

Marilé Ruiz
Prado
Danay Olivera
Cárdenas

*Una interpretación de
El túnel a través de
sus espacios*

La publicación de *El túnel* en el año 1948 marca el inicio de la obra narrativa del argentino Ernesto Sábato, y constituye asimismo un estimable punto de partida para la comprensión del sistema literario de su autor al presentar los gérmenes sémicos de cuestiones que serán retomadas y ahondadas en sus textos posteriores. Tal es el caso de los modos de configuración del espacio artístico, modos que aportan una clave preciosa en los caminos para arribar a los significados profundos del texto.

En la configuración del espacio artístico en *El túnel* es posible advertir cómo esta favorece y determina 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. Así, el funcionamiento de la espacialidad no se basa simplemente en mostrar escenarios inclusivos de objetos, distancias, encuadres o paisajes, sino en movilizar y proyectar un sistema de significaciones desde el que se logra configurar un activo plano de sentidos añadidos. En sentido general es perceptible cómo en el levantamiento de escenarios destaca el empleo de modalidades estilísticas caracterizadas por el escaso uso de descripciones, al menos en su forma homogénea e independizada; de ahí que los matices cualitativos del espacio emerjan en el texto sobre todo a partir de las secuencias de acciones manifiestas en él.

Para un análisis de la espacialidad en la obra debe considerarse en principio el simbolismo entrañado por el término /túnel/, figu-

ra por demás representativa del mundo moderno. Renato Prada Oropeza apunta que *El túnel*, como título, ya constituye un código anunciador, revelador en cuanto elemento movilizador del relato. Al referirse a las significaciones que entraña el término, Prada Oropeza apunta que este sugiere una:

«[...] 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 [...]»¹

Así, la idea de lo subterráneo aparece unida a lo ignoto y contribuye a entender las causas por las cuales se instituye el túnel como el espacio clave de la novela, tangible evidencia además de la particular cosmovisión de Juan Pablo Castel, el protagonista. El desarraigo emocional de este viene aparejado a su distanciamiento de todo lo que gira a su alrededor y a la pérdida del sentido de pertenencia a su espacio vital; de ahí que la figuración 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».²

Al hallarse dislocada la racionalidad de Castel sus lecturas del mundo responden a la percepción de un sujeto alienado y por consiguiente se fortalecen en el texto las imágenes propias del grotesco, el cual resulta representativo, según Wolfgang Kayser, de la visión de una realidad enajenada.³ Estas imágenes caracterizan el espacio indicado a través del sentido de extrañamiento que siente Castel ante un mundo que le es ajeno y ante el que no logra definirse: «[...] yo, que la habría esperado en vano [...] estaría en un desierto negro, atormentado por infinitos gusanos

¹ Renato Prada Oropeza: «*El túnel: sentido y proyección*», en *Los sentidos del símbolo. Ensayos de hermenéutica literaria*, p. 103, Universidad Veracruzana, México, 1990.

² Ernesto Sábato: *El túnel*, p. 131, Editorial Seix Barral, Barcelona.

³ Apud.: Hernán Vidal: *Literatura hispanoamericana e ideología liberal: surgimiento y crisis*, p. 102, Ediciones Hispamérica, Buenos Aires, 1976.

hambrientos, devorando anónimamente cada una de mis vísceras».⁴

Si al inicio el pintor refiere que la mujer víctima fue la única en comprenderlo, al asesinarla cierra la posibilidad de hallar una salida: «[...] toda la historia de 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.»⁵ Es esta una de las expresiones que define con mayor lucidez el momento en que Castel interioriza su conflicto existencial y la imposibilidad de corregirlo; es, por demás, una de las de mayor relieve ontológico en la obra.

El asesinato de María Iribarne, personaje símbolo en la obra da la posibilidad de hallar una salida, cancela la entrada del protagonista a un espacio dignificado. Su muerte subvierte los significados del símbolo pues 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».⁶

La lectura de esta imagen, culminación por demás de la novela, resulta de un simbolismo revelador. Si bien una lectura lineal del texto vendría a representar en esos «herméticos muros» la imagen 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.

Los espacios privados y su significación en el texto

De los escenarios distintivos de la intimidad en el texto, la casa constituye uno de los principales debido a su trascendencia en

⁴ Ernesto Sábato: *El túnel*, p. 130.

⁵ *Ibidem*, p. 129.

⁶ *Ibidem*, p. 135.

la configuración de personajes. 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»;⁷ 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.

