con los personajes, realzan ambientes y enfatizan situaciones; es decir, superan la mera interpretación metafórica. En ambos casos, el espacio cobra vida elevándose al mismo nivel narrativo de los personajes de la trama. Mientras que en los textos iniciales del autor, vistos en la sección “El espacio de la acción”, predomina la dinámica urbana que remite a la ciudad bonaerense, en escritos posteriores y especialmente a partir de la publicación de *La vida breve*, el espacio de las obras de Onetti cobra características propias de las ciudades de provincias, tal como lo es Santa María, fundada para quedarse hasta la última novela, *Cuando ya no importe* (1993), donde prevalece la lentitud y la pesadez veraniega.

Espacios “interactuantes”

Los elementos del espacio, al funcionar como actantes, no sólo interactúan con los personajes, sino que también afectan a otros elementos del espacio. El espacio se convierte así en “objeto de presentación por sí mismo” (Bal, 1990: 103). El viento, la lluvia, así como otras fuerzas naturales (*sujetos*) puestas en escena a través de la *personificación*, erosionan gradualmente en *El astillero* a la abandonada industria (*objeto, destinatario*), filtrándose a través de cada grieta y cada hueco (*ayudantes*), y acelerando la herrumbre de su maquinaria y la descomposición de una prosperidad olvidada.

Según Abbassian (1994: 197), la agonía está “a cargo de un espacio personaje activo, participando dinámicamente en la desintegración”; asimismo, es pertinente agregar que un *destinador* innombrado late implícito en cada fragmento de la obra, asumiendo el rol de verdugo que paso a paso inflige el golpe mortal a un proyecto destinado al fracaso:

[...] casi cualquier cosa era preferible al techo de chapas agujereadas, a los escritorios polvorientos y cojos, a las montañas de carpetas y biblioratos alzadas contra las paredes, a los yuyos punzantes que crecían enredados en los hierros del ventanal desguarnecido, a la exasperante, histérica comedia de trabajo, de empresa, de prosperidad que decoraban los muebles (derrotados por el uso y la polilla, apresurándose a exhibir su calidad de leña), los documentos, sucios de lluvia, sol y pisotones, mezclados en el piso de cemento, los rollos de planos blanquiazules reunidos en pirámide o desplegados y rotos en las paredes (Onetti, 1982: 34).

De esta forma, los objetos abandonados a la obra de la naturaleza van perdiendo su valor como tales. Ésta se afana en integrarlos a su seno como materia prima: “los yuyos punzantes” apresan al hierro “desguarnecido” y las polillas reclaman el valor de la leña. Es una naturaleza actante que rivaliza con la farsa del hombre, cuya supervivencia depende del poco valor recuperable de los objetos ahora convertidos en chatarra: “Al fin, todo se pudre, todo cría cáscara y hay que tirarlo o venderlo. Para eso está; y para conseguir negocios” (Onetti, 1982: 38).

Otra manifestación de la interacción entre los objetos ejemplifica la configuración de espacios cronotópicos²⁰ en los textos del autor. El siguiente fragmento de *Tierra de nadie* puede interpretarse a través de su sentido literal y del sentido figurativo, vehiculizando en conjunto la lentitud y la “flacidez” del ambiente reinante:

Llarvi dejó la lapicera y se echó hacia atrás en la silla [...] Empezaba la noche. Veía cómo **la luz cerraba las viejas flores** estampadas en la tela del sillón (Onetti, 1968: 119).

Mientras que el sentido literal, permite captar el desvanecimiento de las flores de un decorado mobiliario, inducido por la oscuridad nocturna (*destinador*), el sentido figurativo invita al lector

a sumergirse en la penumbra de una habitación a través de la mirada de Llarvi; personaje de la obra agobiado por su frustración; estas aproximaciones interpretativas agregan riqueza y dinamismo a la imagen configurada.

El siguiente ejemplo introduce a un *destinador*, el cual, activando su rol actancial, acerca a un personaje que avanza tanteando a través de la tenue luminosidad de una habitación en sombras, ambiente vehiculado por un mobiliario personificado:

Caminó con los ojos cerrados hasta sentir el filo de la mesa contra los muslos. Se tanteó los bolsillos y luego abrió los ojos encima de la mesa vacía [...] Poco a poco **los muebles iban saliendo de la sombra** (Onetti, 1968: 103).

