

2010

Derrumbes e ilusiones: los espacios privados en *Sobre héroes y tumbas*

Maríle Ruiz Prado

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Prado, Maríle Ruiz (Primavera-Otoño 2010) "Derrumbes e ilusiones: los espacios privados en *Sobre héroes y tumbas*," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 71, Article 6.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss71/6>

This Actualidad de Ernesto Sábato is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

DERRUMBES E ILUSIONES: LOS ESPACIOS PRIVADOS EN *SOBRE HÉROES Y TUMBAS*

Marilé Ruiz Prado

Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas, Cuba

*E*ntre las tantas virtudes que hacen de *Sobre héroes y tumbas* un texto universal, obligado y perdurable a cincuenta años de su publicación, resulta a mi juicio la configuración artística del espacio uno de sus aportes más notables. Dicha configuración no se encamina únicamente a informar sobre los tipos de escenarios en que se sitúa la acción narrada, sino a dotar al texto de un sistema de connotaciones determinantes en la construcción de su sentido, convirtiéndose así en centro de la semántica de la obra y en el medular apoyo de algunas de las principales tesis que se muestran en esta.

Desde hace unas décadas el espacio artístico ha comenzado a ocupar una posición cada vez más favorable en los intereses investigativos al advertirse la trascendencia de los valores que para la construcción del sentido del texto son aportados por y desde su configuración: “La diégesis misma, el código de las acciones y de las funciones, se desarrolla sobre una isotopía espacial que el análisis debe reconocer, bajo pena de empobrecimiento o, directamente, bajo pena de deformación del sentido global del mensaje.” (Marchese 341) Como parte contribuyente de un conjunto mayor, el espacio artístico de la narración debe estudiarse en la mutua relación que establece con el tiempo, los personajes, el narrador, el lector; relaciones que en la aprehensión del texto alcanzan una mayor trascendencia que la valoración aislada de cada elemento en su manifestación independiente.

En el caso de *Sobre héroes y tumbas* el sugestivo tratamiento de las coordenadas espaciales en la novela engendra escenarios instaurados sobre supuestos narrativos que si bien no se dirigen a la captación “fotográfica” o pintoresquista del paisaje urbano, logran ofrecer una visión en extremo sugestiva de los agudos conflictos que han conmocionado no solo a la ciudad de Buenos Aires, sino también al hombre contemporáneo todo. En tal sentido, resulta

relevante el levantamiento de escenarios que remiten a espacios privados, desde cuya intimidad puede aprehenderse el sentido de un texto cuyo propósito, más que dirigirse a recrear una convulsión política desde una denuncia social explícita, pretende mostrar tensiones y angustias generadas en los espacios más íntimos del hombre. Los espacios familiares de *Sobre héroes y tumbas* dan cuenta, desde la intimidad que proyectan, del malestar que encarna el vivir moderno. El simbolismo que de éstos emerge confiere al texto una singular belleza e invita a que estos mundos de la intimidad sean leídos como puentes propiciatorios para la exploración del alma humana múltiplemente simbolizada en quienes los pueblan.

LOS RESIDUOS LASTIMOSOS DE UN PASADO BRILLANTE: LA QUINTA DE BARRACAS

La quinta patricia de los Olmos, ubicada en el barrio de Barracas constituye el escenario de mayor importancia en la obra, importancia derivada no de la cantidad de veces que éste se proyecta, sino de su alta carga de significaciones. Este espacio entra en fecundo diálogo con otros textos donde también se yerguen caserones patricios que dan cuenta del conflicto emergente del diálogo que en Latinoamérica entablan lo tradicional y lo moderno. El hecho se manifiesta particularmente desde la recreación de espacios que se proyectan y se simbolizan en el texto como resguardo de la memoria histórica amenazada. La casa-asilo de *El obscuro pájaro de la noche*, los caserones patricios en *Aura* o *El túnel*, dialogan desde una tensión que revela la dificultad de instalación plena del ser latinoamericano en la modernidad. El conflicto de un mundo tecnocrático, signado por la uniformidad, frente a la apetencia de regresión al orden protector, al mundo mítico de los orígenes; el conflicto de las atropelladas transformaciones del nuevo orden, frente a la permanencia calma y reparadora de lo solariego y lo natal, estampan un sello definidor al tratamiento del espacio urbano, en un discurso que se proyecta en escritura del dolor.

En *Sobre héroes y tumbas* el levantamiento de la antigua quinta se manifiesta fundamentalmente en las partes primera y cuarta; en la segunda (capítulo XIX) y tercera (“Informe sobre ciegos”, último capítulo), solo se refiere una breve alusión a la misma, la cual en el caso del “Informe...” viene a resultar esencial y cuyo análisis, dada la carga de significaciones que proyecta, excede los límites de estas reflexiones.

En el plano de las unidades morfológicas que componen la quinta patricia destaca el uso de la descripción manifiesta en fragmentos textuales homogéneos e independizados, los cuales contrastan con los modos en que se configuran otros escenarios cuya espacialidad descansa muchas veces sobre un *mínimum* descriptivo. Destaca la presencia de diferentes voces narrativas; así, por ejemplo, en “El dragón y la princesa” este emplazamiento

emerge a partir de la voz de un narrador omnisciente que reproduce la impresión provocada en Martín por sus primeros contactos con la antigua casa. La figuración descansa en la representación de un espacio que, aunque se presenta como continente de elementos objetivos, aparece matizado por una atmósfera cuya subjetividad se manifiesta a través de sensaciones de luz, sombra, ruidos, silencios, olores, que dotan este escenario de una peculiar consistencia:

“Aquí es —dijo.

Se sentía el intenso perfume a jazmín del país. La verja era muy vieja y estaba a medias cubierta con una glicina. La puerta, herrumbrada, se movía dificultosamente, con chirridos.

En medio de la oscuridad, brillaban los charcos de la reciente lluvia. Se veía una habitación iluminada, pero el silencio correspondía más bien a una casa sin habitaciones. Borearon un jardín abandonado, cubierto de yuyos, por una veredita que había al costado de una galería lateral, sostenida por columnas de hierro. La casa era viejísima, sus ventanas daban a la galería y aún conservaban sus rejas coloniales; las grandes baldosas eran seguramente de aquel tiempo, pues se sentían hundidas, gastadas y rotas.” (44)

Los planos que componen el espacio de la quinta no se articulan en el texto a partir de un fragmento independiente, único, que en el plano de la presentación muestre de modo explícito las relaciones de continuidad y distancia que establecen los diversos componentes del mundo presentado; así, según el personaje va conociendo las particularidades de cada una de las partes que componen la casa, el narrador irá modelando los planos componentes del macro-escenario que constituye la quinta.