La casa se concibe asimismo como un estado de alma, pues revela una intimidad que permite fortalecer los lazos espirituales que unen al habitante con su entorno. Esta noción 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, 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 escenario de la libre manifestación.

Sintomático resulta el hecho de que para la configuración artística del espacio habitacional de Juan Pablo Castel, lo que habré de denominar la casa-taller, se sitúen exiguas descripciones localizantes del escenario; este se configura casi únicamente a partir de las acciones que allí se desarrollan, así como de las relaciones que el personaje establece con su medio. El levantamiento de este escenario, así como la sensación de refugio que experimenta Castel en él, se manifiestan a través de enunciados como «horas que nunca olvidaré» y «el amor más puro», en los que se refiere la intensidad de las memorias que contribuyen a mostrar la identificación positiva con este su espacio habitado.

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 representa asimismo 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 constituye, en la mayoría de los casos, el cierre del itinerario del viaje en el universo de la ciudad. La salida de este ámbito conduce a la exaltación de pasiones negativas al sentirse

⁷ Gaston Bachelard: *La poética del espacio*, pp. 34-35, Fondo de Cultura Económica, México, 1983.

Castel completamente ajeno al medio exterior; la inseguridad que le provoca el contacto con otro entorno genera su necesidad de refugiarse en la casa y de evocar instantes del pasado.

A diferencia de otros espacios habitacionales, la casa-taller resulta singular en cuanto no solo deviene representación de un típico espacio habitacional, sino también de un espacio laboral; es espacio donde se verifica la realización material del túnel casteliano. La idea de este ámbito como lugar de refugio resulta doble: primero, porque abriga la noción de casa ya explicada; y segundo, porque los lienzos que en esta crea Castel resultan para él vía favorable a través de la cual logra la fuga a otros mundos posibles ante el avance de una economía de mercado que impone con más fuerza un pragmatismo y un prosaísmo capaces de generar en el artista la certidumbre de haberse convertido en un ser marginal. Así, 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 conduce a Castel a refugiarse en sus lienzos o a encerrarse en la tan traída y llevada torre de marfil de la que es expresión su casa-taller.

Entre otras de las moradas representativas en el texto se destaca la de María Iribarne y su esposo ciego. Prima en esta la sensación de un espacio saturado, sensación dada a través de los numerosos elementos que componen este escenario, 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».⁸

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

⁸ Ernesto Sábato: *El túnel*, p. 48.

un entorno provisto de tantos objetos. 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 está condicionado realmente por el 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».⁹

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)».¹⁰ Estos gérmenes a los que alude se manifestarán precisamente en la casa de Allende y María.

Por otra parte, debe destacarse que 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 ensueño, se encuentra la casa de la estancia de la familia Allende. Este escenario 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 caracterizarlo aparece subvertido en la obra.

A la llegada de Castel a esta casa ubicada sintomáticamente en las afueras de Buenos Aires le es revelado su origen histórico a través de Hunter y Mimí, sus moradores: «[...] 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».¹¹ 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 senti-

⁹ Ídem.

¹⁰ Renato Prada Oropeza: «*El túnel: sentido y proyección*», en *Los sentidos del símbolo. Ensayos de hermenéutica literaria*, p. 111.

¹¹ Ernesto Sábato: *El túnel*, p. 86.

mientos de arraigo en torno al espacio habitado, muy a tono con la cultura y la historia nacionales. 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.¹² 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 sementes 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 ejemplo, la presencia del personal de servicio resulte 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».¹³ Es asimismo interesante que el heredero de los bienes ocupe el dormitorio de quien 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».¹⁴ 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

¹² Juan Carlos Ghiano: «Espacio y tiempo», en *Testimonio de la novela argentina*, p. 75, Ediciones Leviatán, Buenos Aires.

¹³ Ernesto Sábato: *El túnel*, p. 102.

¹⁴ *Ibidem*, p. 87.

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 las sociedades modernas.

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».¹⁵

La construcción idílica de este espacio, en el que se establecen claras distinciones en relación con los sentimientos evocados por la ciudad, sitúa a Castel al margen de las presiones 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. La ausencia de objetividad permite oponer la campiña apacible a la hostilidad de lo ciudadano; del mismo modo destacan la sensualidad y lo luminoso, en contraste con la casa 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 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 [...] que el héroe realiza rompiendo una prohibición, determina el proceso diegético».¹⁶

¹⁵ *Ibíd.*, p. 98.

