«EL TUNEL», UNIVERSO DE INCOMUNICACION

I

Toda la obra crítica sobre *El túnel*, de Sábato, admite, de forma unánime, que la novela representa un proceso de soledad e incomunicación (1). Sin embargo, las razones que justifican tal clasificación son extraordinariamente variadas. Para Marcelo Coddou, que ve en *El túnel* una novela existencialista, son «razones metafísicas» (2) las que motivan el fracaso del amor entre Juan Pablo Castel y María. Muy similar es la opinión de H. F. Giacoman, para el que la novela representa una «dramatización fenomenológica» (3) de la ontología de Jean Paul Sartre. Fred Petersen, por su parte, considera a Castel un neurótico que, víctima de una «profunda enfermedad emocional (...) se impulsa a sí mismo a través de su túnel patológico de protección y aislamiento» (4). Mientras la interpretación de Petersen se apoya en la psicología de Freud, R. J. Callan intenta «a Jungian interpretation» (5): «In Jungian terms, this isolation results from consciousness having become unrelated to the unconsciousness, due to the collapse of the archetypical canon in our culture» (6).

María Angélica Correa no niega la dimensión psicológica de la novela, pero prefiere definir a Castel como «un hombre poseído por el demonio de lo absoluto» (7), caracterizándole con las siguientes

(1) Cfr. Neyra, Joaquín: *Ernesto Sábato*, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1973, p. 74: «El túnel es el drama de la soledad, de la incomunicación...»

(2) Coddou, Marcelo: «La estructura y la problemática existencial de "El túnel", de Ernesto Sábato», en Giacoman, Helmy F. (ed.), *Los personajes de Sábato*, Emecé, Buenos Aires, 1972, p. 74.

(3) Giacoman, Helmy F.: «La correlación "sujeto-objeto" en la ontología de Jean Paul Sartre y la dramatización fenomenológica en la novela "El túnel", de E. Sábato», en Giacoman, H. F., *op. cit.*, pp. 149-167.

(4) Petersen, Fred: «"El túnel", de Sábato: más Freud que Sartre», en Giacoman, H. F., *op. cit.*, pp. 104-105.

(5) Callan, Richard J.: «Sábato's Fiction: a Jungian Interpretation», en *Bulletin of Hispanic Studies* 51 (1974), pp. 48-59.

(6) *Ibid.*, p. 52.

(7) Correa, M. A.: *Genio y figura de Ernesto Sábato*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1973, p. 94.

palabras: «Se niega a relativizarse, a contentarse con menos de todo, a bajar al nivel de Hunter o de Allende, resignados y blandos gozadores de momentos agradables» (8). Para otros autores como, por ejemplo, Th. C. Meehan la tragedia de Juan Pablo Castel radica en «sus vanos esfuerzos por explicar la vida, más que de participar de ella (...) *El túnel* representa la deshumanización del hombre moderno por su excesiva fe en la razón y sus consecuencias naturales: la ciencia y la tecnología» (9). Luis Wainerman, que en su original y brillante ensayo se centra en el «misterio de los ciegos», califica a Castel de «razonador ciego que se mueve en una serie interminable de variantes» (10).

La racionalidad de Castel, desmesurada hasta rayar en el absurdo, parece ser, de hecho, la clave de su soledad e incomunicación. ¿Cómo funciona esta mente? ¿Qué consecuencias acarreará para el mismo Castel el intento febril de aprehender la realidad por medio de un análisis meticuloso?

II

Junto con la problemática de la ceguera, la dialéctica de la razón y el sentimiento, lo consciente y lo inconsciente, forman un hilo conductor por toda la obra de Sábato. Una de sus más recientes entrevistas deja patente que estas cuestiones no han perdido aún su actualidad para el ensayista y novelista argentino: «Los tiempos modernos, cuyo fin sangriento estamos viviendo y sufriendo, se edificaron sobre el culto de la razón, de la ciencia, de la técnica, con olvido y hasta con menosprecio de los atributos irracionales del hombre. Se practicó una bárbara escisión entre el pensamiento mágico y el pensamiento lógico, se sobrevaloró este hasta la idolatría y se tiró por la borda, con absoluto desprecio, al pensamiento mágico» (11). Aunque la novela apareció en 1948, *El túnel* se puede seguir interpretando como la expresión literaria de esta tesis de Sábato.

Ya el primer capítulo de la novela proporciona al lector una idea bastante exacta de cómo funciona el pensamiento de Juan Pablo Cas-

---

(8) *Ibíd.*

(9) Meehan, Thomas C.: «Metafísica sexual de Ernesto Sábato: Tema y forma en "El túnel"», en Giacoman, H. F. (ed.), *op. cit.*, p. 146.

(10) Wainerman, Luis: *Sábato y el misterio de los ciegos*, Ediciones Castañeda, Buenos Aires, 1978, p. 90.

(11) Leiva, Angel: «Entrevista: Ernesto Sábato: "Nos alejamos de los fundamentos sagrados"», en *El País*, domingo 25 de julio de 1982, p. 8.

