

UNIVERSIDAD CENTRAL MARTA ABREU DE LAS VILLAS

FACULTAD DE HUMANIDADES

DEPARTAMENTO DE LITERATURA Y LINGÜÍSTICA



Trabajo de Diploma

La configuración del espacio artístico en
***El túnel* de Ernesto Sábato**

Autora: Danay Olivera Cárdenas

Tutora: Lic. Marilé Ruiz Prado

SANTA CLARA, 2007

La presente investigación tiene como objetivo analizar la configuración del espacio artístico en *El túnel*. La búsqueda bibliográfica preliminar arrojó la ausencia de estudios críticos encauzados al análisis de la espacialidad en dicha obra. Aunque fue perceptible el tratamiento del espacio artístico en algunos de los estudios encontrados, el análisis del mismo se muestra como un elemento secundario; de ello deriva la novedad e importancia de esta tesis.

El primer capítulo contiene un estudio de los principales enfoques aportados por la teoría literaria para la valoración del espacio artístico en textos narrativos, así como un examen de la narrativa de temática urbana en la tradición literaria latinoamericana. El segundo capítulo ilustra los rasgos distintivos de la producción artística de Ernesto Sábato, además del análisis del texto en cuestión.

La investigación adoptó una perspectiva cualitativa; en este caso el análisis de contenido se impuso como el medio a utilizar. Se consideró pertinente el trabajo tanto en el terreno de lo intratextual como de lo extratextual.

En la configuración del espacio artístico en *El túnel* se advirtió cómo su funcionalidad se orienta hacia la construcción de sentidos que tributan a la significación global del texto, por lo que puede afirmarse que el espacio artístico llega a ser un verdadero estrato activo en el sistema total de la obra.

INTRODUCCIÓN.....	7
CAPÍTULO 1:	14
DEL ESPACIO TEORIZADO AL ESPACIO NARRATIVO LATINOAMERICANO	14
1.1 REFLEXIONES METODOLÓGICAS PARA EL ESTUDIO DEL ESPACIO ARTÍSTICO	14
1. 2 USOS, VALORES Y APREHENSIONES DEL ESPACIO URBANO EN LA TRADICIÓN NARRATIVA LATINOAMERICANA	22
CAPÍTULO 2:	33
LA CONFIGURACIÓN DEL ESPACIO ARTÍSTICO EN <i>EL TÚNEL</i>	33
2.1 UN ACERCAMIENTO A LA NARRATIVA DE ERNESTO SÁBATO A TRAVÉS DE <i>EL TÚNEL</i>	33
2.2 LA CONFIGURACIÓN DEL ESPACIO ARTÍSTICO	36
2.2.1 EL AISLAMIENTO HUMANO DESDE EL TÚNEL.....	36
2.2.2 LOS ESPACIOS PRIVADOS Y SU SIGNIFICACIÓN EN EL TEXTO	40
a. <i>El centro de intimidad como materialización del túnel: la casa-taller</i>	40
b. <i>El nacimiento de un mundo de ciegos: la casa de María Iribarne</i>	43
c. <i>El «resguardo» de las virtudes patricias: la casa de la estancia</i>	46
d. <i>La intimidad del espacio a través de símbolos naturales: el sol, la noche y el mar</i>	51
2.2.3 LOS ESPACIOS PÚBLICOS Y SU SIGNIFICACIÓN EN EL TEXTO.....	55
a. <i>La ciudad latinoamericana vista desde El túnel</i>	55
b. <i>Los sitios del arte: el Salón de Primavera</i>	56
c. <i>La verticalidad como signo de solidez utópica: la Compañía T</i>	58
d. <i>La horizontalidad como tránsito: el espacio del metro</i>	59
e. <i>Los espacios de liberación ante la crisis de la ciudad moderna: los bares, cafetines y prostíbulos</i>	61
2.2.4 LA SALVACIÓN POR EL ARTE. MATERNIDAD: LUGAR DE ENCUENTROS	64
CONCLUSIONES.....	68
RECOMENDACIONES	70
BIBLIOGRAFÍA.....	71

Fundamentación teórica

Ahondar en la novelística de Ernesto Sábato, ha resultado ser una de las tentativas de estudio más atractivas para numerosos investigadores que han centrado su atención en la literatura latinoamericana. Desde la publicación en el año 1948 de *El túnel*, su primera novela, se ha hecho perceptible el origen en publicaciones periódicas, revistas especializadas, reseñas, etcétera, de los más disímiles pronunciamientos críticos, los cuales vendrían a incrementarse con el conocimiento del resto de su producción narrativa a la que viene a sumarse el cúmulo de ensayos que hasta la actualidad ha venido publicando.

Sin embargo, a pesar de la variedad de trabajos científicos que ha desencadenado *El túnel*, obra que se constituye en el objeto de estudio de esta investigación, es posible advertir la existencia de facetas aún inexploradas. Si bien es cierto que los estudios en torno a ella han centrado básicamente su atención en cuestiones tales como la simbología empleada para la constitución del texto, los problemas metafísicos, la recreación del mundo del inconsciente o la angustia existencial del personaje protagónico, prácticamente no se encuentran pronunciamientos críticos que aborden otras problemáticas subyacentes, como la referida a la configuración del espacio artístico, fenómeno que se considera conveniente sea abordado dada la importancia que dicha configuración tendrá en las obras posteriores del autor; máxime si es tenido en cuenta el hecho de que esta obra viene a constituirse en piedra angular de la novelística sabatiana, a partir de la presencia en el cuerpo narrativo de diferentes motivos que serán retomados y ampliados posteriormente.

De los antecedentes encontrados en relación a la investigación que pretende realizarse, así como a otros estudios dirigidos al examen de la obra, la búsqueda bibliográfica arrojó que casi ninguno de esos trabajos centra su interés en el análisis de la espacialidad, aunque en ocasiones

se alude a las características estructurales de la misma o a las posibles significaciones que pudiera entrañar su configuración. Un balance de lo encontrado hasta el momento deja advertir que si los análisis concernientes a la estructura formal y compositiva de la novela no son los que priman, mucho menos sobresalen aquellos dedicados al tratamiento del espacio. Por otra parte, de la consulta de la bibliografía crítica realizada por Nicasio Urbina en torno a la trayectoria literaria del argentino (una de las bibliografías más completas y documentadas que al respecto existen), deriva la certeza de la ausencia de estudios críticos en este sentido.

Se considera conveniente brindar, a fin de validar la importancia y novedad de la investigación, una breve síntesis de los aspectos más significativos que la búsqueda bibliográfica ha suscitado.

Destaca en este sentido el artículo «*El túnel* de Ernesto Sábato, en busca del origen», de Ana Paula Ferreira, en el que su autora refiere el desarrollo psíquico del personaje como punto de partida para la comprensión del drama de Juan Pablo Castel. Para ello se basa en estudios anteriores, cuyos enfoques temáticos se centran en la enajenación, la soledad y la confusión del hombre del siglo XX, así como otros que sugieren el complejo de Edipo y la forma en que este se manifiesta en el protagonista. A pesar de que se detiene en el espacio habitacional de Castel, su perspectiva crítica concierne principalmente a la relación entre la conciencia y la inconciencia, aspectos de suma trascendencia para la lectura de la novela.

Con un enfoque similar en «Los cuatro sueños de Castel en *El túnel* de Ernesto Sábato», Agustín F. Seguí demuestra la necesidad del examen psicopatológico fundamentalmente en relación con los personajes masculinos, ya que afirma que la perspectiva existencialista resulta ineficiente para el conocimiento profundo de muchos de los aspectos abordados. Su énfasis en el mundo del inconsciente a partir de la exploración de los sueños, le permite demostrar cómo la perspectiva psiquiátrica devela una serie de aspectos hasta entonces inadvertidos por las interpretaciones existencialistas y psicoanalistas freudianas no psiquiátricas, aplicadas a la obra.

Por su parte Maarten Steenmeijer en «Neurosis epistemológica. *El túnel* como novela modernista», refiere la presencia del código modernista como análisis complementario de los ámbitos en los que por lo general se sitúa la obra de Sábato, que son el existencialista y el analítico. La investigadora se apoya en las doctrinas del psicoanálisis y de la metafísica y

realiza una valoración del espacio del cuadro *Maternidad* según el instrumental teórico de las mismas; sin embargo su lectura resulta limitada.

También en «Metafísica y soledad: Un estudio de la novelística de Ernesto Sábato», de Norberto M. Kasner, se centra el interés en aspectos ontológicos y relativos a la identidad nacional argentina, a través del análisis comparativo de los personajes protagónicos de *El túnel* y *Sobre héroes y tumbas*. Los motivos recurrentes en ambas novelas, le permiten advertir al investigador la integridad temática y argumental que distingue esta prosa desde una visión que le debe en gran medida a estudios anteriores sobre el tema.

Destaca además el trabajo de Graciela Maturo: «La poética humanista de Ernesto Sábato», donde se medita acerca de la producción ensayística y ficcional cultivada por el escritor, a través de aquellas singularidades que la distinguen de sus contemporáneos. Ligeras referencias al escenario y sus vínculos con los personajes en algunos de sus textos narrativos develan no solo el carácter introductorio del artículo respecto a la actividad estética sabatiana, sino también la necesidad de ampliar su enfoque en función de objetivos más precisos, que doten a la investigación de mayor hondura.

De manera análoga al anterior en «La lucidez salvadora de Ernesto Sábato», estudio de Juan Carlos Botero, es recreada una visión totalizadora en cuanto a la correlación del universo narrativo del argentino con las interrogantes y dificultades que asedian al hombre moderno. Su análisis aparece centrado en determinados elementos en los que puede sostenerse la continuidad de su obra, dentro de la tradición literaria latinoamericana y universal.

De la bibliografía profundizada que de manera general alude a las manifestaciones y significaciones del espacio en la literatura del Continente, destacan los textos de Fernando Aínsa *Espacios del imaginario latinoamericano. Propuestas de geopoética*, así como *Identidad Cultural de Iberoamérica en su narrativa*. Los mismos, al centrarse en las significaciones que ha cobrado el espacio en este género, resultan medulares para un cabal entendimiento del proceso histórico de formación de la literatura indicada, así como para la valoración y comprensión de la estrecha filiación existente entre los espacios latinoamericanos y la idiosincrasia del hombre que los vive.

Sin embargo, independientemente de estos trabajos, preciso es destacar la ausencia de estudios sobre las configuraciones del espacio artístico en la narrativa latinoamericana; este, como elemento indispensable del texto, ha comenzado a suscitar interés sistemático sólo en las

últimas décadas. Si bien resulta necesario motivar reflexiones que remitan a su estudio desde posturas filosóficas, es igualmente imprescindible dejar abierta la posibilidad de enfocar el fenómeno en términos de construcción artística.

Un balance de los pronunciamientos críticos antes referidos demuestra la necesidad de enfrentar nuevas perspectivas de análisis que al tiempo que permitan aprehender la singular poética de uno de los más trascendentes escritores latinoamericanos, contribuyan a suplir la ausencia de estudios críticos en torno al espacio como componente de la narración. Con este propósito es esbozada la siguiente investigación.

Objetivo general

Analizar la configuración del espacio artístico en *El túnel* atendiendo a su estructuración y funcionalidad.

Problema científico

¿Qué significaciones adquiere en *El túnel* la configuración del espacio artístico?

Diseño metodológico

Para un análisis de la configuración artística de la espacialidad en *El túnel* se considera conveniente el empleo de un método múltiple, despojado de esquematismos rígidos y marcado por los particularismos de una novela como la que ocupa la atención; por lo tanto, se pretende articular la conjunción de métodos diversos, que permita una decodificación pertinente de las significaciones que entraña la configuración del espacio artístico en la obra a estudiar. Ello no apunta a la no consideración de aquellas teorías que se han encausado en la exploración de las dimensiones espaciales en el texto narrativo, las cuales han sido debidamente aprehendidas para realizar la investigación; sin embargo, aunque estas no resultan en modo alguno prescindibles por los alcances manifiestos en cada una, las características particulares de la novela no permiten aplicarlas de un modo arbitrario o esquemático.

Aunque la caracterización del espacio artístico en un texto narrativo pueda realizarse a partir de enfoques cuantitativos, a través de los que sea posible establecer por ejemplo, cuántas veces se enmarca la narración dentro de determinado escenario, no se considera que este método aporte sustancialmente a los objetivos trazados. Lo que interesa no resulta de la frecuencia con

que se revelan estos fenómenos, sino de cómo se manifiestan y qué aportan a la significación total de la novela.

De ahí que la investigación a realizar sea de tipo cualitativa; en este caso el análisis de contenido se impone como el medio esencial para el examen. El mismo, como fórmula a utilizar hacia una exégesis del texto, avala un estudio científico signado a las particularidades de la obra en cuestión. Se considera pertinente el trabajo en el terreno de lo intratextual, a fin de establecer las relaciones entre los planos espaciales descritos en la novela y la medida en que estos determinan el desarrollo de la acción y significación de la misma; no obstante eso, ha de ser ineludible recurrir además a la valoración de las relaciones extratextuales.

Aunque la presente investigación no precisa para su desarrollo de un exhaustivo análisis extratextual, este no deberá ser desechado por el hecho de constituir «[...] un encuadre del texto en un panorama específico de carácter complejo y, desde luego, ampliamente social»,¹ lo cual permitirá explicar, desde el punto de vista sociológico, muchas de las influencias culturales e históricas que ha recibido Ernesto Sábato y que han determinado la existencia y funcionamiento de *El túnel*.

Es preciso enfatizar en que para un estudio como el que se pretende, ha resultado en extremo valiosa la perspectiva ofrecida por Olga García Yero en su análisis de la poética narrativa de José Soler Puig, dado que uno de los ejes sobre los cuales se articula se orienta en la valoración de la organización y significación del espacio narrativo en la obra del escritor cubano, lo cual no indica la aplicación irrestricta de los modelos de análisis que ella propone, sino la aprehensión de un sistema categorial asentado sobre bases científico-metodológicas sólidas. Sus distinciones en cuanto al polifacetismo del espacio resultan en extremo provechosas para el enriquecimiento del análisis señalado.

El estudio de la estructura y significación de la espacialidad en una obra narrativa no supone únicamente un problema de técnica; por tanto, la caracterización de la espacialidad no ha de ajustarse únicamente al estudio de marcas espaciales. La hermenéutica contemporánea ha aseverado la presencia en el texto de una franja contextual en la que se produce la significación que el significado del signo por sí solo no entrega, pues este no yace en él, sino en el uso que se hace de este. El bosquejo de las estructuras espaciales representa solo un grado de la

¹ Luis Álvarez Álvarez y Juan Ramos: *Circunvalar el arte. La investigación cualitativa sobre la cultura y el arte*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2003, p. 139.

investigación, la que necesitará para su cabal terminación, de un análisis de lo que ha dado en llamarse «sentidos añadidos», explicados convenientemente en el primer epígrafe del capítulo 1.

Como se enunció al inicio han sido integradas diferentes perspectivas investigativas a fin de favorecer la integración y solidez científicas. En primer lugar ha sido considerado el espacio como componente de la morfología de la obra (componente de su plano representado), el cual se constituye en el sustrato de los significados y valores del resto de los fenómenos espaciales estudiados en el texto. Han sido además estimados la tópica espacial establecida en la tradición genérica latinoamericana (en este caso la narrativa de temática urbana en la tradición narrativa latinoamericana, sobre todo en el siglo XX); los patrones socioculturales de la experiencia del espacio a partir del análisis de la cosmovisión y la valoración que de la ciudad latinoamericana ha ofrecido esta narrativa; así como los universales espaciales arquetípicos (la casa, la vertical, la horizontal, el subterráneo).

El criterio que se ha seguido a fin de organizar el análisis ha sido su estructuración en dos partes bien diferenciadas, dadas a partir de la oposición entre espacio público/espacio privado. La primera parte del estudio se centra en la observación de las diferentes casas que como paradigma de lo privado aparecen en el texto; también son examinados escenarios que aunque transgreden este ámbito pueden ser considerados como tal por los matices de intimidad que proyectan. La segunda parte del estudio se detiene en la imagen de la ciudad como paradigma del ámbito público; en este caso se precisan algunos de sus escenarios arquetípicos.

Estructura

El informe final de investigación consta de dos capítulos. El Capítulo 1 intenta en su primer epígrafe un acercamiento a los principales enfoques aportados por los estudios teórico-literarios para la profundización del espacio artístico en textos narrativos. El segundo epígrafe contiene un examen de los usos y significaciones del espacio urbano en la tradición narrativa latinoamericana. Se ha considerado necesario dicho examen pues el mismo ha permitido la aprehensión de lo que para la formación de una poética histórica, así como para las debidas valoraciones cosmovisivas y estéticas, han constituido los esquemas compositivos y las significaciones de la narrativa urbana en la literatura latinoamericana. Este proceder, sin dudas, conduce a una comprensión más veraz de los fenómenos estudiados en el Capítulo 2, además

de permitir la apreciación de la obra objeto de estudio desde una óptica que la justiprecia en relación directa al proceso histórico de formación de esta literatura.

El Capítulo 2 ilustra brevemente en su primer epígrafe los rasgos distintivos de la producción artística de Ernesto Sábato, así como la significación que dicha producción ha alcanzado en el panorama de la literatura del Continente. El segundo epígrafe refleja el estudio del texto a partir del análisis de la configuración de su espacio artístico. Finaliza el informe con los resultados que derivan de los aspectos que han sido considerados a lo largo del análisis.

CAPÍTULO 1:

DEL ESPACIO TEORIZADO AL ESPACIO NARRATIVO LATINOAMERICANO

1.1 Reflexiones metodológicas para el estudio del espacio artístico

La ciencia literaria ha mostrado en los últimos años un mayor interés hacia la problemática que entraña el espacio artístico. Si antes este era ubicado en un segundo plano respecto a dominios tan diversos como los referidos a las características de la fábula, la configuración de los personajes, el estatuto del narrador, los puntos de vista narrativos, entre otros, se aprecia cómo ha comenzado a ocupar una posición ventajosa en los intereses investigativos. Algunos teóricos lo consideran no como simple componente de la realidad presentada, sino como «el centro de la semántica de la obra y la base de otros ordenamientos que aparecen en ella. La fábula, el mundo de los personajes, la construcción del tiempo, la situación comunicacional literaria y la ideología de la obra aparecen cada vez más frecuentemente como derivados respecto de la categoría fundamental del espacio, como aspecto, particularizaciones o disfraces de ella.»²

Las investigaciones literarias más recientes apuntan a la necesidad de hallar una metodología a través de la cual resulte posible abordar desde perspectivas científicas la espacialidad en los textos narrativos, dado que estudios de este tipo muchas veces no definen correctamente el objeto de investigación y ponen en práctica conceptos analíticos de disciplinas que refieren a otras realidades.

² Janusz Slawinski: «El espacio en la literatura: distinciones elementales y evidencias introductorias», en Desiderio Navarro (selec. y trad): *Textos y contextos*, Editorial Arte y Literatura, Ciudad de La Habana, 1989, t. II, p. 268.

