

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLÁN

“El túnel: de la literatura al cine, dos visiones de la desesperanza”

Seminario Taller Extracurricular
“Interdiscursividad: Cine, Literatura e Historia”

Que para obtener el título de
Licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas

Presenta

Haydeé Hernández Ramírez

Asesor

Mtro. Jorge Olvera Vázquez

Abril de 2006



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis padres, Lidia Patricia y Arturo Narciso.

Al incondicional apoyo de mi esposo, Alejandro.

Un agradecimiento muy especial a la Mtra. María de Lourdes López Alcaraz, por su apoyo -en todos los aspectos imaginables- para la conclusión de este proyecto.

A Emilka, por la fuerza de sus acciones, la intensidad de sus palabras y, ante todo, su incondicional amistad. Gracias.

Para las maravillosas presencias femeninas, que en silencio y en voz, entablan diálogos de vida conmigo: Marylé, Olivia, Angélica, Landi, Alejandra y Gabriela. Gracias.

Con aprecio e infinito agradecimiento a Gabriela Martín López, sin la cual, no hubiese sido posible la conclusión de este trabajo.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

Capítulo I

Ernesto Sábato: el perfil de un creador.....	1-4
1.1. De la infancia a la literatura.....	4- 6
1.1.2. Los tiempos difíciles.....	7-9
1.1.3. El hombre de ciencia	10
1.1.4. El encuentro con lo nocturno.....	11-13
1.1.5. De lo nuclear a la literatura.....	13-16
1.2. Sábato en la narrativa hispanoamericana.....	16
1.2.1. Transformaciones de un continente.....	16
1.2.2. Sábato, figura peculiar en Hispanoamérica.....	19

Capítulo II

El túnel, texto literario

Primera Parte

2. 1. Consideraciones generales acerca de <i>El túnel</i>	22-23
2.1.1. Nacimiento de la novela	23-26
2.1.2. La estética de <i>El túnel</i>	26-29
2.1.3. Presencias dominantes en <i>El túnel</i>	29-31
2.1.4. La trilogía.....	31-32
2.1.5. Generalidades de la estructura.....	32-34

Segunda Parte

1.1. La médula espinal de <i>El túnel</i> : el narrador.....	34-36
1.1.1 La focalización.....	36-42
1.1.2. El discurso narrativo.....	42-45
1.2. El narratario.....	45-48

1.3. La desesperanza: una constante en el discurso de Juan Pablo Castel...	48-53
--	-------

Capítulo III

De la literatura al cine: *El túnel* de León Klimovsky

3.1. Ernesto Sábato y León Klimovsky: coautores del guión cinematográfico.....	54-56
3.2. Los personajes de <i>El túnel</i>	56-71
a) María.....	59-65
b) Castel	65-71
3.3 Otros personajes.....	71-75
a) Luis Hunter.....	71-73
b) Mimí Allende.....	73
c) Miguel Allende:.....	74-75
3. 4. Los personajes y el ambiente: los existentes.....	75
a) María.....	76-79
b) Juan Pablo Castel.....	79-82
3.5. La desesperanza en la mirada de León Klimovsky.....	82-84

CONCLUSIONES

FUENTES

INTRODUCCIÓN

A partir del esquema de pertinencia de *El túnel* de Ernesto Sábato, y su versión fílmica *El túnel*, dirigida por León Klimovsky, nosotros presentamos el siguiente reporte, con un objetivo concreto: ubicar el tema de la desesperanza en algunos elementos que la conforman o acentúan en ambos textos.

La forma en como hemos abordado lo anterior, parte en un primer momento en la biografía de Ernesto Sábato, pues, se le ha ubicado como un creador “subjetivo”, es decir, que plasma en sus ficciones elementos evidentemente biográficos. Ello, acotando los puntos “problemáticos” y “emblemáticos” del autor, sin perder de vista que la obra se explica por si misma y ella no es pretexto para interpretaciones arbitrarias, a partir de la vida del autor. También en este capítulo hemos esbozado el ambiente literario en donde nació la *opera prima* de Sábato, objeto de análisis de este trabajo.

En la parte siguiente, nos hemos enfocado al análisis de *El túnel* como texto literario. Lo anterior, a partir de elementos pertenecientes a los estudios narratológicos. Los conceptos utilizados en el estudio de la novela son aquéllos válidos desde las fronteras de la obra: el narrador como médula espinal de este relato, así como su focalización y el narratario. Ello en función de ubicar los puntos desesperanzadores dentro de la obra.

Por último el tercer capítulo versa sobre el filme. Básicamente, colocamos nuestra atención en la estructura interna de los personajes, ello, valiéndonos de la tipología presentado por Francesco Casetti y Federicco di Chio, pues ella nos pareció la más adecuada para rastrear la presencia de la desesperanza dentro del filme. Conceptos como personaje-persona o “los existentes”, creemos, vierten gran luminosidad a esta película.

Sabemos que este trabajo parte de premisas muy conocidas por la crítica literaria acerca del autor, pues la desesperanza ha sido (sobre todo en sus inicios literarios) una constante en su trilogía narrativa. Lo interesante para nosotros ha

sido el traslado de esa desesperanza de la literatura al cine. Cómo han transitado ideas y conceptos latentes en la novela, directamente a la pantalla. Aquí buscamos presentar una línea de las muchas vetas que el filme nos otorga. Al ser una película poco conocida en México, existen varias posibilidades de acercamiento y, por lo tanto, de análisis posteriores.

Capítulo I

Ernesto Sábato: el perfil de un creador

Los estudios literarios contemporáneos han sido firmes al separar la biografía de los autores de los objetos literarios producidos por éstos. Desde el formalismo ruso -pasando por el estructuralismo- hasta la perspectiva narratológica, estas corrientes de estudios literarios proponen que el texto de ficción tiene voz propia y debe explicarse y defenderse a sí mismo como una entidad autónoma, que en su fondo, forma y contenido encontrará los elementos para su exégesis más certera.

Por otra parte, el contexto y la formación de un autor determinado pueden proporcionar datos que apoyen la comprensión del objeto literario o de una línea creativa en general.

De ninguna forma, el texto estará supeditado a la información proporcionada por determinadas circunstancias, o los elementos biográficos que del creador se puedan localizar y desprender dentro y fuera de la ficción; hay que comprender -en su justa medida- la calidad de la información que el entorno sociohistórico y biobibliográfico pueden proporcionar, de tal forma que éstas puedan "iluminar" la producción de un escritor.

No debemos olvidar que dentro del proceso creativo de una obra literaria, el autor no ejerce siempre el mismo título de identidad; el autor es diferente del hombre de carne y hueso que aparece en la portada del libro, es decir, es el hombre de oficio, el escribiente, el creador.

Existen tantas formas de construir y presentar el discurso literario como autores en el orbe. Tantas maneras de asumir y estructurar su visión de la realidad, como libros publicados, así como niveles de interacción del entorno personal con las ficciones. Dicen los autores Wellek y Warren a este respecto lo siguiente:

Debemos distinguir sin duda dos tipos de poeta, el objetivo y el subjetivo que, como Keats o T. S. Elliot, subrayan "la capacidad

negativa” del poema, sin volverse hacia el mundo, la obliteración de su personalidad concreta, y el tipo contrario de poeta, que tiende a desplegar su personalidad, que quiere pintar un autorretrato, confesarse, expresarse ¹

Aquellos, quienes a conciencia tratan de desplazar al yo de carne y hueso, su historia y demás bagaje concreto del objeto literario que producen, son a quienes un análisis, con o sin su ubicación literaria y biobibliográfica, les tiene sin cuidado. La obra ha de hablar por sí misma.

Sin embargo, el hecho de ser un poeta subjetivo no otorga licencia alguna para confundir los planos de la vida “real” y el de la ficción, o una “declaración personal de índole autobiográfica y la utilización del mismísimo motivo en la obra de arte”².

Siguiendo la línea del poeta subjetivo, este otro tipo de escritores, muchas veces tratan de seguir con mayor firmeza los “lineamientos” que componen su propia apreciación y reflexión acerca de los objetos literarios y del proceso mismo de la creación, es decir, su poética. Esta poética puede o no estar íntimamente relacionada con la trayectoria vital del autor, pero definitivamente está conectada con sus desplazamientos dentro del mundo literario, su formación intelectual y académica, y por qué no, hasta personal. En pocas palabras, hay autores en cuyo caso no podemos hacer caso omiso ante una evidente e intencional interacción entre su vida y su obra; pero debemos ser cautelosos y no confundir la “iluminación” del objeto literario, con una errónea explicación positivista a partir de algunos acontecimientos de la vida pública y privada.

Creemos que el caso de Ernesto Sábato es el de un poeta subjetivo. Por ello en el presente capítulo hemos de dedicar especial atención a su formación intelectual y académica, así como algunos momentos personales como tales, declarados por él, por sus críticos y biógrafos, los cuales nos parecen útiles para

¹ Wellek y Warren, *Teoría Literaria*. Madrid, Gredos, 1974. p. 93.

² *Ídem*.

comprender al pensador y subsecuentemente al creador, pues ese desencanto, esa dureza, la desesperanza, y la postura del autor ante la creación literaria –concretamente el género novelístico– no sólo provienen de su inconsciente, sino que él mismo ha declarado “[...] la literatura no es un pasatiempo ni una evasión, sino una forma –quizá la más completa y profunda– de examinar la condición humana”.³ Es decir, la creación está íntimamente ligada a una inquietud, a una necesidad de conocer y explorar los abismos del hombre. De tal modo, ciertas vivencias y expectativas frustradas (así confesado por el autor) que desde la niñez hasta la vejez le han acompañado y atormentado transitan en sus ficciones.

De forma alguna, no es gratuito el camino que su producción narrativa ha seguido desde la publicación de su primer libro de ensayos, *Uno y el universo* (1945) hasta su retiro del mundo literario, correspondiente a la ficción narrativa en los años ochenta.

Para este propósito nos parece pertinente retomar la división en donde coinciden críticos e historiadores de la literatura hispanoamericana, entre ellos la Doctora Trinidad Barrera López y María Angélica Correa, quienes lo han planteado en dos textos dedicados al estudio del autor: de la Doctora Barrera retomamos *La estructura de Abaddón el exterminador*, obra que contiene una amplia investigación biobibliográfica sobre Sábato, la cual busca destacar los vasos comunicantes existentes entre la vida del autor y su producción literaria para comprender mejor su última novela *Abaddón el exterminador*. La segunda obra, titulada *Genio y figura de Ernesto Sábato*, es un estudio sobre la vida y las tres ficciones que componen la trayectoria narrativa de Ernesto Sábato. Ambas autoras coinciden en denominar como “crisis” las etapas fundamentales que marcaron los pasos de Ernesto Sábato hacia el ejercicio y la reflexión literaria. Dichas etapas críticas, ponen énfasis en las épocas que constituyeron los ejes fundamentales en su poética y en su línea de pensamiento, pues diferentes estudiosos coinciden que,

³ Ernesto Sábato. *El escritor y sus fantasmas*. Buenos Aires, Seix Barral. 1998. p. 9.

ante todo, Sábato es un pensador, quién ha buscado desarrollar a través de la literatura las incógnitas y obsesiones que lo han perseguido durante su vida.

1.1.1. De la infancia a la literatura

1.1.2. La cotidianeidad y la extrañeza de la infancia

Sábato es un hombre que no ha negado la importancia de la infancia en su formación. Como ser que gusta de hablar de sí, de conceder entrevistas, tampoco ha tenido reparos en hacer saber aspectos acerca de su “origen”, en el sentido textual del término. Como indagador de la conciencia humana, ha buscado y excavado en sí mismo, desde el origen de sus padres hasta las relaciones que lo marcaron como una persona solitaria, nerviosa, egocéntrica y apegada a su tierra natal. La inestabilidad emocional tiene para él un sustento cabalístico desde su nacimiento mismo:

Al parecer y con el paso de los años, Sábato consideró nefasta esa fecha por tratarse del día de San Juan, que según doctrinas ocultistas es <<uno de esos días del año en que se reúnen las brujas>> Según Nelly Martínez <<así parece anunciarse su destino de poeta, de investigador de los estratos ocultos de la realidad>>. ⁴

Además de otros detalles como el hecho de que al morir el hermano que le precedía, la madre le nombró del mismo modo que el hijo perdido: volcó toda su atención, haciendo de él un niño inseguro y sobreprotegido.⁵ Para Sábato, la niñez es el “paraíso perdido” de todos los hombres. La casa, la familia y sobre todo, la inmensidad de la pampa argentina -vividamente escenificada por su Rojas natal- son los elementos fundamentales que configuran el contexto de Ernesto Sábato. En Rojas el común denominador de éste pueblo era la calidad de habitantes, casi

⁴ Trinidad Barrera López. *La estructura de Abaddón el exterminador*. Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1982. pp. 13-14.

⁵ No mencionamos estos detalles escabrosos por morbo o algo parecido, sino para observar como fue perfilándose su personalidad de forma tan temprana.

todos, inmigrantes europeos, quienes comenzaban a hacer suya Argentina entera. Dice Barrera López: “podemos afirmar que la infancia del escritor estuvo marcada por dos hechos principalmente: la educación rígida que recibió y el paisaje de su pueblo, Rojas”⁶

Momento crucial de su existencia resulta el dejar la casa paterna, en busca de mejores oportunidades de estudio cerca de la gran capital. Por ello es enviado a estudiar al Colegio Nacional de la Universidad de la Plata.

La ausencia de la familia, su carácter ensimismado, así como la nostalgia de todo aquello que le era familiar, volcaron al joven Sábato hacia los estudios plenamente, hasta que apareció el ajedrez. De alguna manera, concordamos con la doctora Barrera López en que “Fue su primera huida al mundo de la ciencia buscando el orden y la tranquilidad que ansiaba su espíritu”.

De cualquier forma, los rasgos fundamentales de su carácter -mismos que hasta la fecha distinguen al autor- se perfilaban ya día a día. Es curiosa la imagen que Sábato tenía de sí mismo, sin tomar en cuenta la lucidez que le caracterizó desde muy joven en el ámbito académico: “yo era patológicamente introvertido”. Las ciencias exactas hacen en esta etapa de su vida su aparición y Sábato se abalanza sobre la perfección, la exactitud y la seguridad que le brinda la geometría. Dice en este sentido una de sus biógrafas y estudiosas más perspicaces de su obra, María Angélica Correa: “Un día cualquiera, durante una clase de geometría, él, que sentía el mundo como un doloroso caos, descubre el universo perfecto de las matemáticas”.⁷

Claramente el autor buscaba respuestas a sus dudas, pero sobre todo, una estructura segura y confiable que le mantuviera a salvo del desorden imperante en su alma; desde las pesadillas y la soledad que como él mismo explica, le persiguieron desde niño.

⁶Trinidad Barrera López. *La estructura de Abaddón el exterminador*. Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1982. pp.17.

⁷ María Angélica Correa. *Genio y figura de Ernesto Sábato*. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1971, p.27.

En esta época, Sábato tiene los primeros contactos con la realidad que vive Argentina. La presencia callejera del anarquismo está en todas partes, y él atentamente la escucha: “a los quince años, Sábato como el personaje de Andreyev, escuchaba fervorosamente la prédica de los anarquistas, uno de cuyos núcleos más importantes estaba en La Plata.”⁸

Nos parece que la personalidad de Sábato, así como su línea de pensamiento se comienza a perfilar llanamente desde este punto de su vida. La escuela es su mundo; la lectura de los grandes escritores rusos ocupa gran parte de su tiempo: Dostoievski, Máximo Gorky, Andreyev, Tolstoi, etc. El acento que estos autores ponen en la existencia humana, así como Strindberg, Ibsen y Hamsun son el alimento intelectual del joven Sábato.