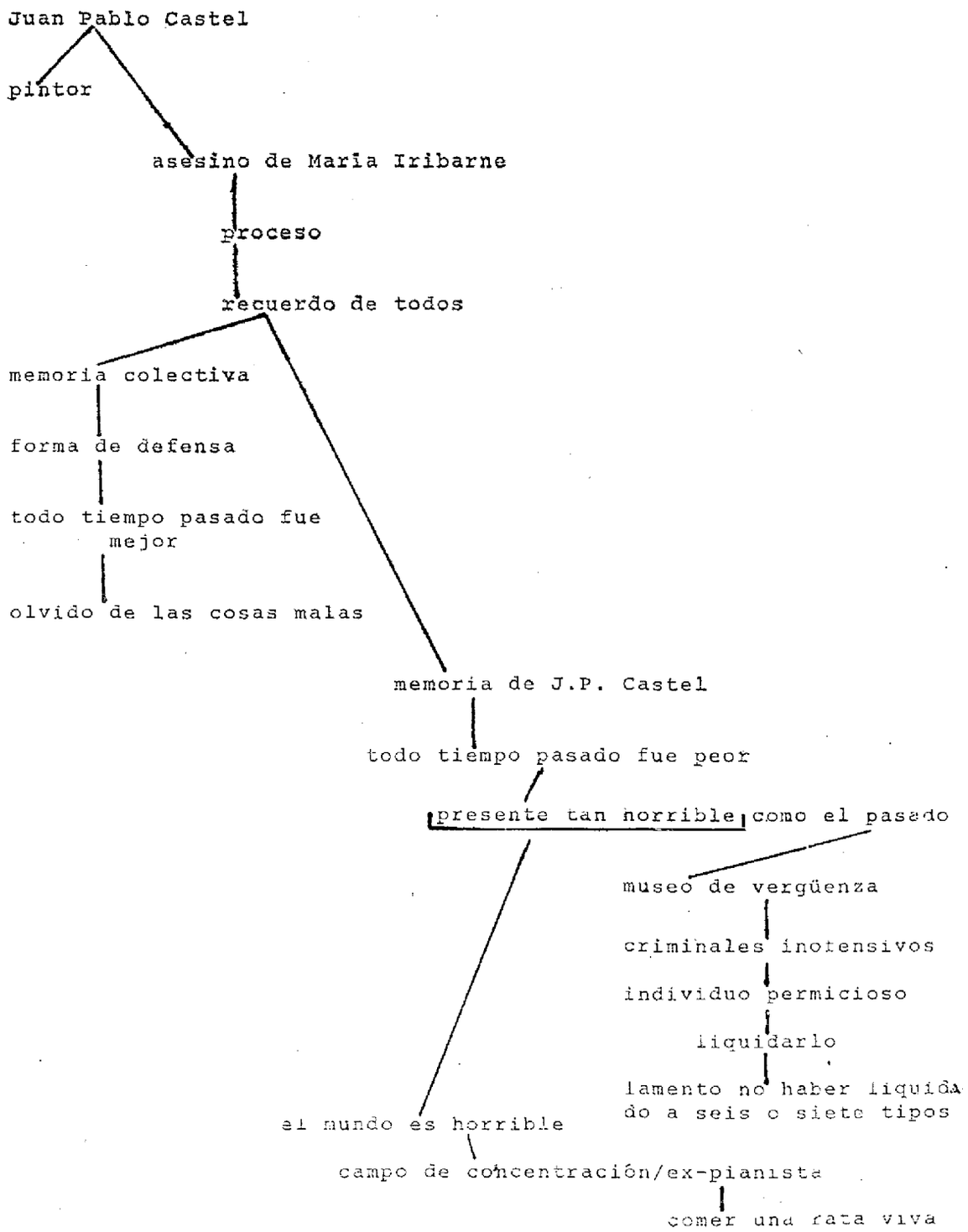
tel. En el breve párrafo introductivo (poco más de cuatro líneas) se presenta el protagonista a sí mismo con su nombre y apellido. Castel afirma sin rodeos que él ha asesinado a María Iribarne —con lo que invierte la estructura tradicional de la novela policíaca— y que «el proceso está en el recuerdo de todos» (12). Después de esta precisa información que despierta en el lector la curiosidad de conocer en seguida los detalles sobre este caso espectacular, comienza una larga cadena de reflexiones que completarán el capítulo I (44 líneas). Sin embargo, al lector no se le proporcionará ningún dato concreto sobre las circunstancias que han llevado al protagonista a cometer el asesinato.

La cadena de digresiones comienza con «aunque», conjunción que limita y da un cierto matiz de reserva a lo enunciado. Conjunciones de sentido similar, como, por ejemplo, «sin embargo», «pero», «no obstante», «por el contrario», llaman la atención por la frecuencia de su aparición en el texto, poniendo de manifiesto una tendencia del pensamiento que el mismo Castel define con estas palabras: «Como sucede siempre, empecé a encontrar sospechosos detalles anteriores a los que antes no había dado importancia» (p. 51). Esto es exactamente lo que ocurre en el capítulo I de la novela: la antítesis introducida por «aunque» no se refiere a la idea principal formulada en la primera frase —«Soy Juan Pablo Castel, el pintor que mató a María Iribarne» (p. 9)—, sino a un detalle de mínimo interés para el lector y que carece de importancia para el posterior desarrollo del relato: el «recuerdo» del proceso. Esto da pie a Castel para iniciar una serie de reflexiones sobre la memoria colectiva que, para él, puede resumirse en la frase: «Todo tiempo pasado fue mejor» (p. 9). En un nuevo peldaño de esta dialéctica de su pensamiento explica que tal dicho no es válido para él. Su tesis es precisamente la contraria: «Todo tiempo pasado fue peor» (p. 9). El pasado se le antoja un «sórdido museo de vergüenza» (p. 9). Pero esto tampoco es toda la verdad, ya que Castel considera también el presente «horrible», y como prueba de ello cita la «sección policial» de los periódicos. Sin embargo, inmediatamente surge otra antítesis: «Hasta cierto punto, los criminales son gente más limpia, más inofensiva» (p. 10). Partiendo del término «inofensivo» llega, sólo tres líneas después, a una nueva antítesis: «¿Un individuo es pernicioso? Pues se lo liquida y se acabó. Eso es lo que llamo una *buena acción*» (p. 10). El mismo se arrepiente de no haber aprovechado mejor su libertad «liquidando a seis o siete tipos que conozco» (p. 10), pero sorprendentemente no se da