Reveladoras a fin de organizar el vasto dominio de intereses que giran en torno al espacio artístico, resultan las perspectivas investigativas establecidas por Janusz Slawinski. En «El espacio en la literatura: distinciones elementales y evidencias introductorias», el teórico apunta que es esencial determinar qué tipo de observación caracteriza la investigación y sobre todo qué lugar ocupa dentro de la jerarquía de enfoques que pueden ser aplicados. Su delimitación de las diversas perspectivas de análisis que han distinguido los estudios acerca del espacio, contribuye a orientar sobre contactos probables entre unas y otras. Así, por ejemplo, distingue:

1. Las reflexiones existentes en el dominio de la poética sistemática donde se concibe el espacio como un fenómeno explicable en el orden de la morfología de la obra literaria, como uno de los principios de organización de su plano temático-composicional, formado a partir de operaciones de enunciación.
2. Las reflexiones acerca de los esquemas composicionales del espacio presentado fijados en la tradición, de los métodos de descripción, de los principios que determinan el valor semántico de las presentaciones espaciales. Son esenciales en este caso las representaciones convencionales de disímiles épocas, culturas literarias, corrientes, géneros, que determinan la comprensión de la poética histórica.
3. Las investigaciones relacionadas con las representaciones espaciales fijadas en el sistema semántico del lenguaje y sus movilizaciones y «prolongaciones» literarias. Ocupa aquí un lugar central la problemática de los campos semánticos vinculados con la categoría del espacio, y son objeto de análisis e interpretación los usos de las unidades lexicales y fraseológicas, expresiones metafóricas, etcétera, cargadas de sentido espacial.
4. Las reflexiones en torno a los patrones culturales de la experiencia del espacio y su papel en el modelado del mundo presentado de las obras literarias: los correlatos espaciales de la jerarquía social, los terrenos «propios» y «ajenos», cotidianos y sagrados, los espacios de defensa, los espacios de conquista, etcétera; así como las valoraciones morales, cosmovisivas o estéticas, de lugares, puntos cardinales, regiones, que se explican sobre la base de la mitología, la religión, las ideologías sociales, entre otros.
5. Las investigaciones sobre los universales espaciales arquetípicos, su papel en la formación de la imaginación de los escritores y su exteriorización en la estilística, la

semántica y la temática de las obras. Se incluyen además las imágenes o fábulas que giran alrededor de las representaciones mentales de la casa, el subterráneo, el laberinto, entre otros.

6. Las reflexiones filosóficas concernientes a la naturaleza y forma del espacio literario, concebido como *analogon* del espacio físico. En estas investigaciones se recurre a otros lenguajes, como los de las teorías físicas, cosmológicas o astronómicas. Estos exámenes se centran en las propiedades del mundo presentado tales como la disposición de los objetos, la distancia entre ellos, las dimensiones y las formas, la finitud o infinitud.
7. Las concepciones relativas no al espacio como componente de la realidad presentada de la obra, sino de la obra misma concebida como espacio sui generis; o sea, refiere las concepciones de la morfología del texto que introducen en las reflexiones teórico-literarias la terminología de «estratos», «niveles», «disposiciones», «zonas». Es característica cierta inclinación a tratar el texto como un *dispositivo*, cuyos elementos, planos, cortes, etcétera, se disponen en un territorio que tiene carácter de espacio matemático y la naturaleza de una extensión concretizada físicamente.³

Por otra parte, debe señalarse cómo los estudios teórico-literarios se han aventurado en innumerables ocasiones a considerar el espacio valorando a la vez la problemática de la temporalidad. Por ejemplo, Mijail Bajtín en «Formas del tiempo y del cronotopo en la novela» ha apuntado la interrelación existente entre las relaciones temporales y espaciales que son manifiestas en el texto literario. Sus teorías en torno al cronotopo constituyeron un punto decisivo en el tratamiento de las teorías del tiempo y el espacio novelados, al demostrar cómo el modo en que se manifiesta el cronotopo resulta en extremo provechoso para una comprensión cabal del relato:

En el cronotopo literario-artístico tiene lugar una fusión de los indicios espaciales y temporales en un todo consciente y concreto. El tiempo aquí se condensa, se concentra y se hace artísticamente visible; el espacio, en cambio, se intensifica, se asocia al

³ *Ibidem*, pp. 270-275.

movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los indicios del tiempo se revelan en el espacio, y este es asimilado y medido por el tiempo.⁴

Como se aprecia, el cronotopo resulta una categoría tanto de forma como de contenido, definida por los vínculos que se establecen entre las relaciones temporales y espaciales que se asimilan artísticamente en la literatura. Este deviene eje central de la narración; la manera en que representa el espacio y el tiempo (al que Bajtín le imprime el carácter rector) permite organizar el acontecer en una narración literaria y darle sentido; la forma que asume el cronotopo determina la naturaleza de los personajes, así como su psicología.

Preciso es destacar que el espacio narrativo es una construcción imaginal, que se obtiene por procedimientos que no provienen únicamente de la descripción. Janusz Slawinski destaca que la configuración espacial de un texto se ejecuta en tres planos de unidades morfológicas, manifestaciones de un mismo proceso semántico; entre estos sitúa el de la descripción, el del escenario, y el de los sentidos añadidos.

En relación al primero de ellos, debe considerarse que si bien no es cierto que el espacio se conforma únicamente a través de los recursos descriptivos, sí debe percibirse que «la descripción debe hallarse siempre *en el principio* del crecimiento de la totalidad espacial dada»,⁵ pues aunque en ocasiones se asista a la presencia en una obra de espacios implícitos a través de los que se realiza el movimiento de la acción, sin que se observe la presencia de la descripción, el espacio presentado no puede ser un espacio implícito, abandonado al antojo del lector.

La descripción se manifiesta no solo como un determinado fragmento textual homogéneo e independiente, sino que puede aparecer esparcida en disímiles tipos de enunciados; incluso la descriptividad de un texto no se manifiesta tanto como «forma», sino a modo de una tendencia semántica que puede intervenir como un aspecto de un enunciado de carácter no descriptivo.

Si bien la categoría espacio se vincula a la de descripción, esta tiene que ser considerada de una manera nueva, y no desde las perspectivas tradicionales que solo apuntan su carácter pictórico, topográfico o cinematográfico, según el caso. Es preciso no continuar evaluándola

⁴ Mijaíl Bajtín: «Formas del tiempo y el cronotopo en la novela», en *Problemas literarios y estéticos*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1986, pp. 269-270.

⁵ Janusz Slawinski: «El espacio en la literatura: distinciones elementales y evidencias introductorias», p. 278.

únicamente como una forma elocutiva, sino que debe encontrarse la perspectiva dinámica de esa «forma», su capacidad para producir entidades semánticas.

Ahora bien, independientemente de la extensión que tenga el espacio presentado no es posible explicarla como un sistema autónomo, pues este constituye un ambiente dentro del cual serán desarrollados fenómenos de otro orden. El espacio no puede ser aislado del mismo modo que otras unidades morfológicas como el personaje, la trama fabular o el narrador. Los fenómenos espaciales se encuentran en una subordinación funcional respecto a otros sistemas de la obra; de ahí que «[...] el análisis del escenario tenga siempre un carácter aspectual: es realizado *en atención* al papel de las categorías espaciales en la constitución de totalidades de otro género.»⁶ O sea, cualquier indicio espacial presente en el texto se halla signado por una manifiesta dependencia, lo que induce a considerar el espacio presentado como un *escenario*. La manifestación del escenario, la disposición del «ornamento escénico» no resulta significativo por sí mismo, sino en acuerdo a lo que allí tiene lugar.

El espacio del mundo presentado, en la medida que se concretiza, produce significados adicionales que se construyen encima de las presentaciones espaciales. Esto es lo que refiere a los *sentidos añadidos* en un texto. La propiedad que posee el espacio de construir sentidos que el significado del signo por sí solo no entrega (pues este no yace en él, sino en el uso que de él se hace) genera que el espacio pueda ser considerado un sistema hablante:

El espacio tratado como equivalente de estados emocionales; la oposición de los espacios realistas y fantásticos; los interiores habitables como indicio social del héroe; el paisaje arcádico del idilio, opuesto al caos inhumano del paisaje de la gran ciudad; los elementos paisajísticos como símbolos de la patria lejana; el bosque espeso como el subconsciente; el recorrido del camino como figura del perfeccionamiento espiritual: en todos estos casos, y en otros innumerables de género semejante, estamos ante connotaciones que pueden ser movilizadas en la medida en que exista en la obra una sistematización perceptible y programática de los atributos y componentes de los espacios presentados y una axiología ligada a ellos.⁷

⁶ *Ibidem*, p. 283.

⁷ *Ibidem*, p. 287.

Por lo tanto, en toda reflexión sobre la narrativa debe tenerse en cuenta el alcance de la configuración espacial, al constituirse esta en una perspectiva fundamental para la comprensión del sentido total del texto; dicha configuración puede llegar incluso a definir la ideología de la obra. Al respecto Jüri Talvet afirma:

El tiempo y el espacio en la literatura son, sin duda, categorías más amplias que el personaje, el carácter, la idea, la trama o el símbolo, que son abarcables todos, en el contexto general del tiempo y el espacio. A través de este contexto el análisis de la obra adquiere un carácter total, íntegro. El tiempo y el espacio artístico incluyen y dan valor tanto al contenido como a la forma, vinculando recíprocamente su significación y ampliándola [...] la forma adquiere una significación que caracteriza y determina el contenido [...] las cuestiones de cómo se sitúan en la obra objetos, fenómenos y valores y de cuáles son las relaciones espaciales entre ellos, no tienen una importancia exterior. El espacio artístico define en cada instante de su expresión la ideología de la obra.⁸

Ante tal situación es vital el discernimiento de lo que representa para la lectura de la obra adentrarse en la significación del espacio y en la relación que establece con los demás elementos narrativos, lo que depende del conocimiento de sus particularidades de manera general. El espacio se ofrece como «una estructura que sustenta y signa el discurso narrativo, ya sea bajo el perfil general de la perspectiva, ya sea por lo que se refiere a su simbolismo, expresado mediante un lenguaje específico».⁹ La valoración del funcionamiento de la espacialidad en un texto narrativo tributa a la comprensión de los sistemas axiológicos subyacentes en la obra.

De ahí que para un análisis de la espacialidad deba tenerse muy en cuenta la capacidad que posee el espacio de crear múltiples matices semánticos, a través de los que pueden sintetizarse contenidos psíquicos, conceptuales e incluso sensoriales, hecho que contribuye a demostrar que su representación artística no resulta un simple telón de fondo en el cual se enmarcan las acciones, sino que esta origina nuevos significados complementarios, que tributan a la

⁸ Jüri Talvet: «Introducción a la poética del tiempo y del espacio», en: Salvador Redonet Cook (comp.): *Selección de Lecturas de Investigación Crítico-Literaria*, 1983, t. II, p. 499.

⁹ Angelo Marchese: «Las estructuras espaciales del relato» en Renato Prada Oropeza (selec. y presentación): *La narratología hoy*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1989, p. 341.

significación global del texto. De ello se deriva que el espacio es un componente semántico activo que contribuye a apreciar cómo están configurados los demás elementos de la narración (el tiempo, los personajes, la fábula, etcétera).

El espacio en un texto narrativo puede llegar a constituir una eficaz arma para la caracterización de personajes; incluso, la presencia de objetos y muebles pueden dar pruebas de las relaciones espaciales, así como de la expresión de una intimidad en el recinto donde estén situados. En «Filosofía del mobiliario», Michel Butor insiste en que al describir los muebles de un espacio habitacional, se describen los personajes que coexisten con ellos, por lo que el mobiliario desempeña en la novela no una función exclusivamente poética, sino también un papel revelador en cuanto estos objetos no son inmóviles, sino que tributan a la significación total del texto.¹⁰ En las obras artísticas resulta prácticamente imposible establecer divisiones que permitan separar los personajes del espacio que involucra su existir.

En la actualidad una de las dificultades que afronta la ciencia literaria radica en la necesidad de crear una metodología específica para el estudio de la dimensión espacial, amén de la estrecha conexión que esta entabla con el resto de los componentes de la estructura narrativa. Frecuentemente, los estudios del funcionamiento de la espacialidad dentro del género narrativo enfrentan la ausencia de métodos coherentes y científicos que definan y expliquen un sistema categorial sólido, a través del cual puedan ser enfrentados estos enfoques. Entre las investigaciones más recientes que contribuyen en Cuba a suplir esas ausencias destaca el aporte de Olga García Yero, quien ofrece una clasificación de diferentes variedades tipológicas por medio de las que puede ser estudiado el polifacetismo del espacio en un texto narrativo. Entre los subtipos específicos que señala, los cuales resultan en extremo convenientes para una investigación como la indicada, figuran los siguientes:

1. Espacio configurado como continente de elementos objetivos: Construido estilísticamente a través de denominaciones sin modificadores, con frecuentes reiteraciones de objetos y detalles. Estos componentes se acumulan y ocupan su «sitio» en la estructura imaginal del espacio básico de la acción.

¹⁰ Michel Butor: «Filosofía del mobiliario», en *Selección de Lecturas de Investigación Crítica-Literaria*, t. II, p. 559.

2. Espacio construido como objeto de manipulación subjetiva libre: Se subrayan los elementos que lo integran a partir de la re-configuración subjetiva que hace de estos el narrador atendiendo al tipo de focalización que emplee. Puede darse a partir de la supresión del factor humano, que influye compensatoriamente en que se humanicen los objetos y en que adquieran una dimensión singular. El espacio se distingue por la movilidad transformativa debido al tratamiento subjetivo que se orienta hacia el ahondamiento o la disolución de las formas aparentes y hacia la captación de una atmósfera impregnada de espiritualidad.
3. Espacio onírico: Se puede tomar como un grado extremo del anterior, pero el traslado desde la objetividad hacia la subjetividad de la imagen es muy rápida, y se asienta sobre índices implícitos o explícitos, desde la focalización del narrador. El sentido onírico del espacio puede ser reconocido de manera directa por el narrador y señalado como un tipo de ámbito «único», ya sea por su intensidad, fealdad o belleza.
4. Espacio mítico: Se produce una mitificación espacial observada a través de una construcción cosmogónica del espacio. Puede darse el caso en el que se insista violentamente en la falibilidad de la visión mítica señalada.
5. Espacio idílico: Se aleja de la superficie cotidiana; se suprimen elementos objetivos, hacia una configuración idílica. En ocasiones se vincula con otra clase de configuración espacial, por ejemplo, la de manipulación subjetiva libre.¹¹

Para un análisis de la configuración del espacio artístico en textos narrativos es preciso comprender la necesidad de no trasladar mecánicamente modelos de análisis de una obra a otra, ya que todas expresan realidades distintas que exigen formas particulares de apreciación. Las perspectivas para el estudio del espacio en textos narrativos son múltiples y no existe una que pueda ser considerada totalmente íntegra o absoluta; de su combinación deriva entonces la posibilidad de aprehenderlo en sus particularidades trascendentes.

¹¹ Olga García Yero: *Novelar también es derretirse*, Editorial Ácana, Camagüey, 2003, pp. 160-167.

1. 2 Usos, valores y aprehensiones del espacio urbano en la tradición narrativa latinoamericana

Sin caer en esquematismos rígidos que tan nocivos han resultado a la hora de historiar el proceso literario en América Latina, puede considerarse la década del 30 del siglo XX latinoamericano como el punto que marca el desplazamiento de una narrativa que ha situado fundamentalmente su foco de atención en los espacios rurales y agrestes de la región americana, a otra que intentará hallar motivo de inspiración en los emplazamientos urbanos.

No quiere esto decir que en el proceso de formación de la literatura latinoamericana la imagen de la ciudad haya constituido una ausencia; ciertamente la historia literaria muestra que hasta los años indicados no faltaron los novelistas encauzados en revelar la imagen de las ciudades latinoamericanas (Fernández de Lizardi, Machado de Assis, Eduardo Mallea, Alberto Blest Gana, Manuel Vázquez, Genaro Prieto); sin embargo, se trató casi siempre de algo excepcional. Al respecto Fernando Aínsa señala la preferencia de la Arcadia de la naturaleza frente a la Babel urbana:

Desde el neoclasicismo al mundonovismo, pasando por el romanticismo decimonónico y los variados telurismos y nativismos que marcan las primeras décadas del siglo XX, la narrativa insiste en una visión americana forjada a partir de sus fuerzas naturales primigenias. Las «novelas de la tierra» inventarían llanos, pampas, desiertos y montañas, ratificando la primacía del tema rural sobre el urbano que caracteriza a buena parte de la narrativa realista hasta fines de la década de los treinta.¹²

Asimismo, durante el movimiento romántico, cuya intención estuvo enfocada hacia la creación de textos marcados por su intención de consolidar la identidad nacional, la constante representación de los espacios de la pampa, los llanos, los abismos y la foresta exuberante, contribuye a demostrar la superioridad de los temas que giran en torno al espacio agreste, sobre aquellos que recrean los paisajes urbanos. Sin embargo, aunque ya desde fechas como estas se advierte el predominio de la temática rural con vistas a alcanzar una expresión genuinamente americana, no indica ello la ausencia de obras que recreen el ámbito citadino.

¹² Fernando Aínsa: *Espacios del imaginario latinoamericano. Propuestas de geopoética*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 2000, p.152.

Simultáneamente a la recreación artística de los ámbitos rurales, cobran vida los ambientes urbanos que atesoran desde la vastedad de viviendas residenciales, hasta los olvidados suburbios obreros. De ello dan pruebas los afanes de Paul Groussac y Eugenio Cambacérès, quienes dibujan las rápidas transformaciones sociales a las que asiste la Argentina finisecular; las *Tradiciones peruanas* (1872-1876) de Ricardo Palma, donde se intenta hacer languidecer la llamada «Arcadia colonial» a través de la alusión a esquinas y plazas de la ciudad de Lima; o *La gran aldea* (1884) de Lucio V. López, obra que a juicio de Maryse Renaud marca el inicio de la temática en el Continente;¹³ este texto ofrece un bosquejo a modo de crónica sobre los factores que determinan la consolidación de Buenos Aires como gran capital y su arribo a la modernidad, a partir de la recreación de sus inicios como una simple aldea que la prosperidad abre a nuevas opciones.

Entre las obras más reconocidas dentro de la tradición romántica latinoamericana, destaca el relato *El matadero* (1838) de Esteban Echeverría, texto en el que se muestran los conflictos entre unitarios y federales, con agudos contrastes de imágenes realistas y otras de elevado matiz romántico. Lo anterior permitió el logro de una profunda y singular imagen que alude al espacio presentado, la ciudad de Buenos Aires, donde el matadero de reses es una de sus alegorías mejor logradas. La enunciación de las peripecias sufridas por la masa humillada contribuye a dilucidar la desesperanza que identifica ese ámbito, a raíz de la incapacidad existente para superar las fuerzas demoníacas que lo rodean.

El matadero representado, aunque no evoca la presencia maléfica del desierto, es reflejo de la zona bárbara que da acceso a la ciudad, es el sitio marginal desde el que Buenos Aires se abre al campo; su estructura de poder deviene palpable metáfora de la sociedad rosista. La correspondencia establecida entre el matadero y la federación acusa la presencia de la barbarie dentro de la supuesta civilización de la que hace gala la ciudad. La inflexión naturalista en el texto, dado lo brutal y promiscuo del ambiente, genera imágenes escabrosas. El deseo de documentar lo nacional en tanto color local, elige lo disforme, lo grotesco, para representar el mundo bárbaro, inhumano y salvaje que se vive en la ciudad bonaerense.

Por su parte, Domingo Faustino Sarmiento en su célebre *Civilización y barbarie: Vida de Juan Facundo Quiroga*, publicado inicialmente en Chile en el año 1845, ofrece un rígido

¹³ Maryse Renaud: «Los siete locos y los lanzallamas: audacia y candor del expresionismo», en *Roberto Arlt. Los siete locos. Los lanzallamas*, Edición Crítica, Colección Archivo, Francia, 2000, p. 691.

contrapunto espacial que devendrá singular tópicos de la literatura latinoamericana. En la obra es primordial la significación del espacio enunciado a partir de la relación de los términos antinómicos de civilización y barbarie: La civilización alude al progreso que emana de la vida urbana y a los influjos de la cultura europea; la barbarie, contrariamente, representa la crueldad y el salvajismo primitivos que cualifican las regiones autóctonas. Es el antagonismo irreconciliable entre las ciudades populosas, lugar donde se asientan los últimos progresos de la razón humana, ungidas por el espíritu europeo, frente a la barbarie que el primitivismo americano simboliza.

