

U. T. XIII. 1990-1991. Págs. 289-314.

LA ORGANIZACIÓN DEL DISCURSO EN *EL TÚNEL DE ERNESTO SÁBATO*

Gabriela Zayas Delille

0.1. *El Túnel* en la trayectoria novelística de Ernesto Sábato

En 1947 aparece la primera novela de nuestro autor: *El Túnel*. Como sabemos, Sábato vivió en París entre 1936 y 1938, trabajando como físico en el famoso laboratorio de Irène Joliot-Curie, que por entonces trabajaba en la fisión del átomo de uranio. Pero Sábato, además, entró en contacto con los grupos surrealistas a través de Oscar Domínguez, un pintor canario que acabó suicidándose unos años después. La disyuntiva entre ciencia y literatura comenzó a plantearse entonces, pero no estallaría sino años más tarde. Aún después de la experiencia parisina, Sábato viaja todavía a Estados Unidos, a trabajar en el Massachusetts Institute of Technology, en donde investiga los rayos cósmicos.

No será sino hasta el año 44, cuando Sábato se lanza a publicar su primer libro de ensayos, *Uno y el Universo*, en donde expone sus teorías sobre la tecnolatría, el racionalismo y la pureza de la ciencia. Allí justifica también su decisión de dejar ésta por la literatura, «igual que una respetable ama de casa decide de pronto dedicarse a la prostitución»¹.

En 1947 sale a la luz *El Túnel*, novela que refleja el pesimismo provocado por la guerra, por las propias luchas del autor, y resultado también, aunque indirecto, de aquel encuentro crucial con los surrealistas en el París de 1938, y asimismo del descubrimiento de la filosofía existencialista que tan bien

¹ Abaddón *el Exterminador*, Buenos Aires, 1974, pág. 375.

retrata el pesimismo y la desesperación de los hombres de ese momento de postguerra.

Surrealismo y existencialismo palpitan en el fondo -y a veces en la superficie- de esta corta novela². Ambas corrientes de pensamiento se fijan en el individuo como un ser solitario, incomprendido, y ambas, también, ponen el acento en la subjetividad como vía de conocimiento. Las dos tienen una visión conflictiva de la relación hombre-mundo. La soledad que late detrás de Juan Pablo Castel es la existencialista: la del ser frente a la nada³.

Muchos críticos han señalado que en *El Túnel* se encuentran ya temas que en germen serán desarrollados con mayor profundidad en sus siguientes novelas: tema de la soledad del artista, tema de los ciegos, tema del sueño, de la metamorfosis, etc. Y en efecto, en esta novela que inicia la trayectoria novelística de Sábato, encontramos sin duda muchas características que se van a repetir, desarrolladas, en sus siguientes obras. Una de ellas es, sin duda, la peculiar ordenación del discurso narrativo, que analizaremos en este trabajo.

Sobre héroes y tumbas fue publicada por primera vez en 1961. En ese lapso de tiempo, Sábato publica numerosos libros de ensayos: *Hombres y engranajes* (1951), *Heterodoxia* (1953), *El caso Sábato*. *Torturas y libertad de prensa* (1956), *El otro rostro del Peronismo* (1956). Esta segunda novela muestra ya a un Sábato más refinado como escritor: la estructura es francamente polifónica, compleja. Consta de cuatro partes cuyos diferentes temas se entremezclan para formar un rompecabezas espacio-temporal que el lector puede -o no- reconstruir. Contiene una de las piezas más importantes del surrealismo latinoamericano, el "Informe sobre ciegos", tercera parte de la obra.

² Recordemos que en 1938 se publica *El ser y la nada*, en 1939, *El Muro* y 1943 *Los caminos de la libertad* de Jean Paul Sartre. Sobre la influencia de los surrealistas véase *Abaddón el Exterminador*, p. 109. Sobre existencialismo, *El escritor y sus fantasmas*, Buenos Aires, 1976, *passim*.

³ Sobre Sartre, además de los fragmentos que le dedica en *El escritor...*, Sábato ha publicado un ensayo en *Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo* (Borges, Robbe Grillet y Sartre), Buenos Aires, 1968.

Como *El Túnel*, *Sobre héroes* comienza por el final: la noticia periodística que nos habla del asesinato de Fernando Vidal Olmos, perpetrado por su hija Alejandra, quien se suicida inmediatamente después. Lo que sigue, las complejas historias de Bruno y Georgina, de Martín y Alejandra, del propio Vidal Olmos, de Lavalle en su huida, nos son contadas con variedad de puntos de vista, superposiciones temporales, flash-backs, digresiones, etc. Angela Dellepiane⁴ llama a esta novela barroca por su temática, ya que al lado de un eje temático de interés, se observa la proliferación de una serie enorme de subtemas. Sin embargo, aunque la temática sea en efecto muy compleja, me parece un error clasificar cada digresión como subtema, aunque el autor se detenga en ellos con cierta morosidad. El libro tiene -en mi opinión- una doble estructura y un doble nivel. Hay un tema central -la necesidad de romper la soledad a través del amor, la amistad, el arte- y el fracaso de esa tentativa. Hay, detrás de este tema central, un fresco de la sociedad argentina que quiere abarcar en su espectro todos los estratos. Este segundo tema se superpone al primero, formando con él el núcleo de la obra.

Entre esta segunda novela y la tercera vuelve a transcurrir un largo período de tiempo: *Abaddón el Exterminador* aparece en 1974. En esos trece años, Sábato publica *El escritor y sus fantasmas* (1963), *Tango, canción de Buenos Aires* (1963), *Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo* (Borges, Robbe Grillet y Sartre) (1968), *Itinerario* (1969), *La convulsión política y social de nuestro tiempo* y *La cultura en la encrucijada nacional* (1969).