(12) Sábato, Ernesto: *El túnel*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1972, p. 9.

cuenta de que tal afirmación, a pesar de ser resultado lógico de sus anteriores premisas, provocará serios conflictos, especialmente para quien está estableciendo una especie de código moral. En el párrafo siguiente del capítulo I vuelve Castel a la idea de que el mundo es horrible y justifica su opinión citando el ejemplo del pianista al que obligaron a comer una rata viva en un campo de concentración. El capítulo termina bruscamente con la afirmación de que no desea continuar hablando de este tema.

El siguiente esquema intenta representar la estructura del pensamiento de Castel:



El esquema nos permite sacar varias conclusiones:

1. La cadena argumentativa se desarrolla en una especie de libre asociación. Un solo detalle aislado de la frase anterior da origen a una nueva idea que, en realidad, ya no tiene nada que ver con el tema principal. De esta manera cada una de las distintas cadenas argumentativas, aisladas entre sí, desembocan en el vacío sin volver a tomar el hilo del tema principal. El pensamiento de Castel es, por lo tanto, «centrífugo» (13). Se va alejando cada vez más del objeto —es decir, de la realidad— que pretende analizar, lo cual es igualmente aplicable al análisis de su propia personalidad. Efectivamente constatará que su mente se encuentra dividida: «¡Cuántas veces esta maldita división de mi conciencia ha sido culpable de hechos atroces!» (p. 86).

2. El pensamiento de Castel funciona de forma antitética. Se limita a negar una tesis sin llegar a una síntesis que englobe a ambas, tesis y antítesis. Su pensamiento resulta, en última instancia, destructivo. Asesina a la única persona que hubiera podido rescatarle de su soledad. Una síntesis presupone una perspectiva totalizante que Castel no consigue alcanzar nunca, posiblemente porque carece de una sólida escala de valores sin la cual la búsqueda de una síntesis resulta inútil y sin sentido. El mismo describe su estado con una metáfora bastante afortunada: «Pero imagine usted un capitán que en cada instante fija matemáticamente su posición y sigue su ruta hacia el objetivo con un rigor implacable. Pero que no sabe por qué va hacia este objetivo, ¿entiende?» (pp. 41-42).

3. Una mente que se mueve en el análisis antitético de detalles encontrados al azar y que no consigue relacionar las respectivas conclusiones, cae en contradicciones con gran facilidad. En el primer capítulo de la novela se nos presenta una de estas contradicciones entre la depresión que sufre Castel al leer el informe policial y el arrepentimiento por no haber asesinado a algunas personas nocivas, según su punto de vista, para la sociedad, con lo cual su mismo nombre hubiera aparecido en tales informes. Esta contradicción se acrecienta aún más con el hecho de que el protagonista desprecia a la humanidad en general: «Siempre he mirado con antipatía y con asco a la gente (...)» (p. 49). Sólo en casos excepcionales está su «desprecio por la humanidad (...) transitoriamente ausente» (p. 50). ¿Qué razón existe, por lo tanto, para librar a la humanidad de ciertos «tipos» que la perjudican?

---

(13) Cfr. Sábato, Ernesto: «Sobre la metafísica del sexo», en *Sur*, marzo-abril 1952, p. 31: «Hombre: de la realidad a lo descabellado, centrífugamente.»

III

Del análisis del capítulo introductivo de la novela se desprenden algunos rasgos esenciales del funcionamiento específico del pensamiento de Castel. Otros rasgos importantes se irán perfilando a lo largo de la novela.

Al principio del capítulo II el narrador repite textualmente la primera frase del primero, ya que ha perdido el hilo de la historia. En los capítulos III y VI procede de manera similar. La primera frase del capítulo V es prueba de que él mismo se da perfectamente cuenta hasta qué punto se deja arrastrar por divagaciones superfluas: «Me he apartado de mi camino. Pero es por mi maldita costumbre de querer justificar cada uno de mis actos» (p. 22). Con anterioridad ya se había preguntado: «¿Pero, por qué esa manía de querer encontrar explicación a todos los actos de la vida? (p. 12). A esa autocrítica se unen las observaciones de María con las que ella intenta esquivar las preguntas reiteradas que sobre mínimos detalles le hace constantemente Castel: «¿Por qué todo ha de tener respuesta?» (página 66). Al intentar Castel precisar la relación entre María y su marido, ésta reacciona con la siguiente respuesta: «Vos has dicho mil veces que hay muchas cosas que no admiten explicación y ahora me decís que explique algo tan complejo» (p. 83). Pero Castel no acepta esa evasiva y continúa implacablemente su interrogatorio.