La obra de Sarmiento es una invocación a que se logre el progreso capitalista, entendido este como la posesión permanente del suelo, que es lo que a su juicio desenvuelve la capacidad industrial del hombre. La barbarie para él es lo indígena, pero también los residuos de la España colonial; la civilización es el capitalismo, el liberalismo, el modelo anglosajón de Gobierno, como el de los Estados Unidos e Inglaterra.

Es notable insistir en que Sarmiento allana el camino de lo que sería una de los rasgos de la literatura romántica latinoamericana, entendido como la escisión cristiana entre el cuerpo y el espíritu, lo cual toma dimensiones espaciales cuando se hace coincidir con el campo y la ciudad respectivamente. Según Hernán Vidal en *Literatura hispanoamericana e ideología liberal: surgimiento y crisis*, el cuerpo alude al medio americano salvaje, bárbaro, alejado de la civilización de la urbe pero constituido con más objetividad en cuanto a que es el espacio inmediato y consabido del escritor, de donde proviene a pesar de sentirse atraído por la prosperidad difundida por Europa.¹⁴

Distintiva también de este período es la novela argentina *Amalia*, publicada desde el exilio por José Mármol entre los años 1851 y 1855. De forma similar a *El matadero* y *Facundo*, esta obra se aviene a la tradición literaria del país a través de la que fuera una de sus vertientes más representativas: la novela política. Destaca por su ofrecimiento de una imagen del espacio basada igualmente en la oposición de dos extremos: el de la ciudad volcada hacia Europa, y el de lo rural americano, simbolizado en el movimiento revolucionario contra la opresión. Los personajes recreados resultan símbolos del medio que los circunda; aparecen divididos igualmente en dos grupos: unos pertenecen a la gran urbe capitalina y el resto crece al calor del

¹⁴ Hernán Vidal: Hernán Vidal: *Literatura hispanoamericana e ideología liberal: surgimiento y crisis*, Ediciones Hispamérica, Buenos Aires, 1976, p. 49.

intercambio con la naturaleza y la cercana herencia colonial. La imagen que de la ciudad se ofrece resulta en extremo negativa, y preanuncia lo que años más tarde vendría a ser este emplazamiento: Buenos Aires es «un desierto, un cementerio de vivos».

A inicios del siglo XX una serie de cambios en la fisonomía de las ciudades latinoamericanas gestan condiciones que determinan la evolución de la narrativa de temática urbana. Factor definitivo de las transformaciones que comienzan a operarse, representó la urbanización a la que se exponen las ciudades latinoamericanas, urbanización que tiene sus antecedentes en las políticas gubernamentales implantadas en América sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XIX.

Entre las causas esenciales de ello se encuentra el inicio del proceso de industrialización en las naciones americanas: se multiplica aceleradamente el movimiento de los centros de comercio e inversiones dado el estímulo de los negocios de importación y exportación; la esperanza de ascenso social estimula la inmigración extranjera y el éxodo rural; se realizan mejoramientos en la infraestructura a partir de la ampliación de puertos, instalación de servicios sanitarios, de drenaje, eléctricos, telefónicos, de transporte; en las formas de vida se manifiesta una creciente devoción a los modelos europeos.

La implantación y desarrollo del capitalismo en las repúblicas latinoamericanas derivó en grandes transformaciones económicas y culturales en las áreas periféricas subordinadas a los países metropolitanos. En ello influyó el liberalismo del siglo XIX, a partir del cual se promovió el intercambio sin restricciones que fortaleció el papel de Latinoamérica como proveedora de materias primas a las naciones europeas. Junto a las transformaciones de orden económico que tienen lugar en el Continente, la cultura se beneficia de las corrientes foráneas; de ahí que según la opinión de Hernán Vidal, tanto las ciudades como los puertos más importantes se vieran favorecidos con la modernidad proveniente de los centros extranjeros tras el contacto comercial con los mismos.¹⁵ En las grandes capitales portuarias como Montevideo y Buenos Aires, el intercambio material que genera el advenimiento de la fase imperialista del capitalismo, desencadena un elevado crecimiento urbano que será registrado por la literatura modernista.

La universalización y renovación de las letras locales, incorporadas y reconocidas a partir de este momento en el concierto de la literatura universal, exhibirá obras que destacan por la

¹⁵ *Ibíd.*, p. 33.

exaltación del gusto hacia lo cosmopolita, la Edad Media, la antigüedad grecolatina, el mundo oriental, lo que otorga un nuevo hálito vital a las letras latinoamericanas. La recreación de espacios ajenos o de espacios marcados por la influencia foránea a partir de la apertura de América al mundo, derivó en falsas presuposiciones que apuntaban a que la literatura modernista con sus afanes exotistas y cosmopolitas evadía la realidad americana, y por tanto rompía con lo mejor de esa tradición literaria que hasta el momento había buscado el camino de su originalidad en la recreación de ambientes propios de su geografía rural. El deslumbramiento ante el desmesurado desarrollo de las urbes latinoamericanas será recogido por lo mejor de nuestra literatura modernista, como lo prueban los textos de José Asunción Silva, Manuel Gutiérrez Nájera, Julián del Casal, José Martí y Rubén Darío.

Por su parte, el desarrollo de la corriente regionalista o criollista en América, establecida cronológicamente entre los años 1924 y 1940,¹⁶ fija uno de los momentos de la historia literaria latinoamericana en los que la recreación del espacio americano cobrará mayor significación, a través de la visión crítica o laudatoria de espacios geográficos y grupos humanos situados en apartados rurales del Continente.

Aunque el presente examen encauza su atención hacia aquellos textos narrativos centrados en la recreación de ámbitos urbanos, conviene hacer un alto para reflexionar acerca de algunos de los motivos temáticos que marcaron la estética criollista, ya que desde los mismos puede vislumbrarse la imagen que de las ciudades comenzará a ofrecer la narrativa urbana de la época.

Uno de los ámbitos de mayor realce de la novela criollista resulta la selva sudamericana, símbolo de barbarismo para el universo citadino y eje rector de muchas de las acciones que llevan a cabo los personajes víctimas de su infinitud. La recreación de la temática de la selva en textos de este período, enaltece la oposición entre los espacios urbanos y los agrestes, a partir de la aplicación de la fórmula sarmientina *civilización contra barbarie*. Ejemplo de lo anterior son reconocidas obras como *La vorágine* (1924), *Don Segundo Sombra* (1926) y *Doña Bárbara* (1929), en las que afloran personajes típicos de las fuerzas civilizadas provenientes de la ciudad que se enfrentan al primitivismo del campo, tales como el Santos Luzardo de *Doña Bárbara*. El diálogo establecido entre campo y ciudad manifestará puntos de contacto en el

¹⁶ Bernal Herrera: «El regionalismo hispanoamericano: coordenadas culturales y literarias», Revista Casa de las Américas, #224, La Habana, 2001, p. 3.

hecho de que en ambos espacios se acentúa, aunque con mecanismos diferentes, la crisis de identidad del individuo que los habita: la ciudad es zozobrada por el avance tecnológico que induce a la deshumanización y automatización del sujeto, regido por condicionantes que obstruyen su desenvolvimiento espiritual; el campo, por otro lado, está ausente al progreso y situado en la lucha por sostener las antiguas formas de dominación colonial agraristas que derivan luego en la transnacionalización.

Es necesario aclarar que la relación entre los ámbitos señalados se robustece además por el motivo del viaje, cuyas formas de expresión en la literatura giran en torno a la búsqueda de la identidad del sujeto. La generalidad de las novelas de la tierra se caracterizan por presentar la travesía hacia el interior del Continente, en dirección a la pampa o la selva, proceso que ha quedado definido por la crítica como movimiento centrípeto.¹⁷ El viaje iniciático a los orígenes precisa del desprendimiento de las trivialidades con que la ciudad aliena a sus pobladores, a través del contacto con los elementos naturales que caracterizan las regiones agrestes, como el agua, la vegetación, la tierra o el fuego.

Este movimiento de repliegue y arraigo, de búsqueda de esencias y de tradiciones perdidas recrea la necesidad de hallar el equilibrio mental. El viaje, por consiguiente, simboliza la desorientación, la necesidad de proyectarse sobre una realidad o entorno purificado, ajeno al consumismo de la ciudad y su europeísmo; estipula lo que sería el espacio ideal al que se aspira, cuyo sendero es fuente de acontecimientos insólitos sobre los que se va modelando la interioridad del sujeto y la naturaleza de los cambios que experimentará.

Como fue enunciado al principio, si la narrativa de temática urbana había constituido hasta el momento una excepción en comparación a aquella que centraba sus ámbitos en las regiones rurales y agrestes de Latinoamérica, a partir de los años treinta del siglo XX se asistirá a un período en el que la temática de la ciudad pasa a convertirse en el eje central que articula las visiones de los nuevos narradores. Lo explicado, y es válido hacer la aclaración, no es signo de la desaparición de la narrativa de temática rural, la que se continuará cultivando y muestras de ello son las obras de José María Arguedas, Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, entre tantos otros.

En ocasiones, visiones reduccionistas de esta historia literaria han adjudicado a la novela latinoamericana de los años 60, la traslación del escenario rural a los emplazamientos urbanos,

¹⁷ Fernando Aínsa: *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Editorial Gredos, Madrid, 1986, p. 205.

con el propósito de contraponer lo que denominaron embrionario estado de la narrativa regionalista, a la madurez literaria que protagonizara la narrativa de los años sesenta latinoamericanos. Considerar tal afirmación como definitiva induce a soslayar una porción memorable de la novelística que funciona como antecedente del *boom*. Con anterioridad a la década del 60, y precisamente al calor de las vanguardias latinoamericanas, comienzan a cultivarse numerosas obras que ubican las urbes latinoamericanas como espacio de fondo de la historia, sobre todo aquellas grandes capitales como Buenos Aires, Lima, Ciudad México y Montevideo.

Un balance de lo que la ciudad latinoamericana ha representado desde la literatura, permite advertir que han sido básicamente dos modos los que han signado la lectura. El primero, de escritores que como Domingo Faustino Sarmiento y Rómulo Gallegos verán en esta la materialización más evidente del proyecto de Modernidad en América, signo de progreso, de combate civilizador contra la barbarie, de auge económico, visión que en buena medida permite comprender las causas de las grandes movilizaciones migratorias de las zonas rurales a la ciudad. La segunda visión, instalada fundamentalmente a partir de los años 30, será dada desde la visión de escritores empeñados en mostrar la imagen de extrañas ciudades marcadas por los conflictos entre lo tradicional y lo moderno, signadas por la degradación y la enajenación del individuo.

La imagen de la ciudad ofrecida por estos textos no es objeto solamente de una determinada expresión estética, sino que resulta una clara respuesta a la imposición de nuevos órdenes culturales, políticos, sociales y económicos, acontecidos en América, los cuales devendrán en una honda crisis. La relación del hombre con su medio desencadena la emergencia de manifestaciones alienantes en el individuo, que lo conducen al rechazo del suceder real, a la adopción de posturas irracionales, o a la pérdida de su individualidad. En la urbe cosmopolita del siglo XX latinoamericano se sitúa el fin de la imagen de la ciudad como signo de civilización que prefigurara Sarmiento, fin que se manifiesta en antinomia del discurso literario de la etapa anterior. Ana María Pérez Lacarta afirma que la urbe, en tanto, funciona como «anticiudad»,¹⁸ pues se produce el fin de la utopía y de los proyectos de los grandes urbanistas,

¹⁸ Cfr.: Ana María Pérez Lacarta: *El universo imaginario de Robert Margerit: los espacios*, en <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html>, pp. 250-251.

quienes vieron en la modernización de las ciudades latinoamericanas el arribo a un modelo de progreso semejante al de las capitales europeas. Al respecto Carlos Fuentes apunta:

[...] en el siglo XIX la opción entre civilización y barbarie era clara y el radio del debate reducido, de manera que el intelectual podía tomar una y afectar el otro con relativa sencillez. Más que en la creación artística, era en el periodismo y el ensayo donde se libraba la batalla: Sarmiento, Otero, Ramírez, Del Valle, Lastarria, Rodó. Se trataba, en realidad, de una guerra entre el atraso feudal y la modernidad propuesta por los países anglosajones y Francia. Pero al superponerse, en los últimos cuarenta años, una fachada capitalista y urbana a la realidad de Latinoamérica, en cierto modo ese conflicto quedó resuelto: en Lima y en Santiago, en Buenos Aires y Bogotá, se estaban viviendo las formas de vida moderna, y si en el interior de cada país pervivía el mundo sin nombre de la barbarie, en las ciudades nacía una clase media, un proletariado, un cinturón infernal que se llamaría favela en Brasil, villasmiseria en Argentina, población callampa en Chile, rancho en Caracas. [...] esa “civilización”, lejos de procurar la felicidad o el sentimiento de identidad o el encuentro con valores comunes, era una nueva enajenación, una atomización más profunda, una soledad más grave.¹⁹

Por lo tanto, la angustia existencial del hombre contemporáneo resulta motivo recurrente en las obras del período; los sentimientos de enajenación y culpa de los personajes recreados tonifican el carácter maléfico de la ciudad para corroborar la miseria humana que exige la vida en su interior, la desesperación que estimula al suicidio o al crimen como formas de inmoleración. De la misma forma que en las novelas de la tierra por lo general se procede al sacrificio del héroe por el espacio agreste, los que viven en la urbe son eslabones interminables de su holocausto, a pesar de que esta sea el símbolopreciado o la aspiración idílica de los provincianos. Manifestación de lo anterior lo constituye la obra del argentino Roberto Arlt, quien ha llegado a ser considerado por algunos el iniciador de la novela moderna urbana.²⁰

¹⁹ Carlos Fuentes: «Sobre la nueva novela hispanoamericana», en *Lectura crítica de la literatura americana. Actualidades fundacionales*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1997, p. 175.

²⁰ Maryse Renaud: «Los siete locos y los lanzallamas: audacia y candor del expresionismo», en *Roberto Arlt. Los siete locos. Los lanzallamas*, p. 689.

Su obra, entre la que destaca *Los siete locos* (1929), *Los lanzallamas* (1931) y *El amor brujo* (1932), tributa a la evolución del género impregnado en este caso de los influjos de la crónica periodística, de la cual se nutre. Estos influjos le permiten hacer un enfoque integrador de los diversos espacios que conforman la ciudad, lo que no actúa en detrimento de la ficción narrativa, sino que le concede a los hechos la inmediatez y expresividad que requieren las estampas de la cotidianidad citadina.

Sin embargo, las visibles influencias del periodismo en su narrativa no constituyen el grueso de los hallazgos estéticos, pues prevalecen otros aspectos que determinan en gran medida los méritos de la narrativa publicada en esos años, sobre todo en lo referido al tratamiento del espacio. Su obra destacará no por la manifestación de la naturaleza física y material de la ciudad, sino por la recreación del espacio urbano como espacio vivencial, determinado por los vínculos de complementariedad o ruptura que los habitantes establecen con su entorno.

La inversión del modelo propuesto por Sarmiento de civilización contra barbarie se manifiesta a través de una réplica sarcástica: el desierto ahora yace en la ciudad, en su sordidez; la metrópolis representa la pampa disfrazada de ciudad. Es el momento en que la literatura comienza a mostrar sin disfraces la soledad que proviene de la vida urbana, la angustia, la incertidumbre, subyacentes en el espíritu de la *polis* moderna.

Los conflictos generados por las transformaciones que tienen lugar bajo el proceso modernizador determinan el cambio en la imagen mostrada de la sociedad urbana, imagen fragmentada, desgarrada y vivida en su plenitud desde la perspectiva individual del sujeto. La conservación de las antiguas y retrógradas estructuras ciudadanas de la burguesía liberal, a través de los barrios históricos, coloniales, los palacios de la etapa del porfirismo y los clubes de ocio de la oligarquía ganadera rioplatense, en oposición a la urbanización moderna, contribuyen a ilustrar el enfrentamiento de lo viejo con lo nuevo que prevalece en la narrativa del período.

El interés en torno a los vínculos establecidos entre la existencia humana y el espacio, ha derivado precisamente en la representación de la ciudad como una experiencia tanto exterior como interior. Por lo tanto, la urbe se expresa en estas novelas no solo como referencia cartográfica, sino también como experiencia esencialmente vivida. Así, Fernando Aínsa destaca que a pesar de que el rasgo natural y más distintivo del escenario urbano venga dado

por la extensión, este se vuelve también intenso a partir de la profundidad de sus influjos en el desarrollo social y espiritual del hombre.²¹

Para estos escritores es relevante el hecho de estimar el espacio como continuidad del hombre, o sea, en su dimensión humana, lo cual remite a la noción de espacio existencial en cuanto este resulta «[...] una concretización de esquemas ambientales o imágenes que son una parte necesaria de la orientación general del hombre o de su estar en el mundo [...]»,²² es decir, se concibe el espacio como una dimensión más de la existencia humana, la cual permite interiorizar en la naturaleza de los vínculos que establece con quien lo habita, el modo en que este determina su evolución o retroceso como ente social.

En la visión que ofrecen los novelistas de las ciudades latinoamericanas resulta distintiva la multiplicidad espacial, a través de la cual confluyen y armonizan numerosos ámbitos como los barrios marginales, los suburbios, las zonas residenciales, los bares nocturnos y las oficinas. Esta multiplicidad espacial permite la captación de la sociedad en disímiles planos y la profundización en las diferentes esferas de la vida cotidiana, a partir de las dimensiones espaciales en las que se estructuran los textos. La singular configuración del espacio artístico resulta consecuencia de la experimentación narrativa que se gesta por estos años, e instaura en muchos casos una ruptura con la literatura precedente, en la que generalmente se desestimaba la polifuncionalidad del espacio. De modo similar, la incursión en muchos ámbitos permite mostrar a plenitud el verdadero caos de la ciudad como espacio social y sus efectos adversos en el sujeto que la vive.

Esta narrativa se ha encauzado en el deseo por reflejar el proceso de desintegración y decadencia a que asisten las sociedades clasistas latinoamericanas, y una de las vías ha sido a través de la invención de personajes aquejados de neurosis, esquizofrenias y otros desórdenes mentales que resultan consecuencia de su estar en el mundo. Personajes similares a Juan Pablo Castel, protagonista de *El túnel*, se replegarán en espacios ficticios donde construirán alternativas de vida ante la hostilidad que el medio les crea, fenómeno recreado en obras como *El pozo*, *Adán Buenosayres*, *Sobre héroes y tumbas*, *El obscuro pájaro de la noche*, entre tantas otras. En estas, la significación de la ciudad devela perspectivas diferentes, pero todas en

²¹ Fernando Aínsa: *Espacios del imaginario latinoamericano. Propuestas de geopoética*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 2002, p. 155.

²² Victoria Baeza: «La celebración del camino. Buenos Aires andada en el imaginario de Leopoldo Marechal», en <http://www.bifurcaciones.cl/002/adanbuenosayres.html>.

función de mostrar la soledad del hombre contemporáneo a partir del avance y deterioro exhaustivo de la modernidad.

LA CONFIGURACIÓN DEL ESPACIO ARTÍSTICO EN *EL TÚNEL*

2.1 Un acercamiento a la narrativa de Ernesto Sábato a través de *El túnel*

Examinar el desarrollo alcanzado por la literatura contemporánea a través de la novela *El túnel* de Ernesto Sábato, implica además de valorar la renovación que en el terreno de la narrativa comienza a experimentar la novela latinoamericana del siglo XX, reconocer la osadía de una producción artística sometida al voluntario y abierto compromiso con el destino del género humano, hecho que ha conducido a la consideración de que esta literatura cobra una dimensión que va más allá del valor estrictamente literario.

La publicación de *El túnel* en el año 1948 marca el inicio de la obra narrativa del autor, quien ya se había inaugurado años antes en el ejercicio de las letras con *Uno y el universo* (1945). El auge del vanguardismo narrativo a partir de la década del 30, que condujo al interés en torno a la relación entre el artista, la obra de arte y el público, así como a la renovación temática y lingüística, son factores que determinan el proceso de creación del argentino.