En “Un Dios desconocido” el escenario volverá a erigirse pero ahora desde la voz narrativa de Bruno, cuyas impresiones, marcadas por largos años de reflexión, se expresan a través del modo directo y objetivo con que se proyecta este escenario, el cual en su aspecto exterior se presenta como un espacio uniformemente lleno:

“El cuerpo principal de la casa se une al pequeño bloque en que está el Mirador por una galería cubierta, formando así una especie de península. Ese pequeño bloque está formado por dos piezas, que seguramente en otro tiempo fueron ocupadas por parte de la servidumbre, por la planta baja del Mirador (que, como vi después, en la prueba a que me sometió Fernando, era un depósito de trastos que se comunicaba con la planta superior mediante una escalera de madera) y una escalera metálica de caracol, que subía por la parte externa hasta la terraza, que daba al Mirador. Esa terraza cubría las dos grandes piezas a que me refiero y estaba rodeada, como era habitual en muchas construcciones de aquel tiempo, por una balastrada, en ese momento ya semiderruida.” (391)

Incluso, no es solo el espacio exterior el caracterizado por su continencia de elementos dados en su objetividad. La figuración de los espacios que

componen el mundo interior de la vivienda, se erige sobre índices espaciales semejantes, tanto en aquellos que reproducen las impresiones de Martín, como en los que se proyectan desde el personaje de Bruno. Nótese las semejanzas existentes en la proyección de ambos espacios interiores:

“Martín recorrió con su mirada la pieza como si recorriera parte del alma desconocida de Alejandra. El techo no tenía cielo raso y se veían los grandes tirantes de madera. Había una cama turca recubierta con un poncho y un conjunto de muebles que parecían sacados de un remate: de diferentes épocas y estilos, pero todos rotos y a punto de derrumbarse [...]”

Sobre una pared había un espejo, casi opaco, del tiempo veneciano, con una pintura en la parte superior. Había también restos de una cómoda y un bagueño. Había también un grabado o litografía mantenido con cuatro chinchas en sus puntas. (45)

[...] Fernando marchó por aquel corredor y entró en una de las dos piezas. Prendió la luz y comprendí que debía de ser su habitación: tenía una cama, una antigua mesa de comedor que le servía de escritorio, una cómoda y una serie de muebles derrengados y al parecer inútiles, pero que se guardarían allí por no tener donde ponerlos, ya que la casa había sufrido una serie de reducciones.” (391)

Ambas visiones establecen una indiscutible interacción semiótica cuya finalidad se encamina a mostrar una realidad que, aunque desde distintos vértices, resulta concurrente. Los mismos ruidos, silencios, olores, temores, sentidos por Martín se repiten en la narración rememorativa de Bruno para instalar en el texto un diálogo que aúna múltiples y distantes tiempos, vinculados no únicamente, y de ahí su peculiar simbolismo, a los tiempos de estos personajes, sino a otro tiempo, pasado y legendario, tiempo de la memoria, congelado en la antigua casa quinta.

Resulta sintomático cómo ambas presentaciones reproducen una atmósfera cuyo onirismo resulta sugestivo. Uno de los ejemplos más significativos de ello se encuentra en la recreación de un ambiente cuya textura está determinada por un mismo e intenso olor, asociado a la nostalgia. Es lo primero que siente Martín cuando penetra este mundo, y será asimismo lo primero que percibe Bruno muchos años antes: “Y mientras atravesábamos el parque en el atardecer, me llegó el intenso perfume del jazmín del país, que para mí siempre sería “del país”, con acento en la a, y que para siempre significaría: *lejos, madre, ternura, nunca más.*” (390-391). Es, como el tiempo mismo, olor apresado, o tal vez uno de los signos más evidentes de la materialización de un tiempo de la memoria que agoniza frente a un tiempo cercenador de un pasado ya legendario.

El silencio también será determinante en la figuración de esta realidad otra. Contrastante con el bullicio del mundo de afuera, sus profundidades, por momentos pavorosas, imprimen al escenario la consistencia de una atmósfera irreal, ominosa, fantasmagórica: “Era un chico bajo una cúpula inmensa, en medio de la cúpula, en medio de un silencio aterrador, solo en

aquel inmenso universo gigantesco.” (69) En la quinta, el silencio únicamente se deja interrumpir por la dramática música que emerge del tocadiscos de Alejandra, por el sempiterno fraseo del clarinete, o por el eco lejano de silbatos de barcos que atracan o parten del puerto, rumores que en ambos casos afianzan su profundidad.

Sugestivo resulta que la primera visita de Bruno a la casa quinta acontezca bajo las luces del atardecer; en tanto la primera incursión de Martín ocurre bajo la noche, como si el lapso transcurrido entre uno y otro momento quisiese representar el inevitable ocaso de esta prosapia. Así, a la textura espacial de este escenario se suma la noche como elemento que marcará todos los encuentros que entre Martín y Alejandra acontezcan en este sitio. Intensa, luminosa, profunda y cálida habrá de presentarse en los momentos que registran las citas amorosas; irremediamente fría y neblinosa en la madrugada en que el protagonista luego del incendio penetra en el caserón, momento que sintomáticamente se halla marcado por el silencio, esta vez únicamente interrumpido por “el eco lejano de una sirena de barco”. (426) [Muy buenas observaciones]

La antigua quinta de Barracas deviene ámbito privilegiado de la nostalgia y la memoria, ínsula de tierra firme que en su anacronismo resulta el único resguardo de la integridad; es isla amenazada por la irrupción del límite, porción de tierra rodeada no de agua por todas partes, sino por fábricas y prostíbulos que con su monstruosa vitalidad invaden y cercenan la existencia de esos límites otros: “[...] de la quinta no queda casi nada. Antes era una manzana. Después empezaron a vender. Ahí están esa fábrica y esos galpones, todo eso pertenecía a la quinta. De aquí, de este otro lado hay conventillos. Toda la parte de atrás de la casa también se vendió. Y esto que queda está todo hipotecado y en cualquier momento lo rematan.” (49) Los personajes que agonizan en ella, “acorralados en sus últimos y miserables fragmentos” (381), vienen a resultar entonces islas dentro de la isla, mientras *aislados* añoran o habitan el tiempo del recuerdo, tiempo de las pretéritas virtudes ya aniquiladas; es el “residuo lastimoso de un pasado brillante” (370), el “melancólico símbolo de algo que se iba del país para no volver nunca más.” (394) Esta quinta, reducto de tierra en desafío al tiempo, impone los márgenes que intentan salvarla del naufragio, márgenes amenazados por los continuos desprendimientos de tierra que genera la modernización compulsiva y sus secuelas; fenómeno que resulta, en una lectura más profunda del texto, señal de la imposibilidad de diálogo entre tradición y modernidad.

