

MARCELO CODDOU

LA ESTRUCTURA Y LA PROBLEMATICA EXISTENCIAL DE *EL TUNEL* DE ERNESTO SABATO

LA ESTRUCTURA de *El túnel* es la propia de la novela contemporánea. Según han observado teóricos e historiadores de la literatura, a las variaciones de la sensibilidad corresponden necesariamente mutaciones en la estructura de los géneros y cada cambio tiene el sentido de una crisis que altera contenido y continente y no significa desaparición de uno u otro aspecto.

No puede, por ello, hablarse ni de *decadencia* ni de *término* de la novela, como lo han hecho T. S. Eliot y Ortega. Tampoco es posible sostener que la narrativa actual carezca de 'forma', ya que en toda obra tendrá que haber necesariamente cuidadosos procedimientos constructivos; como dice Anderson Imbert "la novela cambia de formas, pero no las pierde". Básicamente es el mismo pensamiento de Kayser, para quien la novela seguirá existiendo bajo una "forma renovada". Análogo es el enfoque que Baquero Goyanes ofrece en un excelente ensayo suyo, *Proceso de la novela actual*.

Kayser y Castellet, entre otros muchos teóricos, han aclarado esta idea de que las alteraciones del sistema preferencial de la sensibilidad y la idea del hombre, se manifiestan necesariamente en la producción literaria: variando la concepción del mundo y del hombre, varía también la imagen que lo representa y por ello se ha de adoptar nuevos procedimientos expresivos. Sólo desde un criterio histórico pueden explicarse las características que individualizan la narrativa de nuestros días, que no son sino el resultado del complejo cuadro de circunstancias culturales y sociales en que la literatura se enmarca. En efecto: una concepción burguesa de la vida que, como dice Sartre, se define por poseer un espíritu *analítico*, determinó que en la novela del siglo XIX el punto de vista narrativo —una de las tantas formas de que se reviste el género— fuese siempre el del autor, considerado como ser superior que do-

mina en forma absoluta su material (personajes, acción). En cambio, cuando el mundo burgués se quiebra, el creador literario adoptará necesariamente un enfoque narrativo diverso: impedido de mantener una posición absolutista y autoritaria, va progresivamente autoeliminándose. Así, según la tesis de Castellet, en la actualidad se está produciendo una eliminación radical de la presencia del autor en sus obras, hasta el punto de poder afirmarse que la presente es "la hora del lector".

Este fenómeno ha determinado, por otra parte, el predominio en la narrativa de los últimos años de técnicas hasta entonces inexistentes o escasamente cultivadas: todas muestran los cambios de posición del narrador frente al mundo que crea. Se señala entre esas técnicas 'el relato en primera persona', el 'monólogo interior' y 'las narraciones objetivas'.

Nos parece realmente válida la observación de que la novela decimonónica posee un carácter analítico y que está *dominada* en absoluto por el autor debido a los postulados básicos en que descansa la concepción burguesa de la existencia. Es por ello que el autor podía realizar excelentes disecciones y reconstrucciones psicológicas de los personajes. Así nos podemos explicar que comente y dirija la lectura, pues se ubica en un plano de neta superioridad. Es justamente esta falsa 'superioridad' la que va a quebrarse y con ella quedará limitada la capacidad cognoscitiva del narrador, lo que determinará —según lo señala agudamente Kayser— variantes estructurales de la novela que significan pasar de la narrativa tradicional a la contemporánea: se rompen los modos naturales de relación entre narrador-narración-lector-mundo. El autor no domina ya con su personalidad el mundo narrativo que presenta, deja de ejercer imperio absoluto sobre él y el modo narrativo se hace *presentativo* y, en casos extremos, estrictamente objetivo, como en los experimentos emprendidos por la escuela de Allain Robbe-Grillet que da plena autonomía a los objetos y suprime toda psicología. La novela contemporánea por eso ya no comenta ni explica, sino que, como 'arte de elipsis', se limita a mostrar, presentar y construir.

Ortega en sus "Ideas sobre la novela" señaló ya en 1925 este proceso de objetivación del género, al decir que "de narrativo o indirecto se ha ido haciendo descriptivo o directo. Fuera mejor decir presentativo".

Abandonada toda posibilidad analítica, el novelista describe desde fuera las situaciones, sin comentar, juzgar ni recomponer la conducta de sus personajes; no prevé ni adelanta hechos y sólo presenta 'al

desnudo'. Sartre desea llegar a crear una novela en la que el lector jamás sea guiado por el novelista.

Por lo anotado hasta aquí, podemos ver que llegaremos a captar el sentido cabal de la novela actual si analizamos los diversos 'puntos de vista narrativos' que ella ofrece. Roman Ingarden fue quien centró las preocupaciones críticas en consideraciones sobre el 'punto de vista'. Este concepto abarca una multiplicidad de matices: el de la 'perspectiva pictórica', como en Homero; el de una clara 'intención vitalizadora de la curiosidad', como en *Las Mil y Una Noches*; el de la 'omnisciencia épica' según puede notarse en la novela tradicional; el del 'relato múltiple' como lo ofrecen Faulkner y otros neorrealistas norteamericanos, etc.

Entre las técnicas del manejo del punto de vista que hoy alcanzan mayor vigencia y divulgación están 'los relatos en primera persona', 'el monólogo interior' y 'las narraciones objetivas', indica Castellet. Todas estas formas son cultivadas actualmente por los narradores de Hispanoamérica, y a veces con gran maestría. Basta recordar unos pocos ejemplos ilustres: monólogo interior aparece en obras de tanta significación como son *El Señor Presidente* de Asturias, *La región más transparente* de Carlos Fuentes, *Al filo del agua* de Agustín Yáñez, *La tierra pródiga* del mismo Yáñez y *Sobre héroes y tumbas* de Sábato.

El modelo indudable de todas estas obras es el *Ulyses* joyceano que termina con la inmensa frase que va reanudándose sin acabar jamás: el interminable monólogo que se cuenta a sí misma Marión Bloom —la mujer de Leopold Bloom— entre el momento en que su marido la ha despertado y aquel en que se vuelve a dormir: su discurso no está puntuado ni formulado y apenas articulado. Es un esfuerzo admirable de descripción de la corriente de la conciencia. Conocido es el partido que Faulkner supo sacar de semejante procedimiento en *El sonido y la furia*.

No estará de más que, a modo de paréntesis y como respaldo para enjuiciar su empleo por Sábato en *Sobre héroes y tumbas*, anotemos que con este procedimiento el novelista dispone de un instrumento de asombrosa variedad que explora ágilmente uno tras otro todos los niveles de sus personajes; es una real conquista destinada a lograr, con una fidelidad de la que el siglo XIX nada sabe, íntimas aproximaciones a las raíces más secretas de los personajes, superando así la mayor hondura que pudo conocer la novela psicológica tradicional. Si autores de América como los citados han podido emplear el procedimiento con notable logro artístico, nos parece que mal puede hablarse, como lo ha hecho Manuel Pedro González, de una "proyección

infecunda de Joyce". Loveluck, en un estudio suyo en que analiza tres ejemplos de la nueva gran novela americana del período tan rotundamente negado por el cubano —los tres últimos lustros—, destaca cómo, "junto a renovaciones de contenido, ellas son portadoras de valiosas experimentaciones factuales, que no merecen nuestro, a veces, desdeñoso desconocimiento". La postura del ensayista chileno, análoga a la de Fernando Alegría y otros, es la aceptable —nos parece— y concuerda con lo que hemos sostenido líneas atrás de que a realidades diferentes corresponden diversas formas de relato. Como dice Miguel Butor:

el mundo en el cual vivimos se transforma con gran rapidez. Las técnicas tradicionales del relato son incapaces de incorporarse todas las nuevas aportaciones así originadas. (*Sobre literatura*).

Con un pensamiento muy semejante al de Sábato, Butor sostiene que la búsqueda de nuevas formas novelescas que logran un mayor poder de concentración tienen una triple función: la de 'denuncia', 'exploración' y 'adaptación' *en relación con la conciencia que tenemos de la realidad* y, por eso,

la invención formal de la novela, lejos de oponerse al realismo como imagina demasiado a menudo una crítica miope, es la condición sine qua non de un realismo más a fondo. (Id).