El deseo de Ernesto Sábato de dar a conocer *El túnel* estuvo precedido de dudas mal infundadas por algunos que cuestionaron su capacidad de adentrarse en el universo de la creación estética, debido a su inicial vocación por la matemática y la física: «[...] *El túnel* fue la única novela que quise publicar, y para lograrlo debí sufrir amargas humillaciones. Dada mi formación científica, a nadie le parecía posible que yo pudiera dedicarme seriamente a la literatura. Un renombrado escritor llegó a comentar: “¡Qué va a hacer una novela un físico!” ¿Y cómo defenderme cuando mis mejores antecedentes estaban en el futuro?». ²³ Sin embargo,

²³ Guillermo García: «Literatura hispanoamericana del siglo XX. Un panorama», en <http://www.unlz.edu.ar/catedras/s-liter-latin-1-2/libro12.htm>.

la novela desde sus inicios recibió una amplia y favorable acogida por parte de la crítica y colocó a su autor en perspectivas de una inequívoca carrera literaria.

La influencia del pensamiento metafísico y existencial que caracteriza la generalidad de sus textos narrativos y ensayísticos, así como sus contactos con el surrealismo, repercuten en la visión mostrada de la realidad, y dificulta ubicarlo dentro de cualquier grupo o cenáculo; no obstante eso, de lo que si no quedan dudas es de que junto a autores como Roberto Arlt, Leopoldo Marechal, Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, entre tantos otros, Ernesto Sábato figura entre los más grandes narradores de la Argentina y de Latinoamérica. En cuanto al contenido de su producción, es importante subrayar que se sitúa alrededor de las directrices temáticas de la angustia, los problemas metafísicos de la existencia, la dialéctica entre la razón y el sentimiento, el mundo del inconsciente y los problemas de la incomunicación humana.

Autores como Albert Fuss insisten en ver en *El túnel* «[...] el rostro desfigurado del hombre moderno incapaz de comprender la vida que huye de sí mismo, pero que sucumbe a las fuerzas incontroladas de su inconsciente porque su generalizado escepticismo analítico ha aniquilado su confianza [...]».²⁴ La expresión de tales procesos se encuentra en armonía con la esquizofrenia que marca a la sociedad del siglo XX; el privilegio de la razón sobre el espíritu ha determinado la crisis a nivel social en el individuo, su estado de alienación y la consecuente aparición de actitudes de rebeldía y violencia.

Lo anterior se muestra también en el resto de las novelas que completan la trilogía: *Sobre héroes y tumbas* (1962) y *Abaddón, el exterminador* (1974), además de otros textos de carácter crítico y ensayístico como *Uno y el universo* (1945), *Hombres y engranajes. Reflexiones sobre el dinero, la razón y el derrumbe de nuestro tiempo* (1951), *El otro rostro del peronismo*, *El caso Sábato*, *Torturas y libertad de prensa*, *Carta abierta al general Aramburu* (1956), *El escritor y sus fantasmas* (1963), *La cultura en la encrucijada nacional* (1976), *Aproximación a la literatura de nuestro tiempo: Robbe-Grillet, Borges, Sartre* (1968), *Antes del fin* (1999), *España en los diarios de mi vejez* (2004), textos que se suman a sus colaboraciones en diarios y revistas.

Resulta importante destacar que *El túnel* no es un texto aislado, sino que se constituye en el punto de partida del sistema literario del autor, al presentar los gérmenes sémicos de cuestiones

²⁴ Albert Fuss: «*El túnel*, universo de incomunicación», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, #391-393, Madrid, 1983, p. 339.

que serán retomadas y ahondadas en textos posteriores. Ejemplo de lo anterior es lo relativo al mito de los ciegos, que se aviene a su vez a una configuración de la espacialidad típica en su narrativa: la de los túneles subterráneos de la ciudad de Buenos Aires como su respectiva topologización.

El túnel, al igual que el resto de las obras del autor, constituye un proceso de síntesis y renovación en la narrativa latinoamericana, por medio del que se ilustra la proporción de la crisis de la sociedad argentina y moderna en general, a través de la posición adoptada por el individuo y de los trastornos mentales originados en su psiquis. Estimarla en su justa medida requiere del análisis de aquellas particularidades en las que se concreta la línea de introspección existencialista difundida por Sábato, fuente esencial de la que bebe la generalidad de sus textos.

2.2 La configuración del espacio artístico

2.2.1 El aislamiento humano desde *El túnel*

La concepción del hombre sobre el espacio que le rodea, aspecto discutido en el capítulo anterior, implica valorar las dimensiones del contorno en que este desarrolla su actividad social y espiritual; en dependencia de su filiación o no, será posible indagar en la forma en que ese ámbito es aprehendido por el sujeto que lo toma como suyo. La ciudad, por ejemplo, es una de las vivencias íntimas que a opinión de Gabriela Riveros, no se puede limitar a un ámbito externo lejos de toda experiencia humana, sino que cada persona la asimila en su interior creando nuevos espacios.²⁵ Tales observaciones conducen a la idea de que tras la psiquis humana permanece un escenario que funciona como el microcosmos del yo y de sus apreciaciones de la realidad exterior, o de la otra ciudad de afuera.

El espacio en *El túnel* está dado fundamentalmente a través de la recreación de esa ciudad familiar y vivida desde una perspectiva individual, la de Castel, a través de la cual el protagonista se aísla de la realidad. Sus sentimientos, estados de ánimo y actitudes, ofrecen la imagen de su estar en el mundo, y en especial la aprehensión de cada uno de los mecanismos esenciales que intervienen en su relación con los demás. Así, las explicaciones de sus miedos, angustias o alegrías, establecen el itinerario que debe seguirse para descender a las intimidades de su yo, ciudad o mundo oculto que se revela en la medida en que se profundiza y se comprende su desequilibrio mental.

De ahí que la espacialidad en la novela se caracterice por tener una raíz infinitamente ontológica, lo que determina no solo la interrelación de los diferentes escenarios que la conforman, manifiestos desde la perspectiva de su protagonista, sino también su unidad semántica en relación a otros estratos del texto.

Por lo tanto, el simbolismo de /túnel/, figura por demás representativo del mundo moderno y es de esencial importancia para una adecuada comprensión de las significaciones que aporta al sentido profundo del texto. Para un análisis de la espacialidad en la novela se debe partir del simbolismo que entraña dicho término, porque de él derivan las significaciones principales que permiten entender el significado de otros escenarios significativos como la casa y el cuadro.

²⁵ Gabriela Riveros: «Nueve postulados hipotéticos sobre la ciudad», en *Ciudad y Memoria*, Consejo para la cultura de Nuevo León, México, 1997, p. 60.

El túnel construido por Castel podría considerarse una especie de espacio interior, espacio que según la visión del personaje se adhiere a nuevos túneles donde pernoctan otros que como él resisten las mismas angustias. A pesar de que hacia el final de la historia descubre la ineficacia de su pensamiento, el laberinto o mundo oculto de Castel es concebido a raíz de la necesidad de forjar un espacio existencial, cuyas dimensiones logren conducirlo más allá de la estructura física del empedrado citadino.

Renato Prada Oropeza apunta que *El túnel*, como título, ya constituye un código anunciador. Una comparación con *pozo*, por ejemplo (título de otras dos grandes novelas cortas latinoamericanas) arroja pistas reveladoras a través de las cuales puede comenzar a desentrañarse el sentido del texto. Luego, es preciso recordar los conceptos de *túnel* y de *pozo* que ofrece el *Diccionario de la Lengua Española*:

- Túnel: Paso subterráneo abierto artificialmente para establecer una comunicación.
- Pozo: Perforación que se hace en la tierra para buscar una vena de agua. Hoyo profundo, aunque esté seco. Sitio o lugar en donde los ríos tienen mayor profundidad. Cosa llena, profunda o completa en su línea.²⁶

Entre los semas nucleares que permiten diferenciar /túnel/ de /pozo/ se encuentran la /horizontalidad/, la /comunicabilidad/ y la /transitabilidad/, y como semas comunes la /subterrneidad/. Ello demuestra que a pesar de encontrarse ambos en la nocturnidad y lo oculto, la imagen del túnel como puente se identifica con la premura de hallar una salida. Por lo tanto, el propio título del texto resulta ya revelador en cuanto elemento movilizador del relato:

[...] búsqueda de la comunicación dentro de la modalidad específica y condicionante de la subterrneidad que entraña una connotación de /nocturna/, /escondida/: el túnel no se ve a la luz del día, no relaciona elementos que se distinguen con la vista en condiciones normales (naturales) de iluminación; por ello, también puede servir en cuanto verdadero núcleo de una configuración discursiva, para nombrar las comunicaciones prohibidas, que las normas morales vigentes no permiten ejercitar a la luz del día [...] ²⁷

²⁶ DLE: *Diccionario de la Lengua Española*, en www.rae.es

²⁷ Renato Prada Oropeza: «*El túnel*: sentido y proyección», en *Los sentidos del símbolo. Ensayos de hermenéutica literaria*, Universidad Veracruzana, México, 1990, p. 103.

La idea de lo subterráneo aparece unida a lo ignoto, que contribuye a entender las causas por las cuales se instituye el túnel como el espacio clave de la novela, lo que en cierta medida es sugerido por su función de código anunciador, además de evidenciar la aguda cosmovisión del protagonista. Obsérvese que la posición horizontal intensifica la condición de inframundo a la que está sometido Castel; su disposición se manifiesta a través de la orientación paralela o simultánea a los acontecimientos que transcurren en la sociedad, en el «ancho mundo» o «mundo de arriba», que en la novela se reconoce en la ciudad moderna. Con una significación medular, aunque diferente, se destaca el «mundo de abajo», laberíntico y tenebroso, que en la composición del túnel refleja su más exacta realización.

Es notable insistir en que Castel es consciente de su crisis, pues la descripción de sus obsesiones y precisamente ese sentirse ajeno y distinto, es un ejemplo de que percibe su desorientación, pero la forma en que la rebasará no fructifica debido al agravamiento de su condición de alienado. El desarraigo emocional viene aparejado a su distanciamiento de todo lo que gira a su alrededor y de la pérdida del sentido de pertenencia al espacio. De ahí que la localización apartada del túnel se corrobore en su comparación con una isla: «[...] qué sensación de infinita soledad vació mi alma [...] como si el último barco que pudiera rescatarme de mi isla desierta pasara a lo lejos sin advertir mis señales de desamparo.»²⁸

La situación de insularidad que cree vivir repercute en la valoración de su identidad; por ello se vuelve imperiosa la necesidad de salir de la isla-túnel, ya que se da cuenta de que esta resulta nociva para su integridad personal y emerge en él ese deseo de descubrir qué es lo que se esconde más allá de su geografía insular, siempre lejos del entramado de clases sociales, sectas y razas, que moldean la amalgama cultural de la ciudad de arriba.

Al hallarse dislocada la racionalidad de Castel, sus lecturas del mundo responden a la percepción de un sujeto alienado y por consiguiente se fortalecen las imágenes propias del grotesco, el cual resulta representativo según Wolfgang Kayser, de la visión de una realidad enajenada.²⁹ Estas imágenes caracterizan el espacio indicado a través del sentido de extrañamiento que siente Castel ante una realidad que le es ajena y en la que no logra definirse:

²⁸ Ernesto Sábato: *El túnel*, Editorial Seix Barral, Barcelona, p. 131.

²⁹ Apud.: Hernán Vidal: *Literatura hispanoamericana e ideología liberal: surgimiento y crisis*, p. 102.

«[...] yo, que la habría esperado en vano [...] estaría en un desierto negro, atormentado por infinitos gusanos hambrientos, devorando anónimamente cada una de mis vísceras.»³⁰

Si al inicio el pintor asesino dice que la mujer víctima fue la única en comprenderlo, al asesinarla cierra la posibilidad de comunicarse con el medio exterior y de emanciparse: «[...] toda la historia del los pasadizos era una ridícula invención o creencia mía [...] en todo caso había un solo túnel, oscuro y solitario: el mío, el túnel en que había transcurrido mi infancia, mi juventud, toda mi vida.»³¹ Esta es una de las expresiones que define con mayor lucidez el momento en que el pintor interioriza su conflicto existencial y la imposibilidad de corregirlo; es, por demás, una de las de mayor relieve ontológico en la obra.

Podría considerarse entonces que este mundo hermético construido por Castel para sí deviene espacio idílico, escenario de una acción que se aleja de las agonías de la vida cotidiana, para fundar un territorio protector del yo flagelado. Sin embargo, más que considerar espacio idílico a la configuración y significación espacial del túnel, sería acertado advertir en este la manifestación de un espacio mítico dadas las dimensiones cosmogónicas que adquiere. Erigido en metáfora del aislamiento humano, el túnel que Castel se ha edificado es representación del mundo de abajo, mundo resguardado de la inmediatez y la vulgaridad del mundo de arriba encarnado en Buenos Aires; sin embargo este aislamiento no conduce al acomodo del protagonista. El túnel de Castel no se constituye en un espacio de bienestar, más bien se trata de un lugar de tránsito, travesía por medio de la que se intenta el abandono de un universo insano a fin de ingresar a un ámbito afirmado en su entereza.

El asesinato de María Iribarne, personaje símbolo en la obra de la otredad, o de la posibilidad de hallar una salida, cancela la entrada del protagonista a un espacio dignificado. Su muerte subvierte los significados del símbolo: el túnel termina finalmente siendo cárcel: «Sólo existió un ser que entendía mi pintura. Mientras tanto, estos cuadros deben de confirmarlos cada vez más en su estúpido punto de vista. Y los muros de este infierno serán, así, cada día más herméticos.»³²

La lectura de esta imagen con la que culmina la novela resulta de un simbolismo revelador. Si bien una lectura lineal del texto vendría a representar en esos «herméticos muros» la imagen

³⁰ Ernesto Sábato: *El túnel*, p. 130.

³¹ *Ibíd.*, p. 129.

³² *Ibíd.*, p. 135.

del manicomio en el que está hospitalizado Castel, no quedan dudas de que estos son expresión de un encierro que más que físico, resulta espiritual, más que forzoso, voluntario.

Incluso, es representativo el hecho de que en la configuración del escenario desde el que narra la historia de su crimen, el manicomio, no se ofrecen descripciones o signos que pudiesen sugerir sus características como espacio material o vivido. Del mismo solo se ofrece la imagen solitaria de un hombre (Castel) sentado frente a una ventana a partir de la cual contempla el nacimiento de un nuevo día. Sin embargo, el renacer de este Buenos Aires contemplado no advierte signos de redención para el protagonista:

A través de la ventanita de mi calabozo vi cómo nacía un nuevo día, con un cielo ya sin nubes. Pensé que muchos hombres y mujeres comenzarían a despertarse y luego tomarían el desayuno y leerían el diario e irían a la oficina, o darían de comer a los chicos o al gato, o comentarían el film de la noche anterior.

Sentí que una caverna negra se iba agrandando dentro de mi cuerpo.³³

2.2.2 Los espacios privados y su significación en el texto

a. El centro de intimidad como materialización del túnel: la casa-taller

De los escenarios distintivos de la intimidad en el texto, la casa constituye uno de los principales debido a su trascendencia para el conocimiento y profundización de la caracterización del personaje. Según Gaston Bachelard, es en la casa «[...] donde se revela una adhesión [...] a la función primera de habitar nuestro rincón en el mundo, nuestro primer universo [...] Todo espacio habitado lleva como esencia la noción de casa.»³⁴ De ahí su importancia para determinar los vínculos que unen al individuo a su ámbito y la medida en que este influye sobre su comportamiento. En la casa se percibe el principio de estar del hombre en el mundo, de ella parten las nociones de hogar, familia y amistad.

Dicho ámbito se concibe asimismo como un estado de alma, pues la casa revela una intimidad que permite fortalecer los lazos espirituales que unen al habitante con su morada. Ello se acentúa si el ámbito es el lugar de nacimiento, pues en la mente del individuo al pasar los años persisten lejanos recuerdos y emociones que hacen tangible el ambiente y permiten

³³ Gaston Bachelard: *La poética del espacio*, p. 133.

³⁴ *Ibidem*, pp. 34-35.

evocar los momentos de la infancia. Según afirma Gaston Bachelard: «Por los sueños las diversas moradas de nuestra vida se compenentran y guardan los tesoros de los días antiguos [...] los recuerdos del mundo entero no tendrían nunca la misma tonalidad que los recuerdos de la casa.»³⁵

La noción de casa se asocia generalmente con la imagen de protección; es espacio conocido en sus esencias, espacio personalizado, espacio positivo. Por su funcionalidad, así como por la identificación que se establece entre esta y quien la habita, la casa encarna el ámbito interior más íntimo de todos los espacios cerrados; es donde se abandona el comportamiento característico de los espacios públicos, por lo que es considerada un escenario de la libre manifestación.

La casa-taller de Castel constituye el tránsito hacia otra etapa de su vida: la madurez, etapa en la que le son develadas nuevas dificultades en su desenvolvimiento como ser social. «Las horas que pasamos en el taller son horas que nunca olvidaré. Mis sentimientos, durante todo ese período, oscilaron entre el amor más puro y el odio más desenfrenado, ante las contradicciones y las inexplicables actitudes de María.»³⁶

Las ideas de beneplácito que propicia el medio son sugeridas a través de enunciados como «horas que nunca olvidaré» y «el amor más puro», en los que se refiere la intensidad de esas memorias que contribuyen a mostrar la identificación positiva con el espacio habitado. Sin embargo, los semas de /seguridad/ y /rebeldía/ que brotan de la descripción del estado de ánimo, evidencian contradictoriamente la inestabilidad mental del sujeto. Es crucial señalar el hecho de que en la constante necesidad que tiene Castel de regresar siempre al hogar, se percibe el encuentro con un yo que intenta no quedar contaminado del medio exterior. La casa-taller se comprende entonces como la unidad de todas las visiones, relaciones, sentimientos y actitudes, por lo que no debe ser valorada como una dimensión fragmentada, sino como el elemento que permite conectar otros ámbitos dentro de la novela.

Michel Butor ha destacado que «El espacio vivido no es en modo alguno el espacio euclidiano cuyas partes se excluyen unas a otras. Todo lugar es el centro de un horizonte de otros lugares, el punto de origen de una serie de recorridos posibles.»³⁷ La casa-taller

³⁵ *Ibíd.*, pp. 35-36.

³⁶ Ernesto Sábato: *El túnel*, p. 64.

³⁷ Michel Butor: «El espacio de la novela», en: Salvador Redonet Cook (comp.): *Selección de Lecturas de Investigación Crítico Literaria*, t. II, p. 553.

representa el sitio al que desea retornar el personaje en los instantes de desasosiego; además de constituir el punto de partida en el trayecto hacia otros escenarios, representa en la mayoría de los casos el cierre del itinerario del viaje en el universo de la ciudad. En este sentido es visible su potencialidad para generar disímiles caminos en dirección a nuevos ámbitos, situación que propende a uno de los polos de las oposiciones binarias anotadas por Yuri M. Lotman: el de la movilidad, que influye en la amplitud del universo de significados del espacio.³⁸

La salida de este ámbito conduce a la exaltación de pasiones negativas al sentirse Castel completamente ajeno al medio exterior; la inseguridad que le provoca el contacto con otro entorno genera su necesidad de esconderse en la casa y de evocar instantes del pasado:

Los lugares, los árboles, los senderos de nuestros mejores momentos empezaron a transformar mis ideas [...] Los mejores instantes de nuestro amor (un rostro de ella, una mirada tierna, el roce de su mano en mis cabellos) comenzaron a apoderarse suavemente de mi alma [...] Poco a poco fui incorporándome, la tristeza fue cambiándose en ansiedad, el odio contra María en odio contra mí mismo y mi aletargamiento en una repentina necesidad de correr a mi casa. A medida que iba llegando al taller fui dándome cuenta de lo que quería.³⁹

La casa-taller deviene espacio cerrado, especie de mundo subterráneo, lo que privilegia el tema de /oscuridad/ típico de los escenarios cerrados. No es de extrañar que al acercarse a su domicilio Castel pueda esclarecer su situación personal («fui dándome cuenta de lo que quería»). A diferencia de aquellos contornos provistos de árboles y senderos en los que temía mostrar una conducta poco común, se encuentra a gusto y cada uno de los elementos que giran en derredor se orienta en función de remozar la identificación con su medio. De igual modo, la recreación de sus pensamientos pone a su alcance otro modo de comunicar la interioridad, que a pesar del hermetismo, favorece el dinamismo del sujeto con su espacio vivido.