En ambos ejemplos, el rol actancial contribuye a configurar el carácter cronotópico del espacio enfatizando el dinamismo de la narración. La manifestación actancial entre objeto y objeto es quizá la expresión más elevada del rol del espacio en la narración, pues ellos se valen por sí mismos como protagonistas sin necesidad de la presencia de un personaje animado. Dicha característica permite la continuación ininterrumpida de la trama narrativa sin dejar de lado la descripción del espacio físico, así como el astillero que continúa consumiéndose a medida que progresa la narración.

A modo de resumen

El espacio en la narrativa de Onetti no es un mero decorado que apoya la trama de la narración, sino que esgrime características que elevan su rol a la categoría de actante. Esta propuesta –así como también la de Popeanga– sostiene que “los objetos cobran vida” en el texto y, por ende, pueden coexistir al mismo nivel que los personajes de la trama:

Nuestra propuesta –al igual que una “ciudad en obras”– tiende trampas al lector, que ha de sortear obstáculos, que puede quedar atrapado en un callejón o en el laberinto del metro, o entrar a comprar en un comercio y encontrarse con una caja de sorpresas en la que **los objetos cobran vida** (Popeanga, 2010: 7).

Así, siguiendo el modelo actante de Greimas, los objetos puestos en escena a través de la *personificación* reúnen características actanciales que los llevan a interactuar con los personajes y con otros objetos. Ello se manifiesta principalmente en el primer texto publicado por Onetti “Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo”; dichas características vuelven a manifestarse a través de la obra del autor constituyendo un aspecto fundamental de la estética onettiana.

La urbe moderna, así como es trasladada al texto narrativo de Onetti, induce a los personajes a experimentar normas prefijadas de comportamiento, donde la intrincada red de interacciones entre los elementos de la ciudad y los personajes les reduce el grado de acción. No es de extrañar que, a consecuencia de ello, los urbanitas-personajes terminan imaginando vivencias fuera de su marco urbano; es decir, mundos que dentro del texto se comportan como ficticios y utópicos y que suelen pertenecer a otras geografías o períodos históricos; aspectos que son notables tanto en el texto mencionado como en “El posible Baldi”, “Regreso al sur” y “Esbjerg en la costa”; cuentos que, a pesar de su brevedad, también resaltan una ciudad impactada por el desarrollo moderno.

Las características actanciales del espacio también son notorias en las obras posteriores a *La vida breve*, que inicia el ciclo de Santa María. Sin embargo, dichas características son moduladas por la lentitud del ambiente provincial del espacio que ambienta el ciclo, en comparación con el espacio urbano de los textos anteriores.

Se coincide con Verani en que las imágenes y las metáforas características del lenguaje de la narrativa de Onetti “objetivan una realidad subjetiva” (1972: 33), pero se agrega –al concluir este análisis– que también las características actanciales que se manifiestan en las relaciones personaje-objeto y objeto-objeto impulsan la acción e inducen comportamientos que intensifican la realidad descrita en la narración.

La narrativa de Onetti, tendiendo trampas al lector a través de dicha realidad objetivada, lo invita a participar de los *recorridos urbanos* y de las vivencias de los personajes, donde cada pseudo-referente real le permite identificarse con las historias y aventuras disparadas a través de la metadiégesis o la metalepsis.

Las características humanas de la ciudad son sugeridas por el diseño arquitectónico junto con el frenético desarrollo de la urbe moderna y, a su vez, son reflejadas por la obra de Onetti, pues, a través de las características actanciales de los objetos, apoyan los sentimientos de frustración, de soledad y de desencanto de aquellos individuos que no se han beneficiado de su florecimiento; en tal contexto y coincidiendo con Rodríguez Monegal (1970), se sostiene que “ninguno como Onetti logró convertir la ciudad rioplatense en personaje central de toda su obra”.