Nuestro autor se presenta en este sentido, no como el individuo ante la inmensidad de su circunstancia y su entorno, sino como alguien a quien la situación de su historia preocupa constantemente. Al mismo tiempo que la realidad se hace patente ante sus ojos, transita continuamente entre el futuro dilema de sus inclinaciones: el arte o la ciencia:

[...]Yo creo -agrega- que nos movemos constantemente entre oposiciones, que se da siempre en nosotros lo que podría llamarse una dialéctica existencial. Nuestra vida cotidiana nos despierta ciertas pesadillas. Y al revés, nuestras pesadillas nos obligan a ciertos actos durante la vigilia. Es una idea a la que vuelvo siempre: el mundo del arte es para mí el mundo de la noche; el mundo de las matemáticas es, por excelencia, el de la claridad mental [...] ⁹

Pero, aún no era el momento de tomar las decisiones claves en su vida. De la mano del maestro Pedro Henríquez Ureña aprendió las vicisitudes del lenguaje y de la literatura, hasta que en 1929 decide ingresar a la Universidad de La Plata para doctorarse en física. Busca así la tranquilidad del absoluto, de lo perfecto que la ciencia “guarda” en su interior.

⁸ *Ibidem.* p. 31.

⁹ *Ibidem.* p. 32.

1.1.2. Los tiempos difíciles

En todo momento, cuando se observa la realidad sin velos de malla sobre los ojos y sin soporte alguno del hombre –familia, economía desahogada etc.- más que el porvenir por escribir, la realidad, resulta aplastante a cada instante. La historia política, económica y social de Argentina en la primera mitad del siglo XX no fue la excepción. La década de los años treinta, inmediata a la gran depresión mundial es bien conocida como “la década infame”.

Argentina tuvo un giro atroz. Después de ser “la tierra prometida” para un vasto mosaico de inmigrantes europeos, golpeados y empobrecidos por la Primera Guerra Mundial, entra en una severa crisis. Económicamente, la inexistencia de recaudación fiscal, y de estructura financiera en la joven nación, construye poco a poco un estado mediocre, sin visión y empobrecido.

En política, Argentina se convulsiona con el derrocamiento del régimen Yrigoyenista; la revolución militar “liberadora” es frustrada. El general Urriburu toma el mando a favor de las clases dominantes. El rumbo del país es incierto. Dice Sábato en este sentido: “Al producirse la crisis universal de 1930, terminó aquí la era del liberalismo y, como consecuencia, empezó el derrumbe de una serie de mitos, instituciones e ideas”¹⁰.

Evidentemente, esta opinión es la reflexión y la configuración *a posteriori*. Antes de producir un juicio acerca de ello, Sábato vivió su momento histórico, como joven universitario, con ilusiones e ideales. El mundo necesitaba transformaciones radicales; su mundo inmediato exigía de su participación imperiosamente.

¹⁰ *Ibidem.* p. 33.

La primera experiencia política e ideológica de Sábato fue el anarquismo. Argentina presentaba un panorama desolador: desempleo, sueños perdidos de prosperidad, caída total de la moneda; descontento social por todas partes. Esa era la época de Sábato entre la adolescencia y la madurez.

La etapa anárquica de Ernesto Sábato duró muy poco. En la Universidad, los ánimos se encontraban sumamente encendidos. El comunismo ganaba terreno entre los jóvenes con aspiraciones revolucionarias. Sábato no fue la excepción.

Cabe señalar un aspecto importante de la personalidad de Ernesto Sábato, presente en su vida y en su obra ensayística, es la apasionada defensa de sus ideales. Es como si un fuerte espíritu impetuoso, imperara en distintas circunstancias, (sin ello mermar la solidez y madurez de sus ideas en su obra) en todas las etapas de su escritura y de su existencia. Los arrebatos y la pasión con la cual defiende lo que piensa no pasan desapercibidos para la crítica. Por ello, en cuanto ingresó a las filas de la Liga de la juventud comunista de Argentina, al inicio de los años treinta, rápidamente destacó como una de las conciencias más lúcidas y poderosas del movimiento. Su elocuencia le caracterizó desde entonces. Por ello, en 1933 fue nombrado Secretario de la juventud comunista y en 1935 fue enviado al Congreso contra el fascismo celebrado en Bruselas. Su carrera revolucionaria se encontraba en su punto más alto.

Nos parece fundamental destacar que de la diletancia a su plena militancia en la Liga comunista, Sábato no se contentó con la experiencia teórica, sino que saltó a la práctica rápidamente, es decir, no se quedó en un “revolucionario de escritorio”, sino que vivió en carne propia las constantes persecuciones, los peligros que implica una seria entrega a la militancia política de izquierda. La ruptura con su *modus vivendi* anterior fue terminante; nunca más volvería a ser el joven de familia católica y provinciana, (lo solitario, exigente e inseguro de su personalidad lo acompaña hasta nuestros días) sino que con el devenir de los años, se convertirá en uno de los pensadores más lúcidos de Hispanoamérica.

La barbarie rusa se hizo presente durante ese viaje ante sus ojos. La dictadura se mostró tal y como era. La experiencia rusa deformó los sueños y los ideales de muchos; la diferencia es que Sábato lo vio desde sus inicios y se negó rotundamente a seguir el juego de la “conveniencia revolucionaria”. Las incongruencias vistas en Bruselas le abrieron los ojos: la bota estalinista pisaba fuerte en Rusia. Las catástrofes humanitarias de la dictadura soviética, el totalitarismo del régimen, los crímenes del estalinismo y los procesos de Moscú, fueron suficiente para que Sábato dijera no, y escapara del congreso a París.

Una vez más, Sábato se sentía completamente perdido y solo. La utopía había terminado muy mal. Aunque para el resto del mundo la experiencia rusa se mantendría oculta por varios años más, para Sábato fue un gran golpe. Una estructura más se derrumbó ante sus ojos. El ser humano hacía nuevamente de las suyas, y a nadie parecía, o no quería darse cuenta. Dice a este respecto Trinidad Barrera citando a Sábato:

Este momento de su vida dejó una profunda huella en sus escritos [...] <<Muchos años más tarde cuando en Bruselas pensé que la tierra se abría bajo mis pies, cuando aquel muchacho francés que después moriría en manos de la Gestapo me confesó los horrores del estalinismo, huí a París [...] donde no sólo pasé hambre y fríos sino que en el invierno de 1934, la desolación.¹¹

La sensación de soledad que le acompaña desde la infancia, se desarrolló en su adolescencia, y creció en su juventud, con una de las decepciones más importantes de su vida: la aterradora verdad del comunismo soviético.

Ya en París, pasó una temporada de soledad y tristeza. Pero es ahí donde retoma el camino de la ciencia y las riendas de su vida, dejando atrás la dolorosa experiencia político-ideológica. Sábato regresa al individualismo y a la academia.

¹¹ *Ibidem.* pp. 16-17.

1.1.3. El hombre de ciencia

Ernesto Sábato sentía desde muy pequeño una inclinación por la pintura y la lectura. La sensibilidad nunca dejó de estar presente en su vida. Pero tuvo que tomar decisiones. Ya casado, con deberes económicos a cuestas, y la carrera trunca, se dedicó con fervor a concluir su ciclo universitario. Como bien podría decirse, “puso los pies en la tierra”. Sin embargo, nunca negó su gusto por el quehacer artístico, pictórico y literario.

Eso no impidió su entrega plena al refugio representado por la ciencia. El arte aún no se manifestaba como una imperiosa necesidad. Gracias a ello, se convirtió pronto en una de las grandes promesas de la ciencia en Argentina, bajo la tutela del doctor Hussay, prestigiado miembro del ámbito científico argentino.

La ciencia para Sábato, funcionó como una especie de panacea; la torre que desde muy joven le había mostrado su perfección y seguridad, a la cual se entregó por completo durante más de tres años. Los esfuerzos académicos rindieron fruto en el año de 1937, cuando obtiene el doctorado en física por la Universidad de La Plata. Su mentor, el doctor Hussay le consigue una beca de la Asociación Argentina para el Progreso de las Ciencias en 1938, como investigador en una de las mecas científicas de aquellos años: en los laboratorios Joliot-Curie de París, mismos que estaban bajo la dirección de la hija de los Curie. Este segundo viaje a París será posteriormente uno de los detonadores en su rompimiento total con la ciencia. Lamentablemente para el prometedor científico, la ciencia no fue la salida a la angustia, la soledad y la inseguridad que él sentía. Pronto una severa crisis ética se manifestó en él.

1.1.4. El encuentro con lo nocturno

Ya instalado en París en 1938, comienza una de las épocas vitales más vertiginosas y complicadas para Sábato. Inicialmente debía ejercitarse en el área nuclear estudiando problemas de radiación atómica en los laboratorios Joliot- Curie. Dicha encomienda como becario seguiría un curso distinto.

En la “Ciudad luz” Sábato comienza a respirar el ambiente de una sociedad a punto del colapso. Era el París de la preguerra. El clima bélico se sentía en todos los órdenes. El arte, evidentemente, no era distinto. La filosofía, la pintura, las luchas políticas mantenían un ritmo acelerado, febril.

Sin las penurias económicas de su estancia anterior en París cuando escapó del congreso antifascista- Sábato tenía todas las condiciones para desarrollar su quehacer científico de la mejor forma.

El ambiente ya descrito en los diversos ámbitos de la vida europea; la urgencia de que todo fuera útil, contribuyó en gran medida para que el joven científico comenzara a desencantarse de su profesión y todo el círculo inmerso en el rubro del pensamiento abstracto.

A los ojos de nuestro autor, la ciencia se desentendía del hombre totalmente. Lo que él llama “universo abstracto” plenamente insensible a lo no comprobable dentro de un laboratorio, por medio de un estricto control de fórmulas y teorías a corroborar, Sábato lo llamó “el cretinismo científico”. Conviene señalar que ésta será una de las constantes más importantes a lo largo de su quehacer literario. La deshumanización del hombre a través de la ciencia. La cosificación del ser humano por medio de la “tecnolatría”.

Sin embargo, la forma en la que pudo desarrollar durante su estancia en París, ésta y otras angustiosas inquietudes existenciales, fue a través del

surrealismo. Por medio de la amistad con Ernesto Bonasso, Sábato se incorporó con gran facilidad al círculo de amistades latinoamericanas y de españoles como el pintor canario Óscar Domínguez. Paulatinamente se iría anclando con los surrealistas del grupo de Bretón.

De las charlas en el “Deux Magots”, -el café, punto de reunión de los surrealistas- Sábato asimiló rápidamente la amplitud que el mundo tomaba bajo la perspectiva del grupo. Las barreras del lenguaje y de la realidad se mostraban ante Sábato como mitos, ideas por transformar y destruir, por crear. La realidad no era lo establecido, sino algo muy distinto y vasto.

Primero como un estilo de vida antes que un movimiento estético, el surrealismo partió en dos la vida de Sábato. Él transitaba diariamente entre lo diurno y nocturno, es decir:

Empieza el argentino a practicar una doble vida: por la mañana trabaja en el laboratorio, consagrado a los experimentos científicos, y por la noche frecuenta reuniones de los surrealistas, vanguardia de los experimentos literarios.¹²

Sábato convivió con Bretón gracias al pintor Marcel Ferri. En uno de los últimos números de la revista *Minotaure* se publicó una teoría acerca de la petrificación del tiempo realizada por Óscar Domínguez y Sábato titulada “Litocronismo”. El mismo Bretón, con todo rigor, hizo un extenso comentario acerca de dicha “teoría”.

[...] Bretón no sólo publicó, sino que comentó seriamente en una larga nota en la misma revista, lo que prueba según Sábato la ingenuidad del poeta, pues el artículo no pasaba de ser una simple broma surrealista¹³

Entre otras destacadas figuras como Tristán Tzara, Esteban Francés, Peret y otros, Sábato se entregó a los abismos del sueño, de la noche y de lo irracional. Es

¹² Barrera López. *op. cit.* pp. 17-18.

¹³ Correa. *op. cit.* p. 58.

indudable que el surrealismo marcó profundamente su narrativa. Posteriormente, Sábato abandona el mundo de luz, de la seguridad (la metáfora de las altas y perfectas torres a las cuales Sábato se ha referido en constantes ocasiones) es decir, el de la ciencia, por el de la oscuridad y el sueño: la literatura.

Cuando la Segunda Guerra Mundial era inminente, la beca de Sábato se traslada al Massachusetts Institut of Tecnology, donde realizaría una investigación acerca de los rayos cósmicos desde el punto de vista de la relatividad, y así, cumpliría sus deberes como becario. Entre 1940 y 1941, ya de regreso en Buenos Aires, trata de conjuntar los dos quehaceres: el científico y el literario.

1.1.5. De lo nuclear a la literatura.

Creemos que los cambios más trascendentes en una vida no surgen de la nada. En el caso de Sábato la transición de la ciencia a la literatura se gestó desde su estancia en París. La idea le rondaba desde aquellas excursiones nocturnas en casa de Óscar Domínguez o en el café “Deux Magots”. Su creencia en la ciencia inició su resquebrajamiento desde aquellos días. No obstante cuando concluyó su periodo como becario, comenzó a dictar la cátedra de Física en el Instituto del Profesorado y viajaba también a impartir teoría cuántica en la Universidad de La Plata.

Viejas amistades porteñas como Guillermo Corti y Marcos Fingerit le propusieron la fundación de una revista. Después de varios intentos surgió *Teseo*, bajo la dirección de Alejandro Denis Krause. Sábato no tuvo gran oportunidad de publicar, pues el proyecto resultó fallido a la tercera o cuarta edición. No obstante, logró publicar un ensayo riguroso acerca de *La Invención de Morel*, lo cual le valió por parte de su antiguo mentor literario, Pedro Henríquez Ureña, su aliento y apoyo para que siguiera escribiendo. Es así, de la mano de Henríquez Ureña, Sábato llega a las filas de la prestigiosa revista literaria *Sur*.

La experiencia en la renombrada revista fue para Sábato indispensable, como él mismo la define: “*Sur* fue mi universidad”. En este sentido, el medio literario fue ganándole terreno poco a poco a la ciencia. El círculo de escritores del cual estaba compuesto el mosaico de *Sur* iba desde Marechal a Cortazar; de Ernesto Palacio a Murena, Bioy Casares y Borges –este último, pilar estético de la publicación- entre otros.

La revista *Sur* fue un parteaguas de la cultura en Argentina y Latinoamérica. Con una línea estética muy bien definida, cerca del europeísmo, el trazo literario estaba al cuidado de Victoria Ocampo, mecenas indiscutible de esta publicación así como por Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y su mujer, Silvina Ocampo, quienes poseían una formación cosmopolita y que privilegiaba las formas del viejo continente. “[...] el grupo *Sur* había erigido como norma la contención y el rigor[...]

¹⁴.