Es visible en la novela el modo en que la casa como espacio habitacional simboliza el centro de la intimidad y expresa la soledad e incomunicación del sujeto; su evocación por parte del

³⁸ Yuri M. Lotman: *Estructura del texto artístico*, p. 274.

³⁹ Ernesto Sábato: *El túnel*, pp. 114-115.

personaje, ayuda a establecer analogías con lo subterráneo de la ciudad interior, en la que son establecidos nexos entre el pasado y el presente. La casa participa del proceso de integración del yo casteliano, pues en su interior el sujeto percibe la intimidad del hogar como la suya propia; esta le confiere la unidad que necesita para ejercer la acción de habitarla, lo que permite trazar una correlación entre este espacio y el túnel, lugar de tránsito de Castel hacia la autodefinición.

A diferencia de otros espacios habitacionales, la casa-taller de Castel resulta singular en cuanto no solo deviene representación de su espacio habitacional, sino también de su espacio laboral. Por lo tanto, la idea de este ámbito como lugar de refugio resulta doble: primero porque abriga la noción de casa ya explicada, y segundo porque Castel trabaja como pintor; sus lienzos resultan para él una vía a través de la cual se fuga a otros mundos posibles; a través de su pintura, él logra aislarse del avance de una economía de mercado que impone con más fuerza un pragmatismo y un prosaísmo, capaces de motivar en el artista la sensación de haberse convertido en un ser marginal. La hostilidad ante la creación artística se manifiesta en *El túnel* no desde el abierto rechazo hacia la creación, sino desde la hipócrita y analítica indolencia con que esta se valora, aspecto que lo lleva a refugiarse en sus lienzos o a encerrarse en su torre de marfil, como los escritores modernistas en su tiempo. Es por esa razón que en la casa-taller puede verificarse la realización material de su túnel ideal.

Gaston Bachelard refiere cómo el hombre tiende a cubrir el universo con sus propios diseños vividos, «No hace falta que sean exactos. Solo que estén totalizados sobre el modo de nuestro espacio interior.»⁴⁰ La configuración de dicho ámbito se efectúa a partir de la manipulación subjetiva libre, en la que es importante la reconfiguración de los elementos que lo forman, según los recuerdos, las dudas, las alegrías y ausencias que signan la existencia cotidiana del individuo.

b. El nacimiento de un mundo de ciegos: la casa de María Iribarne

Entre las moradas representativas de la intimidad en el texto, y a través de las cuales se han creado variadas conexiones entre épocas lejanas y el presente, se destaca la ocupada por María Iribarne y su esposo ciego, morada en la que se materializan otros conceptos en torno a la identidad y la visión del mundo.

⁴⁰ Gaston Bachelard: *La poética del espacio*, p. 42.

En esta prima la idea de saturación del espacio, dada a través de los numerosos elementos en los que se dispone su organización, y entre los que Castel manifiesta un resquemor mucho más marcado que el exteriorizado en otros ámbitos. Resulta significativo el hecho de que es uno de los pocos espacios que en el texto se ofrece configurado como continente de elementos objetivos: «[...] las paredes estaban cubiertas de estantes hasta el techo, pero también había montones de libros encima de dos mesitas y hasta de un sillón. Me llamó la atención el tamaño excesivo de muchos volúmenes.»⁴¹

Es relevante ahondar en lo concerniente al adjetivo «anormal», que describe el tamaño de los libros y alrededor del que son generados importantes sentidos para la comprensión del espacio habitacional señalado; aunque se anuncia la condición de ceguera que padece Allende, el calificativo señalado posibilita entender con mayor exactitud la sensación de ahogo provocada por un entorno provisto de tantos objetos.

La imagen de la casa desde los ojos de Castel se concibe de esta manera a partir del comportamiento y las reflexiones características de su persona, alrededor de las que se fundamenta la visión hiperbólica del escenario que lo lleva a replegarse en su inconsciente y a mostrarse asfixiado ante los elementos que lo distinguen. La diversidad y abundancia de objetos y muebles domésticos contribuye a conocer a los moradores del ámbito. Mediante los «libros», los «estantes», las «mesitas», el «sillón», es recreada la intimidad del espacio, el cual se revela en su sentido utilitario en detrimento de las cualidades estéticas. Según Michel Butor «Los objetos tienen una vida histórica correlativa a la de los personajes, porque el hombre no forma un todo por sí solo.»⁴² entre ellos se establecen nexos de complementariedad que ilustran determinada forma de pensar y de asumir la vida. El universo de la casa indica la inclinación del esposo a adquirir conocimientos que repercutan en la elevación de su nivel cultural, además de sugerir la idea de la soledad e incomunicación que domina en el espacio. Castel a su llegada realiza una observación global del ámbito en la que destacan expresiones como «llena», «montones», «hasta el techo», que ejemplifican la abundancia y la excesiva compañía material que le rodea hasta imaginarse atrapado y sin salida.

Debe destacarse a su vez que la imagen ofrecida de la casa, permite establecer ciertas relaciones análogas entre este espacio y la casa de la estancia. Así por ejemplo, en el

⁴¹ Ernesto Sábato: *El túnel*, p. 48.

⁴² Michel Butor: «Filosofía del mobiliario», en Salvador Redonet Cook (comp.): *Selección de Lecturas de Investigación Crítico-Literaria*, t. II, p. 561.

convencionalismo con que el mucamo abre la puerta, en las razones que mantienen junta a la familia, en los modos rituales de Allende, se manifiesta la conservación de ciertas virtudes patricias o de un tiempo que se muestra congelado frente al acelerado proceso modernizador que ha irrumpido en las ciudades.

Sin embargo, más allá de la sensación de asfixia que en Castel pueda causar la acumulación de objetos, se percibe que el estado de malestar que sufre se condiciona más a la manifestación o al encuentro con el mundo de los ciegos:

De pronto tuve la sensación de que alguien me observaba en silencio a mis espaldas. Me di vuelta y vi a un hombre en el extremo opuesto de la salita [...] sonreía mirando hacia donde yo estaba, pero en general, sin precisión [...] me di cuenta de que era ciego. Entonces me expliqué el tamaño anormal de los libros.⁴³

Como ha apuntado Renato Prada Oropeza, en *El túnel* ya se aprecian «[...] los gérmenes sémicos que darán origen al tremendo mito de los ciegos de *Sobre héroes y tumbas* y *Abaddón: la maldad humana como desafío a la acción* [...] la configuración del “reino del mal”: las tinieblas, lo subterráneo, las ratas y los reptiles y su consiguiente topologización: el mundo de los laberintos subterráneos (los túneles, como el “lugar” del reino noctámbulo.»⁴⁴ Estos gérmenes a los que alude se manifestarán precisamente en la casa de Allende y María.

La articulación del sentido del mal con el mundo de ciegos permite comprender porqué Castel compara los ciegos con animales típicos de lugares húmedos e ignotos, relacionados con las ideas de peligro, amenaza y también de supervivencia. Lo anterior ratifica sus meditaciones cosmogónicas, específicamente aquellas en las que describe a las dos clases de personas que pueblan el mundo y de las cuales los ciegos se reúnen dentro de sus opuestos: «Dije ya que tengo una idea desagradable de la humanidad; debo confesar ahora que los ciegos no me gustan nada y que siento delante de ellos una impresión semejante a la que me producen ciertos animales, fríos, húmedos y silenciosos, como las víboras.»⁴⁵

Véase que aunque no se presenta al ciego como un sujeto enajenado, su invidencia es el ejemplo cabal, en un sentido metafórico, de la involución del individuo en una ciudad

⁴³ Ernesto Sábato: *El túnel*, p. 48.

⁴⁴ Renato Prada Oropeza: *Los sentidos del símbolo. Ensayos de hermenéutica literaria*, p. 111.

⁴⁵ Ernesto Sábato: *El túnel*, p. 51.

moderna. Ello prueba la transformación sufrida por el personaje luego de su llegada a la casa; el espacio determina el comportamiento de Castel al presionarlo para que actúe en consecuencia con lo que allí observa. Tal apreciación permite comprender por qué desea abandonar con rapidez su estadía en el mismo. Lejos de favorecer la fluidez de la conversación, sus respuestas concisas en extremo y la variedad de razonamientos, acentúan el estado de tensión que experimenta: «No veía el momento de huir de aquella sala maldita. Pero el ciego no parecía tener apuro.»⁴⁶

La alusión al rasgo maléfico de la habitación queda enunciada a partir de la palabra «maldita». Todas las cosas que la ocupan adquieren este matiz, por lo que el ámbito engendra misterio y la atención sobre los movimientos del ciego posibilita ampliar su connotación dentro del eje del mal. El polo del movimiento, asociado con la oposición del bien y del mal, contribuye a aumentar la significación negativa del espacio presentado y a fomentar su hostilidad.

El estado de invidencia que Castel percibe en Allende genera la proyección de su mundo nocturno, lo que le lleva a ratificar la tenebrosidad y el aislamiento en el que se mantiene confinado. Arribar a la casa es cruzar el límite que separa la ciudad interior del mundo de arriba, ya que a pesar de ser un escenario desconocido le permite a Castel recordar su posición de alienado y la nocturnidad en la que vive día tras día. Él habita un mundo oscuro y furtivo donde repliega sus emociones a escondidas del medio exterior, por lo que su irracionalidad puede considerarse como una especie de ceguera existencial en la que la traslación en el espacio, las acciones que ejecuta, e incluso su cosmovisión de lo que le circunda, se avienen a las percepciones de alguien que se encuentra privado de la vista. Castel es también un ciego que se guía de acuerdo a sus propios dictámenes, ya que al estar apartado de la sociedad debe asumir el control total de sus actividades vitales y de su conexión con el universo de afuera. En lo anterior influye la soledad y principalmente la incomunicación, que le exige permanecer recluido en la oscura cerrazón de su túnel interior.

c. El «resguardo» de las virtudes patricias: la casa de la estancia

En correspondencia con la significación que tienen en la obra los espacios cerrados en los que predominan las tonalidades oscuras y el ambiente de vaguedad e imprecisión típico del

⁴⁶ *Ibíd.*, p. 50.

ensueño, se encuentra la casa de la estancia de la familia Allende. Este espacio se caracteriza por presentar elementos distintivos de la espiritualidad y la armonía, sugeridos por la fuerza purificante de la naturaleza; sin embargo, el ambiente idílico que pudiera caracterizar este tipo de escenario aparece subvertido en la obra a partir de una serie de fenómenos que precisan de un análisis como el que pretende realizarse.

A la llegada de Castel a esta casa ubicada en la zona de la periferia de Buenos Aires, le es revelado su origen histórico a través de Hunter y Mimí, sus moradores, unido a las especificidades de su estructura arquitectónica que data de años anteriores y en torno a las que se aprecia el esfuerzo por restaurar las formas originales y el interés por mantener antiguos conceptos familiares: «[...] me explicó que la casa, con algunas mejoras, era casi la misma que había construido el abuelo en el viejo casco de la estancia del bisabuelo».⁴⁷

La propensión a relatar a través del escenario la historia de los antepasados se aviene a una particularidad apreciable en la narrativa argentina, basada en la tendencia a exaltar los sentimientos de arraigo en torno al espacio habitado, muy a tono con la cultura y la historia nacional. Muchos de esos textos ahondan en la intimidad de lo vivido, acentúan la obsesión por fijar el comienzo del ámbito forjado en la historia, y especifican las fechas de fundación de las viviendas, de las calles y las parroquias, hecho que permite afirmar que dichos espacios habitacionales devienen resguardo de un tiempo y un espacio pretéritos.⁴⁸ Así pues, en la casa de la estancia, a través de la alusión a sus antiguos moradores, puede advertirse la etapa de fundación de la vivienda, en la que perdura la imagen de los ancestros; en ellos radica la gloria de haber construido las simientes del hogar familiar que de generación en generación ha sumado nuevas vivencias íntimas al ámbito.

La casa revitaliza la historia familiar, funciona como espacio sagrado al ser conservadora de las virtudes patricias que los descendientes intentan consolidar. De ahí que por citar un ejemplo, la presencia del personal de servicio para realizar las actividades domésticas resulta reveladora: «[...] en el comedor todo estaba dispuesto para la comida, aunque es claro que nos habíamos retardado mucho, pues apenas llegamos se notó un acelerado y eficaz movimiento de servicio.»⁴⁹ Es interesante también que el heredero de los bienes ocupe el dormitorio de quien

⁴⁷ Ernesto Sábato: *El túnel*, p. 86.

⁴⁸ Juan Carlos Ghiano: «Espacio y tiempo», en *Testimonio de la novela argentina*, Ediciones Leviatán, Buenos Aires, p. 75.

⁴⁹ Ernesto Sábato: *El túnel*, p. 102.

fuera el jefe de familia: «[...] este es el viejo dormitorio del abuelo y ahora lo ocupo yo- me explicó señalando el del medio, que estaba frente a la escalera.»⁵⁰

Lo sacro domina en el ambiente, en las escaleras que conducen a la planta alta, en los dormitorios, pero sobre todo en los lazos que mantienen unida a la familia. Incluso destaca cómo la afinidad consanguínea no es tan relevante como el culto a las tradiciones familiares, a través de las que se patentiza el carácter sagrado de dicho espacio.

Sin embargo, la casa de la estancia independientemente de ser resguardo de un tiempo que concentra las pretéritas virtudes patricias, no resulta para Castel un sitio de bienestar. La hostilidad que experimenta frente al medio se evidencia fundamentalmente a través de su contacto con Hunter y Mimí. Las posturas que estos asumen resultan falsas; los diálogos que entre sí establecen, sus costumbres, están sujetos a estereotipos sociales, determinan la proyección de virtudes que en realidad no poseen, pero que desean mostrar a los demás. La visión que el personaje brinda de ellos, recrea la caricatura de una falsa identidad asociada a objetos adquiridos más por vanidad y ostentación que por auténtica identificación; la morada representa entonces la imagen satírica de la hipocresía característica de la moral burguesa.

Contrastante con los sentidos que se desprenden del análisis del espacio en la casa de la estancia, resulta la valoración de los espacios abiertos que la circundan. En lugar de contribuir al sentimiento de angustia que marca la existencia de Castel y María, estos conducen al deleite espiritual de los amantes, lejos del angustioso tumulto ciudadano:

[...] comenzó entonces a sentirse de excelente humor [...] tenía verdadero entusiasmo. Era una mujer diferente de la que yo había conocido hasta ese momento en la tristeza de la ciudad: más activa, más vital. Me pareció, también, que aparecía en ella una sensualidad desconocida para mí [...] se entusiasmaba extrañamente [...] con el color de un tronco, de una hoja seca, de un bichito cualquiera, con la fragancia del eucalipto.⁵¹

La construcción idílica de este espacio, en el que se establecen claras distinciones con relación a los sentimientos evocados por la ciudad, lo sitúa al margen de las presiones

⁵⁰ *Ibíd.*, p. 87.

⁵¹ *Ibíd.*, p. 98.

psicológicas de la vida cotidiana. De ahí que las motivaciones ocasionadas por el paisaje graviten en torno a la evasión de lo oscuro, lo cerrado, lo triste, aspectos medulares para la comprensión del caos del sujeto en la gran urbe. La ausencia de objetividad, permite oponer la campiña apacible y tranquila a la hostilidad de lo citadino; su vaguedad acentúa el deleite hacia la figura femenina; destacan la sensualidad y lo luminoso, en contraste con la casa citadina de los Allende.

Oportuna para un análisis de la configuración espacial de la casa de la estancia resulta la valoración de la categoría de límite sustentada por Angelo Marchese, quien retoma los criterios de Yuri M. Lotman y apunta cómo toda obra literaria se construye sobre «un principio de oposición binaria, es decir, sobre mundos antitéticos que siempre tienen una realización espacial en la que un límite –la frontera- distingue y separa dos realidades [...] La superación del límite, esto es el paso de una a otra parte del espacio, que el héroe realiza rompiendo una prohibición, determina el proceso diegético.»⁵²

Singular connotación adquieren las puertas que separan las habitaciones de la casa de la estancia, y especialmente, las de los dormitorios de la segunda planta, lugar donde habrá de perpetuarse el crimen. Estas puertas se instauran como el lugar que instituye la presencia del límite. Si bien es cierto que la función de límite que ejercen no es exactamente la misma en cada uno de los escenarios en que se emplazan, sí puede reconocerse que su función en sentido general va encaminada al ocultamiento de una dimensión desconocida.

La puerta es todo un cosmos de lo entreabierto. Es por lo menos su imagen *princeps*, el origen mismo de un ensueño donde se acumulan deseos y tentaciones, la tentación de abrir el ser en su trasfondo, el deseo de conquistar a todos los seres reticentes. La puerta esquematiza dos posibilidades fuertes, que clasifican con claridad dos tipos de ensueño. A veces, hela aquí bien cerrada, con los cerrojos echados, encadenada. A veces hela abierta, es decir, abierta de par en par.⁵³

En las puertas de la estancia puede advertirse la materialización de una prohibición y por lo tanto, una incitación a transgredir el límite:

⁵² Angelo Marchese: «Las estructuras espaciales del relato», en Renato Prada Oropeza (selec. y presentación): *La narratología hoy*, pp. 329-330.

⁵³ Gaston Bachelard: *La poética del espacio*, p. 261.

[...] después me abrió la puerta de un dormitorio. – Este es su cuarto – explicó. Apenas quedé solo, mi corazón comenzó a latir con fuerza pues pensé que María podría estar en cualquiera de esos dormitorios [...] me acerqué a la puerta de al lado y mientras sentía una gran agitación levanté el puño para golpear. No tuve valor y volví casi corriendo a mi cuarto [...] estaba muy desorientado.⁵⁴

Es necesario señalar que ese elemento sugiere el tránsito de un ámbito a otro, ya sea del abierto al cerrado o viceversa, pero lo que en verdad le confiere un valor peculiar es el hecho de que a la par de la intrusión a un escenario inédito, el sujeto debe transformarse a través de su adaptación al mismo. En el fragmento citado, el movimiento está dado en el interior de la casa; las puertas, con excepción de las que conducen al exterior de la vivienda, marcan la ascensión a la intimidad, intimidad que se acentúa en los espacios personales, a diferencia de aquellos otros que son punto de reunión o de encuentro. Es por ello que la entrada a los primeros representa violentar las dimensiones existenciales de la casa y los códigos éticos que rigen la cotidianidad en sus adentros.

El instante en que el pintor decide asesinar a María e invade silenciosamente la vivienda, demuestra el momento en que la individualidad de la casa es forzada por un ente extraño a sus confines: «[...] caminé por la terraza hasta encontrar una puerta. Entré a la galería interior y busqué su dormitorio: la línea de luz debajo de su puerta me la señaló inequívocamente. Temblando empuñé el cuchillo y abrí la puerta. Y cuando ella me miró con ojos alucinados, yo estaba de pie, en el vano de la puerta.»⁵⁵

La presentación del ámbito como continente de puertas ayuda a ratificar la idea de la transgresión del límite no solo tangible, sino también familiar, íntimo, ya que al transitar hacia el interior del espacio se sucede el encuentro de la intimidad cada vez más oculta del hogar y enclaustrada por puertas que encierran a otras similares. La violación del límite, el paso de una a otra parte del ámbito, a través del que Castel rompe una prohibición e ingresa a la región más íntima de la casa, determina el momento del crimen.

⁵⁴ Ernesto Sábato: *El túnel*, p. 87.