Referencias

- Abbassian, L. (1994). "El espacio decadente en la novela uruguaya de los años 60: Onetti, *El astillero* y Martínez Moreno, *Con las primeras luces*". *Deslindes. Revista de la Biblioteca Nacional*, núm. 4-5, diciembre. Montevideo: Biblioteca Nacional del Uruguay, pp. 185-209.
- Aínsa, F. (2006). *Del topos al logos. Propuestas de geopoética*. Madrid: Iberoamericana.
- Aristóteles (1972). *Poética* (trad. Francisco de P. Samaranch). Madrid: Aguilar.
- Arroyo Almaraz, A. (2014). "Espacios y lenguajes de la ciudad: las vallas publicitarias". En Popeanga, E. (coord.), *Reflejos de la ciudad. Representaciones literarias del imaginario urbano* (pp. 91-115). Bern: Peter Lang AG, International Academic Publishers.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela* (trad. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra). Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara.
- Bal, M. (1990). *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)* (trad. Javier Franco). Madrid: Cátedra.
- Barthes, R. (1987). *El susurro del lenguaje, más allá de la palabra y la escritura* (trad. C. Fernández Medrano). Barcelona: Paidós.
- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro* (trad. Pedro Rovira). Barcelona: Kairós.
- Borges, Jorge L. (1969). *Luna de enfrente: y cuaderno San Martín*. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, Jorge L. (1997). *Textos recobrados 1919-1929*. Buenos Aires: Emecé.
- Casal Muñoz, J. (1958). *Heráclito y el pensamiento metafísico*. Montevideo: Atlántida.
- Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano* (trad. Alejandro Pescador). México: Universidad Iberoamericana.
- Davidson, D. (2001). *Inquiries into truth and interpretation* [e-book]. Oxford: Oxford/Clarendon Press.
- Dirección General de Estadística y Censos. Buenos Aires, Argentina, (2009). "El Censo Nacional de 1947. La Ciudad de Buenos Aires en el IV Censo General de la Nación". *Población de Buenos Aires* [en línea], vol. 6, núm. 10, octubre, pp. 93-106. Recuperado el 28 de enero de 2024, de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=74012045007>.
- Eco, U. (1985). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen.
- Estébanez Calderón, D. (1999). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza.
- Ferro, R. (2009). "Camino a Santa María". *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, núm. 750. Madrid: Espasa, pp. 10-12.
- Fontanier, P. (1968). *Les figures du discours*. París: Flammarion.
- García, M. L. (2007). *Las restauraciones urbanas de Buenos Aires*. Buenos Aires: Universidad de Belgrano, Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Departamento de Investigaciones.

- Genette, G. (1970). "Fronteras del relato". En Barthes, R (coord.), *Análisis estructural del relato* (trad. Beatriz Dorriots). Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Greimas, Algirdas J. (1973). *Semántica Estructural, Investigación Metodológica* (trad. Alfredo de la Fuente). Madrid: Gredos.
- Hébert, L. (2006). *Tools for Text and Image Analysis: An Introduction to Applied Semiotics* [e-book]. Rimouski: University of Quebec at Rimouski. Recuperado el 28 de abril de 2019, de http://www.revue-texto.net/Parutions/Livres-E/Hebert_AS/Hebert_Tools.html.
- Henle, P. (1959). *Language, Thought and Culture*. Ann Arbor: Paul Henle, University of Michigan Press.
- Landracing (s.f.). "History of Land Speed Records". Recuperado el 24 de marzo de 2025, de <https://www.landracing.com/index.php/25-supporters/6-history-of-land-speed-records>.
- Komi, C. (2009). *Recorridos urbanos. La Buenos Aires de Roberto Arlt y Juan Carlos Onetti*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- La Biblia (2007). Versión castellana. Conforme a la tradición judía por Moisés Katznelson. Tel Aviv: Editorial Sinai.
- Le Corbusier (1947). *The City of To-morrow and its Planning* (trad. Frederick Etchells) London: The Architectural Press.
- Lynch, K. (1960). *The Image of the City*. Cambridge: The M.I.T. Press.
- McLean, A. (2011). *Glamour in a Golden Age Movie Stars of the 1930s* [e-book]. New Jersey: Rutgers University Press.
- Muscar Benasayag, E. y Cebrián De Miguel, J. A. (2002). "Estudio comparativo de la madrileña Avenida de Mayo y la porteña Gran Vía". *Anales de Geografía de la Universidad Complutense*, vol. Extraordinario, pp. 367-376.
- Onetti, Juan Carlos (1968). *Tierra de nadie*. Montevideo: Banda Oriental.
- Onetti, Juan Carlos (1969). *La Cara de la desgracia, Jacob y el Otro, Tan triste como ella*. Montevideo: Alfa.
- Onetti, Juan Carlos (1974). "Por culpa de Fantomas". *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 284, pp. 221-228.
- Onetti, Juan Carlos (1978). *Para una tumba sin nombre*. Barcelona: EDHASA.
- Onetti, Juan Carlos (1980). *La vida breve*. Barcelona: EDHASA.
- Onetti, Juan Carlos (1982). *El astillero*. Barcelona: Salvat.
- Onetti, Juan Carlos (1984). *Dejemos hablar al viento*. Barcelona: Seix Barral.
- Onetti, Juan Carlos (1988). *Tiempo de abrazar*. México: Diana Literaria.
- Onetti, Juan Carlos (1993). *Cuando y no importe*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Onetti, Juan Carlos (2010a). *El pozo*. Montevideo: Arca.²¹
- Onetti, Juan Carlos (2010b). *Juntacadáveres*. Montevideo: Santillana.

