

PARADOJAS DE LA (IN)COMUNICACIÓN PICARESCA A LA LUZ DE *EL TÚNEL*

(«porque se tenga entera noticia de mi persona»)

ÁNGEL ESTÉVEZ MOLINERO
Universidad de Córdoba

RESUMEN

El presente artículo quiere suscitar, en ejercicio de historia y memoria, hasta qué punto puede contribuir a la hermenéutica del espacio picaresco la luz que Sábato proyecta desde *El túnel*, y viceversa. Considerando el contexto de soledad y aislamiento en que se enmarca el acto autobiográfico y la necesidad de subvertir dicha situación, se atiende al carácter abierto –por interrogativo– de dichos textos, y se plantea, desde la escritura resultante, la paradoja de la (in)comunicación. Si la ficción autobiográfica genera, por la opacidad ficcional, la (posibilidad de) incomunicación, el ‘yo’ autobiográfico, sin embargo, se sitúa en el único espacio en/desde el que la comunicación, paradójicamente, es posible: la escritura.

PALABRAS CLAVE

Narrativa. Picaresca. Sábato. Transtextualidad. Autobiografía. Paradoja. (In)comunicación.

RÉSUMÉ

Cette étude prétend susciter, en tant qu'exercice d'histoire et de mémoire, jusqu'à quel point la lumière qui rayonne du roman *Le tunnel* de Sabato peut contribuer à l'herméneutique de l'espace picaresque, et vice-versa. Tout en considérant le contexte de solitude et d'isolement dans lequel s'encadre l'acte autobiographique et la nécessité de subvertir cette situation, on s'appuie sur le caractère ouvert (parce qu'interrogatif) de ces textes, et on s'interroge, à partir de l'écriture résultante, le paradoxe de

l'(in)communication. Si la fiction autobiographique engendre, par l'opacité fictionnelle, la possibilité d'incommunication, le 'moi' autobiographique se situe, cependant, dans le seul espace dans/à partir duquel la communication se fait, paradoxalement, possible: l'écriture.

MOTS-CLÉ

Prose narrative, Picaresque, Sábato, Transtextualité, Autobiographie, Paradoxe, (In)communication.

ABSTRACT

This article pretends to start a discussion about how the light projected by Sabato in his novel *El túnel* can contribute to the <<hermeneutica>> in the picaresque space and vice versa. Bearing in mind the context of loneliness where the autobiographical act normally takes place and the necessity of subverting this situation, it's paid attention to the open condition of these texts and the paradox of lack of communication is shown us by means of the resultant writing. If the autobiographical fiction, because of fictional opacity, brings about lack of communication, however "the autobiographical Self" can be found, paradoxically, in the only space where communication is possible, that is to say: «Writing».

KEY WORDS

Narrative, Picaresque, Sábato, Transtextuality, Autobiography, Paradox, Communication.

En el estatuto comunicativo de la narrativa coexisten, al menos, tres parejas de interlocutores simultáneas: emisor y receptor *explícitos*, *implícitos* y *reales*. La interrelación de los interlocutores en cada uno de los niveles y la permeabilidad entre éstos facilita estrategias distintas a la ficción y repercute a efectos comunicativos.

Un ejemplo claro de ello nos lo ofrecen, por una parte, las obras picarescas elegidas: el *Lazarillo* (1554), el *Guzmán* (1599-1604) y el *Estebanillo* (1646), y, por otra, *El túnel* (1948), de Ernesto Sábato. La elección de este *corpus* no es arbitraria. A la luz de la poética picaresca que conforma la interacción del *Lazarillo* y el *Guzmán* (Guillén, 1966), las obras del anónimo quinientista, de Alemán y de Gabriel de la Vega (más que presumible autor del *Estebanillo*) constituyen las

fases de diseño, afirmación y confirmación de tal poética¹. Junto a ellas, el análisis de *El túnel* nos permite, por cotejo, alumbrar la paradoja de la (in)comunicación que aquéllas y éste suscitan.

Deshagamos cualquier equívoco. Dada la distancia temporal que las separa, debe quedar claro que consideramos la literatura como «un ir y venir entre la memoria y la historia» (Rico, 1982b:141); asimismo procede recordar que, tanto a efectos de producción como de lectura, «la tradición, la historia no aherroja sino a quienes tienen vocación de esclavos: para los otros es el más fértil reino de la libertad» (Rico, 1983:16).

Además de estas premisas, resulta obligado precisar el alcance de los términos –paradoja, (in)comunicación– que estimulan nuestro estudio. A ningún lector de las obras mencionadas se le oculta que Lázaro, Guzmán y Esteban González son personajes desengañados, como lo es Juan Pablo Castel; el desengaño, según apunta Blanco Aguinaga, «se logra en la literatura española del siglo XVII a base de paradojas, juegos de palabras y por la oposición paraleléstica de los contrarios» (1957:323); pero, sobre el valor etimológico² y el juego estilístico que brinda la paradoja, procede tener en cuenta que ésta «surge a partir de la crisis³. Es la crisis, como señala Asensi, la que la pone de manifiesto. La paradoja sólo puede ser enunciada, pues, desde un movimiento dialéctico con proyecciones dialécticas» (1987:25). Como sus consecuencias inciden a efectos comunicativos, parece oportuno anticipar el significado que damos al término *comunicación*; por una parte, lo empleamos con el sentido de ‘compartir’, que es una de las acepciones del latín clásico de *communicare*; por otra, con el de información transmitida entre personas, que se atiene a determinadas reglas de emisión, conducción y recepción y que debe ser interpretada.

Teniendo en cuenta lo expuesto, veamos cómo se relacionan algunos de estos interlocutores que participan en el estatuto comunicativo de la narrativa. En primer lugar, resulta significativa al respecto la relación del enunciadore explícito con el autor, desde el momento en que la responsabilidad de la comunicación se atribuye a un ser no identificable con el *yo* autorial. Sin entretenernos en las razones de tal decisión, lo cierto es que éste se encubre estratégicamente, en las cuatro

1. Así lo proponemos y razonamos en nuestra tesis doctoral, «*Estebanillo González*»: *texto y contextos*, defendida en la Universidad de Córdoba (24-VI-1994).

2. Etimológicamente, el término designa un expresión aparentemente sin sentido y absurda; así lo recoge el *Diccionario de la Lengua* en su segunda acepción; pero interesa más la primera que ofrece por resultar más explícita para nuestros propósitos: «Especie extraña u opuesta a la común opinión y al sentir de los hombres».