⁵⁵ *Ibíd.*, p. 132.

d. La intimidad del espacio a través de símbolos naturales: el sol, la noche y el mar

Entre los elementos que inciden con mayor eficacia en idear ambientes de intimidad en la novela se halla la variedad de símbolos naturales, que además de fundar relaciones entre los escenarios que pueden o no constituir espacios de bienestar, dan pauta a interesantes significaciones a través de las cuales puede establecerse una lectura de las relaciones que el protagonista establece con su entorno.

Uno de los pasajes más representativos se halla en el capítulo XVII del texto. Castel observa la llegada de la tarde y lo invade una especie de sopor que confunde poco a poco su capacidad de razonar y de poner límites a los impulsos nerviosos: «La caída del sol iba encendiendo una fundición gigantesca entre las nubes del poniente. Sentí que ese momento mágico no se volvería a repetir nunca. “Nunca más, nunca más”, pensé, mientras empecé a experimentar el vértigo del acantilado y a pensar qué fácil sería arrastrarla al abismo, conmigo.»⁵⁶

La descripción subjetiva del escenario se infiere a partir de la reconfiguración de los objetos que lo componen. El «sol», «las nubes del poniente», el «acantilado» y el «abismo», se manifiestan en la voz del narrador a partir de una imagen muy metafórica. La ausencia gradual de la luz, estimada asimismo como la supresión de la lógica común, instauro la relación de oposición de la entidad binaria luz-oscuridad, a través de la imagen «la caída del sol».

El virtuosismo pictórico con que es enfocado, se vale precisamente de la homogeneidad cromática que adquiere el espacio ante la inminente llegada de la noche; el tránsito de la luz a las sombras y luego a la oscuridad completa, desencadena en Castel la idea del suicidio. Así, la caída de la tarde resulta un momento que incita a valorar los motivos de la existencia, por lo que es comprensible la reflexión acerca de la posibilidad del individuo de inmolarse, fenómeno no solo singular en la narrativa de Ernesto Sábato, sino motivo recurrente en la narrativa argentina.⁵⁷

Las emociones que provoca el medio en el individuo manifiestan el modo en que la aprehensión del espacio por el hombre puede llevarle a desencadenar sus instintos negativos. Al precisar el desarraigo sentimental del pintor es comprensible entonces que su visión esté matizada de una dosis de pesimismo y consternación que se agudiza ante la inminencia de la

⁵⁶ *Ibíd.*, pp. 99-100.

⁵⁷ Juan Carlos Ghiano: «Espacio y tiempo», en *Testimonio de la novela argentina*, p. 81.

noche, o sea, de la cerrazón total del yo. Lo explicado influye en que germinen sentimientos tormentosos que recrean la unión simbólica que tiene lugar entre el espacio y su habitante.

En oposición a los significados de la caída de la tarde, el sol es uno de los símbolos de más elevada connotación, ya que determina el renacer del día y la expansión de la luz hacia la inmensidad del espacio terrenal. Entre las interpretaciones de las que ha sido objeto se destaca la del psicoanalista Carl G. Jung, quien dice que el sol es una fuerza opuesta al inconsciente y simboliza la integridad del sujeto; Albert Fuss, por otro lado, agrega que representa el equilibrio de lo consciente y lo inconsciente.⁵⁸ El sol es representativo de la individualidad del sujeto, pero no de una individualidad que carece de un centro común, sino de aquella en la que prevalece la armonía del espíritu y la razón. Ello permite conocer las razones por las cuales el encantamiento del personaje por el espacio se produce durante la puesta de sol y aumenta progresivamente a medida que se acerca la noche: «La llegada de la carta fue como la salida del sol [...] Pero este sol era un sol negro, un sol nocturno.»⁵⁹ A pesar de que sus ocultamientos en instantes anteriores contribuían a dilucidar la ausencia de luz, el nacimiento de ese «sol nocturno» influye en la intimidad pesimista y evasiva que se desprende de la construcción del escenario.

La reiteración de la idea de lo nocturno, que refuerza asimismo la imagen del túnel casteliano, se robustece a partir de la aparición del color negro. Carl G. Jung apunta que el negro está asociado con lo terrenal, con las actitudes instintivas, aspectos que distinguen un inconsciente que no ha madurado todavía, de un desarrollo primario y del que se desprende una atracción al mismo tiempo extraordinaria y peligrosa.⁶⁰ Su notoriedad en el sistema de lugares del texto radica en que cualifica al más importante de los espacios, el túnel, y en general a todos los objetos y juicios que parten de él, por lo que otra de sus funciones es consolidar las diferencias tangibles entre los espacios cerrados y los abiertos.

El mar, estimado como el núcleo desde el cual se forjó la vida, distintivo de la fertilidad y la feminidad, como sucede con el agua, es considerado un símbolo de la vitalidad irracional y expresión del movimiento y lo volátil del pensamiento en seres desbalanceados.⁶¹ Su configuración en el cuadro *Maternidad* se aprecia a través de la siguiente imagen:

⁵⁸ Albert Fuss: «*El túnel*, universo de incomunicación», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, #391-393, p. 337.

⁵⁹ Ernesto Sábato: *El túnel*, p. 57.

⁶⁰ Albert Fuss: «*El túnel*, universo de incomunicación», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, #391-393, p. 337.

⁶¹ *Ibíd.*, pp. 335-336.

[...] arriba, a la izquierda, a través de una ventanita, se veía una escena pequeña y remota: una playa solitaria y una mujer que miraba el mar. Era una mujer que miraba como esperando algo, quizá algún llamado apagado y distante. La escena sugería, en mi opinión, una soledad ansiosa y absoluta.⁶²

Lo singular del escenario se da fundamentalmente a través de la imagen de la playa solitaria. La aprehensión que este causa está manifestada por el sentido de inmensidad que cualifica al mar. La playa, entorno visto por la mujer del cuadro, sitúa la frontera que la separa de este, observado en la distancia y solo vivido desde la lejanía. Sin embargo, la presencia del mar en la obra no se advertirá únicamente en el cuadro; pudiera incluso considerarse que dicha imagen resulta una especie de premonición en cuanto el mar será escenario de posteriores encuentros entre Castel y María.

Resulta igualmente sugerente la imagen que de él se ofrece en la carta que María envía a Castel: «[...] el mar, la playa, los caminos me fueron trayendo recuerdos de otros tiempos [...] aquí frente al mar, sé que estoy preparando recuerdos minuciosos, que alguna vez me traerán la melancolía y la desesperanza. El mar está ahí, permanente y rabioso. Mi llanto de entonces, inútil; también inútiles mis esperas en la playa solitaria, mirando tenazmente el mar.»⁶³

En la alusión a los «recuerdos» como portadores de «la melancolía y la desesperanza», destaca el pesimismo causado por el símbolo del mar, que motiva la preocupación sobre lo que sucederá después. El medio acentúa la creatividad de la mujer, su imaginación le incita a sospechar que algo les aguarda más allá de la inmensidad de ese paisaje que la envuelve en la angustia y a la vez en la complacencia. La paz espiritual evidenciada en la escena se sugiere a partir de la reiteración de elementos propios de un entorno natural desprovisto de calificativos.

Términos como «minuciosos» y «tenazmente» acentúan la intensidad del mar sobre el individuo, además de la constancia en la apreciación casi onírica de su vastedad. Los calificativos «permanente» y «rabioso», subrayan la furia incentivada por el mismo, configurado como fuerza opuesta a la serenidad del espectador. Así la expresión «Mi llanto de entonces, inútil; también inútiles mis esperas en la playa solitaria», refiere la sensación de

⁶² Ernesto Sábato: *El túnel*, p. 14.

⁶³ *Ibíd.*, p. 57.

/fugacidad/, /desilusión/ e /imposibilidad/, ya que existe tal unión del sujeto con la realidad que ambos, el mar y la mujer, coadyuvan al desequilibrio de las emociones evocadas por la imagen.

Otra muestra de la presencia del símbolo en el texto se manifiesta en el siguiente ejemplo:

El mar se había transformado en un oscuro monstruo. Pronto, la oscuridad fue total y el rumor de las olas allá abajo adquirió sombría atracción [...] Y un sordo deseo de precipitarme sobre ella y destrozarla con las uñas y de apretar su cuello hasta ahogarla y arrojarla al mar iba creciendo en mí...también ella había caído en una especie de sopor.⁶⁴

La analogía establecida entre el mar y el monstruo ofrece uno de los ejemplos más reveladores de la organicidad individuo-escenario, en la que uno y otro se complementan. La escena resulta admirable por el vigor con que el mar se proyecta sobre el individuo transfiriéndole su oscuridad impenetrable; el léxico gira en torno a la nocturnidad maléfica del paisaje, ilustrada con expresiones como «oscuro monstruo», «sombria atracción», «la oscuridad fue total» y «sordo deseo». Sin embargo, cuando se interioriza la escena, se percibe que todo es causado por la ensoñación del personaje y su repliegue en los conductos internos de su túnel nocturno.

El espacio puede considerarse entonces como un espacio onírico; el tránsito que se produce desde la objetividad del elemento escénico a la subjetividad de la imagen resulta muy rápido y se asienta sobre índices implícitos que apuntan a que lo mostrado está siendo visto desde el interior ensoñado del narrador. La «especie de sopor» en la que han caído los amantes demuestra la orientación onírica del medio, ya que lo observado se da a través del encantamiento que sufre Castel ante la potencia avasalladora del mar.

La evocación de recuerdos en los que María se diluye permite hallar nexos comunes entre la representación del elemento anterior en la escena del cuadro y en la carta; la apreciación poética de ese símbolo en cada uno de los escenarios presentados devela la naturaleza íntima de sus perceptores, quienes lo hacen objeto de reflexión en torno a los motivos de la existencia y de la vida.

⁶⁴ *Ibíd.*, p. 100.

2.2.3 Los espacios públicos y su significación en el texto

a. La ciudad latinoamericana vista desde *El túnel*

La variedad del sistema de lugares del texto ha contribuido a ofrecer una perspectiva distinta de lo que representa la ciudad moderna en la narrativa contemporánea latinoamericana. En lo anterior repercute, sin lugar a dudas, el contexto en el que se desarrolla el proceso de creación, el cual genera determinada lectura del entorno, de la interrelación de los escenarios que lo componen y de cómo el hombre asume el avance progresivo de la modernidad. Numerosos sucesos de orden político, económico y social influirán en que varíe la percepción que tiene el hombre acerca del medio exterior y de cada uno de los espacios con los que mantiene una relación extremadamente dinámica.

Es crucial insistir en la ola de concentración del poderío capitalista en la ciudades latinoamericanas del siglo XX, que trajo consigo el fortalecimiento del papel del individuo como ente social, dada la aceptación o adaptación a las condicionantes que imponía el sistema y a la forma en que el sujeto debía sumarse al proceso de producción. *El túnel* resulta un ejemplo representativo de cómo la literatura ha registrado estos cambios, a partir de la visión que ofrece su personaje protagónico, sobre quien pesan los influjos del nuevo orden. Su actitud pesimista evidencia la alienación del sujeto en medio de una comunidad humana a la que el progreso de la ciencia ha conducido a la destrucción.

Con respecto a lo planteado, debe estimarse la apreciación de Luis Brito García al referir que con el progresivo paso del tiempo la ciudad ha ido cambiando gradualmente los fundamentos que la instituyeron, como el de lograr un clima de compañía, seguridad, riqueza y belleza, por el de soledad, temor, pobreza y mugre,⁶⁵ respectivamente. A pesar de las diferencias raciales, culturales, e incluso personales, la formación de la ciudad moderna contribuyó en un inicio a la homogeneización de cierta forma de pensar, lo que insatisfactoriamente ha derivado en la negación de los principios básicos de su formación y en la acentuación de la tirantez de las relaciones del individuo con su entorno.

El propio personaje intuye que la sociedad ha tomado la forma de un esperpento superdesarrollado, ante el que se deben tomar precauciones y desconfiar de la generalidad de sus productos: «[...] como si la solidez de sus rascacielos, de sus acorazados, de sus tanques,

⁶⁵ Luis Brito García: «La ciudad como escritura. La escritura de la ciudad», en *Ciudad y Memoria*, p. 21.

de sus prisiones no fuera más que una fantasmagoría [...]».⁶⁶ En ello se sustenta su temperamento obsesivo y la costumbre de imaginar situaciones que en verdad no ocurren y que lo alejan gradualmente de la lógica común de los demás. En este sentido, es notorio aclarar que se muestra la desazón con respecto a la confianza en la ciencia y el racionalismo en general, que en la obra se traduce en la escisión entre el espíritu y la razón. Si el progreso económico es representativo del apogeo industrial capitalista, que origina tanto espacios públicos como discursos publicistas, de manera similar le otorga potestad a entidades materiales que vienen a ocupar el papel hegemónico del hombre sobre los frutos de su inteligencia.

Invariablemente, Castel adopta cualidades pesimistas y se inclina por desacreditar cualquier vestigio de sensatez en los símbolos de progreso que rodean a «[...] los millones de habitantes anónimos de Buenos Aires.»,⁶⁷ ignorantes de la gravedad de las circunstancias que él ha avizorado. Entre ellos destacan las numerosas sectas o cofradías que giran alrededor de las artes; los pintores, que dice conocer muy a fondo, y los críticos (obstáculos para una fortaleza del espíritu), en los que advierte el culto a la futilidad burguesa, a lo superfluo y coleccionable.

Con respecto al tratamiento del espacio de la ciudad, es relevante apreciar que al igual que la tradición del liberalismo decimonónico, en la novela estudiada, como en muchas de sus contemporáneas y otras que le suceden en los 60, sus significados, a pesar de que han sido objeto de nuevas lecturas, también giran en derredor de la oposición con los espacios rurales, aspecto que ya ha sido debidamente tratado en el acápite «El “resguardo” de las virtudes patricias: la casa de la estancia».

b. Los sitios del arte: el Salón de Primavera

Uno de los espacios públicos más significativos de la novela es el Salón de Primavera, salón de pintura donde conocerá Castel a María, y donde se presentará la obra de arte *Maternidad*.

El Salón de Primavera resulta uno de los lugares establecidos como espacios cerrados, lugar que deviene además alegoría de la ciudad cosmopolita, degradada y enajenante. Contribuye a explicar lo anterior el hecho de que el sitio acoge, según la lógica de Castel, a las dos clases de personas que forman la sociedad: sus iguales, y el resto, formado por sus opositores: críticos,

⁶⁶ Ernesto Sábato: *El túnel*, p. 78.

⁶⁷ *Ibíd.*, p. 15.

psicoanalistas, pintores, que contribuyen a robustecer la sensación de desagrado que le causa el medio circundante

La configuración artística de dicho ámbito no se produce a partir de la descripción, sino del movimiento de las acciones que allí se desarrollan. Las opiniones racionalistas en torno al cuadro, el desinterés mostrado por los asistentes ante la escena de la ventana, la incapacidad de asomarse al arte desde la sensibilidad, determinan la angustia padecida por el pintor y la hostilidad que le causa el entorno.

El nombre que se le da al mismo, sugiere un escenario de luminosidad y de renacer, renovación de lo bello, de lo auténtico; los semas de /luz/, /frescura/ y /calidez/ sugeridos por el término «primavera», así lo demuestran. Sin embargo, contrastante con lo anterior resulta la atmósfera de hostilidad que percibe Castel en lugares como este:

Diré antes que nada, que detesto los grupos, las sectas, las cofradías, los gremios y en general esos conjuntos de bichos que se reúnen por razones de profesión, de gusto o de manía semejante. Esos conglomerados tienen una cantidad de atributos grotescos, la repetición del tipo, la jerga, la vanidad de creerse superiores al resto.⁶⁸

Por lo tanto, la ironía del nombre deriva de la frivolidad que advierte el protagonista en los críticos y demás asistentes, en la incapacidad o insensibilidad que estos muestran ante el arte, en sus modos lamidos y sus comportamientos hipócritas, fenómeno que determina la significación del Salón como espacio de hostilidad y desarraigo emocional para el protagonista; discrepa en este la soledad del protagonista con la muchedumbre que se aglomera frente a sus cuadros.

Lo anterior se traduce en la concepción del Salón como un espacio alegórico de la sociedad bonaerense: espacio cerrado y continente de vivencias artificiales y sometidas al ritmo impuesto por las normas de una actualidad que tiende a la uniformidad y con ello a la pérdida de la individualidad. Su examen conduce al desentrañamiento de un proceso mordaz en el que se produce la inversión del símbolo de la ciudad moderna como imagen de comunicación, compañía y racionalidad, por una imagen que deviene en metáfora del aislamiento y la incompreensión que sufre el hombre de las grandes urbes.

⁶⁸ *Ibíd.*, p. 17.

c. La verticalidad como signo de solidez utópica: la Compañía T.

El edificio de la Compañía T., resulta un motivo recurrente en la narrativa sabatiana, debido al tratamiento iterado de espacios que como este son representados en sus obras y que resultan por demás característicos de la gran urbe moderna. Sus dimensiones permiten identificarlo con un rascacielos, construcción considerada símbolo de la modernidad y del progreso tecnológico alcanzado en el siglo XX.

Los interiores correspondientes a esta edificación dejan entrever una atmósfera marcada por la frialdad funcional, atmósfera propia de las oficinas y pasillos de este tipo de construcción moderna. La estructura arquitectónica de la Compañía se perfila en el texto a partir de una serie de rasgos a través de los cuales puede percibirse la impersonalidad que caracteriza la edificación; a pesar de que nunca se ofrece una descripción en detalles del edificio, sus formas y dimensiones pueden captarse a través de elementos o imágenes que por acumulación ocupan paulatinamente su lugar en la estructura del espacio de la acción, lo que lleva a afirmar que lejos de cualquier elemento descriptivo que contribuya a recrear el modo en que está estructurado, su configuración en el texto se infiere a través del movimiento de la acción.

Quizás la falta de elementos descriptivos que permitan advertir cómo es el lugar, esté dada por la situación en que se encuentra Castel, una situación que solo le permite enfocarse en descifrar pistas a través de las cuales pueda encontrar a María. Así por ejemplo, aunque nunca se brindan las dimensiones específicas del edificio, referencias como la siguiente entregan la imagen del colosal inmueble: «Solo vi el gigantesco cartel que decía: Compañía T. [...] Juzgué a ojo que debería abarcar unos veinte metros de frente.»⁶⁹

La única acción plausible que desarrolla Castel aquí, independientemente de los pensamientos que lo atormentan, se resume en explorar la superficie del espacio, superficie que permite, a través del sistema de pasillos y ascensores que tiene instalado, ser recorrida tanto en su verticalidad como en su horizontalidad: «[...] Entré tranquilamente al ascensor [...] Al llegar al piso octavo, vi que otra persona salía conmigo [...] di unas vueltas por el corredor, fui hasta el extremo [...] me volví y llamé por fin el ascensor. Al poco rato estaba en la puerta del edificio [...]».⁷⁰

⁶⁹ *Ibíd.*, p. 30.

⁷⁰ *Ibíd.*, p. 31.