Tal tipo de afirmaciones, que podríamos continuar citando, caracterizan a Castel como «animal rationale», cuyo pensamiento forma parte, por así decir, de las funciones de su sistema vegetativo. Todo el resto de sus capacidades, especialmente la emocional, se hallan reprimidas o al menos deterioradas por el predominio de la razón. Podría incluso afirmarse que Castel sólo vive cuando piensa y porque piensa. La decisión más importante de su vida, matar a María, es una decisión razonada y lógica. La comenta con las siguientes palabras: «Mi cerebro es un hervidero, pero cuando me pongo nervioso las ideas se me suceden como en un vertiginoso ballet; a pesar de lo cual, o quizá por eso mismo, he ido acostumbrándome a gobernarlas y ordenarlas rigurosamente; de otro modo creo que no tardaría en volverme loco» (p. 36).

IV

Ya hemos apuntado en el análisis del capítulo I que el yo narrador corre el peligro de perderse en detalles y de pasar por alto los aspectos esenciales. También fracasan sus intentos de adaptar su comportamiento práctico a sus conclusiones teóricas. Los capítulos IV y V se centran en una sola cuestión: ¿Cómo puede volver a ver a María? ¿Cómo deberá comportarse si la encuentra? Las reflexiones de Castel sobre este tema, las cuales ocupan más de diez páginas, pueden parecer absurdas al lector, ya que la primera línea del capítulo IV deja claro que tales reflexiones son, en realidad, superfluas: «Una tarde, por fin, la vi por la calle» (p. 15). Castel ha encontrado a María. Pero este hecho no es, en modo alguno, resultado del análisis lógico de las circunstancias. El encuentro surge de modo totalmente casual como «una feliz circunstancia, de esas que suelen presentarse cada millón de veces (...)» (p. 24). Nó tiene relación con sus anteriores suposiciones. Por otra parte, había sacado una serie de conclusiones correctas. Había conocido a María en una galería de arte, de lo que se deduce: «La muchacha solía ir a salones de pintura» (p. 17). Habría sido, por lo tanto, mucho más probable volver a ver a María en una galería de arte que encontrarla casualmente por la calle en una ciudad como Buenos Aires. Pero Castel no se decide a visitar sistemáticamente «salones de pintura», como hubiera sido lógico, sino que, por el contrario, afirma: «Después de examinar esta posibilidad en detalle, la abandoné. *Yo nunca iba a salones de pintura*» (p. 17). A su vez justifica esta negativa en varias páginas y el lector llega a saber que las causas de su curiosa actitud son fundamentalmente irracionales: «Detesto los grupos, las sectas, las cofradías, los gremios y en general esos conjuntos de bichos que se reúnen por razones de profesión, de gusto o de manía semejante. Esos conglomerados tienen una cantidad de atributos grotescos: la repetición del tipo, la jerga, la vanidad de creerse superiores al resto» (pp. 17-18). El rechazo categórico de Castel resulta grotesco a los ojos del lector, pues éste sabe que el pintor había conocido a María precisamente en una galería de arte.

El ejemplo muestra que los razonamientos, argumentos y análisis de Castel, si bien desembocan a veces en lógicas consecuencias, éstas carecen de valor en una posible aplicación práctica. Las acciones más fáciles de llevar a cabo son las que le resultan más sospechsas: «Yo me pregunto por qué la realidad ha de ser simple» (p. 59). De esta forma se pierde en nuevas hipótesis cada vez más complicadas,

cuya complejidad y creciente improbabilidad él mismo reconoce. Estas hipótesis le hunden en profundas depresiones, lo que no le impide continuar desarrollándolas febrilmente. De este modo las reflexiones previas y puramente teóricas en relación al anhelado encuentro con María le llevan a una «especie de vértigo, de tristeza y desesperanza» (p. 25), a lo que, sin embargo, añade: «Pero, no obstante, seguí preparando mi posición» (p. 25). La situación a la que llega después de tanto esfuerzo es deprimente: «No recuerdo ahora todas las variantes que pensé. Sólo recuerdo que había algunas tan complicadas que eran prácticamente inservibles. Sería un azar demasiado portentoso que la realidad coincidiera luego con una llave tan complicada, preparada de antemano ignorando la forma de la cerradura» (página 27). Con ello el pensamiento de Castel corresponde al prototipo del pensamiento masculino. Sábato afirma en *Sobre la metafísica del sexo:* «El hombre suele empezar desde premisas lógicas y realistas, pero a partir de ellas sucede que se remonta a verdaderas locuras, a la fantasía y a molinos de viento» (14). Aunque el pensamiento de Castel funciona de forma lógica, es decir, exento de contradicciones, es incapaz de conseguir un resultado «objetivo», adecuado al objeto de su análisis. La realidad se escapa a las tajantes definiciones de Castel que sólo admiten alternativas excluyentes entre sí, ya que ésta obedece al principio mucho más complejo del «no solo..., sino también». A pesar de su afán febril por un conocimiento absoluto y objetivo, las reflexiones del protagonista terminan en un subjetivismo abstracto é irreal: en el túnel de su propia soledad. Es por lo tanto acertada la observación de Luis Wainerman al decir: «Juan Pablo Castel vive en la ceguera de un *yo-amundano»* (15). Un claro ejemplo, en este sentido, es la escena del encuentro entre Castel y María Iribarne delante de la compañía T. Todas las «frases íntegras elaboradas y aprendidas en aquella larga gimnasia preparatoria» (pp. 27-28) son inútiles: «Las frases, sueltas y mezcladas, formaban un tumultuoso rompecabezas en movimiento» (página 28). Ante la realidad todos sus esquemas se vienen abajo. En el último momento piensa en otra posibilidad que ya había previsto: «Recordé que era ella quien debía tomar la iniciativa de cualquier conversación» (p. 28). Pero en seguida se dará cuenta que también esta hipótesis es superada por la realidad. No será María la que tome la iniciativa. La situación le obliga a Castel a dirigirle la palabra: «Comprendí que tenía que decidirme rápidamente y entré