3. Aun con perfiles distintos y gradualmente más nítidos, la crisis recorre el periodo áureo que nos ocupa y se proyecta a lo largo de los siglos posteriores. En este sentido, resulta esclarecedor para nuestros propósitos lo que, remontándose hasta el Renacimiento, dice Sábato: «Lo que está en crisis no es el arte, sino el concepto de realidad que dominó en Occidente desde el Renacimiento. Para ese concepto, “la” realidad es la mera realidad del mundo externo, la ingenua realidad de las cosas tal como la sienten nuestros sentidos y la concibe nuestra razón...» (1983:64). Al respecto, ¿no cuestiona dicho concepto el pícaro instituir su *yo*, autobiográficamente, como «único criterio eficaz de verdad» (Rico, 1982a:50) y desenmascarar el mundo externo de las apariencias?

novelas mencionadas, tras la máscara de la primera persona ajena con las consiguientes repercusiones comunicativas. Yurit I. Levin (1979) ha señalado, a propósito del estatuto comunicativo de la lírica, los riesgos de este procedimiento, que puede llegar a bloquear la comunicación por las dificultades que ofrece al lector para construir a partir de él la imagen del *yo* implícito. Puede deducirse, así pues, que el procedimiento constituye *per se* un obstáculo cualitativo para la comunicación.

Además, junto a esta estrategia de ocultamiento tras la primera persona ajena, hay que tener en cuenta el carácter de la obra resultante, consecuencia directa del camuflaje urdido. Sabido es que Lázaro, Guzmán y Esteban González ‘cuentan’ sus *vidas*, pero que éstas han sido escritas por el anónimo quinientista, por Alemán y por Gabriel de la Vega, respectivamente. De todas ellas puede decirse, como Alemán asegura de la suya, que son *poéticas historias*; es decir, a la verdad *stricto sensu* se sobrepone la verdad poética, según el concepto aristotélico y la magistral lección cervantina. En un sentido similar debe entenderse la pretensión de Sábato cuando recurre a la novela e instituye a Castel en enunciador explícito, pues ello le permite encarnar físicamente –frente, por ejemplo, al ensayo– ideas metafísicas (1974:173). Ahora bien, este carácter de *poéticas historias* (se parecen a, son como la verdad; pero no son la verdad) introduce un nuevo obstáculo a efectos comunicativos. Digámoslo con el escepticismo con que tantos lectores se previenen: ¡eso es literatura! Por lo tanto, no se trata solamente de entender el lenguaje que es propio de ésta, sino también de aceptarlo⁴.

Traslademos la cuestión al espacio textual. En este nivel inmanente, conviene atender a la relación entre el emisor y el receptor *explícitos*, es decir, entre el *yo* (narrador) y el *tú* (narratario) que funcionan respectivamente como responsable y destinatario de la emisión.

Por lo pronto, interesa tener en cuenta el contexto narrativo en el que los pícaros y Castel acometen la escritura. Además de la soledad y del aislamiento en que todos ellos se encuentran, coinciden en su relación de inferioridad social o psíquica con respecto a sus destinatarios: V.M., en el caso de Lázaro; la situación de galeote y el saberse «miembro deste cuerpo místico, igual con todos en sustancia, aunque no en calidad» (1987:I, 285), en el de Guzmán; el Duque de Amalfi, en el del pícaro-bufón Estebanillo; los médicos «que se ríen a mis espaldas» (XXXIX, 164)⁵, en el de Castel. Si consideramos las circunstancias que peculiarizan el contexto de la narración y la inferioridad de quien cuenta con respecto a sus más directos destinatarios, la utilización de la técnica autobiográfica se nos muestra como un «imperativo formal», según Molho, pues el *yo* de los pícaros «es el de un hombre de quien no se hablaría si no lo hiciera él mismo» (1972:218). No

4. Lotman define la literatura como «sistema modelizador secundario», lo cual implica «tener un conjunto cerrado de unidades de significación y de las reglas de su combinación que permiten transmitir ciertos mensajes» (1982:32 y ss.); asimismo se manifiesta Todorov, para quien «la littérature n'est pas un système symbolique "primaire" (...) mais "secondaire"» (1968:30).

5. Ernesto Sábato (1989). Citaremos en lo sucesivo por esta edición, indicando capítulo y página(s).

es éste el caso de Castel, como veremos, aunque el punto de vista implicado en dicha técnica le sirve para contraponer su versión al «estúpido punto de vista» (XXXIX, 165) de los médicos. Claro que no es menos estúpida la petición de quien pide a Lázaro «le escriba y relate el caso muy por extenso» (1987:10); o, para Guzmán, la opinión de esas «lenguas engañosas y falsas» que le hieren las honras y le abrasan las famas, por cuya culpa le «resultan cada día notables afrentas» (1987:I, 130); o, para Estebanillo, el olvido de su amo, a quien recuerda el cumplimiento de la promesa que tiempo atrás le hizo (1990:II, 369). El punto de vista, así pues, justifica la elección de la técnica autobiográfica, al tiempo que es por ella justificado.

Hay otro aspecto que no debe desdeñarse en absoluto. Ni Lázaro, ni Guzmán, ni Estebanillo limitan sus narraciones a la puntualidad de sus respectivos «casos», sino que proceden *ab initii incipiendum* para justificar la situación en que se encuentran y arropar mejor sus nada ingenuas pretensiones. De igual modo, Castel considera necesario reconstruir la historia de sus relaciones con María Iribarne con la mayor cantidad de datos y de explicaciones, porque, aunque se ha hablado mucho sobre su asesinato, «nadie sabe cómo la conocí, qué relaciones hubo exactamente entre nosotros y cómo fui haciéndome a la idea de matarla» (III, 64).

Ahora bien, si el punto de vista del *yo* responsable de la emisión y de los destinatarios se contraponen, si la relación de aquél con respecto a éstos es de clara inferioridad, si sus sistemas de valores y sus códigos son distintos, ¿hasta qué punto es posible la comunicación? Juan Pablo Castel se muestra escéptico al respecto: «aunque no me hago muchas ilusiones acerca de la humanidad en general y de los lectores de estas páginas en particular, me anima la débil esperanza de que alguna persona llegue a entenderme. AUNQUE SEA UNA SOLA PERSONA» (II, 64); y es el propio Castel quien suscita la paradoja: «Existió una persona que podría entenderme. *Pero fue, precisamente, la persona que maté*» (*ibid.*).

Sin embargo, y no menos paradójicamente, la evidencia del hecho comunicativo se impone: ni el enunciador explícito ha renunciado por ello a contar, ni el autor real ha dejado por ello de escribir. Más aún, el ocultamiento de éste tras la máscara de la primera persona ajena opera como mecanismo que, si puede en cierto sentido bloquear la comunicación, posibilita en otros que ésta se realice. En efecto, cada narrador utiliza su «caso» como pretexto (y también pre-texto) para introducir, al hilo de la reconstrucción de su historia, otras intenciones. Los efectos se resuelven en otras tantas paradojas: la del pregonero pregonado (Lázaro), la del cautivador cautivo (Guzmán), la del burlador burlado (Estebanillo) y la del acusador acusado (Castel). Junto a ello, el empleo de la técnica autobiográfica fundamenta el estatuto del pacto autobiográfico y la consiguiente suspensión de la incredulidad. La comunicación, incluso en el sentido clásico de compartir, empieza a ser posible.