¹⁶ Angelo Marchese: «Las estructuras espaciales del relato», en Renato Prada Oropeza (selec. y presentación): *La narratología hoy*, pp. 329-330, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1989.

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

«[...] 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».¹⁷

Es necesario señalar que si bien la puerta sugiere el tránsito de un ámbito a otro, ya sea del abierto al cerrado o viceversa, lo que en verdad le confiere un valor peculiar es el hecho de que a la par de la entrada 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 los espacios de extrema intimidad, como los dormitorios, 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 conducta en sus adentros.

El instante en que el pintor decide asesinar a María e invade silenciosamente la vivienda muestra 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

¹⁷ Ernesto Sábato: *El túnel*, p. 87.

ojos alucinados, yo estaba de pie, en el vano de la puerta».¹⁸ 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 con la intimidad 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 así el momento del crimen.

Por otra parte, preciso es destacar que entre los elementos que inciden con mayor eficacia en idear ambientes de intimidad en la novela se hallan los 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 sitúa 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 freno a sus 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».¹⁹

Este escenario es construido a partir de una evidente manipulación subjetiva libre. El «sol», «las nubes del poniente», el «acantilado» y el «abismo» se manifiestan en la voz del narrador a partir de una imagen en extremo metafórica. La ausencia gradual de la luz, estimada asimismo como la supresión de la lógica común, instaura la relación de oposición de la entidad binaria luz-oscuridad, a través de la imagen de «la caída del sol». El virtuosismo pictórico con que es enfocado este instante 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

¹⁸ *Ibidem*, p. 132.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 99-100.

momento que incita a valorar los motivos de la existencia, por lo que es comprensible la reflexión acerca de la posibilidad del individuo de inmolarsse, fenómeno no solo singular en la narrativa de Ernesto Sábato, sino motivo recurrente en la narrativa argentina.²⁰

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 noche. Lo explicado influye en la germinación de 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 de Carl G. Jung, quien lo define como una fuerza opuesta al inconsciente y simbolizadora de la integridad del sujeto; Albert Fuss, por otro lado, agrega que representa el equilibrio de lo consciente y lo inconsciente.²¹ 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».²²

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,

²⁰ Cfr. Juan Carlos Ghiano: «Espacio y tiempo», en *Testimonio de la novela argentina*, p. 81, Ediciones Leviatán, Buenos Aires, 1956.

²¹ Cfr. Albert Fuss: «El túnel, universo de incomunicación», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, (391-393): 337, Madrid, 1983.

²² Ernesto Sábato: *El túnel*, p. 57.

de un desarrollo primario y del que se desprende una atracción al mismo tiempo extraordinaria y peligrosa.²³ 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.

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.²⁴ Su configuración en el cuadro *Maternidad* se aprecia a través de la imagen siguiente: «[...] 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».²⁵ Lo singular del escenario se da fundamentalmente a través de la imagen de la playa solitaria. La aprehensión que esta causa está manifestada por el sentido de inmensidad que cualifica al mar. 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».²⁶ 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 habrá de acontecer. 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

²³ Albert Fuss: «*El túnel*, universo de incomunicación», p. 337.

²⁴ *Ibidem*, pp. 335-336.

²⁵ Ernesto Sábato: *El túnel*, p. 14.

²⁶ *Ibidem*, p. 57.

envuelve en la angustia y a la vez en la complacencia. Otra muestra de la presencia del símbolo en el texto se manifiesta en el ejemplo siguiente:

«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».²⁷

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 sus esencias; el léxico gira en torno a la nocturnidad maléfica del paisaje, ilustrada con expresiones como «oscuro monstruo», «sombría atracción», «la oscuridad fue total» y «sordo deseo». Este escenario puede llegar incluso a considerarse como espacio onírico pues 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 personaje.

Los espacios públicos y su significación en el texto

Uno de los espacios públicos más significativos de la novela es el Salón de Primavera, salón de exposiciones de arte donde conocerá Castel a María y donde se presentará la obra *Maternidad*. Este 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, psicoanalistas, pintores, que contribuyen a robustecer la sensación hostil que le causa el medio circundante.

La configuración artística de dicho ámbito no se produce a partir de enunciados descriptivos, sino del movimiento de las acciones que allí se desarrollan. Por su parte, el nombre que se le

²⁷ *Ibidem*, p. 100.

da al mismo sugiere un escenario de luminosidad y renacer, de renovación de lo bello, de lo auténtico; los semas /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 este lugar: «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».²⁸

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.

Es el salón tangible alegoría 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 metáfora del aislamiento y la incompreensión que sufre el hombre de las grandes urbes.