Abaddón el Exterminador es, en esencia, una reconstrucción de *Sobre héroes y tumbas*. Como dice Sábato en *El escritor y sus fantasmas*: «Las obras sucesivas de un novelista son como las ciudades que se levantan sobre las ruinas de las anteriores: aunque nuevas, materializan cierta inmortalidad, asegurada (...) por ojos y rostros que retornan»⁵

⁴ Sábato en su narrativa, Buenos Aires, 1970.

⁵ *El escritor y sus fantasmas*, p. 34.

En *Abaddón* encontramos en efecto los rostros de Martín y Alejandra en Agustina y Nacho, Lavalle en el Che Guevara, Vidal Olmos en el propio Sábato, en esta novela a la vez autor y protagonista. Bruno Bassán, personaje importante en *Sobre héroes*, aparece de nuevo en *Abaddón* como testigo nuevamente impotente de cuanto acontece.

Aunque grosso modo, *Abaddón* trate de los mismos temas que *Sobre héroes*, la estructura de la obra es diferente: han desaparecido las cuatro partes que dividen *Sobre héroes* y todo se ha mezclado, dando por fin la impresión de unidad y cohesión que a la segunda novela sabatiana le faltaba.

En *Abaddón* se da de nuevo el contrapunto entre la historia del artista (antes Vidal Olmos, aquí Ernesto Sábato; con el revolucionario, -en *Sobre héroes*, Lavalle; en *Abaddón*, el Che Guevara y Marcelo). También en el fondo de la narración se percibe la sociedad argentina: antes, los sucesos de la Plaza de Mayo, en 1955, en plena época peronista, en *Abaddón* los del final de la "Primavera de Cámpora" y principio del retorno del viejo líder populista.

En todo caso, en *Abaddón* se hace ya mucho más evidente la importancia de la lucha revolucionaria y del ideal de justicia de los pueblos, así como de la existencia de los pequeños seres anónimos que contribuyen a buscar esa justicia. La figura del artista deja, por tanto, de ser aislable de su contexto, para convertirse en un protagonista importante, mas no único de ese anhelo de justicia social que plantea Sábato para América Latina⁶.

En suma, entre las tres novelas podemos observar similitudes y repeticiones. Creemos que un estudio comparativo de la obra novelística de Sábato puede arrojar alguna luz en sus procedimientos narrativos.

⁶ Véase, para antecedentes históricos de esta postura, la correspondencia Sábato-Ernesto Guevara en VV.AA. *Claves políticas de Ernesto Sábato*, Buenos Aires, 1971.

0.2 ¿Uniformidad narrativa en el quehacer literario de E.S.?

Al parecer, muchos de los esquemas utilizados por Sábato en sus tres novelas parten de una misma concepción sobre la estructura de la novela. Una hipótesis de trabajo que habría que contrastar con el análisis cuidadoso de sus procedimientos narrativos.

En este trabajo nos proponemos únicamente rastrear sobre el sentido de la organización del discurso en *El Túnel*, como un primer paso necesario para la corroboración de nuestra hipótesis. Así, este trabajo inicia solamente una investigación que habrá de hacerse con la máxima exhaustividad posible.

0.3 Metodología

Utilizaré los conceptos aplicados por el estructuralismo en cuanto a las secuencias narrativas y a las funciones, que forman parte de lo que esa escuela -si así puede llamársele- denomina como *análisis morfosintáctico del relato*⁷. Prescindiendo, sin embargo, de la tercera fase de ese análisis que corresponde a los *actantes*, por considerar que el término es discutible en cuanto a la praxis crítica de novelas complejas, aunque naturalmente, sea extraordinariamente útil en el análisis del cuento fantástico -como demostró Propp-, y en el de relatos de estructura muy sencilla, como las novelas boccacescas estudiadas por Todorov en su *Gramática del Decamerón*.

En suma, me limitaré a expresar aquí la organización del discurso narrativo en *El Túnel* en cuanto a la narración, sin tocar a los personajes más que tangencialmente, sin ofrecer tipología ninguna ni caracterizaciones formalizadas⁸.

⁷ Cfr. Tzvetan Todorov, *Gramática del Decamerón*, Madrid, 1973, p. 35.

⁸ Por otra parte, una tipología de los personajes no llevaría a ningún lado, ya que, precisamente, se trata de una obra compleja desde el punto de vista psicológico y, para peor, narrada en una primera persona que sólo nos da lo narrado desde su muy parcial punto de vista. Se necesitaría para llevar a cabo tal tipología, de un profundo conocimiento psicoanalítico que hay que reconocer que pocos críticos poseen en nuestra disciplina.

0.3.1 Problemas teóricos

0.3.1.1 Problemas en la aplicación de los conceptos teóricos a la praxis novelística en *El Túnel* y en otras obras de E.S. posteriores a ésta

En cuanto un crítico decide seguir un modelo de análisis, debe ser consciente de sus limitaciones tanto como de sus alcances. En este caso, la metodología que he elegido permite ordenar con bastante precisión los diferentes *modos de narrar* que emplea nuestro autor para llevar al lector a compenetrarse con su obra. El método permite, así, formalizar un esquema aproximativo aceptable sobre la organización de los materiales de la novela, explicitando una técnica personal del autor de otra manera únicamente presentida.

Sin embargo, hemos de aceptar también que el método no se va a aplicar tajantemente, ya que cada obra es en sí un universo de expresión altamente individual, que pertenece a un dominio del arte, no de la ciencia. Por tanto, es imposible seguir las reglas del método sin introducir alguna variante que corresponde a la organización particular del texto que analizo. Nadie menos dogmático que el más importante representante de esta corriente, Roland Barthes, quien aconseja al crítico la libertad, no la rigidez⁹.