En esta perspectiva, el texto se ofrece como un *battleground* (Hillis Miller, 1985); además de lo que pueda haber en él de mimesis; además de acoger el «acto de la mente que busca revelarse —y *rebelarse*, añadimos— a través de las palabras

y en las palabras», se realiza «como creación, ausencia de un «algo» más allá del texto» (Asensi, 1991:70). Así pues, el discurso del enunciador explícito se rebela contra la soledad y la incomunicación que revela su historia. Y el relato resultante, gracias a la contigüidad entre aquél y el autor real, subraya su condición de texto interrogativo (Ife, 1991) que, tensionando al lector con preguntas, abre el circuito de la comunicación.

Desde tales planteamientos, parece tan oportuno como obligado analizar las estrategias elegidas para formalizar las historias. En este sentido, creemos, la luz que Sábato proyecta desde *El túnel* puede alumbrar algunas paradojas relevantes del espacio picaresco, y viceversa. Simple entrecruzamiento de historia y de memoria.

A finales de la década de los cuarenta, en 1948, aparece *El túnel*⁶. Por estos años, como ha escrito Marina Gálvez (1987:39), «comienza a cuestionarse la realidad existencial bajo perspectivas diferentes (soledad e incomunicación en Sábato, frustración y absurdo en Onetti)». La soledad y la incomunicación, en efecto, inundan la novela referida. Pero, si importante es el tema que ésta desarrolla, no lo es menos la estrategia elegida por Sábato para materializar la historia en discurso. Precisamente será este nivel el que centre el objetivo de nuestro análisis, compartiendo, al respecto, la sugerencia de Umberto Eco de que «Il primo discorso che un'opera fa, lo fa attraverso il modo in cui è fatta» (1962:12); en este sentido, procede recordar la llamada hecha en su día por G. Genette para subsanar las carencias de una historia de las formas literarias, que consideraba «una de las tareas más urgentes hoy», y que fundamenta en buena medida al afirmar «que en literatura, el objeto histórico, es decir, a la vez duradero y variable, no es la obra: son esos elementos que trascienden las obras y constituyen el juego literario que llamaremos, para abreviar, las *formas*» (1989:18). Puede deducirse, en consecuencia, la importancia que debe concederse a las estructuras de una obra dada. No obstante, para evitar de inmediato cualquier concesión a los excesos estructuralistas, creemos oportuno asumir, como esclarecedora matización, la opinión que las estructuras merecen a Cesare Segre y su advertencia de que «no están ahí, sólidas en su sustancia, (...) ni siquiera son una construcción del crítico, útil para poner en orden la masa huidiza de sus observaciones. Las estructuras de la obra de arte son las líneas de contacto entre un tipo particular de aproximación y una particular obra de arte» (1970:23-24). Al hilo de esta declaración, procede analizar los mecanismos formales de las novelas para mejor aprehender, desde los temas básicos implicados, la paradoja de la (in)comunicación resultante. En un primer acercamiento, se hace necesario determinar cuáles son esas estructuras comunes que aparecen conectadas, según M^a. Grazia Profeti, «con inmutables estructuras mentales del hombre, o con el condicionamiento de un ámbito histórico» (1976:16). Pero, como también sugiere Grazia Profeti, el estudio de las

6. Como bibliografía básica sobre Ernesto Sábato, en general, y particularmente sobre *El túnel*, puede verse Trinidad Barrera (1982 y 1988), Marina Gálvez (1988), H.F. Giacomani, dir. (1973), Ángel Leiva (1989) y *Cuadernos Hispanoamericanos* (1983).

identidades debe contraponerse (y más aún en el caso, como éste, de un lato desplazamiento diacrónico) con el análisis de las diferencias que, a fin de cuentas, son las que acaban por conformar «la individuación del *ars* combinatorio de los componentes originarios» (1976:19).

Cuando Sábato decide saltar del ensayo (*Uno y el universo*, 1945) a la novela (*El túnel*, 1948), su pretensión no es otra que encarnar físicamente ideas de carácter metafísico⁷. En esta línea, el problema de la soledad y de la incomunicación, tema básico de la novela –y, en buena parte de la picaresca–, encuentra en los procedimientos narrativos picarescos un modelo adecuado para su formalización; como años antes, en 1942, había ocurrido con *La familia de Pascual Duarte*, de Cela, y, aun desde perspectiva distinta, con *L'étranger* de A. Camus. Se continuaba de esta forma, reafirmando la permanencia de la tradición, la metáfora utilizada por V. Sklovski al indicar que «Lázaro introdujo la paja en la jarra de la vida y con ella, durante largo tiempo, bebieron muchos escritores» (1971:196); de modo parecido se manifiesta A. Prieto (1976) cuando destaca como gran fortuna para el *Lazarillo* que, en su cauce, Mateo Alemán componga el *Guzmán de Alfarache*. Por esa manera tan personal de filtrar la realidad que inaugura el anónimo autor del *Lazarillo* y perfecciona el *Guzmán*, el cauce, con afirmado sentido de modernidad, se prolonga por otros notorios ejemplos y llega hasta *El túnel* de Sábato. Veamos, pues, cómo acoge esta novela los procedimientos constructivos más genuinos de la picaresca que, referidos al *Lazarillo*, Francisco Rico resume extraordinariamente como sigue: «Un punto de vista singular selecciona la materia, fija la estructura, decide la técnica narrativa, preside el estilo; y, a la vez, materia, estructura, técnica y estilo explican tal punto de vista» (1982a:51).

En *El túnel*, como en la picaresca, encontramos un narrador que se cuenta a sí mismo en cuanto personaje que actúa. El pretexto de la narración está generado por una situación o «caso» sobre cuyos precedentes se informa para mejor comprender la situación actual en la que se encuentra quien se ha decidido a escribir sobre ello. Junto al motivo germinal y a la historia precedente, con el consiguiente desdoblamiento temporal que de ello se deriva, encontramos, pues, los tres elementos básicos destacados por Todorov cuando dice: «Le procès narratif possède trois protagonistes au moins: le personnage (*il*), le narrateur (*je*) et le lecteur (*tu*); ou encore: celui dont on parle, celui qui parle, celui à qui on parle» (1972:412). Procede, no obstante, matizar estos aspectos. La singularidad del punto de vista, a la que Francisco Rico se refiere, nos obliga a considerar, como primer criterio diferencial, cuál es la posición del narrador en la narración, pues, como afirma Didier Husson, siguiendo la estela genettiana, «On sait en effet qu'il peut (et doit) être soit présent comme personnage dans l'histoire, soit absent et la raconter «du dehors»» (1991:290)⁸. En el primer caso, nos encontramos ante relatos de carácter

7. Escribe al respecto Sábato (1974:173): «Los seres humanos no pueden representar nunca las angustias metafísicas al estado de puras ideas, sino que lo hacen encarnándolas».