Asimismo, 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 las urbes modernas. Sus dimensiones permiten identificarlo con un rascacielos, construcción considerada símbolo de la modernidad y del progreso tecnológico alcanzado durante 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. La estructura arquitectónica de la Compañía se perfila en el texto a partir de una serie de rasgos a través de los cuales

²⁸ *Ibidem*, p. 17.

puede percibirse la impersonalidad que caracteriza al inmueble; a pesar de que nunca se ofrece una descripción en detalles del edificio, sus formas y dimensiones son aprehendidas a través de elementos o imágenes que por acumulación ocupan paulatinamente su lugar en la figuración del escenario, 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 las características particulares del lugar esté dada por la situación en que se encuentra Castel, 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 su imagen colosal: «Solo vi el gigantesco cartel que decía: Compañía T. [...] Juzgué a ojo que debería abarcar unos veinte metros de frente».²⁹

La única acción plausible que aquí desarrolla Castel, 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 [...]».³⁰

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 o ascensores. La aprehensión que le causa a Castel el contacto con el medio desencadena en él sentimientos de inseguridad y

²⁹ *Ibíd.*, p. 30.

³⁰ *Ibíd.*, p. 31.

de angustia, contrastantes con la seguridad ofrecida por los espacios de intimidad.

Como otro de los escenarios representativos en el texto a pesar de las exiguas referencias al mismo, destaca el espacio del metro. Al encontrarse en los cimientos de las megalópolis latinoamericanas como Buenos Aires, en la inmediatez de los túneles subterráneos 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 los subterráneos por los que transcurre y el refugio ideal que a manera de túnel Castel se ha construido.

Ana Márquez ha referido cómo existen 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».³¹ 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»,³² 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

³¹ Ana Márquez: «Dos propuestas para sobrevivir la ciudad: poesía y subversión», en *Ciudad y Memoria*, p. 51, Consejo para la cultura de Nuevo León, México, 1997.

³² Juan Villoro: «La ciudad es el cielo del metro», en *Ciudad y Memoria*, p. 205, Consejo para la cultura de Nuevo León, México, 1997.

concibe la realidad: «Mi cabeza es un laberinto oscuro. A veces hay como relámpagos que iluminan algunos corredores».³³ 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 lo circunda.

Hay una imagen que resulta reveladora en cuanto reafirma los vínculos que han pretendido establecerse entre el espacio del metro y el túnel de casteliano: «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».³⁴ 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».³⁵

Asimismo, entre los espacios públicos manifiestos en el texto se reconocen los bares, cafetines y prostíbulos situados en las zonas apartadas de la urbe y visitados por el pintor en sus 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, así como el acelerado crecimiento poblacional, influyeron en su descentralización y en el origen y profusión de los espacios marginales. Así, las contradicciones gestadas a nivel social determinaron la aparición de esos ámbitos como contraparte de las localidades residenciales, de las estancias acomodadas como la de los Allende, o de sitios de

³³ Ernesto Sábato: *El túnel*, p. 38.

³⁴ *Ibidem*, p. 36.

³⁵ *Ibidem*, p. 128.

encuentro y difusión del arte y las buenas costumbres como el Salón de Primavera. Estos escenarios insinúan en el texto otro sentido de la urbe a través del cual es posible discernir, aunque desde otra perspectiva, el funcionamiento del empedrado ciudadano.

Su representación en la obra avecina un tema que resultará en extremo recreado por los narradores del postboom: la imagen 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; destacan en este caso lo /nocturno/ y lo /cerrado/. Resulta provechoso a fin de establecer esta correlación retomar el criterio de Prada Oropeza al referir uno de los semas nucleares de /túnel/ «[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”». ³⁶ 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 pues, aunque se constituyen en ámbitos representativos de la crisis de valores existente, se logra a través de estos 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 oficia-

³⁶ Renato Prada Oropeza: «*El túnel*: sentido y proyección», p. 103.

les con que la burguesía hace sus campañas publicitarias:³⁷ «[...] 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».³⁸

En sentido general debe señalarse que la configuración del espacio artístico en la novela es articulada desde la perspectiva de su protagonista, quien a través de los barrotes de su celda observa y reflexiona sobre su ciudad vivida. Su estado neurótico 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 personaje. 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».³⁹

Es representativo, además, cómo 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 queda disuelta en la

³⁷ Hernán Vidal: *Literatura hispanoamericana e ideología liberal: surgimiento y crisis*, p. 105.