Y este tipo de realismo es el pretendido por la novela actual, tanto de Europa, los Estados Unidos como de Hispanoamérica.

Lo que naturalmente con criterio estético no podemos aceptar es la novela "de laboratorio", aquella realizada casi matemáticamente, donde el hombre y su accionar constituye mero pretexto y no causa. Baquero Goyanes ve *en este tipo* una novela deshumanizada, "aquella en que el narrador se ha servido de unos lances y de unos seres, no por sí mismos, sino sólo en función del virtuosismo técnico que le permiten manejar". El estudioso español sostiene: "la técnica podrá ser todo lo compleja y refinada que se quiera, pero nunca podrá perder *su carácter funcional*, bajo pena de rebajar o de escamotear totalmente la calidad 'hermética' de la novela".

Además del empleo de la técnica del monólogo interior —ausente en *El túnel*, pero utilizada con real maestría en *Sobre héroes y tumbas*— el autor puede echar mano, según decíamos, a otras como el de las 'narraciones objetivas' y las del 'relato en primera persona'.

Sábato niega el 'objetivismo extremo' cuando se le emplea como método único, pues al utilizarlo así "se sacrifican la verdad y la profundidad". Para no extendernos en sintetizar lo que nuestro autor piensa sobre Robbe-Grillet y su escuela, nos limitamos a remitir al lector interesado a los ensayos de Sábato al respecto, contenidos en su libro *El escritor y sus fantasmas*, de 1963.

En lo referente al empleo de la técnica del punto de vista, quisiéramos detenernos y hacer algunas consideraciones. La visión del mundo —subjetivo y objetivo— ofrecida por Sábato es, evidentemente, su propia visión que, como quedará demostrado, corresponde a la de un existencialista. Enfrentado al problema de objetivar esta visión se resolvió el autor por emplear la de "diario íntimo" en cuanto a la presentación externa. En lo que respecta a la forma interior utiliza predominantemente la perspectiva del "narrador-protagonista", rechazando otras posibilidades como las de un "narrador-omnisciente", un "narrador-observador", o un "narrador-testigo", por mencionar las señaladas por Anderson Imbert¹. El novelista Sábato cede la palabra al protagonista Juan Pablo Castel, quien nos narra sucesos importantes de su existir a modo de una extensa introspección recordatoria.

Consultado Sábato sobre la elección de este 'punto de vista' confesó haber llegado a él después de una serie de intentos fallidos,

hasta que tuve la sensación (...) de que el proceso delirante que llevaría al crimen *tendría más eficacia* si estaba descrito por el propio protagonista, *haciendo sufrir al lector un poco sus propias ansiedades y dudas*, arrastrándolo finalmente con la 'lógica' de su propio delirio hasta el asesinato de la mujer.

Muy clara está la motivación del empleo de ese punto de vista: nace del deseo del autor de dar una mayor "eficacia" a su narración. Que el mundo externo —objetos y otros seres— al ser contemplado *desde* el protagonista se haga, como la mente de éste, ambiguo, impreciso, es un logro y no un defecto que pueda achacársele a la palabra: Borello aporta el dato que David Viñas —el autor de *Los dueños de la Tierra*— ha acusado a Sábato de ser el creador de personajes y ambientes ambiguos. Sábato sostiene que los hijos de la imaginación son tan ambiguos, incomprensibles y contradictorios como los seres reales. Es interesante meditar hasta qué punto contribuye ello para que *El Túnel* logre un mayor carácter 'hermético', ya que exige una capacidad de aprehensión grande por parte del lector.

¹Anderson Imbert: "Formas de la *Interna*. Madrid: Taurus, 1960. novela contemporánea". En: *Crítica*

Si partimos de las conclusiones a que nos llevara la interpretación de la novela², tendremos otro fundamento que justifique el empleo del punto de vista del "narrador-protagonista" elegido por nuestro autor. En efecto, si la pretensión del autor era penetrar hasta el reducto último de su personaje, ahondando en la condición humana, desentrañando sus limitaciones y sus absurdos; si ha querido mostrar los angustiosos anhelos de comunicación de los existentes que viven en un básico estado de solipsismo, nos explicamos que coloque a sus lectores en un yo que refiere su existencia y que desciende hacia sí mismo; la presentación del hombre, de la intimidad última del hombre, sólo es factible cuando nos adentramos en él.

Adoptada esta perspectiva llegamos a conocer mejor al protagonista, pues nos enteramos no sólo de su accionar externo y de lo que manifiesta a otros que con él dialogan, sino que también llegamos a saber lo que piensa y siente. Logra así esta novela cumplir con el 'imperativo de autopsia' que señala para el género Ortega: "nada de referirnos lo que personaje es: hace falta que lo veamos con nuestros propios ojos".

Partiendo desde el punto de vista de un "narrador-protagonista", la novela alcanza una 'estructura personal' y, por ello, se narran preferentemente los hechos del puro acontecer interior, los hechos de conciencia, descritos así con una morosidad que produce el ensanchamiento temporal. El autor selecciona sus preferencias y hace, muy al pasar y sólo con un sentido funcional, consideraciones ambientales, para abandonarse a una reiterada presentación de las instancias significativas de la intimidad de la conciencia del protagonista cuyos sucesos internos y desgarrados expone.

Piénsese en las diferencias que separan esta novela de las consideradas tradicionalmente como las típicamente representativas de la narrativa hispanoamericana. El contenido cósmico captado por éstas —las superregionalistas, las obras de la naturaleza—, es opuesto al de *El Túnel* y por ello, se oponen también las formas con que ha sido captado.

Repitémoslo: el mundo expuesto en la novela que nos ocupa tiene como soporte el existir personal de un hombre que se vuelve reflexivamente sobre sí mismo. Los motivos que constituyen y configuran la perspectiva personal de su existencia son las modificaciones del temple de ánimo, los elementos hostiles de la realidad vital, las apatencias metafísicas y las frustraciones; básicamente, el anhelo de comunicación, el ansia por superar su esencial soledad.

²Vid. lo que al respecto afirmamos más adelante.

Y esto viene a significar que todos los sucesos que se narran acontecen en función del existir personal de Juan Pablo Castel, de ese su existir angustiado y auténtico: "la interioridad del personaje es el estrato que funda la estructura cerrada del mundo narrativo" de *El Túnel*, análogamente a lo que sucede en *La Última Niebla* de la Bombal, según ha visto Goic.

Si consideramos que en novelas como ésta, de estructura personal, los momentos se van a ir articulando como aspectos de la existencia del protagonista, como elementos que componen su mundo personal, fácilmente nos podemos explicar que se actúe libremente en "cortes temporales y espaciales" de la secuencia. Ya no sucede como en la novela decimonónica, donde hay un modo de disponer los motivos en un orden abstracto: si la linealidad caracteriza toda novela representativamente tradicional, de tal modo que los acontecimientos se suceden en estricto orden cronológico, la novela contemporánea no respeta esa sucesión racional del tiempo: caso típico el de Faulkner.

Y nos enfrentamos así a la consideración de otra de las formas de que se reviste la novela: la 'secuencia narrativa'. También a este aspecto Anderson Imbert ha dedicado atención preferente en su ensayo citado:

Hay una gran diferencia entre el proceso natural del mundo, tal como lo comprendemos con nuestra inteligencia, y el proceso narrativo que nos impone el novelista. Al proceso natural lo captamos con ciertas categorías lógicas: situamos las cosas en el espacio, disponemos los acontecimientos en un tiempo abstracto, establecemos relaciones necesarias entre una causa y su efecto, etc. Pero *la novela no tiene por qué contar su asunto en ese orden racional*. El novelista, en un acto arbitrario de su imaginación, elige el principio y el fin del relato, y entre uno y otro arregla libremente los episodios (...). *La novela puede entrecruzar planos anacrónicos, interrumpirse con retrospectaciones, invertir la sucesión temporal y hasta obliterar el tiempo*.