Rasgo peculiar de la antigua mansión resulta la saturación de tiempo histórico que se percibe en este espacio, lo que establece una curiosa analogía entre la quinta de Barracas y lo que denominó Mijaíl Bajtín el cronotopo del castillo, lugar saturado de tiempo histórico, vuelto hacia el pasado, y donde han quedado impresas “las huellas de siglos y generaciones” (Bajtín 455). No quedan dudas de la analogía que puede establecerse entre esta tipología constructiva y la mansión de los Olmos, la cual, si no reproduce en su aspecto

físico los rasgos que caracterizan el castillo, sí resulta depositaria de aquellos elementos a partir de los cuales define Bajtín su naturaleza intrínseca. Así, por ejemplo, destaca en la configuración espacial de la quinta la constante recurrencia a la recreación de muebles, desde los que se transparentan las huellas de un tiempo pasado y casi abolido; dicha recreación más que poblar el espacio del mundo presentado, se encamina a revelar el desmembramiento que experimenta esta familia argentina. Dichos objetos llegan a constituir imprescindible recurso en la caracterización de los personajes que habitan la casa; imposible es considerarlos como simples datos, sus “poses” devienen proyección del tiempo histórico, de ahí la actitud morosa con que se presentan, siempre y curiosamente calificados por el adjetivo ‘derrengado’. Estos van enumerándose según el orden con que entran al campo perceptivo del personaje: “Martín vio una vieja cocina, pero con cosas amontonadas, como en una mudanza. Luego esa sensación fue aumentando al atravesar un pasillo. Pensó que en los sucesivos retaceos del caserón, no se habrían decidido o no habrían sabido desprenderse de objetos y muebles: muebles y sillas derrengadas, sillones dorados sin asientos, un gran espejo apoyado contra una pared, un reloj de pie detenido y con una sola aguja, consolas”. (72)

Los términos empleados para describir los muebles, objetos y el entorno en general establecen una correspondencia directa con el eje temático central que sustenta el significado global del texto: la decadencia, no únicamente de una legendaria familia argentina, sino de la Argentina misma, que en una lectura más profunda del texto se muestra en sus luces crepusculares, vieja, rota, gastada: resto fantasmal de un pasado legendario, ahora demorado en el tiempo como aquel “reloj de pie detenido y con una sola aguja”; ello explica el tratamiento prolongado y a veces casi obsesivo en la configuración del espacio como eje estilístico fundamental de la acción narrada. Muebles y objetos son los signos tangibles del tiempo de la memoria cuyos cauces pareciera resguardar este espacio.

Sin embargo, la confluencia de diferentes tiempos históricos manifiestos en la casa, no solo es dada a partir de la recreación de muebles y objetos, pues las huellas de tiempos y generaciones pasadas logran también transparentarse en los archivos familiares que aún resguarda la mansión. Asimismo los retratos de antepasados que colman las paredes, no solo se ofrecen como tangible manifestación de tiempos remotos; desde sus sitios los retratados se proyectan como extrañas presencias: “Desde las paredes parecían observarlo aquel caballero y aquella dama de peinetón. El alma de guerreros, de locos, de cabildantes y sacerdotes fue entrando invisiblemente en la estancia y pareció que contaban historias de conquistas y batallas.” (427) Sin embargo, no solo estos retratos propician la penetración del pasado legendario en el tiempo presente, pues estas imágenes son puentes que viabilizan el ingreso de los protagonistas a nobles mundos desaparecidos. La litografía colgada en una de las paredes de la habitación de Alejandra puede ser penetrada, permitiendo así el tránsito, quizás más bien el escape hacia mundos otros;

la interacción semiótica que establece con la imagen también colgada en la habitación de Martín resulta indiscutible.

La presencia de un tiempo estático, carente de duración, no solo se expresa desde el detenimiento sostenido en muebles o retratos, sino también a partir de los modos en que son configurados algunos de los personajes que habitan la mansión. En el caso del tío Bebe este tiempo se proyecta a partir de las notas desarticuladas y obsesivas que saca de su clarinete, notas que parecieran repetir eternamente un mismo gesto inútil.

Escolástica, enclaustrada en el Mirador, espacio que años después servirá de dormitorio a Alejandra, vive un tiempo marcado por un único acontecimiento: el degüello de su padre. Luego de este no ocurriría nada más en su vida, aunque en el mundo de los otros hubieran de transcurrir ochenta años: “Durante los ochenta años que estuvo encerrada nunca, por ejemplo, habló de su padre como si hubiese muerto. Hablaba en presente, quiero decir, como si estuviera en 1852 y como si tuviera doce años [...] su vida y hasta su lenguaje se habían detenido en 1852 y como si Rosas estuviera todavía en el poder. ‘Cuando ese hombre caiga’, decía señalando con su cabeza hacia afuera, hacia donde había tranvías eléctricos y gobernaba Yrigoyen.” (47-48)

El mundo habitado por Escolástica se proyecta en el texto a través de la voz de Alejandra quien lo evoca desde la admiración y la nostalgia de un mundo que no conoció y que le ha sido referido por otros; desde el tiempo detenido del abuelo Pancho, y desde la voz de Bruno Bassán, quien sí experimentó un pavoroso temor al subir las escaleras que conducían al mirador y encontrarse luego de abrir la puerta con el “espectro” de la anciana loca. En el plano de la configuración de este escenario la voz de Bruno destaca nuevamente la oscuridad de la noche como elemento que imprime al encuentro un carácter aún más pavoroso.