(14) Sábato, Ernesto: «Sobre la metafísica del sexo», *op. cit.*, p. 31.
(15) Wainerman, Luis: *Op. cit.*, p. 76.

detrás, aunque sentí que en esos momentos estaba haciendo algo desproporcionado y monstruoso (...). Alguien más audaz que yo pronunció desde mi interior esta pregunta increíblemente estúpida: —¿Este es el edificio de la compañía T.? (...) No obstante, ella se dio vuelta con sencillez y me respondió afirmativamente» (p. 29).

La escena demuestra que la realidad no puede reducirse a una dialéctica tan simplista como la de Castel, sino que es mucho más compleja y capaz de sintetizar posibilidades opuestas. La pregunta de Castel por el edificio de la Compañía T. es «increíblemente estúpida» (p. 29), puesto que él se encuentra allí dentro. Sin embargo, María no la considera ni inoportuna ni inadecuada, pues contesta sin mostrar señal alguna de sorpresa.

En otro pasaje importante de la novela nos encontraremos de nuevo con que a Castel le falla la razón y tiene que dejarse guiar por su «instinto». Se trata de su segundo encuentro con María en el capítulo IX. Cuando María le pregunta por qué la necesita, él es incapaz de dar una respuesta lógica y a la vez satisfactoria: «Hasta ese momento no me había hecho con claridad la pregunta» (p. 41). Entonces admite: «(...) más bien había obedecido a una especie de instinto» (página 41). De igual manera tampoco puede responder satisfactoriamente a María cuando ésta quiere saber lo que él mismo piensa de su cuadro «Maternidad». Lo único que se le ocurre es lo siguiente: «Mejor podría decirle que usted *siente* como yo» (p. 43). Otras preguntas de María llevan a Castel a reconocer: «(...) ahora me daba cuenta hasta qué punto había pintado la escena de la ventana como un sonámbulo» (p. 44). Esta conversación nos da la clave de un hecho esencial en la novela: María no intenta *explicar* la escena de la ventana, sino que, de forma intuitiva, constata que es *verdadera.* La verdad es algo que se halla más allá de la razón y que compromete a la persona en su totalidad. Castel parece aceptar esto durante la conversación con María, aunque ya se perfila en él una reacción contraria: «Empieza a dibujar formas geométricas en la arena.»

V

Pronto volverá a predominar su manía analítica que le llevará finalmente a la catástrofe. El *leitmotiv* de su posterior desarrollo es: «Mis sentimientos de felicidad son tan poco duraderos» (p. 57). Sus pasajeros momentos de felicidad son sistemáticamente aniquilados mediante un riguroso análisis posterior. Las conversaciones entre

Castel y María tomarán cada vez más el carácter de interrogatorios. En relación a la explicación del «problema Allende», Castel se comporta como un fiscal que pretende probar la culpabilidad del acusado fría y despiadadamente. No presta la más mínima atención a la tristeza, a «la voz dolorida», a las «lágrimas silenciosas» (p. 83) de María. Durante el interrogatorio escruta los ojos de María: «Hice esta afirmación mirando cuidadosamente sus ojos; la hacía con mala intención; era óptima para sacar una serie de conclusiones» (p. 84). María titubea en sus respuestas, las cuales dejan muchas cosas en el aire. Esto significa para Castel, que obra según el principio «in dubio contra reum», un pretexto para seguir investigando. Para Wainerman, Castel se rige por la norma: «El experimentador (...) debe aproximarse a la Naturaleza no como un contemplador, sino como un provocador, inquiriéndola, obligándola a que responda según el planteo que el científico propone» (16). Castel es, por lo tanto, un representante de nuestro tiempo dominado por la ciencia y la tecnología desde la época de Galileo.