En *El Túnel* hay una especial manera de alterar la secuencia narrativa. Desde el primer instante se nos da a conocer el final de la trama, el asesinato de una mujer, y todo el relato irá desenvolviéndose hacia la explicación de las razones que llevaron al protagonista a realizar ese asesinato. La 'historia interna' de ese crimen es la novela y como para relatar esa historia el protagonista se sumerge en su propio "yo", el tiempo va a 'subjativarse', rompiéndose el estricto orden lógico de la presentación. Cumple así *El Túnel* con otra de las características que para la novela contemporánea señala su autor en su ensayo ya citado:

Al sumergirse en el yo, el escritor debe abandonar el tiempo cosmológico, el de los relojes y almanaques, pues el yo no está en el espacio sino que se despliega en el tiempo anímico que corre por sus venas y que no se mide en horas ni minutos sino en esperas angustiosas, en lapsos de felicidad, de dolor, en éxtasis (...). Este hecho es consecuencia de la rigurosa necesidad de verdad que acosa al novelista de hoy; el hombre y sólo el hombre es centro de su creación, y el examen y descripción de su realidad no pueden ser hechos sin grave falsificación, en un *tiempo que no es humano sino astronómico*. (*El escritor...*).

Y si se habla de tiempo 'humano' necesariamente se llega a un aparente *desorden* en la cronología de los hechos narrados. El ser humano —y las criaturas literarias tienen que alcanzar ese grado de plenitud—, puede llegar a tener conciencia de la doble temporalidad posible: Juan Pablo Castel cuando decide el último encuentro con María y la espera, reflexiona:

No sé cuánto tiempo pasó en los relojes, de ese tiempo anónimo y universal de los relojes, que es ajeno a nuestros sentimientos, a nuestros destinos, a la formación o derrumbe de un amor, a la espera de una muerte.

A ese tiempo opone otro, el subjetivo:

Pero de *mi propio tiempo* fue una cantidad inmensa y complicada, lleno de cosas y vueltas atrás, un río oscuro y tumultuoso a veces, y a veces extrañamente calmo y casi mar inmóvil y perpetuo" (p. 151).

Lo que ahora nos importaba destacar era como Sábato —gracias a los saltos en el tiempo a los que se ve conducido por su consideración de la *temporalidad humana*—, logra captar mejor la tensión del lector, a quien hace titubear en su camino, pues ofrece la acción en toda su vital fluidez, muchas veces caótica, oscura. Los rompimientos temporales, eso sí, nunca llegan en *El Túnel* hasta el punto de lo conseguido por Sábato en su segunda novela y quedan, por supuesto, muy lejos de lo llevado a cabo por Faulkner en este terreno.

Entre los muchos ejemplos concretos que podemos entresacar de la novela, sirven muy bien el que a continuación comentamos brevemente. Al final del capítulo III se nos ha indicado que la muchacha con la cual el protagonista ha creído encontrarse identificado³

³ Recordemos que la ha visto observar atentamente la importante escena del cuadro "Maternidad" en

que Castel ha puesto toda su visión de la existencia.

desaparece "perdida entre los millones de habitantes anónimos de Buenos Aires". El protagonista dice que en los meses siguientes sólo pensó en ella y en volverla a encontrar. Al comienzo del capítulo iv anota: "una tarde, por fin, la vi en la calle". Ante esto podríamos esperar que nos refiriese cómo fue ese encuentro, continuando así con el desarrollo recurrente de la acción, pero lo que hace es totalmente diverso: ocupará largas páginas en contarnos lo que en su interioridad había sucedido en ese tiempo en que no la vio. Esto es, interrumpe el relato —que reanudará sólo en el capítulo siguiente, ocho páginas más adelante— llevado por la necesidad de referirnos algo para él mucho más importante y que es lo que ha acontecido en su interior durante los meses que dejó de verla. La secuencia narrativa no es continua porque lo exige así la 'estructura personal de la novela'. Importando lo relativo al personaje, a ello dedica con morosidad un largo tratamiento, produciéndose así un ensanche temporal en los hechos del puro acontecer subjetivo. Para el narrador era esencial mostrarnos en qué estado se debatía su protagonista cuando angustiadamente esperaba el reencuentro con la mujer que le posibilitaría el logro de la comunicación y *por ello* quiebra la secuencia cronológica y utiliza el 'raconto'.

Acciones breves pero intensas; acción interior preferida a la exterior. La morosidad que destacamos como presente en pasajes significativos y la velocidad en lo que es accesorio con respecto a la finalidad última, determina la *mayor intensidad* lograda en la novela. Se cumple así en *El Túnel* con lo señalado por Ortega en sus *Ideas sobre la novela*:

es un error creer que ésta (i. e. la 'intensidad') se obtiene contando muchos sucesos. Todo lo contrario: pocos y sumamente detallados, es decir, realizados. Como en tantas otras cosas, rige aquí también el 'non multa, sed multum'. La densidad se obtiene, no por yuxtaposición de aventura a aventura, sino por dilatación de cada una mediante prolija presencia de sus menudos componentes.

Y eso es lo que hace Sábato: detenerse en los instantes para él fundamentales, y reiterarlos intensificando; avanza, por el contrario, con rapidez en lo secundario al propósito central.

Como lo dejáramos afirmado, el tratamiento del tiempo en la novela es uno de los tantos aspectos que pueden ser considerados en el análisis de la "actitud narrativa" en lo que se refiere a la relación del narrador con la materia de su objeto. Otro fenómeno que necesita ser considerado es el de la 'anticipación' y que está estrechamen-

te ligado al recientemente analizado por nosotros. Que *El Túnel* no es una simple novela de celos y crimen es fácilmente demostrable y creemos poder hacerlo con cierto detenimiento en el capítulo siguiente del presente trabajo; pero aun podemos llegar a determinarlo partiendo de la estructura externa.

La novela policiaca —señala Kayser— perdería interés si al principio indicara el desenlace,

Pero el interés del arte narrativo no es de naturaleza tan grosera y material como para sufrir por una indicación sumaria del desenlace. Un examen más minucioso de la técnica de la anticipación manifiesta que generalmente no se hace más que levantar un poco el velo, y sólo por un lado.

Así en el caso que analizamos: “sabemos —dice el narrador-protagonista— que he dado muerte a alguien, pero lo esencial será llegar a determinar las circunstancias que me condujeron a ese crimen: cómo conocí a la mujer, cuáles fueron realmente las relaciones con ella establecidas y qué me determinó a obrar como lo hice” (no citamos textualmente). En la ‘anticipación’ del desenlace de la novela vemos un medio empleado por el autor para tener plena certeza de que nosotros como lectores veremos recompensada nuestra plena adhesión a los personajes y acontecimientos. Desde el primer instante somos llamados los lectores a adentrarnos en la psiquis del protagonista y del deutoagonista, se nos exige compenetrarnos con la motivación de sus respectivos comportamientos y que ahondemos en el sistema de relaciones habido entre ellos.

Con los aspectos que hemos ido observando analíticamente tenemos una base cierta para considerar que la novela en su conjunto alcanza un ‘diseño’ especial, de cuyo valor estético nos damos cuenta cabal cuando rehacemos su materia, prescindiendo de los artificios de la técnica empleada y observando cuál sería el orden lógico, racional de los acontecimientos. “Para ello yuxtaponemos los segmentos de la acción uno tras otro, en un tiempo abstracto: en ese tiempo físico, universal y falso que se mide con calendario y relojes”⁴; reducido el desarrollo de la acción a su máxima sencillez se obtiene la *fábula* de la obra, que es el nombre científico dado a ese esquema puro, lo que Aristóteles llamaba el ‘mythos’. La *fábula* de *El Túnel* es extraordinariamente simple, pero, además del profundo sentido que tiene la obra como intento de adentramiento en la hominidad, interesaba ver cómo con ella se ha diseñado una cabal creación artística, en que la

⁴Anderson Imbert, ob. cit.

distribución de las formas narrativas, al desviarse de la exposición meramente lógica del proceso, proporciona el valor estético de la novela.

No es el suyo un diseño tan complejo como el de *Sobre Héroes y Tumbas*, de cuyo análisis se sirve la profesora Angela B. Dellepiane para demostrar

La profundidad y riqueza de la novela, construida con las más modernas técnicas narrativas y reforzar con esta demostración la tesis de que la novelística hispanoamericana no siempre ha de ser específicamente regionalista, americanista, no necesita ser 'telúrica', ni 'exótica', ni recurrir a los gauchos ni a los indios para ser una gran literatura, madura, adulta, plenamente desarrollada, que puede hombrearse sin desmedro con sus hermanas 'ricas', la novelística europea —principalmente francesa e inglesa— y la norteamericana. (*Revista Interamericana de Bibliografía*, vol. xv, 1965).