- Piscetta, J. (2019). "El norte rico y el sur pobre de la Ciudad de Buenos Aires tiene más de un siglo de historia". *Infobae* [en línea]. Recuperado el 1 de septiembre de 2019, de <https://www.infobae.com/sociedad/2019/07/30/matias-landau-el-norte-rico-y-el-sur-pobre-de-la-ciudad-de-buenos-aires-tiene-mas-de-un-siglo-de-historia/>.
- Pons (1996). *Globalwörterbuch Deutsch-Spanisch*. Stuttgart, München, Düsseldorf, Leipzig: Erns Klett Verlag.
- Popeanga, E. (2010). *Ciudad en obras. Metáforas de lo urbano en la literatura y en las artes*. Bern: Peter Lang AG.
- Popeanga, E. (2014). *Reflejos de la ciudad. Representaciones literarias del imaginario urbano*. Bern: Peter Lang AG.
- Prego, O. y Petit, M. A. (1981). *Juan Carlos Onetti, o la salvación por la escritura*. Madrid: Sociedad General Española de Librería.
- Rodríguez Monegal, E. (1963). *Narradores de esta América*. Montevideo: Alfa.
- Rodríguez Monegal, E. (1970). "Prólogo". En Onetti, J. C., *Obras Completas: Juan Carlos Onetti*. México: Aguilar.
- Sansot, Pi. (1973). *Poétique de la Ville*. París: Klincksieck.
- Sarlo, B. (2003). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Simmel, G. (1969). "The metropolis and mental life". En Sennett, R. (ed.), *Classic Essays on the Culture of Cities* (pp. 47-60). New Jersey: Prentice Hall.
- Solotorevsky, M. (2004). "Referentes ficticios y «Pseudo-referentes reales» en «Santa María de las flores negras», de Hernán Rivera Letelier". *Hispanérica: revista de literatura*, año 33, núm. 97, abril, pp. 17-28.
- Verani, H. J. (1972). "Los comienzos: Tres cuentos de Juan Carlos Onetti anteriores a «El Pozo»". *Hispanérica: revista de literatura*, año 1, número 2, diciembre, pp. 27-34.
- Vitruvio, M. (2008). *Los diez libros de arquitectura* (trad. Joseph Ortiz y Sanz). Barcelona: Linkgua.
- Walter, Richard J. (1993). *Politics and urban growth in Buenos Aires 1910-1942* [e-book]. Cambridge: Cambridge University Press.

Aarón Lubelski: Graduado en Ciencias por la Universidad Abierta de Israel y MBAde Henley Mangement 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 máster 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 *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 *Hispanamérica* (núm. 148, 2021); “Onetti y el otro” (2009); y “Los gringos de Onetti” (2006).

¹ “From the standpoint of natural ontology (which defines what kinds of beings, broadly speaking, make up reality), an actant may correspond to: (1) an anthropomorphic being (for example, a human, an animal, a talking sword, etc.) (2) a concrete, inanimate element, including things (such as a sword), although not limited to the concrete (such as the wind, the distance to be traveled), (3) a concept (courage, hope, freedom, etc.). An actant may be individual or collective (society, for instance)” (Hébert, 2006: 51).

² “La *Personnification* consiste à faire d’un être inanimé, insensible, ou d’un être abstrait e purement idéal, une espèce d’être réel et physique, doué de sentiment et de vie, enfin ce qu’on appelle une personne; et cela, par simple façon de parler, ou par une fiction toute verbale, s’il faut le dire. Elle a lieu par métonymie, par synecdoque, ou par métaphore” (Fontanier, 1968: 111).