En el recuento de Bruno no existen otras marcas espaciales sustantivas desde las que puedan ser aprehendidos en su objetividad los elementos que componen el escenario; sin embargo, en las instrucciones que le son dadas por Fernando puede advertirse nuevamente la presencia de muebles cuya función no va encaminada esta vez a la constitución de signos tangibles del tiempo pasado, sino a la simbolización de toda una estrategia del escondite: “Vos vas a entrar con esta linterna, vas a ir hasta una cómoda que hay del lado opuesto de la cama, vas abrir el segundo cajón a partir de arriba, vas a buscar una caja de sombreros que hay allí y la vas a traer.” (399) El Mirador es más que el refugio de Escolástica, parte primaria de una cadena de escondites creados para salvar la espectral cabeza de Bonifacio Acevedo. La carga de intimidad que proyecta esta imagen está marcada por una inteligencia del escondite, manifiesta en la acumulación de cuerpos que a su vez contienen otros (mirador-cómoda-cajón-caja); por tanto, llegar hasta la cabeza impone la necesaria violación de cada una de estas partes, como también la de Escolástica misma, guardiana sempiterna de su único presente simbolizado en la cabeza del padre.

La habitación del abuelo Pancho destaca por el cuidado extremo con que se ha levantado topográficamente. La importancia esencial que puede conferírsele a este escenario descansa en cómo desde la memoria del abuelo logran corporizarse las figuras históricas del pasado familiar. El plano espacial se manifiesta en la rápida mirada de Martín, a través de la que son fijadas sus peculiaridades: “Al entrar en la habitación del viejo, recordó una de esas casas de subastas de la calle Maipú. Una de las viejas salas se había juntado con el dormitorio del viejo, como si las piezas se hubiesen barajado. En medio de trastos, a la luz macilenta de un quinqué, entrevió un viejo dormitando en una silla de ruedas. La silla estaba colocada frente a una ventana que daba a la calle como para que el abuelo contemplase el mundo.” (72)

El abuelo Pancho habita una ensoñación que le permite escapar al tiempo circundante. Las sucesivas oleadas de su conciencia lo conducen a la idealización de un pasado de gestas gloriosas que alcanza dimensiones épicas. La presencia del espacio onírico que parece habitar se conjuga con el espacio idílico de un mundo que se aleja de la superficie cotidiana: “[...] el viejo seguía su existencia subterránea y misteriosa, sin preocuparse de él ni de nadie que viviera en este tiempo, aislado por los años, por la sordera y por la presbicia, pero sobre todo por la memoria del pasado, que se interponía como una oscura muralla de sueño, viviendo en el fondo de un pozo” (82).

Si resulta significativa la emergencia del pasado histórico que rememora la retirada del General Lavalle, más reveladora aún es la subrepticia aparición de “extrañas” voces que desde su propia experiencia rememoran el hecho. Lo curioso es que éstas solo surgen en el espacio habitado por Pancho, como si estas presencias solo pudiesen cobrar vida desde el tiempo congelado que la pieza guarda. Lo comprueba el hecho de que no volverán a manifestarse en el texto hasta el final del mismo, justo cuando el escenario habitado por el abuelo vuelve a levantarse a partir de la visita que después del incendio hará Martín a la casa. Luego retornan extensamente estas voces, no ya amparadas por el orden protector sintetizado en la casa quinta, sino acompañando el angustioso vagabundeo de Martín por las calles porteñas tras la conmoción que causa en él la muerte de Alejandra. Estas múltiples voces erigen asimismo un plano espacial signado por el motivo del viaje que en este caso se da como huida; sus presencias establecen un singular diálogo con las significaciones emergentes de las historias “centrales” del texto, dotándolas de nuevos matices que resultan determinantes para la aprehensión del sentido global de *Sobre héroes y tumbas* (Gálvez Acero *passim*), matices que desmienten la inclusión de la historia rememorative de la gesta del General como narración complementaria o de segundo grado.

Elemento esencial en la composición del escenario que configura la quinta de Barracas resultan las ventanas y puertas. En relación a las primeras es sintomático apreciar cómo devienen espacios puentes que sirven de escape a los personajes que habitan la casa. En el caso de Alejandra aparecen vinculadas a momentos en los que el personaje sufre conmociones. Su mirar a través de la ventana se asocia casi siempre a la acción de fumar, hecho que afianza las

posturas meditativas que asume cada vez que se asoma (o escapa) a través de ésta: “Vio que ella se ponía las manos sobre la cara y se la apretaba como si le dolieran las sienas. Después encendió un cigarrillo y sin hablar fue hacia la ventana, donde permaneció hasta concluirlo. Finalmente, volvió hacia la cama, se sentó, lo miró larga y seriamente a Martín y empezó a desnudarse.” (114) En Escolástica la costumbre, más que a la meditación, aparece asociada a la vigilancia: “Al salir aquella noche de la casa, cuando ya estaba a punto de transponer la puerta de la verja, mis ojos se volvieron, no sé por qué, hacia el Mirador. La ventana estaba débilmente iluminada, y me pareció entrever la figura de una mujer que espiaba.” (394) Por sus retiradas subrepticias, las dos veces que Bruno la descubre asomada a la ventana del Mirador, se comprueba que es Escolástica una presencia más que resguarda las memorias contenidas en la casa. El abuelo Pancho, ubicado “frente a una ventana que daba a la calle como para que [...] contemplase el mundo” (72), es asimismo muestra del mirar enajenado, hacia otros mundos. A través de la ventana no puede el abuelo contemplar el mundo: la casa se halla completamente cercada por nuevas edificaciones que obstruyen la mirada.

La ventana como espacio puente resulta recurrente en la topología sabatiana. En *El túnel* este elemento ya se apreciaba en sentidos cuya interacción semiótica con *Sobre héroes y tumbas* puede considerarse notoria, pues aunque en la configuración del escenario desde el que Juan Pablo Castel narra su crimen, no se ofrecen elementos que pudiesen sugerir las características espaciales del manicomio en sus relaciones de continuidad y distancia objetivas, sí se muestra la imagen solitaria del protagonista sentado frente a una ventana a través de la cual contempla el nacimiento de un nuevo día. La ventana que reproduce el cuadro *Maternidad* es asimismo realidad que aísla y refugia.