Aunque el juicio de la ensayista nos parece exagerado cuando concluye que *El Túnel* es "clásico" y *Sobre Héroes y Tumbas* es obra "barroca" (en temas y estructuras), no podemos dejar de reconocer que es evidente la mayor simplicidad del diseño de la novela de 1948 comparada con el de la última, de 1961.

II

El Túnel: una novela existencial.

Esta consideración de que *El Túnel* es una novela existencial, y que se nos impusiera desde el primer momento de lectura de la obra, de ningún modo es absolutamente original. Ha sido señalada por la crítica que se ha preocupado de la narrativa de Sábato, aunque jamás —que sepamos—, con el suficientemente detenimiento probatorio de la especial modalidad que adquiere.

Edmundo Concha, Nelly Cortés y otros ensayistas han formulado afirmaciones muy válidas al respecto, pero estimamos que se hace necesario adentrarse un poco más en la obra para constatar hasta qué punto pueden sus juicios sostenerse como seguros enfoques interpretativos.

De los ensayos que hemos podido consultar⁵, es el del Profesor Borello el que nos parece más certero:

⁵Gracias a la generosidad de los investigadores del Instituto de Literatura Comparada hemos podido tener acceso al completísimo fichero

que sobre el autor de *Heterodoxias* han ido conformando en estos últimos años,

El túnel es la novela de la soledad del hombre actual, expresada en la imposibilidad de comunicación y en la vaciedad del amor. Construida con gran economía de medios, ya eran visibles en ella algunas notas que en la última (i. e. *Sobre héroes y tumbas*), se han desarrollado y enajenado totalmente. Su personaje mostraba una oscura ambigüedad, que luego sería la característica central de su concepción de los personajes novelescos⁶.

Ha visto bien el profesor de la Universidad de Cuyo cuál es el motivo central de la obra, pero nosotros queremos ir más allá y observarlo en su dinámica composición, estudiar su 'motivación'.

Partimos de esas observaciones y de otras tan válidas como ésta de Iris J. Ludmer:

Sábato testimonia a Sábato; su pretensión de mostrar lo que sucede o sucedió resulta en la realidad sólo mostración de su concepción del mundo, de lo que *le* sucede⁷.

Creemos, con el Profesor Borello, que el 'motivo' central o dominante de *El Túnel* es la soledad e incomunicabilidad básica del hombre, elementos centrales de la cosmovisión de Sábato plasmada literariamente en la novela.

El motivo de la *soledad, desamparo e incomunicabilidad* del hombre ya frecuentemente cultivado en la narrativa contemporánea y que aparece con notable persistencia en todas las manifestaciones humanas (filosóficas, literarias, artísticas) de nuestro tiempo, alcanza su desarrollo en una 'composición' tal, que permite juzgar a *El Túnel* como una de las novelas más representativas de la actualidad⁸.

Welleck y Warren aclaran este concepto de 'composición':

Lo que en inglés se llama la 'composición' de la novela es lo que los alemanes y rusos llaman su 'motivación'. El término bien pudiera adoptarse en inglés por ser valioso precisamente por su doble referencia a la composición estructural y narrativa y a la *estructura interna de teoría psicológica, social o filosófica de por qué los hombres se comportan como se comportan, o sea, en último término, una teoría de la causalidad. (Teoría Literaria).*

⁶Borello, Antonio R.: "Sobre héroes y tumbas". Reseña en *Boletín Cultural*, Madrid. Copia s. a. en el Centro de Investigaciones de Literatura Comparada de la Universidad de Chile.

⁷Ludmer, Iris Josefina: "Ernesto Sábato y un testimonio del fracaso". En: *Boletín de Literaturas Hispáni-*

cas, N° 5, Universidad Nacional del Litoral, Rosario, 1963, p. 84.

⁸Estudio altamente interesante y que trata este punto con notable acierto es el de Norman Cortés "*Hijo de ladrón: una novela existencial*", en *Revista del Pacífico*, año 1, N° 1, Instituto Pedagógico, U. de Chile, Valparaíso, 1964, pp. 33-50.

Es en este segundo aspecto en que insistiremos aquí: una observación del comportamiento de los personajes de *El Túnel*, para desentrañar la razón última de ese obrar.

Motivación evidentemente existencialista, de raíz sartreana, es la que encontramos en el comportamiento de Juan Pablo Castel, protagonista —y narrador— de la obra. Su afán de dominio y posesión absoluta del ser amado y la destrucción por muerte de ésta, sólo se explica desde esa perspectiva. El amor que siente por María Iribarne presenta todos los rasgos que para ese sentimiento señala el autor de *La Náusea*.

Sabido es que el tema de 'el otro' —descubierto para la literatura sólo en nuestro tiempo, según lo ha señalado Sábato— es una de las conquistas básicas de la filosofía existencial que lo hizo centro de sus preocupaciones. La pasión por 'el otro' atormenta enormemente a Jaspers y a Scheller, por ejemplo. El existencialismo atendió con profundidad a la naturaleza de las relaciones que unen una existencia con otra; consideró los peligros de la enajenación que amenaza al existente cuando toma en cuenta sus relaciones con los otros hombres sólo en el plano de la organización; vio el impacto que provoca en uno el contacto con el otro cuando este contacto es solamente de contenidos exteriores y no de las esencias de los seres que se relacionan. El existencialismo llega a concluir que entre los existentes hay abismos de soledad e incomprensión. Para los cristianos —Gabriel Marcel, por ejemplo— existe la promesa de una reconciliación; para los ateos, ese lazo de unión es conflictivo o de servidumbre y por ello consideran que la existencia auténtica sólo puede llegar a obtenerse partiendo del desamparo total.

Sartre ha sido quien ha llevado a cabo un análisis más detenido de la mala fortuna de la comunicación y su pensamiento pareciera ser el que respalda como idea la imagen que Sábato ha creado en *El Túnel*. Según Sartre, el esencial estado de solipsismo sólo puede evitarse en la existencia humana gracias al logro de una relación de ser a ser, de sujeto a sujeto. Y esto es justamente lo que intentará el personaje de la obra que ocupa nuestra atención: Juan Pablo Castel —un cabal 'existente' según tendremos ocasión de comprobarlo— pretende lograr salir de su soledad básica entrando en contacto con María, un ser tan existente como él. Su ansia de ser entendido es absoluta, hay en él un afán imperioso de obtener una real comunicación.

El motivo que lleva a Juan Pablo Castel a escribir su historia es "la débil esperanza de que alguna persona llegue a entenderme. AUNQUE SEA UNA SOLA PERSONA". Grito angustiado que revela en el

protagonista ese afán de comunicación a que aludíamos, su anhelo de ser comprendido, anhelo que persiste en él, aun después de dar muerte a aquella con quien estuvo más cerca de "comunicarse": conserva una esperanza, aunque sea débil.

María había aparecido en su vida cuando el pintor presenta en una exposición suya el cuadro llamado "Maternidad". Los críticos de arte observan los méritos que según ellos caracterizan la obra del artista; sin embargo, ninguno vio un pequeño detalle enormemente sugestivo según Castel:

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

Para el pintor, el cuadro era portador de un mensaje, levemente esbozado, pero lleno de sugestión: la esencial soledad del hombre y su lucha ansiosa por lograr superarla. El cuadro era como una concretización artística de la visión de la existencia de Juan Pablo Castel. La escena a que alude no era, pues, ni secundaria ni decorativa. Sin embargo, hubo una sola persona que comprendió la esencialidad de ese aparente "detalle".

Se trata de una muchacha desconocida que mira concentradamente lo que para el pintor tenía tanta importancia: mientras tanto "él la observó todo el tiempo con ansiedad" (p. 17). Primer paso de las relaciones: lo que en ella le atrae es la posibilidad de encontrar lo que siempre ha anhelado, alguien que lo 'entienda', alguien con quien llegar a la completa "comunicación". Por eso, después que la muchacha desaparece, Castel queda vacilando "entre un miedo invencible y un angustioso deseo de llamarla" (p. 17). El miedo nace del hecho que la mujer se le presenta como la única escapatoria posible a su soledad vital. En simple imagen lo expresa:

algo así como miedo de jugar todo el dinero que se dispone en la vida a un solo número,

en que "el solo número" es la única persona que podía comprenderlo y la fortuna puesta en juego es su posibilidad del encuentro total.