8. La diferente posición que el narrador puede ocupar con respecto a lo que cuenta es obviamente significativa. Cuando el narrador participa como personaje en la historia, el relato resultante es

primopersonal, como son los que nos ocupan. El arranque narrativo de Lázaro de Tormes, de Guzmán de Alfarache o de Esteban González⁹, así como el desarrollo narrativo de las respectivas historias, no hacen sino confirmarlo.

Esto es también fácilmente apreciable desde el inicio mismo de *El túnel*: «Bastará decir que soy Juan Pablo Castel, el pintor que mató a María Iribarne; supongo que el proceso está en el recuerdo de todos y que no necesitan mayores explicaciones sobre mi persona» (I, 61). Juan Pablo Castel comparte, además, sobre todo con Guzmán de Alfarache, el carácter confesional de los hechos narrados, que él mismo define como «páginas de confesión» (II, 64). En lo esencial, así pues, se aviene con la intención de Castel¹⁰ lo que manifiesta Francisco Rico respecto al de Alfarache: «En lo humano, el desgarró de Guzmán es fruto de una conciencia vigilante, de un volverse sobre sí mismo para pedirse cuentas: y el redactar la autobiografía, harmónicamente, resulta ser un acto de introspección» (1982a:79). En este sentido debe entenderse la intencionalidad de su discurso cuando desvela sus reiterados intentos de razonar la palabra *insensato*, su voluntad de hacerlo algún día y, como él mismo anuncia, de analizar «también los motivos que pudo haber tenido Allende para suicidarse» (XXXIX, 164). ¿Por qué no entender, como fase previa a ese futurible de analizar *también*, e incluso al esfuerzo por razonar la palabra *insensato*, el análisis presente de los motivos que él mismo pudo haber tenido para asesinar a María Iribarne? Está claro, en cualquier caso, que la elección de la primera persona viene impuesta por la inmediatez de las vivencias que nutren la historia contada, pues, como ha observado Michel Butor, cuando «tout était raconté à la troisième personne, c'était comme si l'observateur était absolument indifférent» (1972:75), y resulta obvio que Castel no es ajeno ni puede mostrarse indiferente a los hechos que cuenta. Desde esta perspectiva, se comprende que también para Castel sea un «imperativo formal» el hecho de expresarse, como el pícaro, en primera persona, según indica Molho (1972:218); y, por consiguiente, como apreció Rico en el *Lazarillo*, «si el yo es la piedra de toque de la realidad, ¿qué molde más realista que la autobiografía?» (1982:55).

homodiegético; al ser primopersonal, impone una focalización interna al narrador, lo que posibilita el enfoque introspectivo; dicha focalización es predominantemente fija, pues la voz que narra se centra en sí mismo en cuanto personaje que actúa; de esta forma, estamos ante un relato autodiegético «où le héros-narrateur est le centre indiscuté du récit», según Husson (1991:299). El relato picaresco, en definitiva, siguiendo las pautas narratológicas de Genette y las matizaciones de Husson, puede caracterizarse como homodiegético, narrado en primera persona, con focalización interna y fija, que se centra en sí mismo en cuanto personaje y pertenece, por tanto, a la subcategoría de autodiegético; tales rasgos caracterizan asimismo *El túnel*.

9. Recordemos *ad hoc* tales comienzos: «Pues sepa Vuestra Merced, ante todas cosas, que a mí llaman Lázaro de Tormes,...» (1987:12); «El deseo que tenía, curioso lector, de contarte mi vida me daba tanta prisa para engolfarte en ella...», escribe Guzmán (1987:I, 125); «Prométote, lampiño o barbado letor, o quienquiera que fueres, que, si no lo has por enojo, sólo sé de mi nacimiento que me llamo Estebanillo González...» (1990:I, 31).

10. Entre las muchas citas que podrían aportarse al respecto, nos parece suficientemente esclarecedora la siguiente: «Mi cabeza era un pandemonio: una cantidad de ideas, sentimientos de amor y de odio, preguntas, resentimientos y recuerdos se mezclaban y aparecían sucesivamente» (XIII, 95).

Interesa, sin embargo, señalar una primera desviación respecto a este paradigma compartido. Cuando el profesor Molho justifica como un imperativo formal la expresión del pícaro en primera persona, argumenta que ese «yo es el de un hombre del que no se hablaría si no lo hiciera él mismo» (Molho, 1972:218); y así es sociológicamente. Castel, por el contrario, no participa de esa situación marginal, pues, como él mismo confiesa, supone «que el proceso está en el recuerdo de todos» (I, 61), piensa que puede ser leído «por mucha gente, ya que ahora soy célebre» (II, 64) y se sabe una persona importante porque «mi fotografía había aparecido en revistas y diarios» (IV, 76). No es, pues, una causa sociológica la que conduce a Castel a la escritura y la que impone el relato primopersonal; pero, aunque su posición socioeconómica y cultural es muy distinta a la de los pícaros (aspecto, por lo demás, que escapa a nuestros propósitos), Castel, como los pícaros, llega fatalmente a la adopción de igual punto de vista, incluso por similares caminos de soledad y aislamiento. Así pues, ensancha con su elección el cauce establecido por lo pícaros, porque a posibles motivos de vanidad (II, 62), a la voluntad de contrapuntear con su punto de vista el «estúpido punto de vista» (XXXIX, 165) de los médicos que se ríen a sus espaldas, al esfuerzo de autoanálisis o a la pretensión de «relatar todo imparcialmente» (III, 64) —lo que implica considerar parciales los relatos de terceras personas—, se superpone finalmente la necesidad, no tanto de ser conocido y comprendido sociológicamente, cuanto de ser psicológicamente entendido a través de una relación que escasamente dura un año. «Existió una persona que podría entenderme. *Pero fue, precisamente, la persona que maté*» (II, 64), como él mismo admite; por esa pérdida, ahora escribe con «la débil esperanza de que alguna persona llegue a enterderme. AUNQUE SEA UNA SOLA PERSONA» (II, 64).