0.3.1.1 Variantes que introduciremos en este análisis

A) En primer lugar estableceremos que en él se hace uso continuo de la *digresión*, término que la retórica clásica entiende como parte de la *narratio*, y cuya definición es, según Quintiliano, la siguiente: «la digresión es, (...) el tratamiento

⁹ En *Nuevos ensayos críticos*, "¿Cómo empezar?", México, 1973, p. 221: «La propuesta del análisis estructural no es la verdad del texto sino su plural (...) [el método] le da al mismo tiempo el medio de comenzar su análisis a partir de algunos códigos familiares y el derecho de abandonar esos códigos», pág. 221.

de algún asunto que vaya fuera del orden del discurso, pero que ataña a la utilidad o a la ventaja de la causa»¹⁰

B) Otra técnica que encontramos con frecuencia, a todo lo largo de la novela es la *reflexión*. Es decir, las meditaciones del personaje presente que nos narra su pasado -en cierto sentido el pasado de un personaje diferente a él, de un otro Juan Pablo-, y que, por hallarse en un tiempo diferente, comenta los hechos ocurridos y medita de nuevo sobre ellos.

La *digresión* la entendemos aquí como desarrollo de temas que nada tienen que ver con el tema de la obra -crimen de Juan Pablo Castel-, pero que son, sin embargo, imprescindibles en la dinámica narrativa, ya que a través de ellas se configura el personaje ante nuestros ojos. En efecto, como Castel narra en primera persona, no existe otra forma de caracterizarle que por medio de este procedimiento indirecto, ya que si usara uno directo, como la adjetivación, daría una impresión de inverosimilitud, de poca confiabilidad en los juicios del personaje sobre sí mismo. Por tanto, la *digresión* está estrechamente ligada al tema en tanto caracteriza y muestra a Castel y su peculiar psicología, permitiéndonos así contemplar desde otro punto de vista sus excéntricas acciones y su extraño crimen. En resumen, la *digresión* se entrelaza con el tema para darle profundidad psicológica y alejarlo lo más posible del género policíaco al que sin duda pertenecería la obra si careciera de las *digresiones* iniciales.

Las *reflexiones* en cambio, se refieren al hecho narrado (proceso que va desde el encuentro de Juan Pablo Castel con María Iribarne, hasta el asesinato de ésta). Estas *reflexiones* pueblan el discurso narrativo, entreverándose con él para darnos la posibilidad de seguir la misma línea del criminal mientras éste revive los hechos. Tienen pues una incidencia directa en el relato, trata de él, mientras que la *digresión* trata de otros temas (los grupos, el arte, los críticos...).

Finalmente, encontramos un tercer modo de narrar: el propiamente narrativo desde sus inicios hasta su final. Aquí

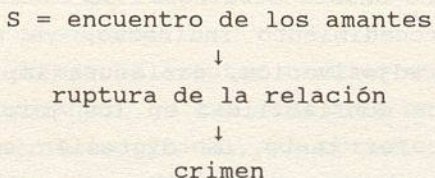
¹⁰ Cito a través de Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria*, Madrid, 1966, (tres vols.), p. 293, t. II.

tenemos *los hechos*, lo que ocurrió y cómo ocurrió, la anécdota. Vemos, así, que esta novela aparentemente simple tiene ya una estructura polifónica en la que intervienen tres modos diferentes de discurso. De la combinación de éstos surge el vigor y la atracción de la obra.

1. ANÁLISIS DEL TEXTO

1.1 La secuencia y las funciones¹¹

En el discurso propiamente narrativo de *El Túnel* encontramos únicamente una secuencia, formada por las siguientes funciones:



La historia que se resume en esas tres *funciones-núcleo* es, como ya se ve, una historia lineal. La impresión, sin embargo, es que hay más complicaciones en la trama. Este efecto se logra porque Sábato utiliza la repetición de algunos clichés dando, con ello, una amplificación al tema, que parece complicarlo. Por ejemplo, para que la primera función cardinal se lleve a cabo, se necesitan tres tentativas de encuentro, de las cuales sólo la última fructifica. Veámoslo más detenidamente: en primer lugar, hemos de anotar que el primer encuentro se da en el *Salón de Primavera* de 1946, en el que J. Pablo Castel expone una *Maternidad*; él presiente entonces que sólo la joven desconocida que mira abstraída la pintura comprende su mensaje de soledad. Ese primer

¹¹ Entendemos por secuencia «la sucesión lógica de funciones cardinales o núcleos unidos entre sí por una relación de solidaridad en el sentido *hjelmsleviano de doble implicación*». Y funciones como «la unidad de contenido desde el punto de vista lingüístico: es lo que quiere decir un enunciado»: José Romera Castillo, *El comentario de textos semiológico*, Madrid, 1977, pp. 48 y 50.

encuentro, en el que Juan Pablo parece reconocer a la mujer como su amada, como su semejante, se frustra al irse ella de la exposición:

Primer encuentro

↓

reconocimiento

↓

pérdida

Dice Juan Pablo:

«La observé todo el tiempo con ansiedad. Después desapareció en la multitud, mientras yo vacilaba entre un miedo invencible y un angustioso deseo de llamarla (...) cuando desapareció, me sentí irritado, infeliz, pensando que podría no verla más, perdida entre los millones de habitantes anónimos de Buenos Aires» (III, 17)

El encuentro verdadero queda pues postergado y Castel pasa meses sin ver a María. Pero un día la reencuentra en la calle. Sin embargo, la comunicación entre ambos tampoco se va a establecer, ya que Castel la pierde mientras sube a buscarla al edificio donde ella ha entrado. El esquema anterior se repite, pero con una variante: al ver a Castel es María quien lo reconoce como el pintor del cuadro *Maternidad*. Pero la comunicación no se establece aún:

encuentro

↓

reconocimiento

↓

pérdida

Al día siguiente, Castel regresa al edificio de la compañía T. Por fin llegamos a la determinación de esta primera función cardinal: *encuentro de los amantes*:

«Había perdido toda esperanza (serían alrededor de las once y media) cuando la vi salir de la boca del subterráneo» (IX, 38)

De esta manera, es apenas en el capítulo IX (*El Túnel* consta de un total de XXXIX capítulos) cuando comienza la narración de los hechos propiamente dicha. Castel dice a María:

«Prométame que no se irá nunca más, la necesito, la necesito mucho.» (IX, 39)

1.2. La dilatación del hecho que abre el proceso (tres encuentros entre Juan Pablo y María en los que sólo el último fructifica) hace que la narración corra en un tiempo lento, que permite al lector irse compenetrando con el peculiar carácter del protagonista-narrador.