Por otra parte, el símbolo de solidez utópica materializado en el edificio deviene signo de la deshumanización que sufre el individuo. Las circunstancias son propicias para la conversión de Castel en una especie de máquina que intenta encontrar una solución lógica a las incógnitas que comienzan a atormentarlo. Si bien entre los semas nucleares de túnel se halla el de /subterrneidad/, podría establecerse entonces una relación de contrarios entre dicho espacio y el que identifica la Compañía, espacio caracterizado por su sentido de verticalidad y sus formas geométricas manifiestas en ventanas, puertas, pasillos, ascensores. La aprehensión que le causa a Castel el contacto con el medio desencadena en él sentimientos de inseguridad y de angustia, contrastantes con la seguridad ofrecida por los espacios de intimidad.

d. La horizontalidad como tránsito: el espacio del metro

Al encontrarse en los cimientos de las megalópolis latinoamericanas como Buenos Aires, en la inmediatez de los túneles subterrneos dispuestos en la horizontalidad de sus calles, el metro posibilita comprender un tanto bajo qué situación se ha producido la fundación del espacio por el hombre durante la modernidad. El mismo, resulta una consecuencia más de los avances tecnológicos y científicos que han influido en el control del hombre sobre su espacio vivencial, y en este sentido podría tomarse como evidente signo del proceso modernizador en el Continente. Sin embargo, es conveniente reconocer que a pesar de que el metro se erige en símbolo de la modernización compulsiva, aporta connotaciones diferentes desde el tratamiento que de él se ofrece en el texto, a través de las correlaciones que pueden establecerse entre sus subterrneos y la imagen ideal que Castel se ha construido a manera de túnel

El metro que circula por las grandes ciudades logra implantar una comunicación reticular entre el centro de la urbe y la periferia. El carácter soterrado de la red ha eliminado la agresión visual y acústica que suponían las antiguas líneas construidas sobre estructuras elevadas. El surgimiento del metro o subterrneo, como también se le conoce, ha creado una nueva dimensión del espacio al lograr disminuir, gracias a la traslación permanente y las altas velocidades, los tiempos de transporte entre diferentes sitios de la ciudad. Este ha logrado crear la sensación de coherencia dentro del caos ciudadano en que transcurre la vida arriba. Se ha señalado que con el metro, tanto por su marcado carácter colectivo, como por disponer de un espacio propio, se ha generado una cultura urbana que se articula en su entorno. Es considerado un transporte rápido de tecnología ferroviaria, que utiliza trenes de pasajeros que van por raíles

a velocidades muy altas y funcionan en túneles, en estructuras elevadas, o en carriles de uso exclusivo que están separados con el propósito de impedir la interferencia con el tráfico. En oposición con otros medios de transporte, el metro se afilia a un universo distinto, a través del cual puede penetrarse en las profundidades de la urbe, resulta una continuidad de la ciudad, pero hacia abajo.⁷¹

A partir de los datos suministrados es posible advertir sin dudas, el parentesco ostensible entre el metro y el túnel casteliano. Si el mundo del pintor se halla en crisis y la urbe se presenta solo como un conglomerado de «habitantes anónimos» desligados unos de otros y alienados del suceder real, el metro, a imagen del laberinto en el que transcurre su vida, es un intento de subvertir el contenido hegemónico del modelo de la ciudad moderna, en la cual la altura de los rascacielos y la verticalidad en general, es concebida como el control del hombre sobre su mundo.

Ana Márquez ha referido cómo existen ciertos espacios en las ciudades donde es posible advertir «[...] cierto clima de extrañamiento con respecto a la rutina, cierto aislamiento con respecto al aparente caos exterior, que propicia la revelación, descubrimiento y acceso a otros niveles de la realidad, a ciudades y habitantes ocultos [...] Estos pueden ser las estaciones de trenes o de autobuses [...] las cantinas [...] el metro.»⁷²

Asimismo, es imprescindible aclarar que este último de acuerdo con el punto de vista de Juan Villoro «es un espacio bajo control, donde el pasajero ve fragmentos de la construcción y el paisaje en general permanece en tinieblas»,⁷³ debido a lo cual la situación de dependencia respecto a la ciudad de arriba refleja, metafóricamente, la sujeción a su poder rector. Luego, es notorio insistir en que el movimiento característico del ámbito que impide la observación completa del paisaje, es análogo a la forma en que el personaje concibe la realidad: «Mi cabeza es un laberinto oscuro. A veces hay como relámpagos que iluminan algunos corredores.»⁷⁴

Su meditación, a manera de imágenes en las que aparecen personas, objetos y hechos aislados unos de otros como si fuesen fotografías, se relaciona con la fragmentación explicada y además, con la perspectiva difusa de todo lo que le circunda.

⁷¹ Cfr.: Juan Villoro: «La ciudad es el cielo del metro», en *Ciudad y Memoria*, p. 205.

⁷² Ana Márquez: «Dos propuestas para sobrevivir la ciudad: poesía y subversión», en *Ciudad y Memoria*, p. 51.

⁷³ Juan Villoro: «La ciudad es el cielo del metro», en *Ciudad y Memoria*, p. 205.

⁷⁴ Ernesto Sábato: *El túnel*, p. 38.

Hay una imagen que resulta reveladora en cuanto reafirma los vínculos que han pretendido establecerse entre el espacio del metro y el túnel de Castel: «Había ya perdido toda esperanza (serían alrededor de las once y media) cuando la vi salir de la boca del subterráneo. Terriblemente agitado, me levanté de un salto y fui a su encuentro.»⁷⁵ Esta imagen, dentro de la estructura topológica del texto, desempeña una función decisiva en cuanto la figura de María emergiendo del metro se constituye en una repetición, en un doble, solo ilusoriamente diferente de la concepción casteliana de su mundo ideal:

Y era como si los dos hubiéramos estado viviendo en pasadizos o túneles paralelos, sin saber que íbamos el uno al lado del otro, como almas semejantes en tiempos semejantes, para encontrarnos al fin de esos pasadizos, delante de una escena pintada por mí, como clave destinada a ella sola, como un secreto anuncio de que ya estaba yo allí y que los pasadizos se habían por fin unido y que la hora del encuentro había llegado.⁷⁶

e. Los espacios de liberación ante la crisis de la ciudad moderna: los bares, cafetines y prostíbulos

Otros de los espacios públicos manifiestos en el texto se reconocen en los bares, cafetines y prostíbulos, situados en las zonas apartadas de la urbe y visitados por el pintor en los instantes de desasosiego. La visión que la literatura latinoamericana ha mostrado de sus particularidades muestra en estos espacios la materialización de conflictos sociales, en los que se observa la decepción del individuo ante los proyectos civilizatorios que dieron vida a la moderna ciudad en el continente, donde el desarrollo económico vertiginoso, al igual que el crecimiento poblacional, influyó en su descentralización y en el origen y profusión de los espacios marginales. Las contradicciones gestadas a nivel social determinan la aparición de esos ámbitos como contraparte de las localidades residenciales, de las estancias acomodadas como la de los Allende, o de sitios de encuentro y difusión del arte y las buenas costumbres como el Salón de Primavera. Estos insinúan otro sentido de la urbe, a través del cual es posible discernir, aunque desde otra perspectiva, el funcionamiento del empedrado ciudadano.

⁷⁵ *Ibíd.*, p. 36.

⁷⁶ *Ibíd.*, p. 128.

La representación de estos escenarios en la obra avvicina un tema que resultará en extremo recreado por los narradores del postboom: la representación de la nocturnidad urbana. La noche descubre «la otra ciudad», poblada de seres anodinos, marginales, también víctimas de ese cataclismo llamado modernización. Sin embargo, los bares, cafetines y prostíbulos aludidos en el texto conducen a realizar una lectura diferente, pues su análisis permite establecer una homología entre los semas nucleares de /túnel/ y las principales características con que se revelan estos ámbitos. Destaca en este caso lo /nocturno/ y /cerrado/. Resulta provechoso a fin de establecer esta correlación retomar el criterio de Prada Oropeza al referir otro sema nuclear: /túnel/ «[...] puede servir en cuanto verdadero núcleo de una configuración discursiva, para nombrar las comunicaciones prohibidas, que las normas morales vigentes no permiten ejercitar a la “luz del día”.»⁷⁷ Incluso el sexo y la bebida devienen vías de escape, lugares de tránsito hacia otros niveles de la realidad, con lo que se confirma el intento de homologación.

En estos espacios se le da al sujeto la oportunidad de alejarse emocionalmente del contorno exterior, porque aunque se constituyen en ámbitos representativos de la crisis de valores existente, se logra a través de ellos la liberación de las angustias reprimidas a partir de la pérdida de la inhibición tanto fisiológica como psicológica; de ahí que resulte sintomático el comportamiento de Castel en semejantes sitios. El contacto del protagonista con sujetos marginados que como él pueblan estos ambientes, evidencia la posibilidad de liberarse socialmente al poder expresar sin reservas lo que piensa.

Según Hernán Vidal, este tipo de autonomía visible en los textos literarios del período se reconoce como un problema lingüístico, pues el personaje en el intento de probar que su visión del mundo es la correcta, emplea frases muy precisas y desinhibidas que le permiten subvertir los lenguajes propagandistas y oficiales con que la burguesía hace sus campañas publicitarias:⁷⁸ «[...] siento que el mundo es despreciable [...] en esos instantes me invade una furia de aniquilación, me dejo acariciar por la tentación del suicidio, me emborracho, busco a las prostitutas [...] no soy mejor que los sucios monstruos que me rodean [...] Esa noche me emborraché en un cafetín del bajo.»⁷⁹

Por otra parte, debe señalarse que la configuración del espacio ciudadano en la novela es articulada desde la perspectiva de su protagonista, quien a través de los barrotes de su celda

⁷⁷ Renato Prada Oropeza: *Los sentidos del símbolo. Ensayos de hermenéutica literaria*, p. 103.

⁷⁸ Hernán Vidal: *Literatura hispanoamericana e ideología liberal: surgimiento y crisis*, p. 105.

⁷⁹ Ernesto Sábato: *El túnel*, p. 78.

observa y reflexiona sobre la ciudad. El estado neurótico de Castel le impide mostrar la visión de la urbe desde la objetividad. Las imágenes que de la misma se brindan en el texto se revelan desde un espacio construido como objeto de manipulación subjetiva libre. Se asiste a un modo de configuración espacial sustentado no en la captación de elementos integradores en su existencia objetiva, no en la captación demorada de objetos y detalles, sino en la reconfiguración subjetiva por parte del narrador. Este tratamiento orienta la lectura del espacio hacia el ahondamiento reflexivo y hacia la captación de una atmósfera espiritual, marcada por la angustia:

Esa noche me emborraché en un cafetín del bajo. Estaba en lo peor de mi borrachera cuando sentí tanto asco de la mujer que estaba conmigo y de los marineros que me rodeaban que salí corriendo a la calle. Caminé por Viamonte y descendí hasta los muelles. Me senté por ahí y lloré. El agua sucia, abajo, me tentaba constantemente: ¿para qué sufrir? El suicidio seduce por su facilidad de aniquilación: en un segundo, todo este absurdo universo se derrumba como un gigantesco simulacro, como si la solidez de sus rascacielos, de sus acorazados, de sus tanques, de sus prisiones no fuera más que una fantasmagoría, sin más solidez que los rascacielos, acorazados, tanques y prisiones de una pesadilla.⁸⁰

La manifestación del espacio en el texto no se da a través de la organización de un espacio componente de elementos objetivos; su estructuración espacial como escenario de repliegue psicológico se disuelve en la trama de la novela. Se desechan las descripciones y enumeraciones minuciosas, por lo que pudiera afirmarse que su configuración se logra fundamentalmente a través de su sugerencia durante el desarrollo de la historia; se trata más bien de un espacio dado a través del movimiento de la acción. Ahora, en los casos en que el protagonista narra sus peripecias por la ciudad, la Buenos Aires que se identifica con el mundo de arriba, tras la búsqueda de fortuitos (a veces forzados) encuentros con María, la estructuración espacial se advierte desde una objetiva concreción, visible por medio de coordenadas que sitúan la acción en calles, plazas o bares de este emplazamiento: «Al llegar a la estación Constitución me recuerdo muy bien entrando al bar y pidiendo varios whiskies

⁸⁰ *Ibíd.*, p. 123.

seguidos; después recuerdo vagamente que me levanté, que tomé un taxi y que me fui a un bar de la calle 25 de Mayo o quizá de Leandro Alem.»⁸¹

Aunque algunos pudiesen apoyarse en ello para situar en la obra una determinada concreción histórica, tan necesaria a algunos críticos para «justificar» un texto como este dentro de la tradición literaria latinoamericana, no se considera que en ello radique el mérito o la singularidad de la estructura o funcionalidad de la espacialidad en la novela. Si bien no puede negársele a *El túnel* una concreción histórica que incluso pudiese estar hasta cierto punto dada desde marcas textuales que aluden a calles, barrios, plazas de Buenos Aires, esta concreción se produce realmente desde una representación simbólica ya explicada. Ello apunta a un hecho que resulta cardinal: el simbolismo con que Ernesto Sábato ha signado la estructura espacial del texto trasciende los límites de lo argentino o lo latinoamericano para revelar sus preocupaciones ante conflictos que poseen una dimensión universal y que se constituyen en base de su poética.

2.2.4 La salvación por el arte. Maternidad: lugar de encuentros

La desconfianza y la inseguridad que dominan la personalidad casteliana forman parte, como se ha apuntado, de los efectos causados por el medio exterior en el individuo. El cuadro *Maternidad* se constituye de ese modo en la materialización de una de las respuestas más significativas a las presiones del medio. Su notoriedad en el sistema de lugares del texto, donde ejercita una función esencial, se halla entrañablemente relacionada con la multidimensionalidad del espacio, en el que su aspecto material y espiritual se concreta en la complejidad de significados que entraña; su lectura refiere determinada visión del mundo en la que son ideados escenarios idílicos proyectados por la inconsciencia del personaje:

En el Salón de Primavera de 1946 presenté un cuadro llamado *Maternidad* [...] como dicen los críticos en su insoportable dialecto, era sólido, estaba bien arquitecturado [...] los atributos que esos charlatanes encontraban siempre en mis telas, incluso, “cierta cosa profundamente intelectual”. Pero arriba, a la izquierda, a través de una ventanita, se veía una escena pequeña y remota: una playa solitaria y una mujer que miraba el

⁸¹ *Ibíd.*, p. 106.

mar. Era una mujer que miraba como esperando algo, quizá como un llamado apagado y distante. La escena sugería, en mi opinión, una soledad ansiosa y absoluta [...] Una muchacha desconocida estuvo mucho tiempo delante de mi cuadro sin dar importancia, en apariencia a la gran mujer en primer plano, la mujer que miraba jugar al niño. En cambio, miró fijamente la escena de la ventana y mientras lo hacía tuve la seguridad de que estaba aislada del mundo entero.⁸²

Preciso es destacar que *Maternidad* junto al túnel desempeña en el simbolismo emergente de la topología del texto la función más importante de la obra; ambos constituyen una repetición, solo ilusoriamente distinta dentro del sistema de lugares del texto: las columnas y escaleras que repiten el simbolismo emergente de la verticalidad de la Compañía T., el mar solitario y contemplado, la escena de la ventana que como el túnel conduce a una realidad que aísla y refugia, son muestra de ello.

Maternidad, dadas sus dimensiones cosmogónicas deviene, como el túnel, espacio mítico. El cuadro es también lo soñado, la salida a una otredad en el intento por encontrar la comunicación. Al igual que el túnel casteliano, actúa como el puente entre dos mundos que se excluyen uno a otro; es lugar de tránsito, pero también se constituye en lugar de encuentros:

Y era como si los dos hubiéramos estado viviendo en pasadizos o túneles paralelos, sin saber que íbamos el uno al lado del otro, como almas semejantes en tiempos semejantes, para encontrarnos al fin de esos pasadizos, delante de una escena pintada por mí, como clave destinada a ella sola, como un secreto anuncio de que ya estaba yo allí y que los pasadizos se habían por fin unido y que la hora del encuentro había llegado.⁸³

En su propia nominación se expresa metafóricamente el anhelo de renacer, porque figura como el útero que ofrece la posibilidad de crecimiento espiritual. El viaje a través de la pintura representa también el encuentro de Castel con alguien que pudiese padecer las mismas angustias; su arte simboliza el itinerario creado para extender su llamado anónimo a un

⁸² *Ibíd.*, p. 14.

⁸³ *Ibíd.*, p. 128.

receptor desconocido. Por lo tanto, es posible establecer analogías entre la pintura y el viaje a través del túnel; ambos constituyen una especie de travesía imaginaria tras la búsqueda de un mundo incontaminado.

Ello conduce al establecimiento de relaciones análogas entre la propia nominación del cuadro (en su correspondencia con *útero*), y el túnel. La imagen de útero deviene código que en alguna medida repite los semas nucleares manifiestos en túnel, pues se asiste a la reiteración de la idea de transitabilidad, comunicabilidad, e incluso subterrneidad. *Maternidad*, instituido en el lugar de encuentro entre Castel y María, es lugar de tránsito hacia la salvación; sin embargo, resulta sintomático, y en ello se halla quizás la clave para entender uno de los sentidos profundos que *El túnel* ofrece, cómo la verdadera y única salvación solo puede producirse desde el arte.

El crecimiento acelerado de las grande urbes y la agobiante manifestación de sus estilos de vida, la constante y excesiva agresión de los medios de comunicación masiva, la disminución de la formación humanística en aras de la adquisición de una supertecnología, la masificación que suprime los deseos individuales, han conducido a la creación del hombre-masa, «extraño ser que aún mantiene su aspecto humano pero que en rigor es el engranaje de una gigantesca maquinaria anónima».⁸⁴

Si bien una lectura primaria del texto podría sugerir que el asesinato de María es consecuencia de los celos patológicos de Castel, preciso es comprender que estos celos son manifestación de problemas más trascendentes, pues como señala Sábato «Las ideas metafísicas se convierten así en problemas psicológicos, la soledad metafísica se transforma en el aislamiento de un hombre concreto en una ciudad bien determinada, la desesperación metafísica se transforma en celos, y la novela o relato que estaba destinado a ilustrar aquel problema termina siendo el relato de una pasión y de un crimen.»⁸⁵

La salvación desde y por el arte se instituye en *El túnel* en la única posibilidad para que el hombre pueda vivir humanamente. *Maternidad* es nacimiento, es intento por comunicarse con otros fragmentos humanos semejantes, es grito desesperado desde el túnel, es el sitio desde donde «A través de abismos insondables, tendemos temblorosos los puentes, nos transmitimos

⁸⁴ Ernesto Sábato: «El escritor y sus fantasmas», *Obras II. Ensayos*, Editorial Losada, S. A, Buenos Aires, 1970, p. 525.

⁸⁵ *Ibíd.*, p. 468.

palabras sueltas y gritos significativos, gestos de esperanza o de desesperación.»⁸⁶ es la angustia de un hombre que asiste al derrumbe de una civilización tecnocrática que lo ha hecho pieza y víctima de sus engranajes, es mundo construido contra la inmediatez y la vulgaridad. María (contempladora) alcanza a Castel (artista) a través del objeto artístico. Desde el arte Castel ingresa en la intimidad de María, y ella, a su vez, ingresa al mundo íntimo del pintor.

Sin embargo, la salvación no se produce. El asesinato de María Iribarne, única persona que supuestamente escuchó su llamado, cancela la posibilidad de hallar una salida: «[...] había algo que quería destruir sin dejar siquiera rastros. Lo miré por última vez, sentí que la garganta se me contraía dolorosamente, pero no vacilé: a través de mis lágrimas vi confusamente cómo caía en pedazos aquella playa, aquella remota mujer ansiosa, aquella espera.»⁸⁷ La destrucción del cuadro, como la muerte de María a manos de Castel, cancela toda posibilidad de encuentros.

La visión desesperanzadora que ofrece Sábato en este texto adelanta la imagen del mundo de hoy, mundo acosado por la globalización del antiarte, por los efectos de la cultura massmediática, por tradiciones milenarias que en semanas desaparecen. Su mensaje desesperanzador es inquietud reflexiva en torno al sentimiento de angustia que la inestabilidad social y la tecnocracia han generado al convertir al hombre en cosa y amontonarlo en grandes ciudades. Su grito, también desde el túnel, es expresión de la soledad humana, soledad que exige para su disolución de un auténtico diálogo capaz de devolverle al hombre su humanidad perdida.

⁸⁶ *Ibíd.*, p. 470.

⁸⁷ Ernesto Sábato: *El túnel*, p. 125.