A Castel parece interesarle sobre todo el pasado de María. Su pensamiento estático y propenso a definirlo todo se complace en la retrospectiva, en el análisis del tiempo ya vivido, muerto, por decirlo así. Lo pasado es algo inmóvil, fijado para siempre; objeto susceptible de ser aprehendido y comprendido porque ya no puede escapar por sí mismo al análisis de la razón. Por el contrario, lo que vive escapa a este pensamiento científico que pretende reducirlo a objeto inerte, ya que está abierto al futuro y se transforma con él. Los «experimentos» de Castel con María degradan a la mujer a la condición de objeto, le privan de su libertad de manifestarse tal como es, dejándole siempre una sola vía de expresión. Esto se hace patente cuando Castel realiza el experimento de la «unión física» con ella. Castel desea tener relaciones sexuales con María, no tanto porque la ama, porque quiere mostrarle que *él* le pertenece, sino, por el contrario, porque busca una prueba irrefutable de que *ella* le pertenece, de que puede disponer de ella: «(...) yo vivía obsesionado con la idea de que su amor era, en el mejor de los casos, amor de madre o de hermana. De modo que la unión física se me aparecía como una garantía de verdadero amor» (p. 71). Sin embargo, el experimento fracasa: «Lejos de tranquilizarme, el amor físico me perturbó más, trajo nuevas y torturantes dudas, dolorosas escenas de incomprensión, crueles experimentos con María» (p. 71). Puesto que Castel no consigue conocer a fondo el alma de María, valiéndose de sus razona-

(16) Wainerman, Luis: *Op. cit.*, p. 111.

mientos, termina por seguir su camino de la lógica hasta sus últimas consecuencias. Sólo cuando por fin María ha dejado de ser persona, cuando ha perdido su libertad de continuar evolucionando como individuo, cuando ya pertenece al mundo de los objetos inmóviles, sólo entonces ya no se le puede escapar: la lógica férrea de Castel puede funcionar sin restricciones de ningún tipo: «Por fin, cuando el protagonista mata a su amante realiza un último intento de apoderarse de ella, de fijarla para toda la eternidad» (17), escribe el mismo Sábato. Después del crimen, Castel se apresura a regresar a Buenos Aires para comunicar a Allende, de forma brutal, lo que para él es un hecho ahora irrefutable y que queda comprobado para siempre a través del crimen: «¡María era la amante de Hunter!» (p. 150). Ahora que María está muerta ya no queda ninguna posibilidad de que ella contradiga sus conclusiones. Como la vida se niega a contestar a las preguntas de Castel, él mismo forja los hechos que llevan a su sistema lógico a una conclusión coherente: El la ha matado, por lo tanto era la amante de Hunter. El detective se convierte en asesino para poder probar su teoría. Pero el lector se habrá dado cuenta de que todos los indicios con los que Castel intenta, paso a paso, afirmar su teoría, no son convincentes. Tales indicios pueden dar lugar a una serie de suposiciones, pero no son, en modo alguno, la prueba definitiva de que María le engañe con Hunter.

Allende, el marido de María, reacciona a las revelaciones de Castel con un «¡Imbécil!» lleno de odio y un desesperado «¡Insensato!» (página 150). Esta última palabra le perseguirá a Castel en la cárcel donde el viejo juego de la reflexión y del análisis parece empezar de nuevo, juego que se verá obligado a abandonar porque algo se lo impide: «En estos meses del encierro he intentado muchas veces razonar la última palabra del ciego, la palabra *insensato*. Un cansancio muy grande, o quizá un oscuro instinto, me lo impide reiteradamente» (página 151). De igual manera no se siente capaz de analizar los motivos que llevaron a Allende al suicidio. Castel ya no confía en sus propios razonamientos. La última frase de la novela: «Y los muros de este infierno serán, así, cada día más herméticos» (p. 151), no parece dejar abierta ninguna puerta a la esperanza; sin embargo, se pueden descubrir algunos cambios en el comportamiento del protagonista. A través de la ventana de su celda contempla al mundo y a las personas sin sentir ese asco que le había caracterizado: «Vi cómo nacía un nuevo día, con un cielo ya sin nubes» (p. 150). Por otra parte, ahí está la oscuridad en la que él mismo se encuentra: «Sentí que una

(17) Sábato, Ernesto: «Sobre la metafísica del sexo», *op. cit.*, p. 39.

caverna negra se iba agrandando dentro de mi cuerpo» (p. 151). Pero de esta oscuridad nacen nuevos cuadros, como aquel con el que comenzó la historia; y de esta oscuridad surge, en definitiva, la novela.

Si bien es verdad que existen ciertas afinidades entre *El túnel* y *Huis clos,* de Jean Paul Sartre, también es verdad que la máxima sartreana «l'enfer c'est les autres» ya no tiene validez para Castel. El narrador de Sábato escribe su historia con una débil esperanza «de que alguna persona llegue a entenderme» (p. 13), mientras que la última frase del héroe de Sartre es un desesperado «Eh bien, continuons» (18).

VI

Interpretar *El túnel* exclusivamente como una «crítica de la razón pura» a la manera sabatiana sería demasiado parcial. Muy a menudo a la razón se le oponen como fuerzas antagónicas el inconsciente, los sufrimientos, las emociones y los presentimientos que, como veremos, son tan peligrosos como la razón misma. Un estudio más profundo del carácter de Castel revela que él es la víctima de su inconsciente al que no se consigue controlar. Ya durante la segunda conversación con María, Castel admitió: «Mi cabeza es un laberinto oscuro. A veces hay como relámpagos que iluminan algunos corredores. Nunca termino de saber por qué hago ciertas cosas» (p. 41). No sabe explicar, por ejemplo, la escena de la ventana, elemento decisivo en su trágico destino: «(...) sentía que debía pintarla así, sin saber bien por qué» (página 43).