Para Sábato su inserción en este exclusivo círculo de críticos y literatos fue definitiva. El contacto directo con Borges marcó una nueva pauta en su camino por el oficio literario. Él le mostró las vicisitudes del arte de escribir, es decir, fue su maestro, su “padrino literario”. El abismo existente entre la comunidad científica y la literaria se hizo insalvable tanto para dicha comunidad como para el mismo Sábato:

Sábato, que se había movido entonces en un mundo de científicos, confiesa que frente a gente como Borges o Bioy se encontraba “muy bárbaro literariamente hablando”, aunque se sintiera más fuerte en filosofía y hasta en lingüística contemporánea. Pero lo que no cabe duda es que la frecuentación de Borges en persona (y la de Borges escritor) para él decisiva; se ven –comenta- sus huellas claramente en mi primer libro [...]

¹⁵

La dirección estética de *Sur* fue para Sábato su piedra angular. Su primer libro *Uno y el universo* mantiene una clara influencia de ésta etapa en el *currículum*

¹⁴ *Ibidem.* p. 75.

¹⁵ *Ibidem.* p. 74.

literario de Sábato. De igual forma, en *El túnel* dominan la exactitud, el ritmo y la perfecta estructura cerrada de la ficción, todo ello es fiel prueba de su presencia en *Sur*, así como de las enseñanzas de Borges y Bioy Casares, más cercanos al humorismo, la temática fantástica y el decoro formal.

Sábato se encargó de la sección "Calendario" de la revista, así como de colaboraciones para el periódico *La nación*, mientras mantenía sus cátedras de física en la Universidad de la Plata y El Instituto del Profesorado.

Pero Sábato no sólo recibió a manos llenas apoyo por parte de la élite de *Sur*, sino que ofreció su visión y conciencia del mundo:

A su vez, Sábato aportó a ese círculo, casi exclusivamente preocupado entonces por la literatura y ajeno a las luchas sociales, por un lado, su sólida formación científica, por otro, su experiencia del marxismo a su inclinación "populista".¹⁶

Esta relación de convivencia y enseñanza entre el círculo de *Sur* no pudo proseguir por razones de orden político y social. Sin embargo es evidente que la primera etapa de escritura de Sábato (*Uno y el universo* y *El túnel*), está profundamente marcada, a nivel meramente formal, en el caso de la novela, por la concisión, la pureza constructiva, la linealidad clásica que dominó en la estética de dicho grupo.¹⁷

Borges y Sábato llevarían una relación cordial (aunque con fuertes discusiones periodísticas entre ambos) hasta -ya derribado Juan Domingo Perón- que en 1956, Sábato publica los siguientes textos: *El caso Sábato*, *Torturas y libertad de prensa*, *Carta abierta al general Aramburu* y *El otro rostro del peronismo*. La intelectualidad tuvo que decidir de qué lado se encontraba. Cada uno, Borges y Sábato, tomaron su camino. La relación entre ambos escritores en el ámbito político es muy difícil de explicar, pues mientras Sábato se oponía al régimen del general peronista, Borges se mantenía al

¹⁶ *Ibidem.* p. 76.

¹⁷ David Olguín. *Ernesto Sábato. Ida y Vuelta*. México, UAM, 1988, p.41.

margen u otorgaba su apoyo al estado (en entredicho). En el siguiente texto nos parece que está la esencia de ésta relación, por lo menos por parte de Sábato:

Cuando todavía yo era un muchacho, versos suyos me ayudaron a descubrir melancólicas bellezas de Buenos Aires: en viejas calles de barrio, en rejas y aljibes de antiguos patios, hasta en la molesta magia que la luz rojiza del crepúsculo convoca en charcos de agua. Luego, cuando lo conocí personalmente, supimos conversar de Platón y de Heráclito de Éfeso son el pretexto de vicisitudes porteñas. Más tarde, ásperamente, la política nos alejó. Porque, así como Aristóteles dijo que les [sic.] cosas se diferencian en lo que se parecen, en ocasiones los hombres llegan a separarse por lo que aman. ¡Cuanta pena para mí que eso sucediera! Su muerte nos privó de un mago, de uno de los grandes poetas de cualquier tiempo. Y todos los que vinimos después -inevitablemente- hemos tomado algo de su tesoro.¹⁸

Para ese entonces, cuando las discusiones periodísticas eran más intensas, nuestro autor tenía ya un reconocimiento estable en Argentina y Europa.

Las confluencias del intelecto para Sábato no fueron suficientes para mantenerse liado al grupo y a la revista, es por ello que se separa definitivamente del grupo *Sur* hacia 1956.

1.2. Sábato en la narrativa hispanoamericana

1.2.1. Transformaciones de un continente

América Latina, como entidad cultural, económica, histórica, social y política, no puede definirse bajo los mismos paradigmas históricos que los Estados Unidos y Europa. Si bien es cierto que la Segunda Guerra Mundial fue el parteaguas en el “viejo mundo” y para la sede del “sueño americano”, en Latinoamérica no funcionó, ni funciona igual.

¹⁸ Sábato. *op. cit.* Lo mejor de..., p. 237. éste comentario nos parece muy esclarecedor, desde el punto de vista de Sábato, acerca de su relación con Borges.

Para José María Valverde, Hispanoamérica responde a partir de otros esquemas. Nuestro punto clave fue la crisis económica de los años 30. En esta época, la devastación económica trajo consigo la miseria, el hambre, además de un buen número de regímenes militares que favorecieron las políticas neocolonialistas de diversa índole -sobre todo de la Unión Americana-, disturbios y replanteamientos ideológicos poco favorables para las sociedades latinoamericanas, fueron los resultados de dichas circunstancias.

Posteriormente, la Segunda Guerra Mundial, en gran parte de los países hispano parlantes, fue un aliciente económico, un respiro, pues alguien tenía que alimentar el otro lado del Atlántico y proporcionar la mano de obra.

El mundo tomaba rumbos diferentes. Mientras Europa reconstruía las reglas del juego en la política mundial, a través la redistribución de Occidente y la Guerra Fría, Hispanoamérica se encontraba en una constante tensión con los poderosos vecinos del norte. Para ese entonces, a partir de los años sesenta y durante varias décadas (pese a algunos reveses en países como México, con la expropiación petrolera; Cuba con su revolución de 1958) la presencia militar norteamericana en toda América Latina era un hecho indiscutible.

Es decir, entre treguas y ataques, economías que respiraban y decaían nuevamente; dictaduras, regímenes populares los estadounidenses propagaban su política imperialista como una enfermedad. El caso particular de Argentina ya lo hemos esbozado brevemente en las páginas anteriores: poco antes de la década del treinta la súbita explosión demográfica, la crisis del campo, la falta de impuestos sobre la renta; el grave colapso financiero del estado argentino; la migración del campo a la ciudad; la inestabilidad política; el desacuerdo de la clase dominante se observa en la grave crisis de los partidos políticos -el Conservador y el Radical- quienes estaban amenazados además por el acceso de la clase media al poder.

Es decir, la falta de rumbo y perspectiva al pequeño, mediano y largo plazo en todos los órdenes de gobierno, junto con todo lo anterior, dan origen a la llamada “década infame” en 1930; año en el cual, una revolución depone a

Yrigoyen, dando pasó a el general Urriburu. En esta década, el neocolonialismo se hace sumamente visible en Argentina. Una mentalidad colonial se apoderó de quizá, una de las naciones más jóvenes de América; la casa de los inmigrantes que buscaban en la pampa todo aquello que Europa no podía ofrecerles más. La utopía de la pampa húmeda terminaba así.

Posteriormente, después de muchos reveses y represión en diversos ordenes de la vida nacional, el peronismo -tan criticado por Sábato- ponía fin a esa “década infame” para dar paso a la revolución popular que pretendía dar el poder a los trabajadores. Evidentemente y a la postre, son muy cuestionables para la historia contemporánea, muchos de los aspectos del régimen peronista, y que Sábato tuvo la capacidad de distinguir y poner en entre dicho en esa misma época. Pero su acento fundamentalmente antinorteamericano -hostil con el gigante del norte-. El peronismo creo una esquizofrenia ideológica y política en Argentina.

Choques, coyunturas históricas; tensión continental; presión mundial; nuevas formas de entender y repartir el mundo; el anarquismo, el comunismo; el existencialismo y el neocolonialismo en América Latina son puntos pragmáticos y filosóficos de los cuales no podemos prescindir cuando buscamos luz en los procesos literarios de ésta América.

Como se puede observar, la historia de América Latina está llena de vaivenes y trasiegos. La literatura latinoamericana como búsqueda en fondo, forma y contenido, resulta una línea distinta de percibir el mundo. La novela en particular, no será vista más como un reflejo, “[...] la novela es refracción”¹⁹ que no es más un espejo de la realidad, sino una entidad, y como plantea Roland Barthes:

[...] la escritura es una realidad ambigua: por una parte nace, sin duda de una confrontación del escritor y de su sociedad; por otra, remite al escritor, por una suerte de transferencia trágica, desde esa finalidad social, hasta las fuentes instrumentales de la creación.²⁰

¹⁹ Oscar Tacca. *Las voces de la novela*. Madrid, Gredos, 1989, p. 22.

²⁰ Roland Barthes. *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos*. México, Siglo XXI, p. 24.

Durante los años posteriores en América Latina se vivirá el llamado “boom” latinoamericano de los años sesenta. Los constructores y redactores de la historia literaria posarán su mirada en los escritores de ésta parte del orbe. Nos parece importante recordar los acontecimientos más emblemáticos, antes mencionados de esta América, particularmente de Argentina, pues no ha sido posible comprender el desarrollo de la literatura hispanoamericana si no conocemos, aunque sea someramente, el clima que se vivió desde la década de los años treinta. No nos referimos a la actualidad porque no es motivo de esta investigación. Para nuestro autor la contextualización de la “década infame” hasta el peronismo es la adecuada, por la época del quehacer literario que ocupó a Sábato y la cual nos hemos propuesto presentar en este trabajo. No obstante, al hablar sobre el lugar que ocupa en la literatura hispanoamericana, es nuestro deber ubicarle en años posteriores ya que su trilogía novelística va desde 1948, año en que se publica su *opera prima*, *El túnel*, posteriormente *Sobre héroes y tumbas* (1961) hasta *Abaddón el exterminador* (1974); son veinticuatro años para tres novelas, las cuales son fundamentales para la historia de la literatura de América Latina, además de ocupar un trecho temporalmente largo.

1.2.2. Sábato, figura peculiar en Hispanoamérica

En el caso concreto de Ernesto Sábato, el panorama donde tiene lugar lo que los críticos, biógrafos, historiadores de la literatura, y el mismo autor han denominado como sus crisis ideológicas, intelectuales y espirituales abarca los acontecimientos anteriormente mencionados.

La personalidad contradictoria de Sábato lo pone en una difícil posición. Él mismo, ha expresado en varias ocasiones, que más que estar dentro de una capilla literaria o un círculo intelectual, se ubica al margen, en su eterna posición de “francotirador”.

Hemos hecho hincapié en los momentos críticos de la vida académica, ideológica e intelectual fundamentales, -algunos un poco posteriores a la escritura de *El túnel*-, para comprender el origen del desencanto y la desesperanza en su *opera prima*. Pero además, nos hemos propuesto presentar una visión global de una personalidad señalada en una primera época por la crítica, como contradictoria, que trata de ser honesta, más que coherente, con las crisis existencial y los problemas que afectan al hombre contemporáneo, con lo que él cree que es justo. De su transición anarquista al comunismo, de la ciencia a la literatura, podemos observar que se debate entre sus obsesiones y la inmediatez de la acción que exige su tiempo.

Es un buen momento para señalar qué opinión esgrime la crítica literaria de la obra de Sábato. Cabe apuntar que, como figura pública, Sábato ha sido siempre un hombre polémico. Es permisible anotar unos antecedentes importantes. Argentina expresaba, a grandes rasgos, antes de la década de los treinta, una dicotomía en la literatura. Por un lado la literatura que ponía su acento en los temas sociales se identifica con el nombre de un barrio humilde, y así se denomina a esta tendencia <<Boedo>>. Su principal representante es Roberto Arlt. La temática “decadente” y social de <<Boedo>> marcó una pauta totalmente distinta del grupo <<Florida>> quienes en general, representaban la otra cara de la moneda. <<Florida>> era el emblema, de alguna forma, de la derecha en literatura. La estética, la precisión, la formalidad, es decir, la contención y el rigor.

A Ernesto Sábato es difícil catalogarle en una u otra tendencia, pues, por una parte, en su primera etapa narrativa presenta rasgos formales arraigados en la estética de <<Florida>> y, por otra, la presencia en su obra de la angustia del hombre concreto, lo vincula con el grupo <<Boedo>>. De cualquier forma, hemos de comprender que las tajantes divisiones siempre suelen llevarse entre sus líneas a más de uno, es por ello que varios autores como David Olgún han puesto atención en el cuidado que se debe tener, al momento de buscar ciertos vínculos y cotos cerrados en la obra de Sábato.

Con nuestro autor sucede algo parecido que pasa con Cortázar: ambos comenzaron en la revista *Sur*, paradigma de <<Florida>> que les sirvió a ambos de trampolín; aprendieron y después buscaron su respectivo camino.

Entonces, temáticamente Sábato es heredero de <<Boedo>> y técnicamente tiene una gran deuda con la tendencia cosmopolita de <<Florida>>.

Ahora bien, la crítica literaria no ha tenido un juicio uniforme sobre la obra de Sábato en las décadas de los ochenta y noventa. La falta de uniformidad y juicio objetivo ante la obra de Ernesto Sábato está estrechamente vinculada a sus posturas radicales e ideológicas a lo largo de cincuenta años; a su excesivo compromiso con la verdad, antes que con la política o con una tendencia literaria en particular. La defensa irrestricta que él hace del hombre frente a su cosificación y deshumanización, le ha valido la repulsa de “la izquierda”, de “la derecha” y “el centro”. “Es innegable que durante mucho tiempo escritores como Roberto Arlt, Felisberto Hernández, Leopoldo Marechal, Juan Carlos Onetti y Ernesto Sábato fueron “relegados”²¹.

²¹ Giuseppe Bellini. *Nueva historia de la literatura hispanoamericana* Madrid, Castalia, 1997, p. 478.

Capítulo II

El túnel, texto literario

2. 1. Consideraciones generales acerca de *El túnel*.

La novela de Ernesto Sábato *El túnel* es una de las obras hispanoamericanas más representativas. Poseedora de una sólida estructura narrativa, la primera novela de Sábato es al mismo tiempo su carta de presentación dentro del ámbito de los creadores.

El túnel es quizá la obra más cercana al existencialismo en Latinoamérica. La acogida que tuvo dentro del universo literario fue diversa. Los connacionales de Sábato, en algunos casos, la enmarcaron dentro de las “novelas de Buenos Aires”, por el aspecto localista de la historia, presentado plenamente en el ambiente porteño; sus plazas, parques, así como la construcción ambiental de una vasta ciudad ambigua, y, a la vez, con nombres precisos, sus calles laberínticas, presentes en la memoria de quien vive y camina por dichos espacios.

La personalidad de Sábato es visible en su primera obra a partir de la precisión con la cual está estructurada la novela, lejos del arrojamiento juvenil del proceso creativo espontáneo.

Esta novela aparece en un clima literario donde la gran escena argentina es ocupada por el grupo *Sur*, con Borges y Adolfo Bioy Casares al frente. Sin embargo, el éxito de esta obra fue rotundo. Escritores tan diversos como Graham Greene, Albert Camus, periódicos de distintas latitudes, no pudieron dejar de emitir su opinión acerca de esta obra:

Una sucesión de treinta y cuatro palabras es todo el fulminante que necesita para hacer estallar uno de los libros más explosivos de la temporada literaria *El túnel* es una hechizante novela comparable a relatos de Poe y Dostoievski.¹

¹ “Ángel Leiva *Prol. “Extracto de juicios sobre *El túnel*” en *El túnel*. Madrid, Cátedra, 2001, pp.50.*

Sin embargo, la presencia de *El túnel* superó evidentemente el destino de una moda. Esta novela se ha convertido en referencia obligada dentro de la literatura hispanoamericana del siglo XX, así como un duro testimonio de la literatura universal.