Desde el instante en que la vio, "sólo pintó para ella", lo que en Castel viene a significar que la muchacha se constituyó en el soporte de su existir. Por eso hará todo lo posible por encontrarla y, cuando lo logra —después de desesperantes semanas— ella necesariamente des-

pertará en Castel un amor, pues se le aparece como un "sujeto" con el que la relación es posible. Pero ese amor tendrá características muy especiales, aquellas a las que aludíamos líneas atrás: es un amor de índole existencial.

En efecto, dada la posibilidad de salida del estado de solipsismo por el camino de la comunicación establecida entre sujeto y sujeto, está el peligro que uno avasalle al otro transformándolo en "objeto". La salida radica en impedir esto venciendo en la brega o llegando con el otro al amor, que no es posesión sólo del cuerpo. Lo que se pretende, en una concepción existencialista, es poseer "una libertad": el amor nace, pues, del deseo del otro sujeto, del afán por que la libertad del otro quede como cautiva. Así pide Castel con respecto a María una vez que la ha encontrado —encuentro fortuito y fugaz el primero—; los sentimientos se mezclan en Juan Pablo; al pensar que ella le había dicho que recordaba constantemente su cuadro, Castel afirma:

mi corazón latía con violencia y sentí que se me abría una oscura pero vasta y poderosa perspectiva: intuí que una gran fuerza, hasta ese momento dormida, se desencadenaría en mí (p. 41).

Ve a la mujer como una *perspectiva, poderosa y vasta*, de realización: sólo ella le brinda la posibilidad de dar salida a la enorme fuerza que latía en él. Más aún: notando que el reencuentro es imprescindible, se dice varias veces en voz alta: "eso es necesario, eso es necesario". Al día siguiente vuelve a encontrarla y por intuir lo que la muchacha podría significar en su vida, supera toda timidez e indecisión y obra con energía y entereza. Le dice, gritándole casi brutalmente, que la *necesita*, sin saber responderle con claridad por qué: "hasta ese momento no me había hecho la pregunta y más bien había obedecido a una especie de instinto" (pp. 44-45). Le declara: "siento que usted será algo esencial para lo que tengo que hacer, aunque todavía no me doy cuenta de la razón" (p. 46). Cree que hay una esencial identidad entre ambos: "no sé lo que piensa y tampoco sé lo que pienso yo, pero sé que piensa como yo". Antes le había manifestado "mejor podría decirle que usted *siente* como yo" (p. 47). Y eso es lo que él anda buscando ansiosa, desesperadamente: la persona que adopte ante la existencia una postura análoga a la suya, lo cual le significará seguridad ante el caos, posible entendimiento y superación de la soledad básica. Deseando ese encuentro absoluto, todo lo que venga a postergarlo o a impedirlo definitivamente provoca en él estados de desesperación; y todo detalle que en cierta forma le in-

dicara su entrega lo llena de felicidad. Así, por ejemplo, la primera carta que recibe de ella, está firmada simplemente "María", por lo que Juan Pablo piensa: "esa simplicidad me daba una vaga idea de *pertenencia*, una vaga idea de que la muchacha estaba ya en mi vida y de que, en cierto modo, *me pertenecía*" (p. 62). Nótese los términos a que alude su relación con ella: "pertenencia". Este afán de posesión lo conduce a someter a María a enormes y complicados interrogatorios, pensando en hipotéticos engaños: le pregunta sobre sus silencios, sus miradas, sus palabras perdidas, su viajes, sus antiguos amores, etc.

En algunos momentos él cree haber logrado esa ansiada posesión, lo que le permitía salir de la soledad. Pues bien, él no pudo resignarse jamás a tenerla incompleta y menos por breves instantes. Por eso dirá:

ahora que puedo analizar mis sentimientos con tranquilidad siento que, en cierto modo, estoy pagando la insensatez de no haberme conformado con la parte de María que *me salvó (momentáneamente) de la soledad* (p. 115).

En realidad esto no lo habría conformado nunca, ya que lo que él deseaba era la *salvación definitiva*, posible sólo en la comunicación total. De allí ese deseo suyo creciente de "posesión exclusiva" a que alude el mismo Castel.

Esta rápida revisión de momentos significativos de la obra nos hace ver la índole del amor de Castel por María. Comprenderemos mejor su indudable raíz existencialista con una cita de Mounier que resume el pensamiento de Sartre respecto al amor:

El otro-objeto no es suficiente para despertar el amor; el amor sólo puede nacer del deseo del otro-sujeto (María en la novela). Es preciso, (para obtener el triunfo) que la libertad del otro no sólo sea encontrada, sino que se convierte en mi cautiva (...). Yo deseo, en efecto, que el otro venga a quedar englutido en mi libertad y que lo haga libremente, puesto que quiero poseerle como libertad. Yo le pido, pues, ser objeto queriéndole a la vez sujeto. Además, para aprehenderlo como sujeto es preciso que yo sea objeto como él e incluso objeto fascinador. Pero instantáneamente yo (sujeto) dejo de aprehenderla como proyectaba. La rabia de esta impotencia puede llevarme a tratarme furiosamente como objeto, como un niño que se da manotazos o como el hombre que se injuria y se hunde en el fracaso; tal es la significación del masoquismo⁹.

⁹Mounier, Emmanuel: *Introducción a los existencialismos*. Madrid: Revista de Occidente, 1951, 2ª ed., p. 106.

Lo que acontece al protagonista de *El Túnel* es justamente esto: su intento frustrado de posesión absoluta de María (el otro-objeto que tiene también carácter de 'sujeto' en la terminología existencialista), lo lleva a la desesperación total, al "sentimiento de impotencia" y al "fracaso".

Vista la imposibilidad de comunicación anímica, viene el intento de comunión de los cuerpos. Aquí el enlace con Sartre alcanza evidencia máxima. Sábato ve como característica de la novela contemporánea el "sentido sagrado del cuerpo":

como el 'yo' no existe en estado puro sino fatalmente encarnado, la comunicación entre las almas es intento híbrido y por lo general catastrófico entre espíritus encarnados. Con lo que el sexo por primera vez en la historia de las letras, adquiere una dimensión metafísica. El derrumbe del orden establecido y la consecuente crisis del optimismo, ese famoso optimismo de la LOCOMOTORA y de la ELECTRICIDAD, agudiza este problema y convierte el tema de la soledad en el más tremendo de la literatura contemporánea. El amor, supremo y desgarrado intento de comunión, se lleva a cabo mediante la carne; y así a diferencia de lo que ocurría en la vieja novela, en que el amor era sentimental, mundano o pornográfico, ahora asume un carácter sagrado. (*El escritor y sus fantasmas*).

Este pensamiento teórico, Sábato lo lleva a una plasmación literaria en su novela.

¿Qué entiende Juan Pablo Castel por "verdadero amor"? Él mismo no lo sabe explicar:

¿Qué quería decir? ¿Un amor que incluyera la posesión física? Jamás me preocupó excesivamente. Quizá lo buscaba en mi desesperación por comunicarme más firmemente con María (p. 77).

La unión física como probable medio de encuentro de dos personas que intentan comunicarse.

Esta es la concepción de Sartre: para el filósofo francés, una vez producida la frustración de aprehender la libertad esencial del otro "como tal libertad", nace el deseo de adherirla a su propia corporeidad y así atraparla. Para el existencialismo sartreano

la sexualidad no es una función contingente de mi cuerpo, sino una estructura necesaria de mi ser, un proyecto fundamental de mi tipo de existencia (Mounier, ob. cit., p. 107).

Pero esa tentativa también conduce al fracaso: sólo se posee unos despojos y no al otro. "En su florecencia, la carne del otro me paten-

tiza al otro como inaccesible". Esto es justamente lo que acontece a Castel con respecto a María:

Yo tenía la certeza de que, en ciertas ocasiones, lográbamos comunicarnos, pero en forma tan sutil, tan pasajera, tan tenue *que luego quedaba más desesperadamente solo que antes*, con esa imprecisa satisfacción que experimentamos al querer reconstruir ciertos amores de un sueño (pp. 77-78).

Si antes ha podido alcanzar la unión, ha sido sólo brevemente:

Sé que, de pronto, mirando un parque en la tarde o la salida de un carguero de nombre remoto, lográbamos algunos momentos de comunión (p. 78).