1.3. Una vez abierto el proceso de los hechos a realizar con el encuentro entre Juan Pablo y María, vamos a poner de relieve las funciones secundarias (o catálisis) que nos permiten llegar a la segunda función nuclear: *la ruptura de la relación*. Estas funciones secundarias tienen también un carácter repetitivo: desde el primer momento, sabemos que la relación entre los dos personajes será problemática; a través de su primer diálogo notamos ya la reticencia de la mujer y la excesiva sensibilidad y determinación ciega del artista:

«-Necesito mucho de usted -repetí. No respondió; seguía mirando el árbol.

-¿Por qué no habla? -le pregunté. Sin dejar de mirar el árbol contestó:

-Yo no soy nadie. Usted es un gran artista. No veo para qué me pueda necesitar. Le grité brutalmente:

-¡Le digo que la necesito! ¿Me entiende? Siempre mirando el árbol, musitó: -¿Para qué?» (IX, 40)

Inmediatamente después de este diálogo, que será ejemplar, veremos que Juan Pablo la llama por teléfono. Esta llamada inaugura la desconfianza de Juan Pablo, y constituye nuestra primera función secundaria, ya que aunque a posteriori, después de su entrevista con Allende, Juan Pablo se pregunta sobre la honradez de María:

«¿Por qué esos cambios de voz en el teléfono el día anterior? ¿Quiénes eran las gentes que "entraban y salían" y que le impedían hablar con naturalidad? Además, eso probaba que ella era capaz de simular.» (XII, 49)¹²

Una segunda función catalítica será la entrevista de Juan con Pablo Allende que hundirá a Juan Pablo en el desconcierto y ahondará sus celos:

«Antes de que el ciego pudiese hablar, agregué con brusquedad:

Tengo que irme.

-Caramba, cómo lo lamento -comentó Allende- Espero que volvamos a vernos (...).

Me acompañó hasta la puerta. Le di la mano y salí corriendo. Mientras bajaba en el ascensor, me repetía con rabia: ¿Qué abominable comedia es ésta?» (XII, 52)

Después de la entrevista, en la que el ciego le entrega una carta de María que dice: «Yo también pienso en usted», Castel entra en crisis y en angustias acerca de María. Esta vuelve de la estancia y se nos presenta la tercera función secundaria: en la relación sexual en la que Juan Pablo busca la revelación de un amor verdadero, todo estará teñido de violencia y en el fondo, fracaso en el intento de comunicación:

¹² En adelante, todo subrayado en las citas entiéndase que va subrayado en el original.

«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.» (XVI, 62)

La falta de una comunicación que lo satisfaga totalmente lleva al protagonista a forzar a su amante al amor físico para probarle, a través de éste, su amor verdadero:

«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.» (XVIII, 69)

En el mes y medio en que tienen lugar estos encuentros y estas escenas, Juan Pablo llega a convencerse de la falsedad del placer que parece sentir María. En todo momento, Castel duda de su amor y de su sinceridad y esto le lleva a plantearse dos problemas: a) si María ama a Allende, y b) si María ama a Hunter, el primo que maneja la estancia a la que ella viaja con tanta frecuencia.

Es en uno de estos interrogatorios, cuando Juan Pablo, llevado por su morbosa curiosidad pregunta a María si quiere a Allende. El resquebrajamiento de la relación queda aquí muy patente:

«El fondo es que sos capaz de engañar a tu marido durante años, no sólo acerca de tus sentimientos sino también de tus sensaciones. La conclusión podría inferirla un aprendiz: ¿por qué no has de engañarme a mí también? Ahora comprenderás por qué muchas veces te he indagado la verdad de tus sensaciones.» (XIX, 77)

Después de esta escena, en la que Juan Pablo se muestra particularmente cruel, la relación se deshace. Juan Pablo se da cuenta de ello y marca el momento al escribir después:

«Algo se había roto entre nosotros.» (XX, 79)

1.4. La segunda función nuclear es este rompimiento, que llega como la culminación natural de todas las dudas y suspicacias de Juan Pablo. A través de la descripción puntual de las conversaciones de Juan Pablo y María, y de las reflexiones del protagonista, se llega a esta ruptura con la certeza de que ahí ocurrirá algo más. No sólo sabemos desde el inicio de la obra cómo concluye la historia, sino que también contamos con algunos *indicios* inequívocos y claros en la propia narración de los hechos. En una de las conversaciones, Juan Pablo amenaza a María:

«Si alguna vez sospecho que me has engañado -le decía con rabia- te mataré como a un perro.» (XVII, 68)

A su vez, esa ruptura abrirá un nuevo proceso: si antes la relación llenó a Juan Pablo de dudas e inseguridades sobre el amor de María, ahora, al presentir que la ha perdido, caerá en un caos de angustia, borracheras, pérdidas de la conciencia y mayores celos, esta vez extendidos al primo de María, Hunter, con quien Juan Pablo sospecha que María sostiene una relación amorosa.

Entre la ruptura y el crimen ocurren varias *funciones secundarias*, en cuya progresión cada vez más intensa podemos ver que se acerca el final.

Juan Pablo escribe a María, quien se ha ido a la estancia después de la última discusión. En la carta, Castel amenaza con suicidarse si no hay respuesta. Ella lo invita a reunírsele en la estancia.