Asimismo las puertas de la casa quinta aparecen regidas por una puerta principal: la de la verja, la cual contiene a todas las otras. Penetrar en la casa exige “violiar” este primer límite: “La puerta, herrumbrada, se movía dificultosamente, con chirridos.”(44) La vetustez y la dificultad con que se prestan para ser abiertas son los rasgos que distinguen tanto a las que limitan los espacios exteriores de la casa como las que separan sus piezas interiores: “Poco a poco fue haciendo girar el picaporte: era una de esas grandes cerraduras que se usaban en las puertas de antes, con llaves de unos diez centímetros de largo. El ruido que hacía el picaporte al girar le pareció formidable.” (86)

Entre los planos espaciales que componen la quinta, el Mirador se sitúa como el de mayor carga significativa, la cual es resultante no solo de los sentidos simbólicos que son comunes al resto de los espacios que componen la casa, sino también de su ubicación física, signada por la altura y la verticalidad; es, incluso, la primera referencia espacial que se encuentra en la novela. Perturbadas sus funciones primigenias ante el cerco de fábricas y conventillos que rodean la casa quinta y que imposibilitan como antaño la contemplación del paisaje, también desaparecido, el Mirador se constituye en la materialización tangible, el resto fantasmal “de un mundo que ya no

existía”. (106) Su desaparición por el fuego pareciera significar no solo el fin del recorrido simbólico-espacial de Fernando relatado en su “Informe sobre ciegos”, sino también la muerte definitiva de esta legendaria familia, y con ella del pasado glorioso de la Argentina.

En la figuración espacial del Mirador destacan las escaleras como signo espacial que posibilita la subida al Centro. Es sintomático cómo se recrea no su descenso sino su ascensión, marcada siempre por el peligro que supone el ingreso al Centro, sitio sagrado: “subían lentamente, con muchas precauciones, la escalera metálica, rota en muchas partes y vacilante en otras por la herrumbre” (45); incluso el hecho de que la escalera sea de caracol dota al movimiento de un nuevo simbolismo que permite hablar de una progresión ascendente circular, contrastante con el movimiento descendente y también circular que marca una parte del viaje de Fernando.

El Mirador es el espacio propiciatorio para la consumación del fatídico vaticinio que pesa sobre la prosapia de esta familia. Como zona imantada, produce una atracción sugestiva que conduce a su repetitiva contemplación; luego del incendio este escenario, desde un patético gesto, vuelve a levantarse: “Se limitaba a mirar desde lejos lo que quedaba de aquel cuarto en que había conocido el éxtasis y la desesperación: un esqueleto ennegrecido por las llamas al que intentaba acercarse la escalera de caracol como con un retorcido y patético gesto. Y cuando anochecía, sobre las paredes apenas iluminadas por el foco de la esquina se abrían los huecos de la puerta y de la ventana como cuencas de una calavera calcinada.” (426)

MISERIA, RUIDO, SOLEDAD: LAS PIEZAS DE HORTENSIA PAZ Y HUMBERTO J. D’ARCÁNGELO

En la figuración de escenarios privados en *Sobre héroes y tumbas* destacan, si no por su recurrencia al menos sí por su carga simbólica, escenarios encuadrados en existencias miserables y habitados por seres víctimas de la cotidianeidad, de lo supuestamente intrascendente, lo que pudiera considerarse anticipo de un fenómeno que habría de manifestarse en toda su extensión en el denominado *postboom* de la narrativa latinoamericana. El descentramiento urbano conduce a la figuración del espacio de los márgenes, habitado por los representantes de lo que Sábato denominó la “compacta masa de gente aplastada” (242). Escenarios representativos del fenómeno enunciado resultan las piezas de Hortensia Paz y Humberto J. D’Arcángelo, espacios que simulan cárceles delimitadas no por muros y rejas, sino por la miseria, la infección, el ruido, la nostalgia, el desmembramiento familiar, la soledad.

Así, por ejemplo, la pieza de Hortensia destaca por un tratamiento que a través de las formas directas, logra proyectar varios de los rasgos que delinean los caracteres de este personaje. La manipulación subjetiva libre

en alternancia con la figuración de un espacio continente de elementos objetivos, proyectan un ambiente que transita desde fragmentos textuales que evidencian la presencia de un espacio onírico, a elementos escénicos de marcada objetividad:

“Como a través de viejas y vastas enredaderas de telarañas espesas, advirtió que estaba en una pieza desconocida: frente a su cama entrevió a Carlitos Gardel, de frac, y otra foto, en colores también, de Evita y debajo un florero con flores. [...] Empezó a oír el ruido de un calentador, la mujer se había separado de él y le daba presión, y el zumbido del calentador era cada vez más enérgico. También oyó un lloriqueo, de niño de pocos meses, ahí al costado, pero no tenía fuerzas para mirar. [...] Sobre el cajón que servía de cuna había un cromó: Cristo tenía el pecho abierto como en una lámina Testut y mostraba su corazón con un dedo, en colores. Más abajo había unas estampitas de santos. Y cerca, en otro cajón, estaba el Primus, con una pava encima.” (439-440)

Es posible entrever asimismo cómo en la figuración de la casa de Humberto J. D' Arcángelo la atmósfera creada dota al espacio de una singular consistencia que descansa en la riqueza de su textura. Ruidos y olores se erigen en fuente esencial de significaciones, al resultar entes activos para la tematización de un mundo viciado y decadente, víctima del “progreso” urbano:

“Entraron en una antigua cochera que en otro tiempo habría sido de alguna casa señorial. [...] Era una mezcla de conventillo y caballerizas: se oían gritos, conversaciones y varias radios simultáneas, en medio de un fuerte olor a estiércol. En las antiguas cocheras había algunos carros de reparto y un camioncito. Se oía el golpeteo de los cascos de caballo.” (95-96)

El plano de sentidos añadidos derivado del ejemplo anterior supone el anclaje histórico del texto en una realidad marcada por la ruptura de los lazos tradicionales que atan al hombre a su orden protector. Esta casa señorial, devenida ahora casa de inquilinato, fragmentada para tales fines, resulta la expresión corpórea, materializada, de las disgregaciones del yo que conducen al estallido de la identidad, a la pérdida de la memoria histórica. Más que una representación de la pobreza urbana estas imágenes sugieren el hundimiento de un pasado de glorias devenido presente depauperado, lo cual se expresa desde lo que podría definirse como una retórica de la demolición. (Fornet 2007:107)¹

El estallido aludido acarrea la construcción de otros mundos posibles a través de los cuales el hombre se inventa otras realidades, casi siempre vinculadas a mitos colectivos típicos de la cultura de masas, que le permiten olvidar lo poco gratificante que es la realidad:

“Entraron en la pieza [...] le mostró sus tesoros: una fotografía de Américo

Tesorieri, clavada con chinches en la pared, con una escarapela argentina debajo y dedicada: “Al amigo Humberto J. D’Arcángelo”. Tito se quedó mirándola con arrobó. [...]