Pero esas sensaciones se acompañaban de melancolía, pues

ella está seguramente cansada por la esencial incomunicabilidad de esas fugaces bellezas (p. 78).

Insiste reiteradamente en la fugacidad de esos instantes de comunión; Castel desespera "por consolidar esa fusión" y la fuerza a la unión corporal. Pero

sólo lográbamos confirmar la imposibilidad de prolongarla o consolidarla mediante un acto material (p. 78).

Inténtase pues, según hemos ido observando, lo que podríamos llamar dos modos de acceso al "otro"; el anímico o espiritual y el físico. Ambos son avasalladores y posesivos. ¿Cómo explicarnos esta pretensión de Juan Pablo Castel? Creemos que se nos aclara desde una perspectiva existencialista.

Sartre se niega a concebir el ser- para- el- otro de otra forma que no sea la usurpación, el apoderamiento del bien y el avasallamiento de la persona (léese en *La Náusea*: "Nadie, para nadie Antonio Roquentin existe"). El mal que impide la comunicación de los existentes estará suscitando desde el propio "yo" que se encuentra ocupado consigo mismo, pues la angustia de ver sus haberes abandonados al tiempo, lo repliega celosamente sobre ellos; el que éstos puedan ser dilapidados o agotados al yo lo torna avaro de sí mismo; y es allí donde surgirá una cosmovisión acaparadora, "avarienta".

Por ello creemos que está en lo cierto Iris J. Ludmer al hablar de "el fracaso del amor" en la narrativa de Sábato. La ensayista ve como

análogas la concepción de la mujer y la visión trágica y pesimista del amor en las dos novelas del autor. Dice Iris Ludmer:

Los amores que crea Sábato no sólo son imposibles, tan ficticios y extraordinarios, que están condenados desde su nacimiento mismo (extraordinario también), sino que revelan una concepción del mundo sin esperanza, una soledad sin salidas (ob. cit., p. 94).

Una "concepción existencialista negativa", agregaríamos nosotros.

Yendo un poco más al fondo, a la raíz misma del comportamiento de Castel, tratemos de explicar qué motiva su ansia de comunicación. La razón también la encontramos aquí claramente expuesta por la filosofía existencial.

El existente encuentra plenitud solamente cuando logra la comunicación con otro existente; el lazo establecido con objetividad, en un plano de relaciones meramente verbales, políticas o económicas, es válido sólo en la medida que constituyen un paso hacia el encuentro de formas más elevadas. Asegurada la existencia personal y sabida la existencia del otro, nace el posible diálogo pleno y auténtico. Heidegger es de los existencialistas quien con más claridad afirma la comunión: según él, el ser humano es un 'Mitsein', un 'ser-con' y no solamente un 'ser-para' como los objetos. Ahora, el estado de 'Mitsein' no es ni permanente ni dado y sólo es posible obtenerlo en la vida auténtica. En la vida inauténtica las asociaciones sólo son de interés y de preocupaciones.

¿Cómo llegar al 'Mitsein'? Sólo con posterioridad a la afirmación del desamparo y soledad absoluta de los seres que pretenden ese estado. María y Juan Pablo intentan alcanzar esa comunión, pero parten, necesariamente, de su solipsismo. Castel, después de las rupturas, queda con la sensación de soledad absoluta y en torno a ella hace una serie de consideraciones:

Generalmente, esa sensación de estar solo en el mundo aparece mezclada a un orgulloso sentimiento de superioridad: desprecio a los hombres, los veo sucios, feos, incapaces, ávidos, groseros, mezquinos; mi soledad no me asusta, es casi olímpica (p. 94).

Párrafo muy significativo, pues indica cómo en ese estado se considera más auténtico y valioso.

María también se afirma en su básica soledad. La primera vez que fue Castel a la hacienda de la mujer, oportunidad en que ella le lleva hasta un monte desde donde divisaron el mar y el cielo que

dice haber soñado siempre compartir con Juan Pablo, María hace que él pueda pensar:

sentí que eras como yo y que también buscabas ciegamente a alguien, una especie de interlocutor mundo.

Son múltiples los pasajes análogos que se podrían traer a colación y que no habían sino confirmar aún más lo que sostenemos: ambos seres viven en un desamparo total.

Pues bien, en la soledad ontológica, la comunicación directa anhelada es decididamente imposible; un real encuentro, un efectivo intercambio traerían como consecuencia el cese de la soledad fundamental. Eso es lo que sucede entre ambos personajes de la novela. Es Sartre quien ha concluido que este 'ser-con' del que habla Heidegger se niega por su generalidad misma: ésta dificulta toda relación concreta de dos seres personales concretos. Por ello la ontología sartreana no llega a fundar una comunicación de sujeto a sujeto; para el existencialista francés existe la mera posibilidad de un "nosotros-objeto" y no la de un "nosotros-sujeto". En otras palabras, la unión de una multitud, por ejemplo, pero no de individuos. En *El Ser y la Nada* sostiene "las subjetividades están fuera del alcance y radicalmente separadas" y más adelante, "la esencia de las relaciones entre conciencias no es el Mítsein, es el conflicto". Con ello afirma una básica "extrañeza" entre los hombres: la solidaridad es de condenados, donde cada uno es extraño a cada uno de los demás como a sí mismo.

Es, entonces, por razones metafísicas, que el encuentro absoluto entre los personajes de *El Túnel* se imposibilita; no basta aquí la explicación psicológica; no se trata que entre ambos haya una esencial diversidad. Por el contrario, la analogía es tan profunda que llega a la identidad, de la cual Juan Pablo Castel tiene plena conciencia, pues afirma: "sentí lo que muchas veces había sentido desde aquel momento del salón: *que era un ser semejante a mí*" (p. 65). Si no pueden llegar a la comunión es porque "las subjetividades (...) están radicalmente separadas", como dice Sartre.

Allí está entonces la explicación de lo que va sucediendo en el desarrollo de las relaciones entre Castel y María Iribarne. De la segunda vez que se encuentran, cuando analizan la escena del cuadro y concluyen que es un mensaje de desesperanza y de la conversación brota la posibilidad de entendimiento, Juan Pablo recuerda:

quizá sintió mi ansiedad, mi necesidad de comunicación, porque en un instante su mirada se ablandó y pareció ofrecerme un puente, *pero sentí que era un puente transitorio y frágil colgado sobre un abismo* (p. 50).

Juan Pablo comienza, desde el primer momento en que está estableciéndose el anhelado contacto, a dudar de su perdurabilidad. Pocos días después de iniciadas las relaciones, ella sale de la ciudad sin avisarle, no acudiendo por ende a la cita de la cual Juan Pablo mucho esperaba. Entonces comienza a germinar y manifestarse las dudas que le acuciarán durante todas sus relaciones con la muchacha, las que aumentan cuando llega a darse cuenta de que ella es casada. A él le desesperarán los silencios de María y sus actos sin explicación lógica posible, sus contradicciones.

Los encuentros del primer mes se le aparecerán a Juan Pablo "maravillosos y horribles". Pronto escasearán los momentos de ternura:

mis dudas y mis interrogatorios —confiesa Castel— fueron envolviéndolo todo, como una liana que fue enredando y ahogando los árboles de un parque en una monstruosa trama (p. 80).

Estos crueles interrogatorios llegarán a su extremo cuando al preguntarle sobre sus relaciones con su marido ciego, Pablo le dice —"vulgar y torpemente" según reconocerá—:

¡Engañando a un ciego...! (p. 91).

María ante ello levanta "el puente levadizo que a veces tendía entre nuestras almas "y pasa a ser" la mirada dura de unos ojos impenetrables" (p. 92), cosa que acontece con frecuencia ante el comportamiento de Castel. Vanas serán las humillaciones de éste y sus angustiosos llamados: "Algo se había roto entre nosotros", concluye Juan Pablo (p. 93).