³⁸ Ernesto Sábato: *El túnel*, p. 78.

³⁹ *Ibidem*, p. 123.

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, como antes expresara, 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 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».⁴⁰

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 radique en ello 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. 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.

La salvación por el arte. Maternidad: lugar de encuentros

La desconfianza que domina la personalidad casteliana forma parte, como ha sido 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

⁴⁰ *Ibíd.*, p. 106.

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 [...] 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 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».⁴¹

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 pin-

⁴¹ *Ibidem*, p. 14.

tada 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».⁴²

En su propia nominación se expresa metafóricamente el anhelo de renacer, porque figura como el útero que ofrece la posibilidad del 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 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.

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».⁴³

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, intento por comunicarse con otros

⁴² *Ibidem*, p. 128.

⁴³ *Ibidem*, p. 468.

fragmentos humanos semejantes, grito desesperado desde el túnel, sitio desde donde «A través de abismos insondables, tendemos temblorosos los puentes, nos trasmitimos palabras sueltas y gritos significativos, gestos de esperanza o de desesperación»,⁴⁴ 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 un escape: «[...] 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».⁴⁵ La destrucción del cuadro, como la muerte de María a manos de Castel, cancela toda posibilidad de encuentros.

La visión desesperanzadora que ofrece Ernesto 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.

Bibliografía

AÍNSA, FERNANDO: *Espacios del imaginario latinoamericano. Propuestas de geopoética*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 2000.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 470.

⁴⁵ Ernesto Sábato: *El túnel*, p. 125.

- BACHELARD, GASTON: *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México, 1983.
- BRITO GARCÍA, LUIS: «La ciudad como escritura. La escritura de la ciudad», en *Ciudad y Memoria*, pp. 15-33, Consejo para la cultura de Nuevo León, México, 1997.
- BUTOR, MICHEL: «El espacio de la novela», en Salvador Redonet Cook (comp.): *Selección de Lecturas de Investigación Crítico-Literaria*, t. II, pp. 544-555, Editorial Félix Varela, Ciudad de La Habana, 2000.
- _____: «Filosofía del mobiliario», en Salvador Redonet Cook (comp.): *Selección de Lecturas de Investigación Crítico-Literaria*, t. II, pp. 556-568, Editorial Félix Varela, Ciudad de La Habana, 2000.
- FUSS, ALBERT: «El túnel, universo de incomunicación», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, (391-393): 324-339, Madrid, 1983.
- GARCÍA, OLGA: *Novelar también es derretirse*, Editorial Ácana, Camagüey, 2003.
- GHIANO, JUAN C.: «Espacio y tiempo», en *Testimonio de la novela argentina*, pp. 69-99, Ediciones Leviatán, Buenos Aires, 1956.
- 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*, pp. 311-345, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1989.
- MÁRQUEZ, ANA: «Dos propuestas para sobrevivir la ciudad: poesía y subversión», en *Ciudad y Memoria*, pp. 49-56, Consejo para la cultura de Nuevo León, México, 1997.
- PRADA OROPEZA, RENATO: «El túnel: sentido y proyección», en *Los sentidos del símbolo*, pp. 99-113, Universidad Veracruzana, México, 1990.
- RIVEROS, GABRIELA: «Nueve postulados hipotéticos sobre la ciudad», en *Ciudad y Memoria*, pp. 59-65, Consejo para la cultura de Nuevo León, México, 1997.
- SÁBATO, ERNESTO: «El escritor y sus fantasmas», *Obras II. Ensayos*, Editorial Losada S.A., Buenos Aires, 1970.
- _____: *El túnel*, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1983.
- SLAWINSKI, JANUSZ: «El espacio en la literatura: distinciones elementales y evidencias introductorias», en Desiderio Navarro (selec. y trad.): *Textos y contextos*, t. II, pp. 265-287, Editorial Arte y Literatura, 1989.

- TALVET, JÜRI: «Introducción a la poética del tiempo y del espacio», en Salvador Redonet Cook (comp.): *Selección de Lecturas de Investigación Crítico-Literaria*, t. II, pp. 495-511, Editorial Félix Varela, Ciudad de La Habana, 2000.
- VIDAL, HERNÁN: *Literatura hispanoamericana e ideología liberal: surgimiento y crisis*, Ediciones Hispamérica, Buenos Aires, 1976.
- VILLORO, JUAN: «La ciudad es el cielo del metro», en *Ciudad y Memoria*, pp. 199-208, Consejo para la cultura de Nuevo León, México, 1997.