Otras fotos y recortes de *El Gráfico* también figuraban en las paredes, y encima de todo, una gran bandera de Boca, extendida a lo largo.

Sobre un cajón tenía un viejo fonógrafo de bocina, con cuerda.” (96-97)

Resulta innegable la interacción semiótica que se establece entre la pieza de Hortensia y la habitación de Tito, interacción dada fundamentalmente en dos sentidos: la presencia de signos icónicos típicos de la cultura de masas, evidenciada en los retratos de Carlos Gardel, Eva Perón, Américo Tesorieri, y la presencia del tango como espacio puente que permite el escape hacia otras realidades. En el caso específico del tango es perceptible cómo el escenario que remite a la habitación de Tito se carga de estos efluvios musicales para evocar un pasado que el personaje logra aprehender a través de la memoria. Es este mecanismo el que le permite evadir su realidad, “salir del aquí y el ahora, del presente que es páramo, vacío, nada, y asomarse a otra dimensión del tiempo: el pasado perdido irremediamente.” (Scheines 173): “Puso *Alma en pena* y dio cuerda: de la bocina salió la voz de Gardel, emergiendo apenas de entre una maraña de ruidos. Tito con la cabeza colocada al lado de la bocina, meneándola con emoción, murmuraba: *Qué grande, pibe, qué grande*. Permanecieron en silencio. Cuando terminó, Martín vio que en los ojos de D’Arcángelo había lágrimas.” (97)

Las emanaciones musicales del tango en la pieza de Hortensia constituyen también posibilidad salvadora que aunque refugiada en el pasado, logra proyectar hálitos esperanzadores: “Sin ir más lejos, míreme a mí, vea todo lo que tengo. Martín miró a la mujer, a su pobreza y su soledad en aquel cuchitril infecto. Tengo al nene [...] tengo esa vitrola vieja con unos discos de Gardel; ¿no le parece hermoso *Madreselvas en flor?* ¿Y *Caminito?* Con aire soñador, comentó: Nada hay tan hermoso como la música, eso sí. Dirigió una mirada al retrato en colores del cantor: desde la eternidad, Gardel, deslumbrante con su frac, también parecía sonreírle.” (441)

La recreación del escenario habitado por Humberto J. D’Arcángelo instala además otro conflicto que resulta constitutivo de una problemática que tematiza con notable recurrencia la narrativa argentina de estos años: la inmigración, definidora de los destinos de la Argentina. Dicha problemática aparece recreada a través de la figura del viejo Francisco, padre de Tito, y aunque su tratamiento espacial descansa sobre índices descriptivos en extremo reducidos, no quedan dudas de la trascendencia de sentido alcanzada por esta imagen: “El viejo estaba sentado a la puerta del conventillo, sobre su sillita de paja. Mantenía su bastón de palo nudoso, y la galerita verdosa y raída contrastaba con su camiseta de frisa.” (148)

La imagen se proyecta hacia las significaciones entrañadas por el cronotopo del umbral, impregnado de una alta carga emotivo-valorativa,

asociada a un tiempo detenido, carente de duración. Sin embargo, en este caso particular, el umbral adquiere una dimensión que no refiere a instantes decisivos en la vida del personaje. Para Francisco no existe la posibilidad de franquear la puerta y salirse al mundo exterior de la ciudad, tampoco la de quedarse dentro. Él es el arquetipo del inmigrante fracasado, la no definición, la angustia contenida del que ya no se encuentra ni en el afuera ni en el adentro, el desarraigo. Su tiempo es el del anonadado; su sino, el del que ya no puede volver aunque solo ansíe el regreso, sino asumido como fatalidad ineludible. El umbral le abre solo la posibilidad de discurrirse hacia el mundo que ha perdido, proyectado en el texto desde la evocación de un escenario que remite al mundo de su infancia. Su mirada, siempre hacia lo lejos, es un mirar hacia adentro, es espejo de otros tiempos, mundo de la memoria desde el que solo puede alcanzarse el verdadero significado simbólico-metafórico de esta imagen de tan fuerte proyección espacial.

UN HOGAR CONSTRUIDO SOBRE ESTIÉRCOL Y FRUSTRACIÓN: LA CASA DE MARTÍN DEL CASTILLO

En *Sobre héroes y tumbas* las plazas y parques, espacios representativos de la vida pública, adquieren con marcada frecuencia connotaciones propias de los espacios privados. Para Martín del Castillo éstos resultan un escondite, un obligado retorno, una región de íntima soledad que sustituye el hogar perdido; sin embargo, existen fragmentos textuales que refieren a su casa, espacio familiar que aunque en el texto no destaca por sus reiteradas apariciones, alcanza notable trascendencia.

Es curioso cómo la noción de casa en cuanto zona sagrada, espacio cohesivo de identidad, alejado de toda contingencia, contenedor y resguardo de los valores más auténticos e íntimos del yo, queda subvertida íntegramente en la representación del hogar de Martín. Su construcción se levanta sobre dos ejes temáticos que resultan esenciales no solo en la figuración de este escenario, sino también en la obra toda, ejes que se harán abiertamente explícitos en el capítulo xxv de “Los rostros invisibles”: “Y él (Martín), que quería algo fuerte y absoluto a que agarrarse en medio de la catástrofe y una cueva cálida donde refugiarse, no tenía ni casa ni patria. O, lo que era peor, tenía un hogar construido sobre estiércol y frustración y una patria temblequeante y enigmática.” (225) El primero de los ejes, el del estiércol, se halla asociado a la figura materna; el segundo, el de la frustración, se organiza en torno a la imagen del padre; sobre ambos se construye el hogar de Martín. En este espacio familiar es posible distinguir a su vez tres escenarios constitutivos: la salita de la madre, el taller del padre, y el altillo, habitación de Martín. Todos poseen significaciones que delinean los caracteres de los personajes que los habitan y crean, desde su articulación, una marcada y sugerente isotopía.