En este viaje de Juan Pablo encontramos una nueva repetición: el encuentro entre ambos protagonistas se posterga, ya que María dice sentirse indispuesta. Al encontrarla:

«Me saludó con una expresión muy medida» (XXVI, 98)

«Y ahora llegaba y controlaba cada movimiento, calculaba cada palabra, cada gesto de su cara.» (XXVI, 99)

Por un momento, parece que la relación puede restablecerse. Hay una conversación frente al mar en la que Juan Pablo siente paz. Sin embargo, nos da de nuevo el indicio de lo que va a ocurrir:

«Y un solo deseo de precipitarme sobre ella y destrozarla con las uñas y de apretar su cuello hasta ahogarla y arrojarla al mar iba creciendo en mí.» (XXVII, 102)

En la estancia, Juan Pablo encuentra la respuesta a una de sus dudas: concluye que María ama a Hunter. Al día siguiente de haber llegado se marcha de allí.

El lector no llega nunca a saber qué fue lo que llevó a Castel a concluir tal cosa, pues se escamotean las premisas de su consecuente.

A partir de ese *descubrimiento*, se suceden las borracheras y el caos mental de Juan Pablo, ejemplificado en la escena de la carta que envía a María, su arrepentimiento de haberla enviado en el momento mismo de hacerlo, su violenta reacción frente a la cara de placer de la prostituta, quien le recuerda la cara de placer de María, etc.

Pero la *función-catálisis* que determinará en gran medida el crimen se dará cuando María, después de acceder a la cita que le pide Castel, no asiste y éste se entera que regresó a la estancia a pedido de Hunter.

De todos los encuentros frustrados de la obra, éste será el que más desencadenará, finalmente, el desenlace, porque, como le dice Juan Pablo a María antes de matarla:

«Tengo que matarte, María, Me has dejado solo» (XXXVIII, 134)

Sobre el desencuentro que es su relación con María, Castel medita en el capítulo XXXVI: al encontrarla creyó que su soledad estaba conjurada, pero al comprobar que no sucedía así, la mató. Como en los de la narración, el encuentro definitivo no llega a realizarse. Y esta sensación de frustración se nos presenta tangiblemente a través del recuento de estos fracasos repetidos.

1.5. Los indicios que encontramos en la secuencia son múltiples: hemos mencionado ya los que nos explicitaban los instintos criminales de Castel. Pero existen otros de distinta índole:

-los sueños: como ya hemos dicho en la "Introducción", el elemento surrealista se cuela en la obra a través del inconsciente, una de cuyas manifestaciones más puras es el sueño. En *El Túnel* encontramos tres:

1. El primero aparece poco después de que Juan Pablo se entera de que María es casada a través de su entrevista con Allende. En él, Juan Pablo se encuentra en un ambiente que le es familiar, en un refugio que es seguramente María, en donde se siente rodeado de *enemigos escondidos*, burlas y sombras. Esas sombras de las dudas que ya empiezan a rodearlo:

«Tuve este sueño: visitaba de noche una vieja casa solitaria. Era una casa en cierto modo conocida e infinitamente ansiada por mí desde la infancia, de manera que al entrar en ella me guiaban algunos recuerdos. Pero a veces me encontraba perdido en la oscuridad o tenía la impresión de enemigos escondidos que podían asaltarme por detrás o de gentes que cuchicheaban y se burlaban de mí, de mi ingenuidad. ¿Quiénes eran esas gentes y qué querían? Y sin embargo, y a pesar de todo, sentía que en esa casa renacían en mí los antiguos amores de la adolescencia, con los mismos temblores y esa sensación de suave locura, de temor y de alegría.» (XIV, 58)

2. En el segundo sueño, el de la metamorfosis de Juan Pablo -que además es claro antecedente de las metamorfosis que sufrirán

Vidal Olmos en *Sobre héroes y Sábato en Abaddón el Exterminador*, Juan Pablo se encuentra ya en un mundo ajeno, en el que toda comunicación es imposible. Y aunque él se esfuerce en expresarse, no lo logra, nadie percibe el cambio que se ha operado en él ni logra comprender su mensaje de angustia ante la transformación. Este sueño se inserta después de la discusión definitiva entre Juan Pablo y María: cuando él siente que todo ha terminado entre ambos (cap XXII). Es justamente el momento en el que la esperanza de comunicación ha entrado en crisis, y así lo señala el sueño del protagonista: la comunicación es imposible:

«Entonces observé dos hechos asombrosos: quería pronunciar una frase y salió convertida en un áspero chillido de pájaro, un chillido desesperado y extraño, quizá por lo que encerraba de humano; y, lo que era infinitamente peor, mis amigos no oyeron ese chillido, como no habían visto mi cuerpo de gran pájaro.»
(XXII, 83)

3. En el tercer y último sueño, Juan Pablo está fuera de sí, en ese mundo vacío que lo aterra. Ya no intenta comunicarse, cosa que se nota por el pesado silencio que reina en el sueño, sus esfuerzos por acercarse a los seres han cesado por completo. Este es un sueño revelador de la desesperación e impotencia de Juan Pablo al acercarse al momento del crimen. Nos anuncia, con su mutismo, que el fin se acerca y que la crisis de esa soledad pronto llegará:

«...espiando desde un escondite me veía a mí mismo, sentado en una silla en el medio de una habitación sombría, sin muebles ni decorado y, detrás de mí, a dos personas que se miraban con expresiones de diabólica ironía: la una era María; la otra era Hunter.» (XXXI, 116)¹³

¹³ Para una interpretación psicoanalítica de la obra, donde naturalmente se analizan estos sueños desde la perspectiva del Edipo, puede consultarse el artículo de Frederic Petersen, "Sabato's *El Túnel*: more Freud than Sartre", *Hispania*, t. I, núm 2, 1967, pp. 271-276.