2.1.1. Nacimiento de la novela

Las circunstancias que permean la creación y la publicación de *El túnel* nos parecen dignas de ser mencionadas, pues de alguna manera, revelan una relación entre el momento vital del autor y el ambiente de la ficción.

En el año de 1947, Ernesto Sábato se había declarado como opositor al régimen peronista, entre otras razones, por la política restrictiva que Perón ejerció a la intelectualidad argentina, viendo a ésta como un foco peligroso para su gobierno. Sábato se vio así privado de sus cátedras en la Universidad y en el Instituto del Profesorado. En condiciones económicas críticas, se dedicaba a corregir pruebas y a realizar traducciones, sin alcanzar los ingresos necesarios para el sostén de su esposa e hijos. Entonces, un amigo, el biólogo polaco Nowinski, le ofreció proponerlo para un cargo en la UNESCO. De tal forma, en poco tiempo, estaba Ernesto Sábato camino a París como asistente del profesor Needman. Era ésta la tercera vez que llegaba a la capital francesa. Pero a los dos meses desertó de sus deberes laborales por una fuerte depresión, (tentado por la idea del suicidio) y porque la carga burocrática le estaba negada. De tal forma viajó a Italia para embarcarse a Argentina. Tuvo entonces tiempo de hacer un breve recorrido por algunas ciudades, pero en el estado anímico que se encontraba, poco disfrutó del viaje. Es en una estación ferroviaria donde comienza la escritura de *El túnel*.²

² María Angélica Correa se ha citado constantemente en las referencias biográficas, pues la obra a la que se hace referencia es uno de los trabajos más cercanos a la intimidad del autor, ésto a través de diversas entrevistas y conversaciones entre Sábato y la autora. Ella documenta una serie de datos minuciosos e íntimos de primera mano.

Para María Angélica Correa la escritura de las primeras líneas de la confesión de Castel representa la “ruptura” metafórica de un cristal, que separaba a Sábato del exterior.

La redacción de *El túnel* está llena de anécdotas de distintos tipos. Pero nos parece fundamental resaltar un hecho que Sábato ha mencionado en distintas entrevistas acerca de su obra: la creación del personaje.

La premisa con la cual Sábato comienza -en un clima de mucha tensión personal- la construcción de Juan Pablo Castel, se observa claramente en el siguiente fragmento de una entrevista. Dice así el autor:

Mientras escribía esta narración, arrastrado por sentimientos confusos e impulsos no del todo conscientes, muchas veces me detuve perplejo a juzgar lo que estaba saliendo, tan distinto de lo que había previsto. Y sobre todo, me intrigaba la creciente importancia que iban adquiriendo los celos y el problema de la posesión física. Mi idea inicial era la de escribir un cuento, el relato de un pintor que se volvía loco al no poder comunicarse con nadie, ni siquiera con la mujer que parecía haberlo entendido a través de su pintura.³

Es importante señalar que como creador, Sábato es sumamente exigente. En diversas ocasiones se supo de material literario que por no contar con su satisfacción total, en un afán delirante, fue quemado por el autor. Entre esos textos y borradores se encontraban relatos como *La fuente muda*, de la cual sólo conocemos fragmentos rescatados en la revista *Sur*. Continúa Sábato diciendo:

Pero al seguir al personaje me encontré con que se desviaba de este tema para <<descender>> a preocupaciones casi triviales como el sexo, los celos y el crimen. Esa derivación no me agradó mucho y repetidas veces pensé en abandonar el

³ *Lo mejor de Ernesto Sábato*. “De un reportaje de 1963”, Barcelona, Seix Barral, 1988, pp.9-10.

relato que me alejaba tan decididamente de lo que me había propuesto.⁴

La situación se aclaró para el creador cuando tuvo en cuenta que no hay angustia metafísica que sea representada en la idea pura para los seres humanos. Es decir, el cuerpo resiente y tiene que dejar salir los demonios que acosan al individuo de tal forma que los celos, la posesión física, la violencia son “síntomas” de lo que acontece en el alma del personaje, y así cualquier otra categoría de sentimientos y estados del ser humano.

Parecida situación se presentó cuando tuvo que elegir el punto de vista desde el cual estaría narrada la historia. La única solución que encontró para presentar a cabalidad los sentimientos caóticos y confusos que iban adquiriendo su personaje fue desde el yo, desde una visión unívoca, no obstante Sábato no niega que:

Vacilé mucho en la elección del punto de vista de la narración, problema siempre decisivo en el arte de la ficción, pues según la elección que se haga puede darse más intensidad y verdad al relato, o quitárselas hasta el punto de malograrlo.⁵

Las respuestas que seguimos, provienen de una entrevista, un tanto a nuestro parecer, “inocente”, pero quizá responde a las inquietudes de los lectores de aquella época, pues creemos que en ningún escritor -sea este creador auténtico- se vale de ningún artificio gratuitamente. La candidez en el arte de contar y crear mundos es poco factible.

Para Sábato, el proceso creativo está lleno de dificultades y angustias. Esto se debe a que en su narrativa las obsesiones de toda su vida exigen salir “a como dé lugar”. No son las dudas y las respuestas únicamente; es un desgarramiento para el autor -como él lo ha manifestado-, mismo que proviene de un carácter

⁴ *Ibidem.* p. 10.

⁵ *Ídem*

“fanático” en el escritor: “El fanatismo. Tiene que tener una obsesión fanática, nada debe anteponerse a la creación, debe sacrificar cualquier cosa a ella. Sin ese fanatismo no se puede hacer nada importante”.⁶ Biográficamente *El túnel* es la respuesta de Sábato a una crisis existencial y literariamente su plena incursión en el universo de la ficción.

Ahora bien, siguiendo con el proceso de publicación de *El túnel*, la novela fue terminada en Buenos Aires. Cuando ésta estuvo concluida, tuvo que superar el rechazo por parte de distintos editores. Pero finalmente la obra fue publicada por la primera mentora de Sábato, *Sur*, en una edición pagada por Alfredo Weiss. La novela, rechazada tantas veces en Argentina, se convirtió rápidamente en un verdadero *best-seller*. No sabemos si fue por la temática criminal o por los tintes policiales (tan populares por aquellos años en Argentina), lo cierto es que la novela pronto dio su salto al viejo continente y en manos de Albert Camus -quien en aquel entonces era el responsable de las obras en español de la editorial Gallimard- recomendó su inclusión en la colección “*Croix du Sud*”; él mismo escribiría posteriormente: “admiré su sequedad, su intensidad, y aconsejé a Gallimard su traducción al francés”.⁷

2.1.2. La estética de *El túnel*

Es indudable que los procesos estéticos, artísticos e históricos están fuertemente engarzados con la tradición anterior a ellos. Es imposible imaginar algún movimiento artístico o literario que surja por generación espontánea. La configuración de una forma distinta, (no inédita) de ver el mundo tiene estrecha relación con lo inmediatamente anterior, ya sea como reacción en contra; renovación de los esquemas actuales o crítica de los mismos. Pero, además de lo

⁶ Ernesto Sábato. *El escritor y sus fantasmas*. Buenos Aires, Seix Barral, 1998. p. 19.

⁷ Correa, *op. cit* p. 86.

inmediatamente anterior, debemos precisar que la tradición de Occidente está presente indefectiblemente.

Por otra parte, el ejercicio individual de quien crea también es tamizado por su experiencia en un determinado estadio artístico, social y de distintos ordenes, y es por ello que se producen nexos comunes entre contemporáneos.

Partiendo del entendido anterior, la estética es un rasgo bien compartido por escritores de una época. En Argentina, como en otras latitudes se utiliza el concepto de generación. Tenemos entonces, la generación <<intermedia>>, en la cual se inscriben escritores argentinos, que comienzan a publicar a partir de los años cuarenta.

Para la crítica hispanoamericana *El túnel* esta fuertemente enlazada con la estética existencialista. Dice David Olguín: “Tradicionalmente, *El túnel*, junto con *El pozo* de Onetti ha sido considerada por la crítica como un clásico de la literatura existencialista en Latinoamérica”.⁸

Es preciso recordar que Sábato tuvo temprano contacto con el surrealismo en París pero ante todo, con el clima que propició en Europa el surgimiento de la corriente existencialista. La desazón del hombre ante lo absurdo del proceder de su mismo género, la guerra, el hambre, las limitaciones de la ciencia ante dicha situación y demás catástrofes; al mismo tiempo la conciencia de la existencia antes de la esencia y del hombre visto como un proyecto subjetivo a construirse a sí mismo. “Para Emir Rodríguez y Monegal la ruptura que se detecta en la década de los cuarenta va unida al existencialismo y todos los escritores centran la problemática alrededor de las mismas cuestiones, que son cuestiones de orden metafísico y ético. [...]”⁹

El existencialismo, como corriente de pensamiento y de estética, mantiene ante todo un tono cínico, desesperanzado, absurdo y grave. Después del difícil periodo en el cual la corriente se trilló hasta el punto de convertirse en una “moda”

⁸ David Olguín. *Ernesto Sábato. Ida y Vuelta*. México, UAM, 1988, p 85.

⁹ Ángel Leiva. “Estudio preliminar” en *El túnel*. Madrid, Cátedra, 2001, p. 35.

-como ha mencionado Sartre¹⁰-, éste movimiento filosófico plantea un paradigma en donde el ser humano se encuentra consigo mismo y con el proyecto que de sí ha realizado; éste en gran medida catastrófico: el hombre y su circunstancia trágica; el hombre y su proceder absurdo; el aquí y el ahora en relación con lo exterior.

En América la difusión por parte de la revista *Sur* de obras como *La condición humana*, *El extranjero*, *La náusea* etc., resultó determinante para perfilar las condiciones de una literatura de mayores presencias ciudadinas que costumbristas.

Es decir, América Latina no podía entonces mantenerse al margen de la perspectiva literaria de Europa. Por ello *El túnel* adquiere relevancia, pues tanto en su historia como en su discurso expone el sentimiento nada ajeno de ese hombre argentino, hispano y occidental, quien ante la desolación del mundo, corre en busca de sí mismo; del absoluto; de la comunicación con el otro y al encontrarse solo, consciente de la realidad, topa el con el muro de la soledad total.

Es importante añadir que la crítica literaria es consciente de la presencia de algunos rasgos de esta corriente, que ya se podían ubicar en escritores tan diversos como Mallea, Carpentier, Piñeira y Onetti -sólo por mencionar algunos-, pero es Ernesto Sábato quien entra de lleno y sin cortapisas con *El túnel*, a esta orientación estética y literaria. De igual forma, dicha presencia se observa más en la temática que en la estructura. Dice en este sentido Ángel Leiva:

En la literatura de los años 40, en general en América Latina, predomina la actitud crítica en la captación de la realidad, superando bastamente a la novelística de los años anteriores, que se caracterizaba por su apego a unos horizontes demasiado estrechos, dentro de los cuales pronunciaban determinadas tesis y denuncias de tipo social acerca de la injusta realidad del campesino y del indio sobre todo.¹¹

¹⁰ Cfr. Sartre, Jean Paul. *El existencialismo es un humanismo*. Buenos Aires, SUR, 1975.

¹¹ Leiva, *op.cit.* p. 34.

Temporalmente, la primera ficción de Sábato no está muy alejada de obras como *El extranjero* o *La náusea*. La profunda crisis del ser humano imperante en estas obras es un nexo ineludible. Es así como Sábato puede considerarse el representante cabal de esta corriente literaria en nuestro continente. La ruptura total de las estructuras en diversos órdenes de la vida del hombre, se plasman de forma desoladora, tanto en las plumas europeas como en las argentinas e hispanoamericanas. La postura de ser humano frente al panorama devastador y, sobre todo, absurdo es el sello distintivo de esta novela.

Algunos elementos reconocidos por David Olgúin del existencialismo – sobre todo sartreano- en *El túnel* son: la fragilidad del hombre a partir de la idea sartreana de la nada; la presencia de la otredad, es decir, “las relaciones concretas con el prójimo”¹²; el amor, instrumento fundamental para romper la soledad, visto como una relación entre sujeto-objeto. Siguiendo el rastreo de Olgúin, nos parece importante señalar la opinión con la cual concluye este apartado sobre la influencia existencialista presente en *El túnel*:

La visión del mundo que se desprende de dicha novela, en pocas palabras, es demasiado existencial para ser existencialista.

A diferencia de Sartre que ve al hombre como una realización de su propio porvenir, Sábato cree que la vida y uno mismo es arrastrado hacia finalidades específicas.¹³

Es plausible observar que Sábato mantiene nexos indiscutibles con esta corriente estética y de pensamiento pero, no por ello, podemos reducir *El túnel* a una novela de tesis. Ésa sería –en nuestra forma de ver- una lectura errónea, la cual cancelaría diversos aspectos, como por ejemplo, la precisa maquinaria que hace funcionar esta narración, ésta en ningún sentido desdeñable.

¹² Olgúin, *op. cit.* p. 87.

¹³ *Ibidem.* 89.

2.1.3. Presencias dominantes en *El túnel*

Juzgamos indispensable hablar de los temas fundamentales de esta novela, pues la desesperanza se ubica como uno de los aspectos de mayor presencia en la obra, en tanto tema implícito, como explícito en la historia y discurso narrativo. Inscrita en un movimiento estético, filosófico y literario europeo, *El túnel* presenta los grandes alcances del escritor latinoamericano y la vasta visión lograda en temas profundamente universales y no sólo costumbristas.

La condición humana del hombre es una de esas presencias destacables en esta obra. El hombre como eje de su propio destino, independientemente de cual sea éste. El sino del hombre es trágico. Ese sentido trágico de sí mismo está manifestado en el aspecto de elección del hombre y sus circunstancias. Elegir individualmente para Sartre significa elegir por la colectividad, de tal forma que cada decisión tomada por cada hombre crea un paradigma, el cual sienta las bases de la conducta y del proceder humano en todos los ámbitos.¹⁴

Castel representa un paradigma de la soledad del hombre contemporáneo. Aquel que trata de escapar a un destino trágico sin lograrlo, entregando, ofrendando el todo por nada. De tal forma, al manifestar su condición de hombre en plena soledad, incapaz de reconocer su condición dialógica con el otro, Castel construye así un modelo de la frágil condición humana. El absurdo está liado fuertemente con la estética existencialista. La muerte en este sentido tiene mucho que ver, pues el continuar en el camino con plena conciencia de la nada sumerge al sujeto en un existir absurdo. En un plano distinto encontramos “la existencia perdida”, es decir, aquellos que a través de los goces superfluos e inmediatos rehuyen existir cabalmente con toda la carga trágica que ello implica.

Debemos mencionar fundamentalmente un sentimiento que recorre, incansable, a lo largo y ancho de la novela: la angustia. Ella es la presencia que embarga todos los rincones de la obra. La angustia está muy relacionada a la

¹⁴ Sartre, *op. cit.* p. 14-21.

frustración. La frustración por la imposibilidad de comunicación; el fracaso de aquello que el personaje quiere y persigue; “una realidad que siempre decepciona”.¹⁵

Es pertinente decir que esta angustia es distinta a la concebida por Sartre, la cual desarrolla este sentimiento, pero relacionado con la diversidad y posibilidades presentes en el mundo, las cuales se abren en tales dimensiones que provocan el surgimiento de la angustia; esto incluye las interminables fronteras existentes, respecto de otros seres humanos.