³ “La *Prosopopée*, qu’il ne faut confondre ni avec la *Personnification*, ni avec l’*Apostrophe*, ni le *Dialogisme*, qui l’accompagnement presque toujours, consiste à mettre en quelque sorte en scène, les absents, les morts, les êtres surnaturels, ou même les êtres inanimés; à les faire agir, parler répondre, ainsi qu’on l’entend; ou tout au moins à les prendre pur confidents, pour témoins, pour garans, pur accusateurs, pour vengeurs, pour juges, etc.” (Fontanier, 1968: 404).

⁴ Imageability or image ability: “that quality in a physical object which gives it a high probability of evoking a strong image in any given observer. It is that shape, color, or arrangement which facilitates the making of vividly identified, powerfully structured, highly useful mental images of the environment” (Lynch, 1960: 9).

⁵ Estas reglas inspirarán más adelante a Leonardo da Vinci para crear el modelo de proporciones humanas llamado “El hombre de Vitruvio”.

⁶ En alemán “Großstädter”, habitante de una gran ciudad (Pons, 1996: 364).

⁷ La autoría es propia.

⁸ Auxiliar del relato.

⁹ Estrellas del cine norteamericano de la primera mitad del siglo XX que mantuvieron relaciones románticas extra-conyugales (McLean, 2011).

¹⁰ Hito icónico de la ciudad de Buenos Aires, emplazado en la intersección de la calle Florida y de la Diagonal Norte. Fue inaugurado durante los años veinte (Walter, 1993: 85-87).

¹¹ A pesar de la extensa investigación, no se ha encontrado un referente interdiscursivo a la citada desgracia en Basilea. Ello es excepcional en la narrativa onettiana, cuya obra incluye una vasta gama de referencias interdiscursivas, y por ello debemos recordar los conceptos de Barthes (1987: 78), quien sostiene que: “buscar las ‘fuentes’, las ‘influencias’ de una obra es satisfacer el mito de la filiación”.

¹² Onetti, empedernido fumador, impregna con sus “bocanadas de humo” prácticamente todas las páginas de su creación. La ausencia de tabaco, por ejemplo, lo conduce a la creación impulsiva de la novela corta *El pozo* (1939), “La verdad es que el tabaco fue la causa de todo. O mejor dicho su ausencia. Habían prohibido la venta de cigarrillos los sábados y domingos. Todo el mundo hacía su acopio de cigarrillos los viernes, yo entre todo el mundo. Un viernes me olvidé. Entonces la desesperación de no tener tabaco se tradujo en un cuento de 32 páginas, que escribí una tarde sentado ante la máquina y de un tirón” (Onetti, 1974: 223).

¹³ Una vez más, se debe reconocer que, a pesar de la extensa investigación para “satisfacer el mito de la filiación”, no se ha encontrado un referente a este evento automovilístico. Sin embargo, las décadas del veinte y del treinta del siglo XX han sido prolíficas en cuanto a récords de velocidad: Campbell (1933): 272 mph, Campbell (1932): 254 mph, Campbell (1931): 246 mph, Segrave (1929): 231 mph, Keech (1928): 208 mph, Campbell (1928): 207 mph, entre otros (Landracing, s.f.).

¹⁴ Fuera del borde, Lynch propone los siguientes elementos básicos del diseño urbano: la trayectoria, el distrito, el nodo y el hito (1960: 46-48).

¹⁵ Las negritas son del autor.

¹⁶ En su *Poética*, Aristóteles señala que la metáfora es la transposición del nombre de una cosa por otra; transposición que se hace del género a la especie, de la especie al género, de la especie a la especie o siguiendo una relación de analogía” (1972: 132-133).

¹⁷ Ello recuerda la cita de Heráclito, quien dijo sobre el Oráculo de Delfos: “ni dice, ni oculta su pensamiento, sino hace señales” (Casal Muñoz, 1958: 152).

¹⁸ “The function of metaphor in general is to extend language, to say, what cannot be said in terms of literal meaning alone” (Henle, 1959: 186).

¹⁹ “For a metaphor says only what shows on its face –usually a patent falsehood or an absurd truth. And this plain truth or falsehood needs no paraphrase– its meaning is given in the literal meaning of the words” (Davidson, 2001: 259).

²⁰ Concepto acuñado por Bajtín (1989: 238)., quien sostiene que “los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo”

²¹ La edición incluye el artículo de Ángel Rama: “Origen de un novelista y de una generación literaria”.