Otros indicios de la progresión de la historia hacia su final son las constantes preguntas que hace Juan Pablo a María sobre su vida anterior, sobre Allende, Hunter, Richard; sobre por qué no utiliza su nombre de casada, sobre sus sensaciones y pensamientos. En todo esto se percibe de inmediato un solo sentimiento: el miedo a ser engañado, que hace de la relación con María algo insostenible. Castel nos da múltiples indicios sobre su conciencia acerca de la fragilidad de su comunicación con María:

«Mis interrogatorios, cada día más frecuentes y retorcidos, eran a propósito de sus silencios, sus miradas, sus palabras perdidas, algún viaje a la estancia, sus amores.» (XXVIII, 70)

También, en esta misma cuerda, tenemos indicios de su comportamiento violento e impulsivo:

«Otro día, en cambio, mi reacción era positiva y brutal: me echaba sobre ella, le agarraba los brazos como con tenazas, se los retorció y le clavaba la mirada en sus ojos, tratando de forzarle garantías de amor, de verdadero amor.» (XVII, 67)

La escena del correo, pequeña narración en sí misma (XXX), nos muestra con exactitud el carácter violento, escindido e impetuoso de Juan Pablo. Es, en su conjunto, un indicio claro de su conflictividad y, aunado a los anteriores, de su peligrosidad:

«Salí del correo con un ánimo de mil demonios y hasta pensé si, volviendo a la ventanilla, podría incendiar el cesto de las cartas. ¿Pero cómo? ¿Arrojando un fósforo? Era fácil que se apagara en el camino. Echando previamente un chorrito de nafta, el efecto sería seguro; pero era complicar las cosas. De

todos modos, pensé esperar la salida del personal de turno e insultar a la solterona.» (XXX, 115)

Otro indicio importante de que el desenlace se acerca es la acción de Juan Pablo de romper el cuadro *Maternidad*. El propio cuadro indica la naturaleza edípica de la relación de Juan Pablo con María, pero más generalmente, simboliza la relación que los une, la comunicación de sus dos soledades, de sus expectativas. Es el hilo que condujo a Juan Pablo a reconocer a María como alguien -quizá la única- capaz de comprenderlo. Al destruirla, nos señala que la mujer a quien el cuadro está tan íntimamente ligado será destruida también:

*«Iba a salir, corriendo, cuando tuve una idea. Fui a la cocina, agarré un cuchillo grande. ¡Qué poco quedaba de la vieja pintura de Juan Pablo Castel! (...). Lo miré por última vez, sentí que la garganta se me contraía, pero no vacilé: a través de mis lágrimas ví confusamente cómo caía en pedazos aquella playa, aquella remota mujer ansiosa, aquella espera (...) ¡Ya nunca más recibiría respuesta aquella espera insensata! ¡Ahora sabía más que nunca que esa espera era completamente inútil!»
(XXXIV, 127)*

Así pues, la obra no intenta en ningún momento engañar al lector, como lo haría una novela policiaca, sino que, por el contrario, está prácticamente inundada de indicios, que nos orientan sobre los hechos. En este sentido, la declaración inicial

«Soy Juan Pablo Castel, el pintor que mató a María Iribarne.» (I, 11)

es perfectamente coherente con el resto de la obra, que nos proporciona todos los datos posibles para seguir la trayectoria mental del protagonista hasta la consecución de su crimen.

1.6. En lo que respecta a las informaciones, se nos da la fecha y el lugar del primer encuentro: *Salón de Primavera* de 1946, y se nos informa con cierta puntualidad de la duración del proceso: después de meses, Juan Pablo vuelve a encontrar a María, a quien pierde, para volverla a recuperar en el edificio de la compañía T. Después transcurre un mes y medio de entrevistas casi diarias seguidas de una separación de días, y finalmente, otro lapso igual hasta la consumación del crimen.

Los escenarios de las caminatas de los protagonistas nos sitúan en un escenario que será familiar a los lectores de *Sábado*: la plaza de la Recoleta, sede de la *secta de los ciegos* en *Sobre héroes y tumbas* y en *Abaddón el Exterminador*.

La Recoleta, el cementerio del Norte es el tradicional de la burguesía argentina -estancieros en su mayoría- a la que pertenece María. Allí se dan cita los amantes en los momentos de desesperanza y falta de comunicación, como si el cementerio los ligara ya desde antes a la idea de la muerte que ronda a María.

Otro de los lugares citados es la plaza de Francia, en donde tienen lugar algunos de los encuentros más felices de nuestros protagonistas.

Recibimos aún otras informaciones escuetas: María vive en la calle Posadas, recorre Castel la calle Corrientes, pero no existen descripciones detalladas.

La información que recibimos de los personajes es lacónica también: no tenemos una descripción detallada de María, su rostro se pierde un poco, desconocemos su edad, etc.:

«Su rostro era hermoso pero tenía algo duro. El pelo era largo y castaño. Físicamente, no aparentaba mucho más de veintiséis años.» (IX, 39)

Hunter, como Allende, está sólo esquematizado:

«Hunter tenía cierto parecido con Allende (...) era alto, moreno, más bien flaco; pero de mirada escurridiza.» (XXIV, 87)

Del propio Juan Pablo sólo se nos informa que tiene 38 años y que tiene un taller.

Resumiendo, en *El Túnel* se dan sólo las informaciones necesarias, indispensables. El relato, al carecer de datos espacio-temporales abundantes, y de caracterización externa de personajes, asume así su condición de historia psicológica, en la que lo más importante será la descripción de estados anímicos, espacios internos (túneles de soledad e incomunicación), sueños reveladores, etc.

1.7. El uso de la digresión

Una vez analizada la narración de los hechos, iniciada en el noveno capítulo, trataremos de explicar qué es lo que ocurre en los ocho primeros capítulos de la obra.