El asesinato de María Iribarne, anunciado prolépticamente desde las primeras líneas y situado como desenlace del proceso narrativo que materializa las relaciones de una y otro, actúa como hecho clave que organiza constructivamente el relato. En este sentido, adquiere parecida funcionalidad a la interpretada por el «caso» en el *Lazarillo* o por la *conversión*, sincera o fingida, en el *Guzmán*. Puede aplicarse a *El túnel*, así pues, la opinión expuesta por Francisco Rico cuando dice que «el *Lazarillo*, la carta, se organiza en la convergencia de los diversos episodios anteriores hacia el caso del capítulo final» (182a:25); en el mismo sentido, José María Micó asegura que, desde un punto de vista estructural, «un *Guzmán* sin conversión sería tan absurdo como un *Lazarillo* sin caso» (1987:48)¹¹. Como

11. No creemos oportuno, desde la perspectiva estructural que nos interesa, contrapuntear las opiniones que aceptan, en un sentido amplio, la conversión de Guzmán como núcleo de convergencias constructivas y estilísticas, con aquéllas otras, principalmente defendidas por Benito Brancaforte (1980), que consideran tal momento del *Guzmán* como una reiteración del trabajo de Sísifo en proceso de degradación. Sea conversión o inflexión degradante, lo cierto es que esa situación del galeote, por marcar el último punto climático en el proceso de la escritura, opera como clave estructuralmente vertebradora en el sentido de que «los varios núcleos episódicos se someten a una línea constructiva principal: a la historia de una conversión, al análisis de una conciencia», como ha señalado Francisco Rico (1982:70). Por cierto, este análisis de una conciencia, fácilmente apreciable en la obra de Sábato que nos ocupa, ha sido también señalado por Trinidad Barrera (1988:87) cuando, refiriéndose al discurso de Castel, habla de conocimiento, sumersión en el yo y autoanálisis.

lo sería *El túnel*, añadimos, sin el asesinato cometido por Castel; a fin de cuentas, su pretensión de «relatar todo imparcialmente» obedece a que «nadie sabe cómo la conocí, qué relaciones hubo exactamente entre nosotros y cómo fui haciéndome a la idea de matarla» (III, 64). El carácter procesal, explicitado por la perífrasis durativa «fui haciéndome a la idea de», nos induce a pensar que el «caso del asesinato» de María Iribarne no es sólo el pretexto generatriz del discurso, cuya mención en prolepsis al inicio mismo de la narración parece ciertamente confirmarlo, sino que se convierte, como el «caso» en el *Lazarillo*, en «el asunto último de la novela» (Rico, 1982a:24). Todo, pues, se orienta a un fin; en consecuencia, el acto narrativo surge de –y se dirige hacia– la situación narrativa presente que modeliza el relato. Su carácter primopersonal, junto a ello, impone las peculiaridades estilísticas a esa voz que se sabe atrapada en la dicotomía ciencia-literatura (es decir, entre el orden y el desorden, entre la claridad y las sombras, entre lo racional y lo irracionalizable, lo objetivo y lo subjetivo). Por ello Castel, aunque se muestra «firmemente decidido a no dar explicaciones de ninguna especie» (II, 63), se complace una y otra vez en ellas; de este modo, quiebra la historia con reiterados análisis de una «lógica que me pareció de hierro» (VII, 80), debidos a su propio afán de autoindagación y al consiguiente esfuerzo por verbalizar «cómo fui haciéndome a la idea de matarla» (III, 64); él mismo lo advierte: «Si pudiera decir con palabras claras lo que siento, sería como pensar claro. ¿No es cierto?» (IX, 86).

Más allá incluso de esa sumersión analítica, la ansiedad de Castel por encontrar un solo lector que pueda entenderlo (otra razón, pues, que sustenta y peculiariza la escritura), nos conduce nuevamente hasta el hecho clave; lo que Castel pretende es que alguien *entienda* por qué mató a María¹². Verdad es que, desde una perspectiva sociológica, psicológica o moral, el *caso* de Castel no es equiparable al de Lázaro de Tormes o Guzmán de Alfarache; y sólo desde estas consideraciones puede señalarse la desviación que separa a una y otras novelas. Pero, en lo que concierne a los aspectos constructivos, la huella del modelo picaresco y su funcionalidad es un hecho fácilmente apreciable en *El túnel*, es decir, dentro de los límites de la obra concluida.

La categoría de relato primopersonal, por una parte, y, por otra, la línea constructiva axial que conforma el asesinato, diseñan la sintaxis de los signos de identidad del *yo* y de la organización temporal de la novela. Siguiendo a Christian Metz, recuerda Genette que el relato es «una secuencia dos veces temporal...; hay el tiempo de la cosa contada y el tiempo del relato» (1989:89). La interrelación de uno y otro propicia diversas anacronías narrativas, es decir, «diferentes formas de discordancia entre el orden de la historia y el del relato», (Genette, 1989:91-92), entre las que destacan, por su movilidad retrospectiva o prospectiva, la analepsis y la prolepsis. Situándonos en el espacio de la picaresca, A. Prieto (1975) distin-

12. Recordamos que F. Lázaro Carreter señala cómo Alemán, además de los hallazgos constructivos del *Lazarillo*, «también adoptó del anónimo: la vida del héroe contemplada retrospectivamente por él como justificación o explicación de su estado» (1972:210). ¿No utiliza asimismo Castel la reconstrucción de su historia en analepsis como «justificación o explicación de su estado»?

gue, en su análisis morfológico del *Lazarillo*, el tiempo presente de la narración y el pasado de lo que se cuenta, organizado en linealidad acumulativa de episodios. Por su parte, Francisco Rico matiza esa distinción al apreciar «el deslinde de dos fases en la trayectoria de Guzmán: un primer tiempo de acción, con un versátil Guzmanillo de protagonista; y un segundo tiempo de narración, en que el sesudo y penitente Alfarache levanta acta de sus pasadas trapacerías, entrometiéndolas de reflexiones morales» (1982a:65). Las reservas, lógicas, de Rico obedecen al riesgo implícito en una diversificación que, de entenderse como estancia, negaría la permeabilidad existente entre esos dos órdenes temporales; de ahí que subraye la interrelación de uno y otro, afirmando que «Guzmán autor está, en tanto tal, en orgánica continuidad con Guzmán actor» (Rico, 1982a:72)¹³.

Este deslinde temporal y las consiguientes implicaciones en el discurso, apreciable en la disposición que los materiales de la historia adoptan en *El túnel*, refrendan en la novela de Sábato la presencia de otro procedimiento constructivo característico de la picaresca. Podemos diversificar, en efecto, el tiempo de la acción (pasado de la historia) y el tiempo de la narración (presente de la escritura); mientras éste corresponde a Castel-narrador, aquél pertenece a Castel-personaje; así lo distingue Trinidad Barrera: «El juego de las dos temporalidades, la de la historia y la del discurso, permiten que Castel-narrador nos vaya informando del Castel-protagonista» (1988:85). Castel, en efecto, en un momento dado de «estos meses de encierro» (XXXIX, 164), resuelve «escribir la historia de mi crimen» (II, 62). Desde que comienza su relato –con el hiato temporal abierto entre la ejecución del crimen (historia) y el acto de la escritura (discurso)–, la reconstrucción, tras el salto rememorativo, se desenvuelve de un modo cronológico, alterado por las inflexiones reflexivas y por ciertos vaivenes de la memoria. Desarrollamos esta secuenciación, aunque sea sintéticamente, para mejor contrapuntar las anacronías narrativas que en ella inciden.