Ante esa ruptura él vuelve a casa "con la sensación de una absoluta soledad" (p. 94): no pudo establecerse, pues, el contacto definitivo, la comunicación anhelada. De poco servirá que, ante los ruegos de él, vuelvan a unirse, pues los encuentros serán siempre de duración extremadamente limitada. Y Juan Pablo lo sabe. A veces con claridad absoluta. En cierta ocasión recuerda que ella le había dicho que no tenían derecho a pensar en ellos solos, y que la felicidad está rodeada de dolor:

en aquel instante —recuerda Castel— más que nunca sentí que *jamás llegaría a unirme con ella en forma total* y que debía resignarme a frágiles mo-

mentos de comunión tan melancólicamente inasibles como el recuerdo de ciertos sueños, o como la felicidad de algunos pasajes musicales (p. 116).

Cuando crea estar seguro que ella es amante de Hunter, la asesinará, alegando como razón: "Tengo que matarte, María. *Me has dejado solo*".

Hemos ido viendo los diversos momentos de las relaciones entre Juan Pablo y María, notando cómo la incomunicabilidad básica de ambos seres no pudo ser superada sino por fugaces instantes, de modo que el desamparo preside sus vidas. Y hemos encontrado que la explicación es la proporcionada por la concepción existencialista que tiene el autor de *El Túnel*.

Podemos seguir analizando otros aspectos de la obra que también nos conducirán a interpretarla como novela existencial.

Piénsese, por ejemplo, en el rechazo que el protagonista hace de las formas superficiales del vivir —actitud ética propiamente existencialista. Anhelando modos auténticos de existencia, se considera que el hombre debe huir de todo refugio que pueda servir para cobijarse de los problemas que le ahogan: el sistema, los usos, y costumbres cotidianas, lo que Kierkegaard llama el universo de "lo inmediato", ya que todo esto sirve para vivir tranquilos, para eliminar la angustia que emana de manera inexorable de las profundidades inquietas del ser. Según el pensamiento de Heidegger, Jaspers, etc., cuando los hombres se entregan a las ficciones de tranquilidad, hacen dejación de su ser de existentes. De allí que el primer paso de la filosofía ha de consistir —según los existencialistas— en hacer volver al hombre con violencia de las seducciones mundanas o íntimas, a su calidad de existentes, de seres que tropiezan con misterios interiores y que se *embarazan* en ellos. Ahora bien, la conversión existencial está constantemente comprometida por la caída en el mundo objetivo o en el vacío subjetivo; de allí que Jaspers hable de "tensión" incesante; es el suyo un concepto militante de la existencia.

Del mundo objetivo el existente rechaza sus organizaciones sistémicas, que ahogan la angustia que eleva¹⁰. Juan Pablo Castel dirá:

detesto los grupos, las sectas, las cofradías, los gremios y en general esos conjuntos de bichos que se reúnen por razones de profesión, de gusto o de manía semejante (p. 20).

¹⁰Kierkegaard ha dicho: "Quien, alto (...) y cuanto más profundamente se angustia, tanto más grande es el hombre".

¿Y qué es lo que detesta de ellos? El que sean 'conglomerados', esto es, organizaciones donde no hay contacto personal, auténtica compañía y entendimiento mutuo entre los individuos concretos que componen el conjunto, o donde es imposible la soledad conducente a la autenticidad. Al existencialismo le interesa el hombre particular, de carne y hueso, único. En cambio los reunidos en esas organizaciones tienen los grotescos atributos de "la repetición del tipo", "la jerga", y "la vanidad de creerse superiores al resto de los hombres": son los términos con que califica Castel (p. 20).

Insistentemente el pintor se referirá a su modo de concebir esos grupos: "siempre he mirado con antipatía y hasta con asco a la gente, sobre todo a la *gente amontonada*" (p. 53).

Junto al peligro de la entrega a ese mundo objeto sistemáticamente organizado y al que por el hecho de pertenecer el hombre arriesga su existencia auténtica, está el posible abandono a la cotidianidad pequeña burguesa en la que el hombre se instala confiadamente, entre objetos tranquilizadores que le ocultan su esencial desamparo. Los existencialistas se preocupan básicamente por evitar el olvido de la muerte y de todas las situaciones angustiosas, las situaciones-límites a las que alude Jaspers¹¹. Por eso que la vida elevada es vida estrecha, limitada por todos lados.

Entre estos límites, el primero radica en la condición misma del hombre y las otras se experimentan en la muerte, el sufrimiento, el combate y la falta. Según los existencialistas, el ser empírico que hay en todo hombre, el que acumula saber, sensaciones y ansias de vivir, intenta escapar a esas situaciones-límites, pero siente una sorda inquietud.

¹¹"En tanto que existencia empírica no podemos hacer más que eludir las situaciones-límites cerrando los ojos ante ellas. Queremos conservar nuestra existencia empírica en el mundo, dilatándola; nos referimos a ella sin preguntar, dominándola y gozándola o bien sufriendola y sucumbiendo en ella, pero no queda al fin nada más que resignarnos. Ante las situaciones-límites no reaccionamos, por tanto, inteligentemente, mediante planes y cálculos para superarlas, sino por una actividad

completamente distinta, llegando a ser posible la existencia que hay en nosotros; llegamos a ser nosotros mismos entrando en las situaciones-límites con los ojos bien abiertos. Éstas sólo son cognoscibles externamente para el saber; como realidades sólo pueden ser sentidas por la existencia. Experimentar las situaciones-límites y 'existir' son una misma cosa", Karl Jaspers: *Filosofía*, II, Madrid: Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, Revista de Occidente, 1959, p. 67.

La existencia corre peligro, entonces, de perderse. A la 'existencia perdida' han dedicado muchas páginas los filósofos existencialistas, partiendo generalmente de las reflexiones pascalianas sobre la *diversión*, lugar de la 'indiferencias' no del 'mal'. Heidegger, por ejemplo, dice que el existente está siempre *en la posibilidad* de optar entre dos modos de vida: la auténtica y la inauténtica, que es cotidianidad que acapara. El hombre de existencia inauténtica vive en el mundo del 'se' o del 'impersonal': culto de la medianía, de la moda, de la irresponsabilidad. De ello logra quietud espiritual. Es un enajenarse en las cosas exteriores. Ahora, hay posibilidad de pasar a la existencia auténtica, y para ello es necesario que el existente se recupere y se arranque de la disposición del 'se'. Se vive entonces en ese estado de 'tensión' del que habla Jaspers.

El protagonista de *El Túnel* vive tensamente. Él también está muchas veces tentado de entregarse a lo cotidiano, al 'se'. En muchas ocasiones ahoga la angustia provocada por su estado de total desamparo en los aspectos bajos de la existencia y acude al alcohol y las prostitutas, como en esos días que precedieron a la muerte de María (véase pp. 127-128). Pero la lucha, el combate es constante. Juan Pablo sabe que en el mundo hay dos modos posibles de existencia—Gabriel Marcel ha dicho: "Hay una cosa que se llama vivir y hay una cosa que se llama existir: yo he elegido existir"—; Castel conoce la acción de dos fuerzas que se oponen, una que conduce a la pérdida de la existencia y otra que sin fatiga llama a la reconciliación del hombre consigo mismo; sabe que el mundo está separado en dos partes muy diversas, una de las cuales pertenece a los que viven en una anchura sin límites y otra en la que viven los hombres como en *túneles*. Los segundos son los auténticos existentes; los primeros llevan existencia inauténtica. Juan Pablo ha creído encontrar en María un ser idéntico a él, de existencia tan auténtica como la suya y con la cual lograría el encuentro:

era como si los dos hubiéramos estado viviendo en pasadizos o túneles paralelos, sin saber que íbamos uno al lado del otro, como almas semejantes en tiempos semejantes, para encontrarnos al fin de esos pasadizos delante de una escena pintada por mí, como clave destinada a ella sola, como un secreto anuncio de que yo estaba ya allí y que los pasadizos se habían por fin unido y que la hora del encuentro había llegado (p. 152).

Pero después considerará que ese encuentro y esa unión no han sido sino "una estúpida ilusión", pues los pasadizos seguían como antes "aunque el muro fuera de vidrio" o a veces de "piedra negra". Hasta

llegó a concluir "que toda la historia de los pasadizos era una ridícula invención o creencia mía y que en todo caso había un solo túnel, oscuro y solitario: el mío, el túnel en que había transcurrido mi infancia, mi juventud, toda mi vida" (p. 153). Y ese *túnel* en el cual siempre ha vivido es el de su insalvable soledad. Frente a los que viven en el ancho mundo, y que llevan "una vida normal, agitada (...), curiosa y absurda en que hay bailes y fiestas y alegría y frivolidad" (id), está él como existente auténtico, replegado sobre sí, angustiado por las *paredes* que lo limitan.