Basándose en las teorías psicoanalíticas de Jung, Richard J. Callan ve en la citada escena una manifestación del inconsciente de Castel. Tal interpretación se ve respaldada por declaraciones del mismo Sábato: «Según Jung (...) llevamos en nuestro seno el sexo contrario, más o menos reprimido, y, como tal, en lo inconsciente (...). Si esta teoría es cierta (y me parece que en buena medida lo es), las creaciones del hombre más vinculadas con su inconsciencia, como la poesía o el arte, serían la expresión de su feminidad» (19). El artista había pintado en su cuadro, en la parte superior izquierda, la ventana a través de la cual se podía ver a una solitaria mujer mirando hacia el mar. La izquierda es el lado de lo inconsciente (20). Partiendo de esta observación, Callan llega a la siguiente conclusión: «Evi-

(18) Sartre, Jean Paul: *Théâtre I,* Gallimard, París, 1947, p. 182.
(19) Ernesto, Sábato: «Sobre la metafísica del sexo», *op. cit.,* p. 34.
(20) Cfr. Callan, Richard, J.: *Op. cit.,* p. 51.

dently Castel projected his anima on the lonely woman; se is between him and the sea of the unconscious (the anima mediates between the ego and the inner world of the unconscious) —but she is inauspiciously turned *away* from him, toward the unconscious» (21). El cuadro simboliza la experiencia vital de Castel: una racionalidad absorbente, siempre en primer plano, reprime el mundo inquietante de lo inconsciente. Según Jung el mar, como símbolo del inconsciente colectivo, oculta bajo su superficie resplandeciente profundidades insospechadas (22). A través del encuentro con María, que encarna la parte femenina de su alma, Castel entra en conflicto con el lado oscuro de su personalidad. Con ello surge el peligro definido por Jung como sigue: «Conforme crece la influencia del inconsciente colectivo, la consciencia va perdiendo su poder director» (23). Es decir, Castel corre el riesgo de perder el control de sus actos.

En las relaciones entre María y Castel muy pronto se descubre que el lado femenino de Castel, su ánima, se ha quedado en estado embrionario frente a su lado masculino. El ánima del protagonista posee predominantemente los rasgos de la madre, es decir, Castel no ha superado todavía una primera etapa de su individuación. Al amenazar a María con matarla en el caso de que le engañe, Castel dice: «Lo que más me indignaba, ante el hipotético engaño, era el haberme entregado a ella completamente indefenso, como una criatura» (p. 74). Comienza a tener relaciones sexuales con María porque está poseído por la idea «de que su amor era, en el mejor de los casos, amor de madre o hermana» (p. 71). Su reproche carece de fundamentos. Proyecta en María sus propias e inconscientes deficiencias psíquicas, lo que demuestra, con toda claridad, su primer sueño. Se halla en una casa antigua en la que revive recuerdos y sentimientos contradictorios de su infancia y adolescencia. «La casa del sueño era María» (p. 62), comenta Castel. En otra escena decisiva de la novela se comporta, otra vez, como un niño, otorgándole a María el papel de madre: «Como con mi madre cuando chico, pasé la cabeza sobre su regazo y así quedamos un tiempo quieto, sin transcurso, hecho de infancia y de muerte» (p. 115). La estrecha relación entre «infancia» y «muerte» no deja de sorprender a primera vista, dado que, en general, solemos unir el concepto de infancia con el de vida y desarrollo. Con su regresión hacia la infancia y hacia la estrecha relación con la figura de la madre, Castel es, en

(21) *Ibid.*, pp. 51-52.
(22) Cfr. Jung, Carl, G.: *Psychologie und Alchemie*, Walter-Verlag, Olten 1972, p. 68.
(23) Jung, Carl G.: *El yo y el inconsciente*, Ed. Luis Miracle, Barcelona, 1972, p. 105.

gran medida, incapaz de hacer frente a las exigencias de la vida y, por lo tanto, corre el peligro de sucumbir.

En el transcurso de la novela son varias las ocasiones en que el pintor ha de enfrentarse directamente con los arquetipos del inconsciente colectivo. En este aspecto merece especial atención el capítulo XXVII. Lo inconsciente que se encuentra esbozado en el cuadro se ha independizado transformándose en una realidad objetiva y tomando, a la vez, formas considerablemente más amenazantes. Ha escapado completamente al control de Castel. Este se siente como hechizado: «Fui cayendo en una especie de encantamiento» (p. 113), es decir, que se abandona al curso de los acontecimientos sin oponer resistencia alguna. El mar transformado en «oscuro monstruo» (página 114) le atrae como una especie de fuerza mágica. Quiere arrojarse al abismo y arrastrar a María con él: «(...) empecé a experimentar el vértigo del acantilado y a pensar qué fácil sería arrastrarla al abismo conmigo» (p. 114). Todo esto ocurre en el marco de un paisaje grandioso e inquietante: «La caída del sol iba encendiendo una fundición gigantesca entre las nubes del poniente» (pp. 113-114). No resulta difícil reconocer la dimensión psíquica de esta escena. Según las teorías de Jung el sol —fuerza opuesta al ánima, es decir, al inconsciente (24)— simboliza la integridad definitiva de la persona (25), el estado en que se concilian en un equilibrio armónico lo consciente y lo inconsciente. En nuestro texto está *poniéndose* el sol, que acabará siendo devorado por el «oscuro monstruo» del mar. En otro lugar de la novela aparece otra vez la imagen del sol, y de nuevo, lo que nos parece significativo, en una escena junto al mar, escena descrita por María en una carta a Castel: «La llegada de la carta fue como la salida del sol. *Pero este sol era un sol negro,* un sol nocturno» (p. 63). Castel justifica el empleo de los adjetivos «nocturno» y «negro», aplicándolos a la vez a María: «(...) esta palabra (i. e. «nocturno») era, quizá, la más apropiada para María» (página 63). Para Jung, el color negro es un atributo de la tierra, de los instintos, del inconsciente todavía no asimilado, del que emana una atracción tan fascinante como peligrosa (26).