Disponemos de un solo dato preciso para, a partir de él, seguir cronológicamente la historia; dicho dato se refiere a la fecha en que María visita la exposición donde la conocerá Castel, dato que el propio Castel anota: «En el salón de Primavera de 1946 presenté un cuadro llamado <<Maternidad>>» (III, 64-65); este Salón, según indica a pie de página Angel Leiva (1989:64-65), se inaugura todos los años el 21 de septiembre. Fuera de esta referencia, domina la imprecisión. Desde la visita al Salón de Primavera hasta el primer encuentro en la Compañía T. (VI, 76) pasan unos meses (III, 65). Un día después (IX, 82) tiene lugar el segundo encuentro. Esa misma noche la llama por teléfono (X, 88), reiterando la llamada «A la mañana siguiente, a eso de las diez» (XII, 91); se entera entonces de que María ha partido para el campo. «Los días siguientes fueron agitados» (XIV, 99). Dentro de este tiempo difuso, recibe carta de María en la que ésta precisa: «He pasado tres días extraños» (XV, 100). Castel escribe una segunda carta

13. En el mismo sentido debe entenderse la advertencia de Claudio Guillén, cuando escribe: «El narrador es un hombre hecho, maduro, desengañado. Lázaro, más que Lazarillo, es el centro de gravedad de la obra» (1988:57).

y «A los dos días recibí, por fin, una respuesta» (XVI, 102). La imprecisión, sin embargo, vuelve a inundar la atmósfera, pues, tras la respuesta inmediata de Castel, pasan «días atroces, pero la contestación de María no llegó» (XVI, 102). Regresa María y a lo largo de «más de un mes nos vimos casi todos los días» (XVII, 106). Luego de una violenta discusión en que llega «a gritarle puta» (XVII, 109), María abandona de nuevo Buenos Aires dirigiéndose a la estancia (XXIII, 122). Castel le escribe en cuatro ocasiones y María, finalmente conmovida, le invita a pasar unos días con ella; pero, a pesar de que Castel tenía intención de quedarse varios días, «sólo pasé una noche» (XXVII, 136). Entre el regreso de Castel y el asesinato de María transcurre un tiempo tan impreciso como psíquicamente tensionado: «Los días que precedieron a la muerte de María fueron los más atroces de mi vida» (XXIX, 142). El último dato cronológico, tras haberse entregado a la policía, se refiere al momento en que está a punto de concluir el relato: «En estos meses de encierro he intentado muchas veces razonar...» (XXXIX, 164).

Ahora bien, como también ocurre en la picaresca, y más explícitamente en el *Guzmán*, las peripecias del personaje, en el tiempo pasado de la acción, se interfieren con las reflexiones y los arrebatos emotivos del Castel-narrador en el tiempo presente de la escritura. Los ejemplos siguientes confirman inequívocamente lo dicho. Así, cuando Castel recibe la carta que remite María desde la estancia, ésta es su reacción: «¡Ah, y sin embargo te maté!; Y he sido yo quien te ha matado, yo, que veía como a través de un muro de vidrio, sin poder tocarlo, tu rostro mudo y ansioso!; Yo, tan estúpido, tan ciego, tan egoísta, tan cruel!» (XV, 101); o, cuando reconstruye su encuentro en la estancia con Hunter y Mimí, sobreviene una nueva injerencia del presente: «Todavía hoy me admira que haya oído con tanta atención todas esas idioteces, y, sobre todo, que las recuerde con tanta fidelidad» (XXV, 128).

Además de estas interferencias del presente en el pasado, se aprecian en *El túnel* similares estrategias para mantener la atención mediante el juego de las anticipaciones; más aún, la diferenciación que establece el propio Castel, al comienzo del capítulo XXXVI, entre «el tiempo anónimo y universal de los relojes» y el tiempo que marcan las agujas del sentimiento y que está «lleno de cosas y de vueltas atrás», ayuda a mejor vislumbrar la funcionalidad de dicho recurso en los espacios picarescos. Por lo pronto, parece lógico deducir que este tiempo psicológico inflexiona el tiempo cronológico, alterándolo y perturbándolo; son muchos, al respecto, los movimientos de anacronías narrativas en *El túnel* e, insistimos, en la picaresca. Veamos algunos casos.

Dentro de la analepsis global que nos sitúa, desde el presente de la escritura, en el inicio de la historia desde donde ésta se reconstruye, son muy frecuentes los saltos en prolepsis. Ejemplificamos lo dicho. El asesinato (desenlace del tiempo de la acción) se anuncia en los tres primeros capítulos y en el XXIX; cuando recuerda al pianista al que obligan en un campo de concentración a comerse viva una rata, avisa que «ya diré más adelante, si hay ocasión, algo más sobre este asunto» (I, 62), lo que hace efectivamente en IX, p. 87; anticipa lo que «podría-

mos llamar «el problema Allende»» (XIX, 113) y algún tiempo después decide aclararlo; mientras habla sobre pintores con Mímí, de pronto recuerda que «eso me lo preguntó después que bajamos» (XXIV, 125) y, por ello, pospone la respuesta para el capítulo siguiente; al inicio del cap. XXVII manifiesta su deseo de quedarse «varios días en la estancia, pero sólo pasé una noche. Al día siguiente de mi llegada, apenas salió el sol, escapé a pie, con la valija y la caja» (pág. 136); sin embargo, todo ese capítulo y parte del XXVIII se dedican a reconstruir los hechos de esa noche; en fin, en el taller recuerda no saber si ya ha dicho que «desde la escena de la ventana, mi pintura se fue transformando paulatinamente», pero desvía la cuestión indicando que «Ya hablaré de esto más adelante» (XXXII, 151) y, aunque sucintamente, a ello se refiere en el capítulo final.

Junto a estos movimientos de anticipación, también dentro de la analepsis global encontramos saltos retrospectivos. Así, después de acusar a María de engañar a un ciego (XIX, 116), da marcha atrás para explicarnos que «Ya antes de decir esta frase estaba un poco arrepentido» (XX, 117); o, por ejemplo, en un momento dado, «al volver a pensar en todo lo que antecedió a la carta, recordé de pronto un sueño que tuve en alguna de esas noches de borrachera» (XXXI, 149). El resultado de todas estas anacronías narrativas, en cuyo cañamazo se interpenetran pensamiento y sentimiento, tiempo cronológico y tiempo psicológico, configura la visión que Sábato¹⁴ tiene del mundo y que traduce, de alguna manera, con esta especie de reflexión metanarrativa en palabras de Castel: «Mis dudas y mis interrogatorios fueron envolviéndolo todo, como una liana que fuera enredando y ahogando los árboles de un parque en una monstruosa trama» (XVII, 109).