El recurso de retrasar la narración de la anécdota después de enunciar su desenlace, es típico de Sábato, por lo menos en esta obra y *Abaddón el Exterminador*¹⁴.

Este retraso en comenzar la narración propiamente dicha, tiene como finalidad, en el caso de *El Túnel*, dar una visión problematizada del carácter y la neurosis, de la patología del personaje central, que es también narrador de la novela.

Al utilizar la primera persona narrativa, Sábato es consciente de sus posibilidades y limitaciones. Visto todo bajo su exclusivo punto de referencia, el lector no puede darse una idea cabal de los hechos, pero sí, en cambio, de cómo esos hechos fueron vividos por Juan Pablo, que es a lo que Sábato le interesa comunicar: el cómo y el por qué de los actos de un enfermo, que además es un artista.

Por una parte influido por las *Notas desde un subterráneo* de Dostoievski, y por otra, bajo la influencia del subjetivismo defendido por los surrealistas y existencialistas, lo que Sábato pretende es pintarnos una radiografía de la incomunicación que aqueja a Juan Pablo. Para ello, la primera persona narrativa

¹⁴ Obra que analicé detenidamente en mi tesis de licenciatura, *Sobre Abaddón el Exterminador de E. Sábato*, Facultad de Filología de la Universidad Central de Barcelona, 1978, Mimeografiada.

salva a la obra de una crítica o de una apología externa que tendría que darnos si la persona narrativa fuese la tercera. En cambio, esta narración desde el yo de Juan Pablo, un yo desprovisto de toda autocrítica, puede dar al lector la alternativa de una comprensión del personaje desde su propia lógica interna. Hay una oscilación de Juan Pablo entre la racionalidad (una racionalidad ficticia, basada en el sofisma y en la clasificación rigurosa de las posibles alternativas de la realidad) y una impetuosidad rayana en la locura. Esta indeterminación de su carácter queda plasmada con nitidez sobre todo en los capítulos que van del I al VII, que son los que preceden a la narración.

De esta manera, cuando el relato de los hechos da comienzo, el lector ya sabe que este personaje es un ser maniático, que su lógica es falsa, que su soledad es más bien misantropía, que su razonamiento aparentemente lógico es la forma de su locura y que lo que sigue no va a regirse por cánones de normalidad, sino, por el contrario, por actos desmesurados.

A través de la digresión, vamos penetrando profundamente en la mente del protagonista y nos vamos preparando para asimilar la historia que va a contarnos, en la que encontraremos únicamente tintes oscuros y pesimistas, sentimientos exacerbados que sin esta preparación resultarían inaceptables para el lector. De ahí la importancia de las digresiones que, a la vez que tratan temas aparentemente ajenos a los de la obra, forman parte integrante de ella al hacérsela inteligible.

Veamos con más detenimiento este uso de las digresiones.

Capítulos¹⁵:

I.- D₁: no hay memoria colectiva, la gente cree que el pasado fue mejor porque lo olvida, en cambio, Castel recuerda todo lo malo del pasado y reconoce el del presente (p. 11).

D₂: los criminales son más honestos que muchos seres humanos. Hacen buenas acciones al eliminar a la gente indeseable (*ibid.*).

Estas dos digresiones concluyen con un ejemplo:

¹⁵ Abrevio *digresión* con una D y número en sub-índice para distinguirlas y ordenarlas tal como se presentan en el texto.

«En un campo de concentración un expianista se quejó de hambre y entonces lo obligaron a comerse una rata, pero viva» (p. 12)

II.- D₃: sobre la posible motivación de su manuscrito. Disertación sobre la vanidad de los hombres: la vanidad no es su móvil, pero A) es una característica humana y B) existe también la vanidad de la modestia (caso de gentes como Einstein, León Bloy o Cristo) (p. 13).

D₄: sobre los motivos que pudieron haberlo llevado a escribir, sobre la comprensión que requiere del lector (pp. 14 y 15).

IV.- D₅: sobre las dificultades del protagonista para abordar a una mujer desconocida.

D₆: sobre las diferentes posibilidades de un encuentro fortuito con una mujer que observó y *comprendió* su cuadro:

1. *Encontrarla en un salón de pintura*. Posibilidad remota, pues Juan Pablo no asiste a estos lugares:

a) porque detesta los grupos, las sectas, las cofradías.

b) porque utilizan una jerga incomprensible para los no iniciados y se creen superiores al resto (p. 19).

Aquí inserta como ejemplo de esta situación a la sociedad psicoanalítica argentina.

Conclusión: detesta los conglomerados. De ésta aún diserta sobre el conglomerado que más odia: el de los pintores. Sus razones son:

a) porque es el que conoce mejor.

b) porque tienen que soportar a los críticos de arte.

V.- Abunda un poco más sobre las múltiples desventajas de las exposiciones y sigue con la segunda posibilidad de encuentro con María Iribarne:

2. *Conocerla a través de un amigo común* (p. 23-24). Esta posibilidad tiene dos variantes:

a) encontrarla primero a ella y luego buscar un amigo que los presente.

b) encontrar primero al amigo común y luego a la mujer.

La conclusión es que, aunque aparentemente imposibles, estas posibilidades existen, ya que las gentes con gustos parecidos frecuentan siempre los mismos sitios: exposiciones, librerías, etc.

3. *Encontrarla en la calle.* Esta posibilidad tiene también dos variantes:

a) que él le hable primero (queda descartado porque ya explicó en D₃ sus dificultades para abordar a las mujeres).

b) que ella lo haga.

Esta posibilidad se subdivide en las siguientes variantes:

Castel responde

A) con locuacidad

B) parcamente

C) con brusquedad e irritación

Medita sobre la dificultad de pasar de un tema banal a la trascendente ventanita.

El esquema de estas digresiones es:

1ª serie: D₁ → D₂ → ejemplo.