Por ello la concepción de la existencia humana que tiene Juan Pablo Castel es dramática. Su posición es la de un existencialista ateo, ya que ve en la contingencia, en el límite, pura irracionalidad y brutal absurdidad. El hombre es un hecho desnudo, ciego. Está ahí, sin razón alguna. Es lo que Heidegger y Sartre llaman la 'facticidad' del hombre. Es como si lo hubiesen *arrojado por nada*.

El cuadro "Maternidad" y específicamente la escena de la ventana, que ha pintado Castel, según María, tiene que ver con la Humanidad en general:

En un planeta minúsculo, que corre hacia la nada desde millones de años, nacemos en medio de dolores, crecemos, luchamos, nos enfermamos, sufrimos, hacemos sufrir, gritamos, morimos, mueren y otros están naciendo para volver a empezar la comedia inútil (p. 48).

Castel, como María, reconoce que éste no es un mensaje elogiabile. "pero lo que importa —dice— es la verdad y esa escena es verdadera" (p. 49). De ese mundo inútil y sin sentido y despreciable, Castel sabe que forma parte y cuando en ocasiones toma conciencia plena de ello, lo invade "una furia de aniquilación" y se deja "acariciar por la idea del suicidio, se emborracha y busca a las prostitutas" (p. 94): las falsas salidas a la angustia provocada por la situación-límite de la soledad a las que aludíamos líneas atrás.

Frecuentemente Castel medita sobre la posibilidad del suicidio; la muerte como liberación de la pesadilla que es el vivir; la muerte como una especie de despertar. Pero, ¿despertar a qué?

Esa irresolución de arrojarse a la nada absoluta y eterna me ha detenido en todos los proyectos de suicidio. A pesar de todo, el hombre tiene tanto apego a lo que existe, que prefiere finalmente soportar su imperfección y el dolor que causa su fealdad, antes que aniquilar la fantasmagoría con un acto de propia voluntad (p. 95).

Pero si no llega al suicidio, realiza en él una verdadera "castración": a eso equivale el asesinato que comete el pintor, como ha observado agudamente la ensayista Iris J. Ludmer.

La de Castel es una filosofía del hombre herido, desesperado. Y el existencialismo, que asume como postura vital, no es un "quietismo en la desdicha", sino, por el contrario, un arrojar al hombre a esa su realidad, posición netamente antagónica al epicureísmo. Para Jaspers, el hombre tiende hacia un más allá de la existencia humana; para Heidegger sólo existe el mundo del hombre, que es lo que resuelve ser, que se autodetermina en una actividad conducente de su ser de 'existente bruto' (Seinde) a un 'proyecto'.

Ahora, según Sartre y el mismo Heidegger, este movimiento del ser no es efecto de una plenitud —según lo ha aclarado Mounier, ob. cit. passim— sino de una impotencia: la plenitud la tendría el 'existente bruto', la existencia en lo que tiene de contingente y de absurdo. Pues bien, esa plenitud es muerta, es una 'plenitud de muerte'. De allí entonces que la existencia toda sea primordialmente precaria, y que nada adquiriera en forma definitiva¹². La existencia así continuamente puesta en juego, haciéndose y rehaciéndose. Por un lado, fragilidad; por otro, energía. Las antinomias, las oposiciones, presiden la vida espiritual del existente y por ello en él domina la *angustia*, que para Heidegger es el signo que indica la autenticidad; brota cuando apercibimos nuestro desamparo de ser —en el— mundo y nuestra marcha inexorable hacia la muerte: cuando creemos que somos "seres —para— la muerte" (Heidegger).

Contra la aceptación de ese hecho protesta Sartre.

Según el autor de *El Ser y la Nada*, los esfuerzos que se hagan para integrar la muerte en el ser mismo de la vida —la muerte como compañera de cada instante del vivir— son también un esfuerzo inauténtico para reponer la muerte en lo humano y atenuar así su radical contingencia. Sartre dice:

"Es un absurdo que hayamos nacido y es absurdo que muramos", y por eso la historia de una vida, sea cual fuera, es la historia de un fracaso.

¹²Como hemos visto que acontece, por ejemplo, con la posesión del ser amado transformado en objeto.

el fracaso es una absurdidad sin remedio ni recurso¹³. Es clarísimo que este pensamiento alienta tras las concepciones y las acciones de los personajes de *El Túnel*. María reconoce estar "atraída por la muerte o la nada": a la muerte la sabe integrada en su vivir y por eso la tendencia hacia ella; pero —como Sartre—, rechaza esta actitud de aceptación resignada como válida: es algo contra lo cual según ella hay que luchar:

pero creo que uno no debe entregarse pasivamente a esos sentimientos (p. 85).

le declara a Juan Pablo.

La existencia tiene una soledad original, congénita. La angustia puede nacer no sólo ante la situación-límite de la muerte; más aún, el sufrimiento principal del existente es la incapacidad de la existencia para comunicarse, lo que sólo es posible, según hemos anotado páginas atrás, para el hombre que vive en lo relativo. En la perspectiva heideggeriana y sartreana la soledad se hace absoluta. Todo esto lo hemos observado con la extensión requerida; ahora lo que nos interesa destacar es que nunca antes como en la época actual la filosofía se había planteado estas condiciones limitativas del hombre con tanto dramatismo y urgencia, condición, sintetizada por Rilke en conocida 'fórmula poética': "Nosotros, infinitamente expuestos". Estas consideraciones de la filosofía existencialista son las que aparecen plasmadas literariamente en novelas que asumen así un carácter de verdaderos "esquemas existenciales", que ayudan a la comprensión de las reales situaciones humanas.

Ensayistas hispanoamericanos como Mallea y Borges —citamos a los de nuestra América porque nos ayudan a demostrar la validez de un aspecto de la tesis aquí planteada— se han referido a esta "literatura de las situaciones extremas". Según Mallea, la fase actual por la que atraviesa la novela es "la de la tragedia y la del conocimiento", "la de los mejores entre los modernos, la fase de Unamuno, la de Kafka". Sostiene el escritor argentino en *Notas de un novelista* que "la no-

¹³También del pensamiento de Jaspers despréndese que el fracaso es el término necesario de todo proyecto humano. Para Sartre la vida es empresa frustrada. Estas consideraciones existencialistas son las que viven y se entrevén en la produc-

ción narrativa de Kafka: imagen alucinante del fracaso es la que aparece en *El Castillo* y en *El Proceso*, donde se marcha de una manera inagotable y agotadora hacia un objetivo del que cada vez nos alejamos más.

vela por fin está directamente enfrentada con el problema del destino humano" y que deberá necesariamente llegar "a la expresión fundamental, completa, mística, expuesta en su pleno relieve, *de una criatura viviente, sufriente, preocupada, pensante* (atención, por primera vez, ante todo PREOCUPADA y PENSANTE) *cuyo dolor, peligro, hallazgos e incertidumbre* le han hecho grande en un mundo amenazadoramente empequeñecido". La referencia a esta criatura con tales rasgos distintivos es la que aparece, entonces, en la literatura que se ha llamado "de las situaciones-límites", término acuñado, como sabemos, por Jaspers. Y esta literatura tenía que surgir necesariamente sólo ahora, en nuestra época, en que las situaciones-extremas de la muerte, la soledad, el desamparo, la temporalidad, etc., aparecen como constituyentes del existir mismo, no como meros aditamentos externos y extraños. Sábato, el ensayista, ha escrito:

El hombre de hoy vive a alta presión, ante el peligro de la aniquilación y de la muerte, de la tortura y de la soledad. Es un hombre de situaciones extremas, ha llegado o está frente a los límites últimos de su existencia. *La literatura que lo describe e indaga no puede ser, pues, sino una literatura de situaciones excepcionales.* Es el caso de Camus, Greene, Lagerkvist, Kafka, y cualquiera de los grandes escritores de nuestros tiempos (*El escritor y sus fantasmas*).

Y es el caso de sus propios personajes también. Creemos haber llegado a demostrar que *El Túnel* es una de esas novelas que se estructuran sobre la base de las situaciones-límites, vía por la cual el autor intenta llegar a los estratos últimos del hombre, los que hacen de éste "una persona".