Ya desde la primera imagen que remite a este escenario se condensan los principales polos sobre los que éste se articula. Nótese cómo en el siguiente fragmento se ofrecen claros índices que apuntan a la presencia de un ambiente marcado por la absoluta incomunicación, expresada no solo desde la falta de intercambio verbal entre los miembros de la casa, sino también a partir de la identificación de espacios que resultan privativos de cada personaje, y por lo tanto intransitables por el resto, lo cual anula la posibilidad de un contacto siquiera físico. Esto conduce a la consideración de que estos tres personajes viven en una situación de exilio extrema aun dentro de su propio hogar: “Es cierto que [Martín] desde los once años no entraba en ninguna dependencia de la casa y mucho menos en aquella salita que era algo así como el santuario de su madre: el lugar donde, al salir del baño, permanecía las horas radiotelefónicas y donde completaba los preparativos para sus salidas.” (33)

En el caso del escenario que refiere al taller del padre es perceptible cómo la inclusión del parámetro espacial se produce desde niveles descriptivos en extremo reducidos: la simple mención de la existencia de este cuarto (“Pero, ¿y su padre? Ignoraba sus costumbres en los últimos años y lo sabía encerrado en su taller”) (33), así como la brevísima marca textual siguiente: (“Cuando salió eran las dos de la mañana, y en el taller de su padre vio luz.”) (39). Sin embargo, el carácter reducido de estos índices espaciales no constituye signo de un papel secundario en lo que concierne a la función del escenario en el texto, pues se advierte en ambos ejemplos la presencia de focos semánticos asociados, en el caso del primero, al encerramiento, y en el segundo, a la luminosidad, los cuales resultan en extremo activos en la construcción del sentido de estos capítulos, pues refuerzan la noción de fracaso asociada a la figura del padre.

En primera instancia, la noción de encerramiento acentúa los rasgos de incomunicación y soledad perceptibles en la casa; es el signo más evidente de un personaje atenazado por la angustia, por la no realización. La frustración del padre se expresa desde un tiempo que se vive únicamente como supervivencia en “aquella cercana pero inalcanzable isla en que habitaba (en que sobrevivía)” (37) -pensaría el hijo. La luz que Martín ve en la pieza del padre resulta inequívoco símbolo de un hombre que espera, es signo de una vigilia que en el texto se vuelve eterna; es una luz que, como el propio padre, se halla encerrada; es soledad simbolizada en una llama que también se presenta única, sola, desde un mortecino silencio.

En el caso del escenario que remite al mundo de la madre llama perentoriamente la atención cómo éste configura una atmósfera conformada a través de imágenes marcadamente sensitivas que se repiten con apremiante fuerza siempre que se alude a este escenario: “[...] *mientras Martín seguía oyendo aquellos boleros, sintiendo aquella atmósfera pesada de baño y cremas desodorantes, aire caliente y turbio, baño caliente, cuerpo caliente, cama caliente, madre caliente, madre-cama, canastacama, piernas lechosas hacia*

arriba como en un horrendo circo casi en la misma forma en que él había salido de la cloaca y hacia la cloaca.” (35)

El modo en que se presenta el escenario sugiere la presencia de un espacio onírico construido sobre índices de lo que se es “visto” en el interior imaginativo del protagonista; el narrador asume un punto de vista enfocado a recrear las visiones ensoñadas de Martín, visiones que al reproducir los repliegues de la conciencia del protagonista hacen del escenario una viva representación de un espacio que se presenta como vértigo, al alternarse el escenario que recrea el ambiente del bar, con aquel que refiere a la casa del protagonista:

“Salto a la cuerda, todo menos raspajes, como los boxeadores, hasta me golpeaba el vientre, por eso saliste medio tarado seguro, riéndose con rencor y desprecio, hice todo, no me iba a deformar el cuerpo por vos le dije, y él tendría once años. ¿Y Tito? preguntó Bucich. Ahora viene, dijo Chichín, y *decidió irse a vivir al altillo*. ¿Y el domingo? preguntó Bucich. Ma qué sé yo, respondió Chichín con rabia, te juro que yo no me hago ma mala sangre *mientras ella seguía oyendo boleros, depilándose, comiendo caramelos, dejando papeles pegajosos por todas partes*, mala sangre por nada, decía Chichín, lo que se dice propio nada de nada *un mundo sucio y pegajoso* mientras repasaba con rabia callada un vaso cualquiera y repetía, haceme el favor *huir hacia un mundo limpio, frío, cristalino*” (34-35).

Es significativo además cómo la imagen materna se ofrece casi exclusivamente desde índices espaciales que connotan el mundo superfluo, decadente, desalmado, monstruoso que esta encarna. Su rostro no se delinea, surge únicamente desde la recreación del ambiente viciado y putrefacto. La atmósfera presentada, erigida fundamentalmente sobre imágenes olfativas, adquiere una realización aún más plena cuando a su conformación se suman la penumbra y el ruido.

La pieza de Martín destaca en el nivel estilístico-semántico por un tratamiento enfocado hacia la recreación de una atmósfera que aunque repite algunos de los rasgos constitutivos del escenario que remitía al mundo del padre, asume características particulares dadas sobre todo por la ubicación que dicho recinto posee en la casa. La organización de este plano temático-composicional destaca por la presencia de fragmentos textuales descriptivos que no se presentan en el texto de modo homogéneo e independiente, sino diseminados en el contexto de enunciados de carácter narrativo, aunque se advierte una mayor concreción espacial si se comparan estos modos constructivos con las formas asumidas en la configuración de la pieza del padre: “Luego volvió a su cuarto y se tiró sobre la cama. Quedó mirando el techo y luego sus ojos recorrieron las paredes hasta detenerse en la ilustración de *Billiken* que tenía pegada con chinches desde su infancia: Belgrano haciendo jurar la bandera azul y blanca a sus soldados, en el cruce del río Salado.” (33)

El altillo donde habita Martín solo se presenta en la obra en dos momentos de la primera parte (capítulos VI y VII), así como en el capítulo VII de “Un Dios

desconocido” bajo un enunciado muy pequeño que remite a las “largas horas de tristeza y soledad” (446) que en este lugar pasaría Martín desde sus once años, momento en que decidió abandonar el resto de las dependencias de la casa para instalarse en lo que se constituiría en su obligado refugio. No quedan dudas de que el altillo, aunque tal vez resulte poseedor de una menor trascendencia si se le compara con otros escenarios que en el texto destacan por su recurrencia o por su marcado simbolismo, es depositario de una fuerte carga semántica. Los alcances que para la construcción del sentido posee, únicamente pueden ser aprehendidos desde la comprensión de lo que este escenario constituye en cuanto reproductor de un universal espacial arquetípico: el desván. Este aparece sustituido aquí por el altillo, el cual asume la función de aquel en cuanto espacio que se encuentra aislado en la altura. Esto le permite al personaje apartarse del mundo cotidiano para retraerse a un centro constitutivo de intimidad, de acomodado refugio y fuga hacia otros mundos posibles. Así, por ejemplo, la imagen de Manuel Belgrano ubicada en la pared se constituye en espacio puente que permite el ingreso a un pasado ensoñado de gestas gloriosas.