La interrelación de estos procedimientos constructivos, como ocurre en las novelas picarescas tomadas como parámetros (para leer *El túnel* y ser, desde él, releídas), conforma «una obra de estructura cerrada», según indica Trinidad Barrera (1988:83). La condición del narrador y la categoría de relato primopersonal, la focalización interna que éste asegura (lo que posibilita el movimiento introspectivo); la elección del crimen como hecho clava que portica y cierra la historia, la consiguiente organización temporal con la continua interacción del tiempo pasado de lo narrado y el tiempo presente de la escritura..., así lo refrendan. Y así lo reafirmaría un detenido estudio sobre el narratorio en cuanto correlato del narrador; recuérdese que, más que encontrar un editor y tanto al menos como encontrar en la escritura el espacio adecuado para el autoanálisis y la catarsis, la verdad es que Castel escribe «estas páginas de confesión», como él mismo asegura, «con la débil esperanza de que alguna persona llegue a entenderme. AUNQUE SEA UNA SOLA PERSONA» (II, 62); y, si bien esa persona existió,

14. Escribe en este sentido Ernesto Sábato (1963:21): «A esta visión del mundo que tengo obedece la inclusión de ese contrapunto, como también la superposición de los tres tiempos del relato; ya que para mí la conciencia del hombre es atemporal, contiene el presente, pero un presente lastrado de pasado y cargado de proyectos para el futuro, y todo se da en un bloque indivisible y confuso». ¿No es ello apreciable, asimismo, en las reconstrucciones de Lázaro de Tormes, de Guzmán de Alfarache y, sobre todo, de Esteban González cuando acaricia, como consecuencia de los efectos que espera surta su memorial, la casa de conversación prometida en Nápoles y el deseo de hacerse memorable?

«fue precisamente la persona que maté» (II, 64). De ahí la búsqueda obsesiva de alguien que pueda entenderlo.

Si, como ha escrito Lotman (1982:263), «cada texto aislado modeliza simultáneamente un objeto particular y un objeto universal», ¿hasta qué punto es Juan Pablo Castel una encarnación particular de esa imagen universal que Sísifo mitifica? Desde luego, la construcción de *El túnel*, en perfecta adecuación con la estructura mental de quien lo formaliza, parece subrayar ese círculo existencialmente desesperanzador al que se refiere Castel: «En un planeta minúsculo, que corre hacia la nada desde millones de años, nacemos en medio de dolores, crecemos, enfermamos, sufrimos, hacemos sufrir, gritamos, morimos, mueren y otros están naciendo para volver a empezar la comedia inútil» (IX, 87)¹⁵. Como ocurre, por cierto, con Lázaro de Tormes, con Guzmán de Alfarache y con Esteban González. La estructura de sus discursos, cerrada por la llave de sus respectivos casos, parece confirmar las palabras finales de Castel: «Y los muros de este infierno serán, así, cada día más herméticos» (XXXIX, 165). Las formas, a la postre, traducen significativamente la realidad: la soledad y el aislamiento, en un contexto de modernidad (parecido en lo esencial y accidentalmente diversificado según las distintas sincronías), hermana en gran manera a unos y al otro. Y es esta aproximación la que, con similar punto de vista, técnica y estructuración de la materia seleccionada, subvierte su grado de incomunicación, proyectándose comunicativamente en/desde el espacio textual. La pretensión de Lázaro de Tormes «porque se tenga entera noticia de mi persona» (1987:11); la declaración de Guzmán al lector «de contarte mi vida» y la «priesa para engolfarte en ella sin prevenir algunas cosas» (1987:I, 125); la intención de Estebanillo de «hacerme memorable», a más de obtener la merced concedida por su Majestad (1990:II, 369)..., abrigan la esperanza, como le ocurre a Castel, de que «alguna persona llegue a entenderme»/-los (II,62). Para ello, en definitiva, se proponen como personajes en busca de lector sobre ese espacio de la ficción, en el que las paradojas abren las puertas a la comunicación perseguida.

Teniendo en cuenta lo expuesto, veamos conclusivamente cómo la interrelación de los interlocutores en cada uno de los niveles y la permeabilidad entre éstos facilitan estrategias distintas a la ficción y repercuten a afectos comunicativos.

En perspectiva inmanente, la relación entre el enunciador explícito y los destinatarios suscita algunas paradojas *supra* mencionadas: el «caso» convierte a Lázaro en *pregonado*; Guzmán está *cautivo* en las galeras; Estebanillo es una y otra vez *hurlado* como bufón; Castel, en fin, está *acusado* por el asesinato de María. Tal es la situación narrativa que facilita el pretexto (y también el pre-texto) para que cada uno cuente su historia. La relación de inferioridad sociológica y psíquica con respecto a sus destinatarios impone a cada uno la técnica autobiográfica y, con ella, cada *yo* se manifiesta como «la única guía disponible en la selva

15. Recuérdese, a propósito, cómo también Guzmán reflexiona que «en la cumbre de mis trabajos, cuando había de recibir el premio descansando dellos, volví de nuevo como Sísifo a subir la piedra» (1987:II, 431).

confusa del mundo» (Rico, 1982a:54)¹⁶. Si ya de por sí el empleo de la primera persona y del punto de vista inherente a ella conlleva un cierto tono desafiante, éste se incrementa desde el momento que Guzmán, Estebanillo y Castel sobrepasan los límites estrictos de sus «casos» y resuelven, como Lázaro, «no tomalle por el medio, sino del principio, porque se tenga entera noticia de mi persona» (1987:10-11). De este modo, gracias a su *acto* autobiográfico y a la reconstrucción de sus historias como explicación de la situación presente, cada enunciador explícito se convierte en pregonero, cautivador, burlador y acusador, respectivamente, de quienes *se ríen a sus espaldas*. Una vez más se ha cumplido la advertencia que Cervantes desliza por boca del mayordomo de los Duques en el *Quijote*: «Cada día se veen cosa nuevas en el mundo: las burlas se vuelven en veras y los burladores se hallan burlados» (II, 49).

Ahora bien, no conviene olvidar el carácter de *poéticas historias* de los distintos relatos y, por tanto, su dimensión de verdades *poéticas*. Ya hemos aludido a los riesgos que ello supone para la comunicación. Paradójicamente, el ocultamiento ficcional del autor real tras la máscara de la primera persona ajena opera como mecanismo que desbloquea en buena medida aquellos obstáculos. La contigüidad entre el enunciador explícito, que *cuenta*, y el autor real, que *escribe*, proporciona a éste ciertas claves, ocultas tras la máscara de aquél: en primer lugar, las ventajas del *pacto* autobiográfico con la consiguiente suspensión de la incredulidad, en segundo lugar, la fórmula para superar el conflicto de códigos suscitado. De nuevo Castel acude en nuestra ayuda; por una parte, sabe que sus cuadros confirman cada vez más a los médicos «en su estúpido punto de vista» (XXXIX, 165); por otra parte, es consciente de que puede «hablar hasta el cansancio y a gritos delante de una asamblea de cien mil rusos: nadie me entendería. ¿Se dan cuenta de lo que quiero decir?» (II, 64). Como los sistemas primarios (la pintura, la lengua) no favoreren la comunicación, el autor real utiliza el sistema secundario de la *poética historia*, fundamentado en la ficción de la primera persona ajena. Finalmente, la estructura cerrada de las distintas novelas se resuelve en comunicación abierta, gracias a que todos los relatos explotan, como ha visto Iñe en la picaresca, «una clase de escritura que moviese a reflexión, no a una aquiescencia pasiva; una escritura que hiciese preguntas en lugar de afirmaciones; una escritura que cuestionase su propia condición y obligase al lector a examinar la suya propia» (1991:43-44); a través, en definitiva, de una clase de «texto interrogativo»¹⁷. Y esta condición, desde la categoría de objeto universal de las obras,