2.1.4. La trilogía

En otro sentido, *El túnel* es considerada por buena parte de crítica literaria como parte de una trilogía. Dicha trilogía está compuesta por las tres únicas obras de ficción narrativa escritas por Ernesto Sábato: *El túnel* (1948), *Sobre héroes y tumbas* (1961) y *Abaddón el exterminador* (1974). La razón por la cual han sido consideradas estas obras como parte de un todo estriba en los vasos comunicantes apreciables entre las tres ficciones.

Por una parte, tenemos personajes que transitan de una ficción a otra. Tal es el caso de Juan Pablo Castel, del cual se hace referencia en *Sobre héroes y tumbas* y *Abaddón el exterminador*; en esta última el personaje aparece en un bar, tras haber cumplido la condena por asesinar a María Iribarne. Entra como la sombra del hombre que fue y quien nunca más volverá a ser.

De igual modo, Sábato perseguido como él mismo lo ha referido por sus obsesiones, mantiene los mismo temas desarrollados, tanto en su primera novela como en gran parte de sus ensayos; claro está, dispuestos de diferente forma, pero siempre abundando, regresando, acotando, ampliando y explicando aquello que a él le inquieta y le ha obsesionado a lo largo de su vida.

¹⁵ Olguín, *op. cit.* p. 89.

En cuanto a los espacios, las tres obras confluyen en el ambiente porteño. La presentación de un Buenos Aires babélico, caótico, va *in crescendo* a través de cada una de las novelas, hasta culminar en *Abaddón el exterminador* con las cloacas y el mundo subterráneo de una ciudad que se desfigura desde sus cimientos, ya prefigurado todo ello en el famoso “Informe sobre ciegos” ubicado dentro de *Sobre héroes y tumbas*.

Es permisible entonces que al conjunto de obras de ficción de Ernesto Sábato se le ha denominado como una trilogía por los temas, los personajes y los espacios planteados, mas no por la estructura de estas novelas.

De la austeridad “clásica” de *El túnel* al abigarramiento y barroquismo de *Sobre héroes y tumbas* y *Abaddón el exterminador* existen distancias tanto formal, y estética considerables. Además de dichas diferencias temporales, (bastante grandes por cierto) trece años aproximadamente entre una y otra novela, nos refiere ello a la gran dificultad y “sufrimiento” que implica para el autor su propio oficio. Dice Sábato en este aspecto: “es una vocación dolorosa la del escritor”.

2.1.5. Generalidades de la estructura

La estructura de *El túnel* es, a grandes rasgos, cerrada, escueta, lineal. La autonomía de composición es total. Los nexos que la unen con ficciones subsecuentes, son posteriores, es por ello que en este caso no existe una intertextualidad con las otras dos ficciones del autor. De ellas hacia *El túnel* sí.

Esta obra está inscrita dentro del género policiaco, valiéndose de sus mejores recursos, pero de forma inversa. Sabemos desde el principio quién es el culpable, mas no conocemos los móviles del crimen, lo cual esperamos encontrar, pero finalmente la subjetividad misma de la enunciación no nos permite como lectores, formular sin subjetivismo, una idea total, absoluta y sin elucubraciones de las razones “reales” por las cuales Castel comete el crimen.

Tenemos entonces un relato *in extrema res*. La historia está planteada en retrospectiva por el narrador autodiegético, Castel, quien tiene, sin lugar a dudas, el control de ésta.

La situación a partir de la cual gira la novela es única: los celos. La ficción mantiene una presentación lineal a partir de la confesión del narrador autodiegético. Se ha dicho en varias ocasiones, por parte de la crítica, que es una novela de estructura "clásica", donde convergen armónicamente -con una autorregulación magistral- lo policiaco y lo psicológico. Las circunstancias jamás superan la conciencia del narrador personaje, pero no por ello el ritmo se ve trastocado en detrimento de la ficción. Es más, la univocidad en la presentación del discurso narrativo es, a nuestro juicio, lo que hace de ésta una obra vertiginosa y tensa.

El clima desolador, angustioso, absurdo, desesperanzador y satírico imperante en la obra es producto de la conjunción y dosificación de la información, por un único personaje, que como ya habíamos mencionado es quien tiene el control absoluto del ritmo.

En la austeridad clásica de *El túnel*, hay quienes ven la formación científica de Sábato, otros, la notable influencia de la estética europeizante del grupo *Sur*, pero nos parece más importante observar que la estructura precisa y casi matemática de este relato, responde a uno de los grandes afanes y obsesiones del autor, dentro de la creación artística y en su línea de pensamiento: ese absoluto, la estructura perfecta y verdadera, la cual, es una manifestación de la añoranza de tranquilidad y paz, dentro de un mundo lleno de contradicciones voces y matices, donde lo desgarrador es lo informe, lo abigarrado. La soledad y la desesperanza se manifiestan como el absoluto doloroso de esta obra, tanto en la forma como en el contenido.

La visión de las circunstancias y de la vida se transformará para Sábato en sus novelas subsecuentes, pero mientras tanto *El túnel*, es la obra de la

incomunicación y desesperanza total. El trágico destino del hombre está expuesto de forma insoslayable en esta novela.

Segunda Parte

1.1. La médula espinal de *El túnel*: el narrador

Dentro de la tradición literaria más antigua -con Aristóteles al frente- el narrador es el elemento fundamental dentro del universo del relato (con sus matices por supuesto). Poseedor de la sabiduría, las diversas corrientes coinciden en la importancia de esta categoría, más no en la terminología, enfoque, capacidades y pertinencias de dicha instancia.

El narrador es también, quien dentro del universo del relato, ejerce una condición dialógica con el lector de la obra. Es él quien entabla el puente principal entre el mundo de la diégesis y el mundo real, factual. Hemos mencionado que las corrientes de diversas latitudes del mundo occidental no difieren acerca en la importancia de esta entidad del relato, pero existen diversos matices y grados de compenetración que el formalismo ruso, el estructuralismo checo, los narratólogos franceses, la escuela norteamericana, etc. apuntan respectivamente. Las preferencias de uno u otro grupo, básicamente se enfocan al grado y posición de saber que posee el narrador, así como al grado de verosimilitud que -a partir de ciertas características- éste logra dentro del universo de la ficción.

Todo relato está supeditado a las disposiciones del narrador. Él es quien tiene completo dominio de la situación a contar, pues todo relato es narración y la narración esta a cargo evidentemente de un narrador. Para Gerard Genette al narrador le están conferidas cinco funciones fundamentales las cuales son:

- **Narrativa:** el hecho de contar la historia. Esta es la *función de control*.
- **Organizativa:** la articulación interna del texto.
- **Comunicativa:** el diálogo que el narrador puede mantener con el narratario presente o ausente.

- **Testimonial:** cuando el narrador sugiere cuáles son las fuentes de información de las que parte la posible fiabilidad de sus recuerdos.
- **Ideológica:** consiste en las interpretaciones o comentarios explicativos o justificativos del narrador sobre el desarrollo de la narración.

Estas funciones son los quehaceres preponderantes de quien cuenta. Dependiendo del tipo de relato, del género o subgénero al que se adscriba, así como la ejecución del autor, el narrador pondrá énfasis en uno en varios de estos puntos, en función del grado de verosimilitud que busque el autor.

Las relaciones entre autor, narrador y lector ficticio son diversas y a veces confusas, por ello debemos delimitar ciertos aspectos de cada uno de estos elementos. En primer lugar, el máximo artífice del relato en el universo extradiegético es el autor. Como creador, como ser escribiente, él tiene la última palabra. Ahora bien, cuando él elige al narrador, también elige el grado de inclusión que como autor tendrá en la obra, así como los caminos que por consecuencia el narrador como entidad autónoma -en cierto sentido en relación al sujeto social que es el autor- debe seguir si es que busca obtener un relato verosímil. “En suma, para las corrientes estructuralistas el narrador se comporta preponderantemente como un “sabedor”, pero se insiste al mismo tiempo en su papel de realidad configuradora de la estructura narrativa”.¹⁶

También podemos ver al narrador como un hablante, un locutor. Esta perspectiva surge cuando los estudios lingüísticos infieren en los literarios. Es en este sentido, la interpretación hecha por Antonio Garrido Domínguez nos parece acertada, al especificar la idea central de Mijail Bajtín en este punto: “la relación del locutor con su mensaje -su actitud hacia el objeto del enunciado- representa la cuestión central dentro de la compleja problemática de la novela”.¹⁷

Además de las precisiones terminológicas es posible asir la entidad del narrador desde dos perspectivas base: una es la literaria, otra la comunicativa. Sin

¹⁶ Antonio Garrido Domínguez. *El texto narrativo*. Madrid, Síntesis, 1996, p. 106.

¹⁷ *Ibidem*. p. 107

embargo éstas se complementan. Como punto destacado, se puede decir que no hay posibilidad de existencia de un relato contado por sí mismo, por ello el narrador es una presencia indiscutible dentro del mundo de la ficción. Para la escuela de los narratólogos franceses, “el narrador se define preferentemente por su grado de conocimiento de la realidad”¹⁸.

Pero no sólo basta con medir el tipo y grado de información, hay que observar otros aspectos implicados en la instancia del narrador. El primero, nos parece es el punto de vista o focalización, como lo delimita claramente Gerard Genette.

1.1.1. La focalización

Es el lugar desde donde se cuenta, se narra y se conoce el universo de la diégesis. La definición de focalización surge en el seno de la escuela francesa como una -aventurémonos al término- depuración y perfeccionamiento, que realiza Gerard Genette a conceptos como el *Skas* de los formalistas rusos que “acentúa el papel del narrador en cuanto a intermediario entre el autor y el público, y con él, la distorsión u orientación de los hechos de la historia narrada”¹⁹; así como del punto de vista concebido por Ortega y Gasset en España y de H. James de la escuela norteamericana.

En el radio de acción que abarca este concepto dentro de la ficción, lo más importante es identificar y saber cuáles son las fuentes de las que proviene el conocimiento del narrador en cuestión y qué tan verosímiles resultan dichas fuentes dentro del universo del relato.

La teoría literaria, con vistas de aclarar este concepto, ha tomado “en préstamo” varios términos provenientes de las artes plásticas. De ahí que surjan términos como “perspectiva”, “punto de vista”, “visión” y, más acertadamente, “focalización”.

¹⁸ *Ibidem.* p. 106

¹⁹ *Ibidem.* p. 125.

Para Ortega y Gasset, en pocas palabras, la realidad y su conocimiento tendrán variaciones a partir de la perspectiva adoptada por cada individuo.

“-La verdad es o no es- sino el acercamiento al mundo desde perspectivas diferentes”.²⁰

Para la escuela norteamericana -que pugnó fuertemente por la idea de la “erradicación” o por lo menos, el “amordazamiento del narrador”, es decir, por la idea central de que el relato debe contarse a sí mismo- expresada por H. James, define este concepto con el siguiente símil: “La casa con infinitas ventanas que se abren sobre diferentes costados”²¹. La escuela norteamericana, además de buscar saber el origen de la información, ubica sus esfuerzos teóricos en el planteamiento según el cual no existe una verdad totalitaria, sino que ésta es variable, según como cada individuo la refleje, desde sus muy particulares circunstancias.

En otras latitudes, siguiendo este orden de ideas de Garrido Domínguez, encontramos fundamentalmente a Mijail Bajtín, quien ve la focalización como un aspecto eminentemente dialógico. El narrador es el responsable de la polifonía de la novela, como ordenador y orquestador de la ficción. El narrador es para Bajtín un puente, por medio del cual otros sociolectos, otras ideas, tienen cabida dentro de un mismo universo discursivo: “desde éste punto de vista, la novela se define por su carácter dialógico en más de un aspecto: diálogo de lenguas y, sobre todo, diálogo de ideologías”²².

Con las premisas anteriores, observemos el caso concreto de nuestra novela *El túnel*. La focalización determinante dentro de esta narración sin lugar a dudas es del narrador personaje, o mejor dicho, narrador autodiegético Juan Pablo Castel. Ello responde a toda la disposición del relato. Como narrador autodiegético Castel se coloca como el “sabedor” absoluto, pues es su versión del relato, al estar éste expuesto en primera persona, como personaje central y evidentemente subjetivo,

²⁰ *Ibidem.* p. 123.

²¹ *Ídem.*

²² *Ibidem.* p. 127.

las premisas, la estructura, la cualidad y cantidad de la información están enteramente a su cargo.

La construcción del discurso de Castel como narrador autodiegético se inscribe en una focalización interna, pues como antihéroe narra su propia historia. El universo y la relación con los demás personajes de la historia se disponen desde su conciencia. Se trata fundamentalmente de que la percepción del personaje, con todas sus características, sea la que el lector reciba. Su conocimiento del mundo a través del tamiz de su visión particular de los acontecimientos es la que llega a nuestras manos.

Como narrador, quien se ubica en primera persona es el sujeto; en sentido estricto de proceso enunciativo y en el de lo enunciado -en el plano de la producción del discurso- funge como agente. Dice Helena Beristáin en este sentido: “[...] la forma canónica de éste tipo de enunciado opera sobre la correlación *yo-yo*”²³.

La visión del mundo está totalmente dispuesta desde la conciencia de narrador autodiegético. Él nos ubica, en un primer punto, desde un presente con la siguiente declaración: “Bastará decir que soy Juan Pablo Castel, el pintor que mató a María Iribarne; supongo que el proceso está en el recuerdo de todos y que no se necesitan mayores explicaciones sobre mi persona”.²⁴ Desde este momento, el narrador se ha dado a conocer sin cortapisas, mostrándose tal cual es. Pero no cualquier individuo, sino uno que busca a toda costa objetivar su relato hasta tal punto, con el afán de hacerlo fidedigno hasta sus últimas consecuencias.

La focalización es unívoca, dominante, total. Castel rara vez nos permitirá, tanto al narratario como a los lectores reales, asomarnos al mundo exterior. Toda información enunciada está ubicada en un discurso cerrado, totalitario, parcial, más no por ello incongruente. La realidad está tamizada por su voluntad, por la lógica de su discurso individual, subjetivo. A través de él, observamos las

²³ Helena Beristáin. *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 2000, p. 356.

²⁴ Ernesto Sábato. *El túnel*. Madrid, Cátedra, 2000. p. 61.

diferentes latitudes de su alma. Así Castel nos permite adentrarnos en los resquicios más íntimos de su conciencia.