2ª serie: D₃ —┬─ a
 ├─ b
 ↓
 D₄

3ª serie: D₄ → D₄ —┬─ 1 —┬─ a
 ├─ b
 ├─ 2 —┬─ a
 ├─ b
 ├─ 3 —┬─ a
 ├─ b —┬─ A
 ├─ B
 └─ C

Como se puede observar, el uso de la digresión es progresivo: al principio son digresiones simples que, a medida que avanzan, se van complicando hasta llegar hasta las últimas consecuencias en el capítulo V. Para entonces, el lector ya captó que Juan Pablo posee una mente enferma y complicada a través de todas estas clasificaciones absurdas de las *posibilidades* de una realidad ficticia, ya que la verdadera realidad es siempre impredecible.

En este punto termina el bloque -muy compacto- de las digresiones y comienza el de las reflexiones intercaladas en la narración.

1.8. Las reflexiones

Inmediatamente después de este bloque impresionante de digresiones que acabamos de esquematizar, Castel nos vuelve a sorprender con sus reflexiones, también clasificatorias de diversas posibilidades, al narrarnos la pérdida de María en el interior del edificio de la compañía T., es el segundo encuentro frustrado de la obra. Las dos primeras posibilidades que se le ocurren al ver que se le escapa por el ascensor, es

- 1) no hay problema en encontrarla ya que en la compañía T. está la oficina de María.
- 2) tal vez nos es su oficina y sólo fue a llevar a cabo alguna gestión.

Decide entrar a buscarla, aunque no tiene la menor idea de dónde puede estar. Entonces se pregunta:

- a) si ya habría tomado el ascensor la mujer, y, en este caso, si debe preguntarle al ascensorista por ella.
- b) si lo hace, éste puede asombrarse de su pregunta y tomarlo por loco.

Solución: tomar el ascensor y no preguntar nada.

Cuando Castel se da cuenta de que nada ha ganado con todo esto, decide esperar a que salga María. Mientras, considera las siguientes posibilidades:

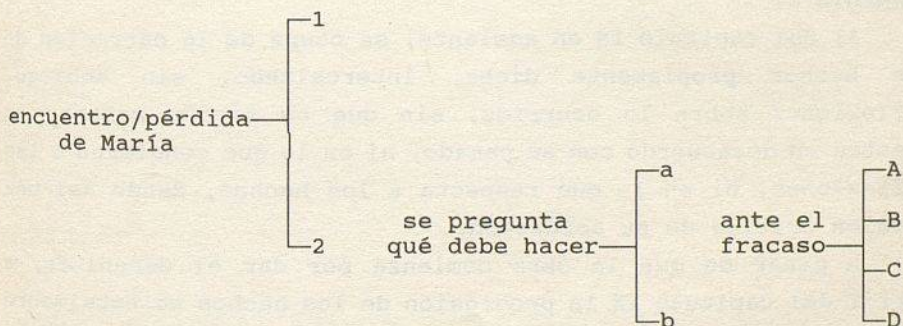
A) la gestión es larga y hay que seguir esperando.

B) María, asustada por su actitud, salió del edificio antes de cumplir la gestión y no tiene caso seguir esperando.

C) Trabaja allí y no saldrá hasta las seis de la tarde.

D) Hizo la gestión mientras Juan Pablo perdía el tiempo subiendo por el ascensor. No volvería más al edificio y era inútil esperarla (VIII).

Como vemos, el esquema de estas reflexiones -que preceden inmediatamente al encuentro fructífero que se dará en el capítulo IX- es el siguiente:



En el resto de la obra encontramos muchas más reflexiones, aunque ya no en bloque como las anteriores: reflexiones sobre las cartas, sobre las llamadas telefónicas, sobre los viajes de María a la estancia, sobre sus relaciones con Hunter o con Allende, sobre su amor, etc. Lo curioso es que el personaje, al reflexionar sobre el pasado no lo haga nunca con una óptica distinta de la que sustentaba en el momento de los hechos. No establece jamás una distancia crítica respecto a sus acciones o reflexiones de entonces, sino que se limita a reseñarlas solidarizándose consigo mismo en todo momento.

2. CONCLUSIONES

La ordenación del discurso narrativo en *El Túnel* se da de la siguiente manera:

1) Del capítulo I al V, digresiones sobre temas ajenos a los hechos que se van a narrar, con sólo un capítulo intercalado, en el que se expone brevemente un encuentro fracasado (III). El esquema de las digresiones se complica progresivamente hasta rozar el caos en medio de una lógica sofística. Pensamos que la función de esas digresiones es caracterizar al personaje de una manera eficiente e indirecta.

2) En los capítulos VI, VII y VIII el personaje se dedica a reflexionar con esa misma falsa lógica, sobre las posibilidades de reencontrar a la protagonista frente al edificio de la compañía T.

3) Del capítulo IX en adelante, se ocupa de la narración de los hechos propiamente dicha, intercalando, sin embargo, reflexiones sobre lo ocurrido, sin que en ningún momento se muestre en desacuerdo con su pasado, ni en lo que concierne a las reflexiones, ni en lo que respecta a los hechos, dando así una versión crítica de su actuación.

A pesar de que la obra comienza por dar el desenlace, a partir del capítulo IX la progresión de los hechos es totalmente lineal.

Creo haber probado con este trabajo que la aparente simplicidad de la obra es sólo eso: aparente. Y que cada uno de los *modos de narrar* que en ella encontramos tiene una función precisa dentro de la exigencia de la obra. También, que la complicada estructura de digresiones y reflexiones que contrasta con la simplicidad de la secuencia narrativa única, tiene por objeto darnos un retrato preciso del personaje narrador, en todo su retorcimiento y complejidad. Creemos, por tanto, que en este aspecto, al menos, la obra cumple con su cometido y posee una estructura sólida.







Imprimeix:
Gràfiques Moncunill, S.A.L.-VALLS