Otro detalle nos indica que Castel, en la escena junto al mar, penetra en la región de lo inconsciente. El tiempo ha perdido su concreto significado físico y material. María habla de «esta eternidad que estamos juntos» (p. 114).

---

(24) Cfr. Jung, C. G.: «Psychologie und Alchemie», *op. cit.*, p. 108.
(25) Cfr. *ibid.*, p. 108.
(26) Cfr. *ibid.*, p. 378.

Esta observación es justa teniendo en cuenta que Castel y María son, en cierto modo, encarnaciones de dos principios arquetípicos, tan antiguos como la misma humanidad, y que marcan decisivamente la evolución de cada psique individual. Así podríamos decir que Castel encarna el principio masculino y María el femenino. Sábato contrapone las características más significativas de ambos principios con las siguientes palabras: «La lógica es atributo del hombre (...); la intuición, el de la mujer. El hombre es un ser racional, la mujer un ser irracional. El hombre tiende al mundo de lo abstracto, de las ideas puras, al panlogismo. La mujer se mueve mejor en el mundo de lo concreto, de las ideas impuras, de lo ilógico. El instinto es ilógico, pero no falla en las cosas de la vida, que no son nunca lógicas: el hombre fracasa cómicamente queriendo aplicar la lógica a la vida» (27).

Las palabras de María junto al mar se pueden interpretar como un mensaje del inconsciente de Castel. Este inconsciente se dirige al propio Castel a través de la figura femenina. María se comunica con el pintor por propia iniciativa, sin ser obligada por él a dar detalles sobre su persona —lo cual hasta ahora siempre había ocurrido— y sin darle la oportunidad de tergiversar sus palabras. Habla de «cosas horribles» y «hechos tormentosos y crueles» (p. 114). Al final Castel tiene la impresión de «que María me había estado haciendo una preciosa confesión y que yo, como un estúpido, la había perdido» (p. 114). A pesar de que se le habían escapado las palabras concretas de la «confesión» de María, ha comprendido el mensaje en su totalidad, ya que lo que María describe no es más que lo que se halla en el interior de Castel pero que él rechaza con una agresividad cada vez mayor. No puede conciliar la parte oscura de su personalidad con la parte lúcida caracterizada por su racionalidad: «(...) sombríos pensamientos se movían en la oscuridad de mi cabeza, como en un sótano pantanoso; esperaban el momento de salir, chapoteando, gruñendo sordamente en el barro» (p. 115).

Justo antes de matar a María, Castel ha de enfrentarse otra vez directamente con el mensaje del inconsciente. Anteriormente había ya destruido su cuadro «Maternidad» en un acceso de autoagresión y autodestrucción, ya que el cuadro con la escena de la ventana «me representaba profundamente a mí» (p. 45). Después se dirige a la «estancia» de la familia Allende y se esconde en el parque. Del mismo modo que en la escena con María junto al mar se sume Castel en un tiempo que no tiene nada que ver con el «tiempo anónimo y

(27) Sábato, Ernesto: «La metafísica del sexo», *op. cit.*, p. 32.

universal de los relojes, que es ajeno a nuestros sentimientos, a nuestros destinos, a la formación o al derrumbe de un amor, a la espera de una muerte» (p. 144). Se abandona a su tiempo interior, tiempo inmenso y complicado, semejante a la eternidad de la que María había hablado. Vive este tiempo interior a veces como «río oscuro y tumultoso» (p. 144); a veces como «mar inmóvil» (p. 144). De este tiempo del alma, de los instintos y del inconsciente surge la imagen que da título a la novela: «Y era como si los dos hubiéramos estado viviendo en pasadizos o túneles paralelos, sin saber que íbamos el uno al lado del otro, como almas semejantes, para encontrarnos al fin de esos pasadizos delante de una escena pintada por mí, como clave destinada a ella sola, como un secreto anuncio de que ya estaba yo allí y que los pasadizos se habían, por fin, unido y que la hora del encuentro había llegado» (p. 144). Castel rechaza esta visión inmediatamente, ya que su razón la califica de «estúpida ilusión» (p. 145). La desconfianza en este último mensaje del inconsciente le condenará definitivamente a la soledad y al fracaso.

Poco después mata a la mujer que estaba destinada para él. De esta manera destruye esa parte insondable, pero no por ello menos importante de sí mismo, sin la cual su personalidad no estaría completa. La novela de Sábato es un espejo de nuestra época caracterizada por una excesiva racionalidad y una fe ciega en la ciencia. En este espejo vemos el rostro desfigurado del hombre moderno incapaz de comprender la vida que huye de sí mismo, pero que sucumbe a las fuerzas incontroladas de su inconsciente porque su generalizado escepticismo analítico ha aniquilado su confianza en la vida.

ALBERT FUSS

Sprachlabor der Universität Würzburg
8700 Würzburg
Am Hubland
REP. FED. ALEMANA