Tenemos entonces una focalización única, partir de un narrador autodiegético. Partimos evidentemente de un presente narrativo. El relato en un nivel extradiegético, presentado por éste narrador, se inscribe dentro de la ficción como “la narración de un crimen”. Nuestro “sabedor”, quiere influir en nosotros, propugnando una credibilidad absoluta, develándonos fragmentos intimísimos de su conciencia:

[...] la vanidad se encuentra en los lugares más inesperados: al lado de la bondad, de la abnegación, de la generosidad. Cuando yo era chico y me desesperaba ante la idea de que mi madre debía morir un día (con los años se llega a saber que la muerte no sólo es soportables, sino hasta reconfortante), no imaginaba que mi madre pudiese tener defectos [...] en sus últimos años, cuando yo ya era un hombre, cómo al comienzo me dolía descubrir debajo de sus mejores acciones, un sutilísimo ingrediente de vanidad [...] cuando la operaron de cáncer. Para llegar a tiempo tuve que viajar dos días enteros sin dormir. Cuando llegué a su cama, su rostro de cadáver logró sonreírme levemente, y murmuró unas palabras para compadecerme (¡ella se compadecía de mi cansancio!). Y yo sentí dentro de mí, oscuramente, el vanidoso orgullo de haber acudido tan pronto. *Confieso este secreto para que vean hasta que punto no me creo mejor que los demás.*²⁵

Como narrador, Castel busca desesperadamente otorgar credibilidad a su relato. Ello con la finalidad de darlo a conocer, y entre los posibles lectores “ideales” que él invoca, y tener la posibilidad de encontrar alguien quien pueda comprenderlo a cabalidad, esto como evocación a un anhelo aniquilado dentro de la historia, con la muerte de María Iribarne:

[...] no tengo interés de pasar por excéntrico, *diré la verdad*, que de todos modos es bastante simple: pensé que serían leídas por mucha gente ya que ahora soy

²⁵ *Ibidem.* p. 62. El subrayado es nuestro.

célebre; y aunque no me hago muchas ilusiones acerca de la humanidad en general y de los lectores de éstas páginas en particular, *me anima la débil esperanza de que alguna persona llegue a entenderme*. AUNQUE SEA UNA SOLA PERSONA.²⁶

Como es posible observar, estamos ante un narrador consecuente con toda la dimensión de su discurso. La dinámica de su narración es casi matemática. A lo largo de buena parte del relato, comienza contando una acción, después de dar una larga explicación o circunloquio, debido a las ideas que rondan por su mente, nos coloca ante las posibilidades organizativas que él hace, en vista del suceso acaecido; nos explica cada una de ellas a partir de un razonamiento exacto, preciso (aunque las premisas sean absurdas por su origen o extremos), puede venir inmediatamente una prolepsis marcadamente racionada con la reflexión en cuestión, y finalmente, desembocar en una nueva acción, la cual generalmente parte de una dinámica similar.

Tenemos un narrador poderoso, el cual no escatima sus recursos vitales para “aclarar” y verificar sus puntos de vista y, ante todo, de forma didáctica, demostrar sus hipótesis. Su saber es, como ya mencionamos, totalmente parcial, limitado (muchas veces por su propia voluntad) subjetivo, condicionado por la emotividad en retrospectiva de su relato. No tiene respuesta a gran parte de las incógnitas presentadas por él mismo como narrador.

Es importante siquiera hablar someramente de un aspecto que nos parece digno de mención: la condición dialógica de *El túnel*. Hemos mencionado anteriormente que quien propone dentro del marco de la focalización este aspecto en particular es Bajtín. Ese constante diálogo y enfrentamiento entre registros, pensamientos, ideas e ideologías que se contraponen dentro del discurso del narrador, tiene una presencia particular en esta novela.

Dentro del universo discursivo de *El túnel* podemos encontrar dos registros comunes, o mejor dicho, dos sociolectos: el de Juan Pablo Castel y el de María

²⁶ *Ibidem*. p. 64. El subrayado es nuestro.

Iribarne. Es por éstos que coinciden en un conocimiento acerca de la pintura, y sobre todo, en una forma de expresar sus ideas (aunque en el caso de María son mínimas las ocasiones) respecto de la existencia. Son los personajes con mayor sentido existencialista dentro de la ficción. Evidentemente Castel, por ser él el portador del discurso; María en sus actitudes y en sus cartas se expresa.

También nos parece que este dialogismo existe en forma contradictoria entre Hunter, Mimí Allende y Juan Pablo Castel. En aquella conversación (en donde el discurso directo se presta perfectamente para la ocasión), existe un evidente choque de ideas entre uno y otro personaje. Mimí Allende es el prototipo de la afrancesada esnob que imperaba en los salones de la alta clase porteña de los años cuarenta. Imprimiendo juicios “tétricos” sobre literatura, el perfil de este personaje toma relevancia y contrasta cuando conocemos las concepciones profundas de Castel. Él busca incansablemente la verdad dentro del arte. La ideología de la burguesía porteña se opone a la del artista. Por ejemplo:

-Te vuelvo a repetir, Mimí, que no hay motivo para que digas los nombres rusos en francés. ¿Por qué en vez de decir Tchékhov no decís Chejov, que se parece más al original? Además ese <<mismo>> es un horrendo galicismo.

-Por favor -suplicó Mimí- no te pongas tan aburrido Luisito. ¿Cuándo aprenderás a disimular tus conocimientos? Eres tan abrumador, tan *épuisé*..., no le parece -concluyó de pronto dirigiéndose a mí.

[...] Todavía hoy me admira que haya oído con atención todas esas idioteces, y sobre todo, que las recuerde con tanta fidelidad²⁷

Hunter por otro lado, es un tipo reservado, contenido, que no deja fluir sus pasiones; un hombre de mundo, pudiente, que se opone al círculo al del cual proviene Juan Pablo Castel. El diálogo entre ideologías es evidente en *El túnel*.

²⁷ *Ibidem.* p. 128.

No es la parte medular del texto, pero sí nos deja entrever la presencia del autor, a partir de la construcción de esta situación. Para Sábato los círculos privilegiados y de falsa inteligencia, han sido blanco de agudísima crítica en sus obras ensayísticas y literarias.

1.1.2. El discurso narrativo

Existe una vasta gama de diferenciaciones, anotaciones y reflexiones recientes, en cuanto a las técnicas narrativas, sobre todo, con las propuestas hechas por la literatura del siglo XX y XXI. La emancipación del tiránico narrador omnisciente, quién buscaba por cualquier resquicio sobrepasar, enjuiciar y acotar la historia narrada, es la principal razón por la cual, el estudio de las distintas formas de presentar el discurso narrativo ha adquirido gran complejidad. Las diversas discusiones teóricas versan desde la distinción entre narrador y autor o *fautor*²⁸, en relación al sujeto social que es el autor; hasta los diferentes grados de correlación entre el discurso directo, el discurso indirecto, el discurso indirecto libre, y toda una amplia gama de combinaciones que el fenómeno narrativo del siglo XX y del que corre, ponen en el camino de los teóricos, quienes tienen que dilucidar el grado, la forma en cómo está vertida la información, y sobre todo, en cómo está representada esa compleja entidad que es la conciencia narrativa; sea ésta de un narrador y un personaje que se separan y fusionan a través de la forma de discurso indirecto libre o sea la bifurcación entre las fronteras del narrador y el personaje.

Dentro de la focalización interna de *El túnel*, tenemos la presencia de diversas técnicas narrativas. Por momentos nos parece que estamos ante la clásica forma de un monólogo interior, pero la no correlación del tiempo de la narración con el tiempo de la historia nos lleva a otras variables de esta técnica. Además ésta

²⁸ Cfr. Oscar Tacca. *Las voces de la novela*. Madrid, Gredos, 1979. Concepto vertido por el autor en el capítulo II.

sensación se desplaza, cuando Castel hace gala de sus dotes narrativas y de la “objetividad con la cual pretende contar su historia”. Es decir, separa el contenido vertido de su conciencia a partir su intencionalidad como narrador y la temporalidad propia de un relato en perspectiva. El monólogo interior se caracteriza –entre otras cosas- por representar la vivacidad y espontaneidad de la conciencia narrativa, desarrollada sobre todo, durante el siglo XX. En este sentido, Castel, deja en claro su posición como ser que cuenta y que escribe su historia en perspectiva, con acotaciones y reflexiones *a posteriori*, arrebatadoras y sumamente íntimas, así como espontáneas, por ejemplo:

¡Ah y sin embargo te maté! ¡Y he sido yo quien te ha matado, yo, que veía como a través de un muro de vidrio, sin poder tocarlo, tu rostro mudo y ansioso! ¡Yo, tan estúpido, tan ciego, tan egoísta, tan cruel!
Basta de efusiones. Dije que relataría esta historia en forma escueta y así lo haré.²⁹

Acotando con el ejemplo anterior el uso el monólogo interior clásico, y haciendo separaciones tajantes, con el fin de no perdernos en un mar terminológico y en plena discusión actual, debemos tener presente que existen dos tipos de relato fundamentalmente: por un lado, el denominado *relato de palabras* y por otra el *relato de acciones*. Para Genette esto parte de la diferenciación entre los conceptos *diégesis* y *mimesis*, como los concebía Aristóteles, es decir, el discurso del narrador y el discurso del personaje.

En el caso de *El túnel*, esta separación es muy endeble, casi imperceptible, pues estas dos entidades aparecen íntimamente unidas, más bien fusionadas. Castel intercala, como narrador autodiegético percepciones de su historia, vistas en perspectiva desde un presente narrativo bien delimitado. Las acotaciones que él hace dentro de la diégesis, lo separa de la narración estricta y nos retorna –como

²⁹ *Lo mejor de Ernesto Sábato*. Barcelona, Seix Barral, 1989, p. 21.

lectores- a ese presente narrativo, al presente de su conciencia. La redacción, desde la prisión, del manuscrito donde relata su crimen. Por ejemplo:

Todos saben que maté a María Iribarne Hunter. Pero nadie sabe como la conocí, que relaciones hubo exactamente entre nosotros y cómo fui haciéndome a la idea de matarla. *Trataré de relatar todo imparcialmente porque, aunque sufrí mucho por su culpa, no tengo la necia pretensión de ser perfecto.*³⁰

Castel es, preponderantemente, más narrador que personaje. Su conciencia narrativa y enunciativa está en gran parte de la obra. Esto es para Gerard Genette un discurso narrativizado: en él se nota más la manipulación del narrador, es más alejado del discurso original y por ende el de menor grado mimético. Cuando Juan Pablo acota sus ideas y nos lleva por medio de una larga analepsis ejemplar, domina el narrador ante el personaje.

Hemos mencionado que dentro del discurso narrativo de *El túnel* conviven diversas formas de estructuración del discurso. Obviamente estas formas están supeditadas a la focalización, al tipo de narrador construido por Sábato y por las exigencias mismas de coherencia del discurso.

Uno de los aspectos preponderantes de esta novela es su capacidad de enunciar los contenidos de la conciencia del narrador autodiegético. Dentro de las formas del discurso narrativo podemos ubicar a *El túnel* como una narración en donde las formas directas e indirectas en diversos grados se combinan, siempre atendiendo a un aspecto fundamental: la reproducción del pensamiento del personaje.

En la compleja tipología planteada por Garrido Domínguez y de la cual hemos tomado algunos conceptos el presente texto, podemos ubicar en *El túnel* formas como el monólogo autocitado, mismo que mantiene nexos inescrutables con el monólogo interior, pero acotando una distancia temporal entre la historia

³⁰ Ernesto Sábato. *El túnel*. Madrid, Cátedra, 2000. p. 64. El subrayado es nuestro.

misma y la enunciación de ésta. Dice así Garrido Domínguez: Se trata de un monólogo introducido formalmente por la primera persona [...]:

Las frases sueltas y mezcladas formaban, un tumultuoso rompecabezas en movimiento, hasta que comprendí que era inútil preocuparme de esa manera: recordé que era ella quien debía tomar la iniciativa de cualquier conversación. Y desde ese momento me sentí estúpidamente tranquilizado y hasta creo que llegué a pensar también estúpidamente <<vamos a ver como se las arreglará>>³¹

Diversos ejemplos de monólogo podemos encontrar dentro del relato, lo fundamental de este aspecto es que el vaciado de la conciencia que buscan narrador autodiegético y creador se logra de un modo sumamente efectivo, es decir, la subjetividad del relato prácticamente no se ve mermada dentro de todo el relato.

1.2. El narratario

El concepto de narratario dentro de la teoría literaria alude a una figura muy concreta -pero no menos compleja- dentro del universo del relato. La figura del narratario corresponde al receptor interno dentro de la diégesis, es decir, aquel individuo o, aquella comunidad a la cual el narrador dirige su relato.

La confusión con el lector de carne y hueso, con el individuo social que adquiere el texto en una librería, no es sostenible, pues el narratario es una figura evocada por el narrador dentro del mundo de ficción, y que sólo dentro de ella concibe su existencia y, por ende, sus funciones concretas.

Gerard Genette plantea otro tipo de destinatario -este exterior al texto- denominado "narratario extradiegético", el cual se identifica con el "lector virtual", supuesto por el autor.

³¹ Cit. post. Antonio Garrido Domínguez. *El texto narrativo*. p. 280.

El narratario tiene funciones específicas dentro del mundo de ficción planteado por la novela. Una de ellas es crear un puente entre el narrador y el lector; otra, nos ayuda a conocer al narrador, a partir de las relaciones que éste entabla con su destinatario; además, pone atención en determinados temas planteados por la obra -implícita o explícitamente- y es un recurso por medio del cual la intriga construye un orden progresivo. En otro sentido, se puede constituir como el portavoz de la moral de una obra.

Creemos que la figura del narratario es un eje fundamental dentro de la construcción de *El túnel*. A través de él nosotros concebimos la existencia del narrador autodiegético Castel, como un figura compleja y contradictoria, el cual evoca constantemente al narratario –en este caso, los lectores que leerán por morbo o compasión el relato de su crimen, y en quienes, aún guarda la esperanza de encontrar un interlocutor que pueda comprenderlo:

Podría reservarme los motivos que me movieron a escribir estas páginas de confesión; pero como no tengo interés en pasar por excéntrico diré la verdad, que de todos modos es bastante simple: *pensé que podrían ser leídas por mucha gente, ya que ahora soy célebre; y aunque no me hago muchas ilusiones acerca de la humanidad en general y de los lectores de estas páginas en particular, me anima la débil esperanza de que alguna persona llegue a entenderme, AUNQUE SEA UNA SOLA PERSONA.*³²

Podemos inferir por lo anterior, que la figura que el narrador construye del narratario es una muy definida. Un lector comprensivo, atento, interesado, pero no complaciente, es decir, un escucha, una presencia.

El narrador tiene en mente como narratario una colectividad. A ella concretamente es a quien dirige el relato de su crimen. Desde el primer capítulo de *El túnel* manifiesta constantemente la necesidad de ser escuchado, o mejor dicho leído. El narratario es una presencia constante que figura a lo largo de la obra. Es

³² Ernesto Sábato. *Lo mejor de Ernesto Sábato*. Barcelona, Seix Barral, 1989. p. 15.

una instancia construida a partir de una necesidad del narrador: la comunicación, y por ende el entendimiento; aunque éste sea solamente virtual.

Castel es un narrador que llama constantemente la atención del narratario con frases como: “podrán preguntarse [...]”; “supongo que el proceso está en el recuerdo de todos [...]”; “Piensen cuanto peor es para la sociedad [...]”; “-se podrá preguntar alguien- [...]”; “Basta de efusiones. Dije que relataría esta historia en forma escueta y así lo haré” etc. inmiscuyéndolo, adentrándolo al mundo de donde surgió el crimen. Castel es un narrador incluyente.

El narratario como receptor de un mensaje concreto –en nuestro caso la novela- es una instancia pasiva. En ningún momento existe fuera de la conciencia e intencionalidad del narrador. Al final de la obra, no existe indicio alguno que nos indique la lectura concreta realizada por un sujeto individual. Ni siquiera el mentado editor, al cual Juan Pablo Castel busca llevar su relato.