El capítulo VII de “El dragón y la princesa” recrea el encuentro entre Martín y su padre, encuentro que tiene lugar en el altillo. Índices de marcado simbolismo en el levantamiento de este escenario devienen el silencio y el estatismo, interrumpidos casi únicamente por la tos tuberculosa del padre, o por la nostálgica evocación que éste realiza de un tiempo pasado que proyecta en el texto un fragmento de la infancia de Martín. Reveladora marca espacial de este capítulo deviene asimismo la escalera, signo trascendente que ve invertida su esencia ante el manejo que de ésta se hace. Al analizar las significaciones de la casa en sus dimensiones universales arquetípicas Gaston Bachelard sostiene cómo “La escalera del desván, más empinada, más tosca, se *sube* siempre. Tiene el signo de la ascensión hacia la soledad más tranquila.” (57); sin embargo, aunque en dicho capítulo se manifiesta en la figura del padre un momento de ascensión a través de ésta, lo que pudiera hacer suponer una probable reconciliación entre padre e hijo, ello se ve desvirtuado ante la certeza de que una reunión conciliatoria entre ambos (*habitantes solitarios de dos islas cercanas separadas por insondables abismos*) (37) no podrá producirse. Lo curioso del hecho a nivel textual radica en que el dramatismo que esta certeza supone se consuma desde la recreación del descenso paterno:

“Vio cómo su padre se daba vuelta y se alejaba hacia la escalera. Y también vio cómo, antes de desaparecer, volvió su cara, con una mirada que años después de su muerte, Martín recordaría desesperadamente. Y cuando oyó su tos, mientras bajaba las escaleras, Martín se tiró sobre la cama y lloró.” (39)

En este espacio habitacional juega un papel formativo vital en la construcción del sentido la oposición semántica que desde la conciencia

de Martín se establece entre la casa, cuyos semas centrales constitutivos giran en torno a las nociones de suciedad, calor, hedor, turbidez, y la región patagónica, conformada desde alusiones que refieren a las nociones de frialdad, limpieza, nitidez, blancor, pureza, soledad, contraposiciones que habrán de desembocar en la resolución del protagonista de marchar al sur como única posibilidad salvadora. La idea resulta recurrente en la tradición literaria argentina, poseedora de un cúmulo de personajes marcados por la obsesión del viaje como recurso desesperado ante las ansias de salir del infierno instalado en la ciudad. La sensación claustrofóbica, a la que se suma la urgencia por salir, halla solución en un Sur que aún logra alimentar los sueños de arraigo. “La Patagonia es la que preserva la ilusión: desierto donde caben todos los sueños, vacío prometedor, zona imprecisa que distancia de la realidad intolerable y desde donde es posible imaginar [...] la utopía.” (Scheines 1991:128-129)

La manifestación de la angustia en su dimensión socio-histórica y metafísica como elemento esencial en la configuración de personajes; los mitos que refieren a la fuga de la ciudad rumbo a espacios rurales puros, y a la destrucción de las urbes por sociedades secretas; el pragmatismo y el utilitarismo como desacralizadores de valores milenarios; el cromatismo recurrente en sus tonos grisáceos y sombríos; la simultaneidad conflictiva de disímiles tiempos históricos manifiestos en un mismo plano espacial, son algunos de los principales aspectos derivados del eje topológico de la obra, esenciales para la conformación de su sentido.

Aunque la configuración de los espacios privados en *Sobre héroes y tumbas* no se centra en captar de manera pintoresquista los rostros de la ciudad, no hay duda de que las imágenes que el texto proyecta constituyen muestras de los agudos conflictos que han conmocionado a las grandes urbes. Los modos en que lo espacial simbólico queda articulado en el texto llegan incluso a trascender los límites de lo argentino o lo latinoamericano para revelar las preocupaciones del autor ante disyuntivas que poseen una dimensión abiertamente universal.

La cancelación del arquetipo mítico que en más de un momento de la historia latinoamericana creyó ver en el levantamiento de ciudades el signo más evidente del enriquecimiento material y el progreso humano halla genuinas expresiones en *Sobre héroes y tumbas*. Las ciudades vendrán a ser, entrado el siglo xx, la materialización del desencanto y la frustración que signan el vivir del hombre contemporáneo; su desacralización, desde la literatura, instaura un nuevo mito: el de la ciudad como el más evidente signo de la alienación y la destrucción humanas, tópico que atraviesa la creación sabatiana toda y donde radica uno de sus valores más genuinos y trascendentes.

NOTA

- 1 La expresión es tomada de Jorge Fornet quien habría de referirse a la manifestación

de este mismo fenómeno perceptible años después en los textos narrativos cubanos que recrean el escenario ciudadano habanero.

OBRAS CITADAS

Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

Bajtín, Mijaíl. “Formas del tiempo y el cronotopo en la novela”. *Problemas literarios y estéticos*, La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1986: 269-468.

Fornet, Jorge. *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2007.

Gálvez Acero, Marina. “Sábato y la libertad sociológica e histórica”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 391-393 (1983): 455-75.

Marchese, Angelo. “Las estructuras espaciales del relato”. *La narratología hoy*. Selección y presentación de Renato Prada Oropeza. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1989: 311-345.

Sábato, Ernesto. *Sobre héroes y tumbas*. Ed. crítica coordinada por María Rosa Lojo. Centre de Recherches Latino-Américaines: Archivos, 2008.

Scheines, Graciela. *Las metáforas del fracaso. Sudamérica ¿geografía del desencuentro?* La Habana: Casa de las Américas, 1991.