CONCLUSIONES

1. En la configuración del espacio artístico en *El túnel* es posible advertir cómo la funcionalidad del espacio se orienta hacia la construcción de matices que niegan su supuesta neutralidad semántica.
2. La posibilidad que tiene el espacio para crear matices semánticos contribuye a demostrar que la representación del espacio artístico en *El túnel* no resulta un simple telón de fondo en el cual se enmarcan las acciones, sino que favorece nuevos significados complementarios que tributan a la significación global del texto, con lo cual el espacio llega a ser un verdadero estrato activo en la construcción del sentido.
3. El funcionamiento de la espacialidad en *El túnel* no consiste simplemente en mostrar escenarios inclusivos de objetos, distancias, encuadres, paisajes, etcétera, sino en movilizar y proyectar un sistema de significaciones desde el que se logra configurar un activo plano de sentidos añadidos. El mundo externo se manifiesta en función de ahondar en el drama personal, como proyección de la subjetividad.
4. El espacio general de la novela se manifiesta no como un espacio unitario; este se estructura sobre una variedad tipológica manifiesta en el polifacetismo espacial. Independientemente de ello debe señalarse la existencia predominante del espacio construido como objeto de manipulación subjetiva libre, en comparación con el que se ha configurado como continente de elementos objetivos, el idílico, el mítico y el onírico.
5. Aunque la estructuración de los escenarios se caracteriza por la sobriedad, mostrada fundamentalmente por las escasas descripciones del espacio, así como por la exigua adjetivación empleada para designarlo, sus matices cualitativos emergen en el texto

sobre todo a partir de las secuencias de acciones manifiestas en él. El escenario surge muchas veces junto al sujeto, junto a sus visiones, sentimientos e ideas. Ello no quebranta el hecho de que el espacio en el texto constituya un sustancial soporte para la caracterización de personajes, sobre todo en aquellos escenarios que son tratados como equivalentes de los estados emocionales de quienes los ocupan.

6. La crisis existencial del protagonista se manifiesta fundamentalmente en espacios privados; sin embargo, su agonía es resultado de una concentración de las tensiones experimentadas por el individuo en su contacto con el medio exterior. El ámbito público lejos de mitigar las tensiones agudiza la crisis, pues es expresión de una angustia social generalizada que lo conduce a la incompreensión y al aislamiento.
7. El no interés en la captación de un «color local» al prescindirse de una percepción plástica del paisaje urbano, no excluye una visión detallada del espacio. La configuración de los espacios públicos en *El túnel* se instaura sobre supuestos que aunque no se centren en captar de modo pintoresquista el «rostro» de la ciudad, ofrecen una imagen que es muestra de los agudos conflictos sociales que han conmocionado a las grandes urbes latinoamericanas.
8. El simbolismo perceptible en los modos asignados a la estructura y funcionalidad del espacio artístico en *El túnel* trasciende los límites de lo argentino o lo latinoamericano para revelar las preocupaciones del autor ante disyuntivas que poseen una dimensión universal y que se constituyen en base de su poética.
9. El espacio tratado como esencial sustento para la caracterización de personajes, la oposición entre espacios abiertos y cerrados, el tránsito a través del túnel como indicio de la búsqueda y el crecimiento espiritual, la idealización de los ambiente rurales como antípoda al mundo bárbaro de las grandes ciudades, los símbolos naturales integrados al paisaje como equivalentes de los estados anímicos de los personajes, los espacios habitacionales y de intimidad como accesos hacia una lectura del alma humana, así como el simbolismo emergente de la topología narrativa, proyectan en el texto un ordenamiento sistemático y manifiesto de los elementos que conforman los espacios presentados, así como un sistema de valores asociado a estos.

RECOMENDACIONES

La presente investigación deja abierta la posibilidad de emprender nuevas valoraciones críticas no solo a partir del estudio de la obra narrativa de Ernesto Sábato, sino de otros textos que pudieran ser susceptibles a un análisis como el que se ha presentado.

Se recomienda un estudio de la configuración del espacio artístico en *Sobre héroes y tumbas* y *Abaddón, el exterminador*, con el propósito de establecer posibles relaciones entre los modos de configuración de la espacialidad en la totalidad de la obra narrativa del autor, lo cual derivaría en un estudio mucho más integrador del fenómeno abordado.

Se recomienda además la aplicación de nuevas perspectivas investigativas que aborden el fenómeno tratado, a fin de que a través de estas puedan proyectarse nuevos resultados.

Asimismo se invita a abordar otros fenómenos en el texto, como el concerniente al estudio del tiempo artístico, estudio bastante poco sistematizado por la crítica.

BIBLIOGRAFÍA

- AÍNSA, FERNANDO: *Del canon a la periferia. Encuentros y transgresiones en la literatura uruguaya*, en <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/02427218656920720976613/p0000001.htm> (consultado el 15 de febrero de 2007).
- _____ : «Ernesto Sábato: del hombre dual a las antinomias de América», en *Anales de la literatura hispanoamericana*, #16, UNESCO, París, 1987, pp. 167-187.
- _____ : *Espacios del imaginario latinoamericano. Propuestas de geopoética*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 2000.
- _____ : *Identidad Cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Editorial Gredos, Madrid, España, 1986.
- ALEGRÍA, FERNANDO: *Breve historia de la novela hispanoamericana*, De Andrea, México Eds., 1959.
- _____ : «Aspectos fundamentales de la novela romántica latinoamericana», en *La novela romántica latinoamericana*, Serie Valoración Múltiple, Editorial Casa de las Américas, Ciudad de la Habana, 1978, p. 64. pp. 61-128.
- ÁLVAREZ, LUIS Y JUAN F. RAMOS: *Circunvalar el arte. La investigación cualitativa sobre la cultura y el arte*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2003.
- ANDERSON IMBERT, ENRIQUE: *Historia de la literatura hispanoamericana*, Edición Revolucionaria, La Habana, 1966, 2 tt.
- AVELLANEDA, ANDRÉS: «Clase media y lectura: La construcción de los sentidos», en *Roberto Arlt. Los siete locos. Los lanzallamas*, Edición Crítica, Colección Archivo, Francia, 2000, pp. 633-656.

- BACH, CALEB, «Ernesto Sábato, palabras de la conciencia. Un existencialista argentino sondea la tenebrosidad de la naturaleza humana», en *Revista Iberoamericana*, #158, Pennsylvania, 1992, pp. 45-51.
- BACHELARD, GASTON: *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México, 1983.
- BAEZA, VICTORIA: «La celebración del camino. Buenos Aires andada en el imaginario de Leopoldo Marechal», en <http://www.bifurcaciones.cl/002/adanbuenosayres.htm> (consultado el 15 de febrero de 2007).
- BAJTÍN, MIJAÍL: «Formas del tiempo y el cronotopo en la novela», en *Problemas literarios y estéticos*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1986, pp. 269-468.
- BELLO VALDÉS, MAYERÍN: *Los riesgos del equilibrista. De la poética y la narrativa de Eliseo Diego*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2004.
- BRITO GARCÍA, LUIS: «La ciudad como escritura. La escritura de la ciudad», en *Ciudad y Memoria*, Consejo para la cultura de Nuevo León, México, 1997, p. 15-33.
- BOERO, PATRICIA L.: «Intersticios», en <http://www.zonamoebius.com/000abril/inters.htm> (consultado el 10 de mayo de 2007).
- BOTERO, JUAN CARLOS: «La lucidez salvadora de Ernesto Sábato», en *Revista Iberoamericana*, #158, Pennsylvania, 1992, pp. 61-67.
- BUTOR, MICHEL: «El espacio de la novela», en Salvador Redonet Cook (comp.): *Selección de Lecturas de Investigación Crítico-Literaria*, Editorial Félix Varela, Ciudad de La Habana, 2000, t. II, pp. 544-555.
- _____ : «Filosofía del mobiliario», en Salvador Redonet Cook (comp.): *Selección de Lecturas de Investigación Crítico-Literaria*, Editorial Félix Varela, Ciudad de La Habana, 2000, t. II, pp. 556-568.
- CARPENTIER, ALEJO: «Problemática del tiempo y del idioma en la moderna novela latinoamericana», en *Lectura crítica de la literatura americana. Vanguardias y tomas de posesión*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1997, pp. 524-541.
- CIFO GONZÁLEZ, MANUEL: «El reflejo de la literatura y la vida en Ernesto Sábato: *El túnel y Sobre héroes y tumbas*», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, #391-393, Madrid, 1983, pp. 248-256.

- CORRAL, ROSE: «Historia del texto. Ficción y crónica en *Los siete locos y Los lanzallamas*», en *Roberto Arlt. Los siete locos. Los lanzallamas*, Edición Crítica, Colección Archivo, Francia, 2000, pp. 613-632.
- CORTÁZAR, JULIO: «Un Adán en Buenos Aires», en <http://lamaquinadeltiempo.com/cortazar/marechal.htm> (consultado el 6 de octubre de 2006).
- DADON BENSEÑOR, JOSÉ R.: «Borges, los espacios geográficos y los espacios literarios », en <http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-145.htm> (consultado el 12 de abril de 2007).
- DLE: *Diccionario de la Lengua Española*, en www.rae.es (consultado el 3 de mayo de 2007).
- DUCROT, OSWALD Y TZVETAN TODOROV: *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Ed. Siglo XXI, Buenos Aires, 1972.
- EARLE, PETER: «Martínez Estrada y Sábato y sus fantasmas», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, #547, Madrid, 1996, pp. 51-59.
- ECO, UMBERTO: *Tratado de semiótica*, Editorial Lumen, Barcelona, 1991.
- FERNÁNDEZ, SANDRA: «Lo autobiográfico en la obra de Benito Lynch», en <http://www.monografias.com/trabajos/benitolynch/benitolynch.shtml> (consultado el 15 de marzo de 2007).
- FERREIRA, ANA P.: «El túnel de Ernesto Sábato: en busca del origen», en *Revista Iberoamericana*, #158, Pennsylvania, 1992, pp. 91-103.
- FUENTES, CARLOS: «Sobre la nueva novela hispanoamericana», en *Lectura crítica de la literatura americana. Actualidades fundacionales*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1997, pp. 163-192.
- FUSS, ALBERT: «El túnel, universo de incomunicación», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, #391-393, Madrid, 1983, pp. 324-339.
- GARCÍA, GUILLERMO: «Literatura hispanoamericana del siglo XX. Un panorama», en <http://www.unlz.edu.ar/catedras/s-liter-latin-1-2/libro12.htm#1> (consultado el 15 de marzo de 2007).
- GARCÍA, OLGA: *Novelar también es derretirse*, Editorial Ácana, Camagüey, 2003.
- GHIANO, JUAN C.: «Espacio y tiempo», en *Testimonio de la novela argentina*, Ediciones Leviatán, Buenos Aires, 1956, pp. 69-99.
- GULLÓN, RICARDO: *Direcciones del Modernismo*, Alianza Editorial, Madrid, 1990.

- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro: *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1971.
- HERRERA, BERNAL: «El regionalismo hispanoamericano: coordenadas culturales y literarias», en *Revista Casa de las Américas*, #224, La Habana, 2001, pp. 3-15.
- JITRIK, NOÉ: «Un utópico país llamado Erar», en *Roberto Arlt. Los siete locos. Los lanzallamas*, Edición Crítica, Colección Archivo, Francia, 2000, pp. 659-675.
- KASNER, NORBERTO M., «Metafísica y soledad: un estudio de la novelística de Ernesto Sábato», en *Revista Iberoamericana*, #158, Pennsylvania, 1992, pp. 105-113.
- LAZO, RAIMUNDO: *Historia de la literatura Hispanoamericana*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1974, 2 tt.
- LOTMAN, YURI M.: *Estructura del texto artístico*, Ediciones Istmo, Editorial Iskusstvo, Moscú, 1970.
- MARCHESE, ANGELO: «Las estructuras espaciales del relato», en Renato Prada Oropeza (selec. y presentación): *La narratología hoy*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1989, pp. 311-345.
- MÁRQUEZ, ANA: «Dos propuestas para sobrevivir la ciudad: poesía y subversión», en *Ciudad y Memoria*, Consejo para la cultura de Nuevo León, México, 1997, pp. 49-56.
- MATURO, GRACIELA, «Vida y obra: la poética humanista de Ernesto Sábato», en *Revista Iberoamericana*, #158, Pennsylvania, 1992, pp. 53-59.
- MASOLIVER, JUAN A.: «*El túnel*, a manera de prólogo», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, #391-393, Madrid, 1983, pp. 259-281.
- MUJICA LAINEZ, MANUEL: «Misteriosa Buenos Aires», en <http://elbroli.free.fr/recomend.html> (consultada el 6 de marzo de 2007).
- OMIL, ALBA: «La problemática espacio-tiempo en *Sobre héroes y tumbas*», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, #391-393, Madrid, 1983, pp. 476-484.
- ORTEGA, JOSÉ: «Las tres obsesiones de Sábato», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, # 391-393, Madrid, 1983, pp. 125-151.
- PAREDES, RAMÓN: «El discurso narrativo en *El túnel* de Ernesto Sábato», en <http://www.paredes.us/eltunel.html> (consultado el 6 de octubre de 2006).
- PÉREZ LACARTA, ANA M.: *El universo imaginario de Robert Margerit: los espacios*, en <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html> (consultado el 6 de octubre de 2006).

- PÉREZ, TRINIDAD: «Prólogo», en *Tres novelas ejemplares*, Serie Valoración Múltiple, Editorial Casa de las Américas, La Habana, 1975, pp. 7-33.
- POBLETE, JUAN: «Trayectoria crítica de Ángel Rama: la dialéctica de la producción cultural entre autores y públicos», en <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/cultura/poblete.doc> (consultado el 15 de marzo de 2007).
- PRADA OROPEZA, RENATO: «El túnel: sentido y proyección», en *Los sentidos del símbolo*, Universidad Veracruzana, México, 1990, pp. 99-113.
- RENAUD, MARYSE: «Los siete locos y los lanzallamas: audacia y candor del expresionismo», en *Roberto Arlt. Los siete locos. Los lanzallamas*, Edición Crítica, Colección Archivo, Francia, 2000, pp. 687-709.
- RIVEROS, GABRIELA: «Nueve postulados hipotéticos sobre la ciudad», en *Ciudad y Memoria*, Consejo para la cultura de Nuevo León, México, 1997, pp. 59-65.
- RÓDRIGUEZ RUIZ, JAIME A.: «Escritura de fin de siglo. La narrativa colombiana y sus paradigmas de siglo XX: De Jorge Isaacs y José E. Rivera a Gabriel García Márquez y Álvaro Mutis», en http://www.javeriana.edu.co/narrativa_colombiana/contenido/bibliograf/giraldo/findesiglo.htm (consultado el 15 de marzo de 2007).
- RODRÍGUEZ MARTÍN, MARÍA DEL CARMEN: «La angustia existencial: sendero hacia la locura», en <http://www.nodulo.org/ec/2005/n041p15.htm> (consultado el 6 de octubre de 2006).
- SÁBATO, ERNESTO: «El escritor y sus fantasmas», *Obras II. Ensayos*, Editorial Losada, S. A., Buenos Aires, 1970.
- _____ : *El túnel*, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1983.
- SALAS, HORACIO: «Las memorias de Ernesto Sábato», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, #586, Madrid, 1999, pp. 120-122.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, PABLO: «Notas sobre la representación de la mujer en la obra de Ernesto Sábato», en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/sabato.html> (consultado el 6 de octubre de 2006).
- SEGRE, CESARE: «Ernesto Sábato o la lucha por la razón», en *Revista Iberoamericana*, #158, Pennsylvania, 1992, pp. 223-232.

- SEGUI, AGUSTÍN F.: «Los cuatro sueños de Castel en *El túnel* de Ernesto Sábato», en *Revista Iberoamericana*, #158, Pennsylvania, 1992, pp. 69-78.
- SERNA, MERCÉDEZ: «El amor, esa palabra...*Rayuela* y *El pasado*: una teoría sobre el amor», en <http://sololiteratura.com/php/docinterno.php> (consultado el 15 de mayo de 2007).
- SLAWINSKI, JANUSZ: «El espacio en la literatura: distinciones elementales y evidencias introductorias», en Desiderio Navarro (selec. y trad.): *Textos y contextos*, Editorial Arte y Literatura, 1989, t. II, pp. 265-287.
- STEENMEIJER, MAARTEN, «Neurosis epistemológica. *El túnel* como novela modernista», en *Revista Iberoamericana*, #158, Pennsylvania, 1992, pp. 81-90.
- SZABOLCSI, MIKLÓS: «Los métodos modernos del análisis de la obra», en Desiderio Navarro (selec., trad. y prólogo): *Textos y contextos*, Editorial Arte y Literatura, 1986, t. I, pp. 21-41.
- TALVET, JÜRI: «Introducción a la poética del tiempo y del espacio», en Salvador Redonet Cook (comp.): *Selección de Lecturas de Investigación Crítico-Literaria*, Editorial Félix Varela, Ciudad de La Habana, 2000, t. II, pp. 495-511.
- TUDORAS, LAURA E.: *La configuración de la imagen de la gran ciudad en la literatura postmoderna (ámbito románico)*, en <http://www.ucm.es/BUCM/tesis/fll/ucm-t27819.pdf> (consultado el 23 de enero de 2007).
- URBINA, NICASIO: «Bibliografía crítica comentada sobre Ernesto Sábato, con índice temático», en <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12715753131277171865624/p0000007.htm> (consultado el 6 de octubre de 2006).
- USPIENSKI, BORIS: «Estudio del punto de vista: forma espacial y temporal», en Salvador Redonet Cook (comp.): *Selección de Lecturas de Investigación Crítico-Literaria*, Editorial Félix Varela, Ciudad de La Habana, 2000, t. II, pp. 354-393.
- VIDAL, HERNÁN: *Literatura hispanoamericana e ideología liberal: surgimiento y crisis*, Ediciones Hispamérica, Buenos Aires, 1976.
- VIÑAS, DAVID: «Prólogo», en *Antología de Roberto Arlt*, Colección Literatura Latinoamericana, Editorial Casa de las Américas, La Habana, 1967, pp. VII-XIX.

XARAU, MIREIA: «Rulfo, Sábato y Rivera. La lucha de opuestos, la violencia y las mujeres», en <http://www.monografias.com/trabajos/rulfo/rulfo.shtml> (consultado el 3 de mayo de 2007).

A mi madre, por el cariño y la dedicación de todos estos años, por hacerme reír con sus canciones, por la vocación hacia las letras... a ella todo lo que soy.

A mis tíos, por las historias de la niñez, los primeros dibujos y la motivación de continuar adelante.

AGRADECIMIENTOS

A Marilé, por la dimensión inconmensurable de su ayuda, por la confianza a través del túnel y el egreso final a la luz...

A mi hermano, en la distancia pero cerca de mi corazón.

A ti, Eduardo, por hacerme feliz, por las palabras que no se escuchan, por la poesía, los arpegios y siempre por el amor...

A Idania y Eduardo, por los abrazos eléctricos y el cariño.

A Estela, Elita y Taimy, por acudir a mí siempre que lo he necesitado.

A Yuny, por el apoyo material.

A Diana Leisy, Migdalia y Leyanis, a quienes recuerdo con mucho cariño.

A mis compañeros de aula, en especial a mis amigas Adriana y Myddrín, por los campismos, las lecturas y también por la soledad que alguna vez vivimos; a Osneidy y Alejandro, por el afecto, las risas y la constancia en el estudio; a Yeni, por su alegría y sinceridad; a Aliney, por la comprensión en cada uno de los instantes que hemos compartido juntas y a Yosvany, por la incondicionalidad.

A Ledys, por la orientación y ayuda, eternamente gracias.

Y a todos aquellos que de algún modo me vieron llegar aquí...

El hombre de hoy vive a alta presión, ante el peligro de la aniquilación y de la muerte, de la tortura y de la soledad. Es un hombre de situaciones extremas, ha llegado o está frente a los límites últimos de su existencia. La literatura que lo describe e indaga no puede ser, pues, sino una literatura de situaciones excepcionales.

Ernesto Sábato