La función del narratario es importante, visto éste como puente entre el narrador personaje –segregado por sus actos- de una sociedad. Pero además, sirve como transmisor, al lector concreto, social, en función de la construcción del sentimiento de desesperanza, a partir de un enfoque sensorial. Juan Pablo es el portavoz concretamente dentro de su discurso narrativo de la desesperanza explícita de la novela; de ello no hay duda. Pero esa desesperanza se transmite al lector a partir de la angustia que el narrador provoca a su narratario; lo hace partícipe constantemente de sus reflexiones, confrontando sus posiciones ideológicas con las de una sociedad, que también es la sociedad del narratario. De ahí que las constantes evocaciones a él no son de forma alguna gratuitas.

Por otra parte la dosificación de la información proporcionada por Castel, está íntimamente ligada al narratario. Muchas de las llamadas de atención que el narrador hace a su narratario –porque es suyo- surgen en función de información prometida por el narrador para momentos posteriores, o en otros casos, que el narrador “dice” haber “prometido mencionar” al narratario o “parecer haber dicho” y no lo hizo, por ejemplo: “[...] (no sé si ya dije que voy a relatar mi crimen)

[...]”. El constante juego construido por el narrador también imprime, dentro de la lógica del propio discurso, un esfuerzo a favor de la verosimilitud.

1.3. La desesperanza: una constante en el discurso de Juan Pablo Castel

La ausencia de expectativas positivas en un relato como *El túnel*, quizá sea, en este punto, muy obvia. También la desesperanza nominal es una constante en el discurso del narrador autodiegético, de nuestro antihéroe. Creemos que la desesperanza no existe únicamente porque el narrador “dice” ubicarla ahí; verla y sentirla en todas partes de su entorno; que no puede vivir de forma diferente, pues todo está plagado de ella, bajo el sino de su naturaleza.

A lo largo del análisis del narrador, hemos confirmado una intuición. Ese sentimiento textualmente existente dentro del discurso del narrador; de la construcción de los personajes, o en oposición a ellos- tiene manifestaciones peculiares y se puede ubicar en diferentes niveles de abstracción.

Si bien es cierto que la lectura de esta obra deja un extraño “sabor de boca”; una grotesca sensación de “incomodidad” al final del relato, creemos que a partir de esa sensación de “incomodidad” es donde debemos fijar la atención en tanto al tema de la desesperanza en esta novela.

La crítica literaria ha mencionado reiteradamente que *El túnel* es una metáfora de la desesperanza, de la soledad del hombre, de los celos y la posesión física, así como de lo absurdo de la existencia humana etc. Comencemos el rastreo de la desesperanza observando que se ubica en diferentes niveles en la novela.

En primera instancia –lo hemos mencionado arriba- existe una desesperanza textual, evidente y quizá “descarada” por el afán del narrador de plasmarla en él y en María, ambos personajes principales; en hacerla patente a través del poder de la palabra. Ella se encuentra en la mención misma de sí. Sobre todo por ella, pues, a nuestro juicio, es quién de forma más representativa mantiene una actitud existencialista. La mujer, objeto del narrador autodiegético, se percibe dentro del discurso del narrador, distante, -aparentemente atormentada- sensible, sola,

pensativa, triste, atraída por la muerte y por la nada; ella también busca la comprensión del otro. Ésa es María: una figura inaccesible, vaga, reprimida en su caracterización por el narrador.

La desesperanza, llamémosla textual, patente, se encuentra como un tópico, un punto de encuentro entre la actitud de los personajes y el objetivo del narrador autodiegético, la comprensión absoluta, total. Por ejemplo:

[...] Recuerdo que días antes de pintarla había leído que en un campo de concentración alguien pidió de comer y lo obligaron a comerse una rata viva. A veces creo que nada tiene sentido, 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.

¿Sería eso verdaderamente? Me quedé reflexionando en esa idea de la falta de sentido ¿toda nuestra vida sería una serie de gritos anónimos en un desierto de astros indiferentes?

Ella seguía en silencio.

-Esa escena de la playa me da miedo -agregué después de un largo rato-, aunque sé que es algo más profundo. No, más bien quiero decir que me representa profundamente a *mí*... Eso es. No es un mensaje claro todavía, no, pero me representa profundamente a *mí*.

Oí que ella decía.

-¿Un mensaje de *desesperanza*, quizá?

La miré ansiosamente:

-Sí -respondí-, me parece que un mensaje de *desesperanza*.

Ve como usted sentía como yo [...] ³³

La búsqueda del absoluto también ha sido una constante en el discurso del narrador. El absoluto se traduce para nuestro narrador en su discurso: una férrea, fuerte y sólida verdad demostrable desde su paradigma de conciencia. Representado en su manera de estructurar y mostrarnos los acontecimientos de la obra.

³³Ernesto Sábato. *El túnel, op. cit.* p. 87. El subrayado es nuestro.

La imposibilidad de conseguir el ansiado absoluto, en este nivel de presencia textual de la desesperanza, se ubica en el anhelo más profundo de comunicación de nuestro narrador.

Resulta desolador el hecho de no encontrar un interlocutor entre el mar de gente de una ciudad cosmopolita como la mítica Buenos Aires.

Visto así, tenemos una desesperanza patente, palpable, dentro del discurso de nuestro narrador. Dentro de su conciencia vital; de aquello que se puede decir de su marco de experiencia, de su sensibilidad. Para él, la condición del ser humano no pasa desapercibida: la vanidad, la soberbia, la fatuidad, el engaño, la crueldad de su tiempo, son signos indiscutibles de la innoble condición de su especie.

La búsqueda frustrada de comunicación en un mundo de tales dimensiones, lo llevan al anhelo utópico de una situación idílica, única, irrepetible, consciente, pura. La autodestrucción de su mismo objeto de deseo, es el resultado inequívoco de que todo ello no existe en un estado total. Su conciencia de que todo aquello no es más que un ideal imposible en este mundo, le encierra en sí mismo para siempre, textual y metafóricamente.

Lo anterior en un primer nivel se observa así: la desesperanza como la famosa imposibilidad del absoluto. Lo inalcanzable. Lo perdido. La autodestrucción.

En un nivel de menor obviedad, creemos que la desesperanza se ubica como un vehículo del conocimiento, de “indagación” real (como Sábato así lo ha referido en sus ensayos literarios) de la condición humana. El famoso reconocimiento griego, la *anagnórisis* pero acotado desde “la incomodidad” en los rasgos amplificados del discurso obsesivo, totalizante y satírico de Juan Pablo Castel.

La hiperbolización, así como la absurda estructura silogística del discurso de Juan Pablo Castel es uno de los aspectos primordiales de este segundo grado de desesperanza. Dentro de lo que podríamos denominar “estructura profunda”, ubicamos dentro de *El túnel*, a partir de la conciencia narrativa de Castel, un

discurso cerrado. Cerrado, pues, sólo tenemos a nuestra disposición los contenidos mismos de su conciencia, vertidos en la forma natural, más cercana a la verosimilitud del relato en perspectiva. Esta disposición focal, nos inscribe únicamente a un universo discursivo. Este universo discursivo y vital está dominado por la personalidad del narrador. Desde un inicio, Castel se muestra aparentemente tranquilo. Narrando su historia con calma, como quien mira atrás, y sigue cavilando consecuentemente y sin prejuicios. Ya hemos mencionado el afán “objetivista” del cual hace gala nuestro narrador.

Ahora bien, la forma en como dispone Castel su discurso es impecable. La narración del acontecimiento viene acompañada de una reflexión, la cual lleva inmediatamente y con un incesante ritmo a una analepsis; un recurso bastante conveniente e ilustrativo para lo que él busca dar a entender; después de alguna referencia marcadamente personal continúa con el relato, por ejemplo:

Una tarde por fin la vi por la calle. Caminaba por la otra vereda, en forma resuelta, como quien tiene que llegar a un lugar definido y a una hora definida.

La reconocí inmediatamente podría haberla reconocido en medio de la multitud. Sentí una indescriptible emoción. Pensé tanto en ella, durante tantos meses, imaginé tantas cosas, que al verla no supe que hacer.

La verdad es que muchas veces había pensado y planeado minuciosamente mi actitud en caso de encontrarla. Creo haber dicho que soy muy tímido; por eso había pensado y repensado un probable encuentro y la forma de aprovecharlo. [...] Conozco muchos hombres que no tienen dificultad en establecer una conversación con una mujer desconocida. *Confieso* que en un tiempo les tuve mucha envidia [...]. Desgraciadamente, estuve condenado a permanecer ajeno a la vida de cualquier mujer.

En esos encuentros imaginarios había analizado diferentes posibilidades. Conozco mi naturaleza, y sé que las situaciones imprevistas y repentinas me hacen perder todo sentido. a fuerza de atolondramiento y timidez [...] ³⁴

³⁴ *Ibidem.* p. 66.

El narrador sabe la estructura de su pensamiento. Pero, no se da cuenta de la desproporción de sus inferencias y de sus juicios. Sólo en algunas ocasiones, ya cuando “el daño estaba hecho”, parece ser consciente del carácter totalmente subjetivo de sus desproporcionadas afirmaciones, las cuales no tienen más fundamento que una condición indicial de las circunstancias, por ejemplo:

[...] Por fin tomé una decisión: fui al baño, llené la bañera con agua fría, me desnudé y entré. Quería aclarar mis ideas [...] Poco a poco logré poner mi cerebro en pleno funcionamiento. Traté de pensar con absoluto rigor, por qué tenía la intuición de haber llegado a un punto decisivo. ¿Cuál era la idea inicial? Varias palabras acudieron a esta misma pregunta que yo mismo me hacía. Esas palabras fueron: rumana, María, prostituta, placer, simulación. Pensé: estas palabras deben de representar el hecho esencial, la verdad profunda de la que debo partir. Hice repetidos esfuerzos para colocarlas en el orden debido, hasta que logré formular la idea de esta forma terrible, pero indudable: *María y la prostituta han tenido una expresión semejante; la prostituta simula placer; María es una prostituta.*³⁵

Tenemos frente a nosotros una conciencia narrativa, como hemos mencionado, poderosa, que no da respiro al lector. Pero su poder es destructivo. Sus silogismos, por un lado, nos proporcionan su preciso grado de organización; y por otro, nos inserta en sus premisas absurdas, delirantes y desproporcionadas. Las descripciones son existentes sólo en lo esencial, en aquello que la focalización interna, subjetiva busca perfilar. Vemos lo que el narrador nos quiere mostrar de Buenos Aires, los sitios melancólicos. En el fragmento anterior, es claro el grado de subjetividad imperante en el discurso narrativo. En frente encontramos un narrador que hace las veces de detective de la conciencia, de lo inaprensible. Las premisas de las cuales parte Castel, son risibles, hasta llegar a lo grotesco, como deformación de su percepción de la realidad. La amplificación de las

³⁵ *Ibidem.* p. 152.

circunstancias es consecuencia de la intención y, por lo tanto, del foco del narrador. La posible parodia del género policiaco está relacionada a la desesperanza y a la desilusión en este texto; la sátira, está íntimamente ligada a esa desproporcionada visión del mundo. En la medida en que el exterior queda prácticamente cancelado por el narrador, la hiperbolización de ciertos acontecimientos los enlaza directamente con esta figura de pensamiento. La parodia de la novela policiaca, se encuentra vívidamente representada en la estructura argumentativa, discursiva y vital de Juan Pablo Castel.

El desencanto vital, la desesperanza surgen entonces como una deformación de la realidad, a través del narrador; pero que en un proceso de identificación, se acerca al narratario, luego al lector, para dejar ese amargo sabor de boca de aquello que amplificado, parece ajeno, pero en una lectura profunda identificamos con lo que nos es común a todos y sabemos de su existencia en la vida nuestra y de los demás: la bajeza, la envidia, el engaño, los celos, la falsa modestia y compasión, la vanidad, la soberbia, la futilidad, el esnobismo, la crueldad etc.

Capítulo III



De la literatura al cine: *El túnel* de León Klimovsky

3.1. Ernesto Sábato y León Klimovsky: coautores del guión cinematográfico.

La información correspondiente a la construcción del guión de *El túnel* es nula en México. El filme de León Klimovsky es poco conocido en nuestro país. Si bien es más ubicable la versión estadounidense hecha en 1987 por el director Antonio Drove y protagonizada por Jane Seymour y Meter Weller, el filme argentino con el cual nosotros hemos trabajado no existía en México (por lo menos, no en los espacios y acervos de consulta pública). Por ende, la información acerca de este texto fílmico existe muy someramente en Internet.

La relación entre Ernesto Sábato como encargado de los diálogos de la película y de León Klimovsky como coautor del guión cinematográfico fue estrecha, ello lo podemos intuir por algunas huellas en el texto fílmico (sobre todo en los diálogos). La mano de Sábato en los diálogos es evidente. Realmente el contenido fundamental de éstos está planteado textualmente como en la novela. Si bien la selección y la disposición espacial y temporalmente tienen algunas

variaciones dentro del plano de la historia, así como algunas adaptaciones prácticas de un discurso a otro, (como es el caso del vaciado de la conciencia narrativa de Castel del texto literario, a través de los amigos en el texto fílmico). Por ello, ubicamos una preponderancia de Ernesto Sábato en la estructura de los diálogos, sustancial para el filme.

Ahora bien, de León Klimovsky podemos decir que es un cineasta sin temores a la experimentación cinematográfica y a los retos. Su comienzo, en algún sentido se parece al de Sábato: después de ejercer la odontología, deja ésta por seguir su vocación como cineasta.

Para Klimovsky el cine era un oficio y un arte al mismo tiempo. Sus inicios en su patria, Argentina, estuvieron marcados por proyectos difíciles y ambiciosos como una adaptación de *El jugador* de Dostoievsky.

Además de su faceta como cineasta, Klimovsky fue un impulsor y promotor del séptimo arte en su país; fundó el primer cineclub de Argentina (1929), así como promovió el cine soviético en este país. Y complementado dicha labor también restauró algunas películas europeas para ser exhibidas en Argentina.

Su filmografía es sumamente extensa (alrededor de sesenta largometrajes) y experimentó con casi todos los géneros. Para él, el cine era un oficio, y no tenía ningún dejo de incomodidad al decir que él quería vivir de su trabajo.

Su etapa como cineasta en Argentina se interrumpe en 1954 cuando va a España, donde inicia una época plenamente comercial, poniendo su labor cinematográfica al servicio del gran público. Sus películas van desde la comedia musical, el *western* y el cine de terror.

Alrededor de los años setenta, incursionó en la televisión al completar una teleserie basada en una novela de Vicente Blasco Ibáñez titulada *La barraca* de 1978 a 1979. Ya en sus últimos años sólo desarrollo en el cine pequeños papeles en los filmes de sus amigos.

Como podemos observar en esta breve presentación, la trayectoria de Klimovsky es heterogénea. Los experimentos y las incursiones en todo tipo de género y guión nunca le causaron problemas de identidad cinematográfica.