16. Esta guía es, por supuesto, tan parcial y «cambiante como el mundo mismo; y, por definición, de ella no cabe extraer conclusiones firmes (...), con pretensiones de universalidad», como perspicazmente avisa Francisco Rico (1982a:55); pero la sutiliza que *per se* entraña, no debe en absoluto desdenarse: sin eximir a Lázaro, a Guzmán, a Estebanillo y a Castel de sus respectivas condiciones (pregonado, cautivo, burlado, acusado), desautoriza a quienes se ríen a costa suya; «si a fin de cuentas el *yo* del villano vale tanto como el *yo* del señor» (Rico, *id.*), el *yo* del inferior vale tanto como el de quienes están por encima de él.

17. La paradoja de una estructura cerrada, si bien matizable (Estévez, 1991:104), en un texto, por interrogativo, abierto, parece fundamentar la propia paradoja de la incomunicación, abierta, por efecto escritural, a la comunicación.

propicia, sobre las recurrencias señaladas, el recíproco esclarecimiento de sus respectivos espacios y el sentido de su escritura. A fin de cuentas, como ha indicado Francisco Rico, la literatura es «un ir y venir entre la memoria y la historia» (1982b:141).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEMÁN, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, 2 vols., edición de José María Micó, Madrid, Cátedra, 1987.
- ASENSI, Manuel (1987), *Theoría de la lectura. Para una crítica paradójica*, Madrid, Hiperión.
- ASENSI, Manuel (1992), «La otra filología: Paul de Man, J. Hillis Miller y la lectura lenta», *GLOSA*, 3, pp. 63-92.
- BARRERA, Trinidad (1982), *La estructura de «Abaddón el exterminador»*, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, Sevilla.
- BARRERA, Trinidad (1988), «Ernesto Sábato: lo mágico y lo lógico», en *Ernesto Sábato*, Barcelona, Anthropos/Ambitos literarios, pp. 77-98.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos (1957), «Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos tipos de realismo», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XI, pp. 313.342.
- BRANCAFORTE Benito (1980), *Guzmán de Alfarache: ¿Conversión o proceso de degradación?*, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- BUSTOR, Michel (1972), *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard.
- Cuadernos Hispanoamericanos* (1983), CXXXI, 391-393.
- ESTÉVEZ, Angel (1991), «Guzmán de Alfarache versus Mateo Alemán: discurso de trabado contexto», *GLOSA*, 2, pp. 93-105.
- ECO, Umberto (1962), *Opera aperta*, Milan, Bompiani.
- GÁLVEZ, Marina (1987), *La novela hispanoamericana contemporánea*, Madrid, Taurus.
- GÁLVEZ, Marina (1988), «Sobre abandonos y fidelidades», en *Ernesto Sábato*, ob. cit., pp. 23-54.
- GENETTE, Gerard (1989), *Figuras III*, Barcelona, Lumen.
- GIACOMAN, H.F., dir. (1973), *Homenaje a E.S.. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, Madrid, Grupo Editorial.
- GUILLÉN, Claudio (1957), «La disposición temporal del *Lazarillo de Tormes*», *Hispanic Review*, XXV, pp. 264-279. Recogido en Guillén, *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Barcelona, Crítica, 1988, pp. 49-65.
- GUILLÉN, Claudio (1966), «Luis Sánchez, Ginés de Pasamonte y los inventores del género picaresco», en *Homenaje a Antonio González Moñino*, I, Madrid, Castalia.
- HILLIS MILLER, Joseph (1985), *The Linguistic Moment*, Princeton University Press.
- HUSSON, Didier (1991), «Logique des possibles narratifs», *Poétique*, 87, pp. 289-313.

- IFE, Barry W. (1991), *Lectura y ficción en el Siglo de Oro. Las razones de la picaresca*, Barcelona, Crítica.
- Lazarillo de Tormes*, edición de Francisco Rico con apéndice bibliográfico de Bienvenido Morros, Madrid, Cátedra, 1987.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1972), «*Lazarillo de Tormes*» en *la picaresca*, Barcelona, Ariel.
- LEIVA, Angel (1989), edición, introducción y notas de Ernesto Sábato, *El túnel*, Madrid, Cátedra. Décimoquinta edición.
- LEVIN, Yurit I. (1979), «La poesía lírica sotto il profilo della comunicazione», en AA.VV., *La semiotica nei paesi slavi*, Milano, Feltrinelli.
- LOTMAN, Yuri M. (1982), *Estructura del Texto Artístico*, Madrid, Istmo. Segunda edición.
- MICÓ, José M^a. (1987), edición, introducción y notas de Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, 2 vols., Madrid, Cátedra.
- MOLHO, Maurice (1972), *Introducción al pensamiento picaresco*, Salamanca, Anaya.
- PRIETO, Antonio (1975), *Morfología de la novela*, Barcelona, Planeta.
- PRIETO, Antonio (1976), «De un símbolo, un signo y un síntoma (Lazarillo, Guzmán y Pablos)», en *Ensayo semiológico de sistemas literarios*, Barcelona, Planeta. Tercera edición.
- PROFETI, Maria Grazia (1976), *Paradigma y desviación*, Barcelona, Planeta.
- RICO, Francisco (1982a), *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral. Tercera edición.
- RICO, Francisco (1982b), «El tratado general de literatura», en *Primera cuarentena y Tratado general de literatura*, Barcelona, Editions dels Quaderns Crema, págs. 141-145.
- RICO, Francisco (1983), «Literatura e historia de la literatura», *Boletín Informativo de la Fundación Juan March*, 122, págs. 3-16.
- SÁBATO, Ernesto (1963), *El escritor y sus fantasmas*, Buenos Aires, Aguilar.
- SÁBATO, Ernesto (1974), *Páginas vivas*, Buenos Aires, Kapelusz.
- SÁBATO, Ernesto, (1983), *Hombres y engranajes. Heterodoxia*, Madrid, Alianza. Tercera edición.
- SÁBATO, Ernesto (1989), *El túnel*, edición de Angel Leiva, Madrid, Cátedra. Décimoquinta edición.
- SKLOVSKI, Víctor (1971), *Sobre la prosa literaria*, Barcelona, Planeta.
- SEGRE, Cesare (1970), *Crítica bajo control*, Barcelona, Planeta.
- TODOROV, Tzvetan (1972), *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Edit. du Seuil.
- TODOROV, Tzvetan [1973], *Poétique*, Paris, Seuil.
- Vida y hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor*, edición, introducción y notas de Antonio Carreira y Jesús A. Cid, 2 vols., Madrid, Cátedra, 1990.