Concebido el cine como un oficio, Klimovsky fue un artesano, para quién la crítica a veces era un mero ejercicio esnob. León Klimovsky murió en Madrid el ocho de abril de 1996. Creemos conveniente concluir este breve apartado con esta frase:

Nuestra carrera consiste en mantener un oficio fresco y ágil a fuerza de trabajo, esperando la oportunidad, como el cazador, de que salte la pieza interesante. A pesar de mis años, creo que no me he encasillado y que, de mis sesenta películas, al menos una de cada diez es una buena obra.¹

3.2. Los personajes de *El túnel*

La categoría de personaje es una de las más difíciles de conceptualizar dentro de los estudios literarios y en los cinematográficos. La naturaleza propia del cine, basada en la imagen, apoya indudablemente al momento de analizar al personaje, lo cual es diferente de la naturaleza simbólica del lenguaje, del cual está hecho éste en la literatura. Por un lado, mientras el personaje cinematográfico descansa su arquitectura en un primer momento en la imagen, el personaje literario se construye a través de palabras, ideas, pensamientos enunciados por un narrador, por otros personajes o por él mismo. La imagen tiene vehículos distintos para transmitir muchas informaciones. La literatura se vale en sí del universo lingüístico.

Todo ello viene a colación, pues dentro del análisis cinematográfico existen préstamos de diferentes disciplinas, sobre todo la literaria para construir modelos de análisis del fenómeno cinematográfico. Pero ello es común entre las disciplinas humanísticas y sociales. El préstamo de conceptos de la pintura a la literatura está

¹ *Galería de personajes. Cinematografías de la semejanza* en Instituto Virtual Cervantes.

presente por ejemplo en la noción de punto de vista o focalización. A su vez, la literatura ha hecho muchas aportaciones al estudio del séptimo arte, sobre todo tratándose de conceptos narratológicos.

El concepto de personaje no es la excepción. Dentro de los estudios literarios, el personaje ha sido estudiado poco en la actualidad, en relación a otras categorías. Ello se explica por la complejidad del mismo concepto, pues como existen tantas obras literarias como construcciones, tipos y nociones de personaje.

En el presente apartado, nosotros retomaremos el planteamiento -en cuanto al concepto de personaje- realizado por Casetti, pues no es pertinente entrar en discusiones ante una categoría tan oscura como es ésta. Tzvetan Todorov apuntó en algún momento, que ésta oscuridad en el estudio del personaje parece estar liada a la emancipación provocada por la sumisión total al personaje en la novela del siglo XIX.² Parece, pues una reacción que se ha prolongado durante el siglo XX.

Los personajes en el texto fílmico están ineludiblemente enlazados al mundo real. Si no fuera así, su identificación sería casi imposible. Nosotros identificamos a un individuo por sus semejanzas y por sus diferencias dentro de nuestro conocimiento del mundo. Casetti apunta tres niveles a partir de los cuales se puede observar al personaje cinematográfico:

1-Personaje como “persona”

2- Personaje como “rol”

3- Personaje como “actante”

Podemos apreciar dentro de esta tipología -la cual el autor reconoce como arbitraria, dentro de la problemática ya mencionada acerca de estudio del personaje como concepto- que la tercera categoría proveniente de la literatura. Por lo demás, la primera acepción del personaje como “persona” está fundada en la natural e inevitable identificación que el espectador hace del personaje como ente

² Cfr. Garrido Domínguez. *El texto narrativo*. Madrid, Síntesis, 1996, cap. III.

de la realidad. Además, si esto no fuera así, el contrato implícito de verosimilitud se rompería y, por lo tanto, el reconocimiento dentro de los estatutos propios de la ficción cinematográfica. La clave de la comprensión de este personaje como “persona”, reside en la psicología. Las historias contadas siempre se refieren a alguien. Ese “alguien” posee ciertas condiciones intelectuales, psicológicas, emotivas y de actitud. Es decir posee rasgos definibles como personalidad. Dice Casetti: “lo que importa es convertir al personaje en algo tendencialmente real”³.

A este respecto, Casetti considera que es posible tratar al personaje-persona como “unidad psicológica” o como “unidad de acción”. En este sentido, se trata de recrear; construir el modelo más cercano a lo conocido.

Las distinciones, o mejor dicho, los matices planteados por Casetti son los siguientes:

- a) Personaje plano / redondo
- b) Personaje lineal / contrastado
- c) Personaje estático / dinámico

Estas tipologías obedecen a la constitución interna del personaje- persona. Observamos un eje de oposición entre cada una de estas relaciones. El primero se refiere al tipo de dimensión vital que representa; el segundo a la estabilidad dentro de su construcción emocional; y el tercero al desplazamiento y evolución del personaje.

En la versión cinematográfica de *El túnel*, dirigida por León Klimovsky, encontramos un fuerte peso en la construcción de los personajes protagónicos como “personas”, más que como roles o actantes.

³ Francesco Casetti y Federicco di Chio. *Cómo analizar un film*. Barcelona, Paidós, 1990. p. 178.

a) María

En un primer momento, tenemos a María, interpretada por Laura Hidalgo (fallecida recientemente en noviembre de 2005), una mujer hermosa, de mirada distante, pensativa e indecisa. Los rasgos físicos en general, mantienen un fuerte nexo con los pocos planteados dentro del texto literario. No encontramos modificaciones fundamentales o una reinterpretación de la imagen expuesta por el narrador Castel: cabello negro, delgada, dureza momentánea en su rostro y belleza.

Más allá de estos elementos dentro del filme, María representa mucha fragilidad psicológica: sus cambios de humor, su situación matrimonial decadente, la soledad amorosa y existencial -inferida por sus romances con Castel y Luis Hunter- tratan de imprimir en ella una actitud inicialmente de misterio. Esa personalidad ambigua no se mantiene debido a una razón

-perteneciente al universo de la historia: la aparición de su diario. Este texto complementa la visión fragmentada presentada en la primera parte del filme, a cargo de Juan Pablo Castel, como narrador de su propia historia, a petición de los médicos que lo examinan en un hospital psiquiátrico.

La construcción psicológica de María corre, por breves instantes, a través de frases contundentes a cargo de los médicos que analizan a Castel. Ellos tienen en su poder el diario de María, el cual se abre con la lectura de un verso de Antonio Machado llamado *La fuente muda*. No está por demás decir que así se tituló una novela que Sábato destruyó y de la cual sólo algunos fragmentos fueron publicados por la revista *Sur*.

Médicos leen el diario de María (1 min 06 seg) 30:50 - 31:56 ⁴

Médico 1: -¿Y usted que cree de María doctor... es una criatura frágil, como dice Castel, o una simuladora?

Médico 2: -Amigo, una mujer es siempre un profundo misterio para nosotros los hombres... ésa es la verdad. Ve esto, es un documento precioso. Todavía no le quise hablar de este nuevo elemento de juicio, quería primero que usted se pusiese en el punto de vista del pobre Castel.

⁴ Este modo de citar los diálogos del filme lo hemos tomado del libro *Elementos del discurso cinematográfico*. México, UAM- Xochimilco, 2005., por ser el de mayor precisión para la ubicación de los mismos.

Médico 1: -¿Qué es eso doctor?
Médico 2: -Una especie de diario de María.
Médico 1: -Supongo que hablará de Castel.
Médico 2: -¡Por supuesto!... no se apesure, no es ni completo ni claro, de todos modos de algo nos ha de servir, sobre todo si tratamos de unir los dos manuscritos como las piezas de un rompecabezas.
Médico1: -llevaronse las hadas el tino [¿] de tus sueños, está la fuente muda y está marchito el huerto, hoy sólo quedan lágrimas para llorar.
Médico 2: -Eso es de Antonio Machado... muy hermoso y muestra la soledad en que María se estaba antes de encontrarlo a Castel, pero vea más adelante cuando aparece Castel.
Médico 1: - Aquí está.

Frases como “ella era el verdadero enigma” o “una mujer siempre es un profundo misterio para nosotros los hombres”, en boca de aquellos “indagadores” de la psique de Castel, nos revela la intención dentro del filme: ubicar a María como un ser ambiguo, difuso e incomprensible. En este aspecto, el verso de Machado es muy ilustrativo. Dolor, soledad y lágrimas, éstos eran los elementos básicos del estado emocional de María. Creemos que esta intención no se logra completamente.

El diario -expresión íntima y subjetiva por excelencia- nos otorga la posibilidad de atar una serie de cabos que en el texto literario quedan totalmente sueltos y el filme reconstruye. En primer lugar, la relación -sugerida únicamente en el texto literario- de María con Allende está muy clara dentro del filme: María tiene aprecio, cariño y deberes morales con Allende, pero el amor ha quedado cancelado. En los siguientes diálogos se puede observar de la siguiente forma:

María reflexiona después de hablar por teléfono con Castel. Trata de hablar con Allende. (1min 29 seg.) 33: 46 - 35:15

María: (voz en *off*):
“me sentí culpable frente a Miguel y al mismo tiempo frente a Castel. Sentía que me estaba enamorando de Pablo y ese milagro, que en otro momento me habría colmado de felicidad, ahora ensombrecía mi existencia. Por qué la felicidad siempre ha de estar rodeada de dolor”.

Allende: -Quién era
María: - Castel, ese pintor de quien te hablaba.
(Ella lo toma del hombro, lo mira, como quien está decidido a hablar algo importante)
María: (acercamiento en primer plano al rostro a María) - Miguel, quisiera hablarte...
Allende: - (serio) ¿No prefieres escuchar música?
(María mira con dolor y culpabilidad a Allende)
María: - Sí, tienes razón...

(Con una leve sonrisa, Allende sigue tocando el piano, ante el arrepentimiento de hablar de María. Ella le besa la cabeza suavemente).

María: - Miguel....
Allende: - Sí querida
María: - Creo que me voy a ir a la estancia
Allende: - ¿Cuándo?
María: - Mañana... mañana mismo...

(Ella se aleja de él con una expresión de dolor en su rostro).

María en voz en *off*: "No sabía que hacer, qué pensar. Quería alejarme, interrogar el fondo de mi alma".

En segundo lugar, la relación con Luis Hunter (ostensiblemente incestuosa) no es más un enigma ni una sugerencia como en la novela: al final del filme, la carta que María estaba escribiendo para Castel deja claras ambas situaciones. Ya no hay lugar a dudas, María era la amante de Hunter.

Los médicos leen la carta de que María escribía antes de morir (2 min 4 seg.) 1:26:42- 1:28:46

Médico 2: -como ve usted doctor, un pobre torturado, pero con un destino ya fijo, si, en la tiniebla absoluta de un túnel interminable, la locura. Le confieso que para mi es más incomprensible María.

Médico1: -¿Por qué no acudió a la última cita? No cree que eso terminó de enloquecer al pobre Castel.

Médico 2: -No cabe duda, ella era más compleja, casi diría más humana, en cambio él era una especie de fanático de lo absoluto. ¿Usted se pregunta porqué no acudió a la cita?

Médico 1: - ¿Y eso?

Médico 2: - La carta que María le estaba escribiendo cuando él la mató.

Médico 1: (lee en voz alta) -Querido perdóname que haya faltado a la cita; ten fe en mí. Todavía [¿]

María voz en *off*: "Sé que habrás pensado las peores atrocidades de mí, y no obstante soy una pobre mujer torturada por el deseo de no hacer mal a nadie, pero eso significa hacer mal a todos... comprendes lo doloroso que es para mí tomar una decisión, abandonar a Allende... y sin embargo ya lo hice. He pensado mucho sobre ustedes dos y he llegado a la conclusión de que, tú me necesitas más porque eres el más débil, el más desamparado; pero debía limpiarlo todo antes de irme contigo. *Hoy he tenido una larga explicación con Hunter; con esa atroz equivocación de mi vida que se llama Hunter.* Ahora parto querido mío, puedo ir hacia ti ven a buscarme, por fin seré tuya, ¡solamente tuya! Ven a mis brazos para siempre, estoy esperando en esta remota playa, junto a este mar.

Hemos visto la conveniencia de citar los diálogos de toda la secuencia final por la luz que ofrecen al personaje de María. Ella había decidido. La ambigüedad se rompió. Castel por Allende. No quería hacer mal, ése era su gran enigma.

Creemos pertinente mencionar que estamos obligados a hacer referencias del texto literario en relación con el filmico, pues el esquema de pertinencia de la película nos guía de tal forma. El filme, como ya hemos mencionado antes, tiene como encargado directo de los diálogos a Ernesto Sábato, esto por una parte; por otra, León Klimovsky y Sábato se encargan del guión en sus totalidad. Y sobre todo, por el apego textual que los diálogos y en gran medida la estructura de los mismos, mantienen con el texto literario. En ocasiones es tal ese apego en la adaptación cinematográfica, que los textos no tienen ninguna variación, en tanto contenido. Veamos los diálogos en la escena de Allende, Mimí y Juan Pablo Castel:

Entra Mimí a escena. Diálogo acerca de arte y novela (2min 03 seg) 25:05 – 27:08

Allende: -¡Hola Mimí!
Mimí: -Cómo estas
Allende: -Mi prima Mimí Allende, el pintor Pablo Castel
Castel: -Mucho gusto
Mimí: -Todo gusto. ¿Y María?
Allende: -Se fue temprano al campo.
Mimí: -Siempre la misma. Qué urgencia tenía. Habíamos quedado con tu mujer y mis cultas amistades; no sé que va hacer sola allá.
Allende: -Ahí está Luis.
Mimí: -Luis, no me vas a decir que ese mujeriego se dedica ahora a las faenas rurales.
Allende: -Pero si Luis ha cambiado mucho. (dirigiéndose a Castel) Mimí se refiere a mi primo Hunter, y a tiempos pasados.
Mimí: -¿Pasados?, si lo conoceré a ese sujeto. (dirigiéndose a Castel) ¿Así que usted es escritor?
Castel: -No señora, pintor.
Allende: -Un magnífico pintor.
Mimí: -¿Y qué pintura prefiere?
Castel: -¿Pintura?, no sé... el Greco, También Van Gogh
Mimí: -¿Quién?, a mí me disgusta la gente demasiado grande, te diré que esos tipos como el Greco y Miguel Ángel me fastidian. Yo creo que el artista debería imponerse el deber de no llamar jamás la atención. Me indignan los excesos de dramatismo y originalidad. Fíjate que ser original, es en cierto modo es estar poniendo de manifiesto la mediocridad de los demás, lo que me parece de [¿], creo que si yo pintase o escribiese haría cosas que no llamasen la atención en ningún momento.
Allende: -No lo pongo en duda, querida, estoy seguro que no te gustaría escribir por ejemplo *Crimen y Castigo*.
Mimí: -¡*Quelle horreur!* Todos parecen *nouveaux-riches* de la conciencia como dijo no sé quien y además son trabajosas esa novelas rusas, nunca las puedo terminar. (dirigiéndose a Castel) ¿Usted acaba una novela rusa? Aparecen millares de tipos y al final no son más que cuatro o cinco, pero claro, cuando te empiezas a orientar con un señor que se llama Alexander luego resulta que se llama Sacha, luego Sachka y luego Sachenka y luego algo grandioso como Alexander Alexandrovich Bunin...
Castel: -Me tengo que ir.
Allende: -¡Caramba!, cuanto lamento querida, acompáñalo.

Castel: -Mucho gusto.
Allende: -Mucho gusto Castel, espero que vuelva
Castel: -Sí sí, naturalmente

Siguiendo con María, ella también es presentada por su actitud corporal, sus gestos y sobre todo por la selección de diálogos, como los más existencialistas de todos los personajes del filme. Dentro de la película, ella es quién con mayor claridad expresa el contenido existencial de la novela. En la siguiente transcripción lo observamos así:

María escribe una carta a Castel (1 min 1 seg) 38:39 - 39:40

María voz en *off* mientras escribe:

He pasado tres días extraños. El mar, la playa, los caminos me fueron trayendo recuerdos de otros tiempos; es curioso, pero vivir consiste en construir futuros recuerdos; ahora mismo sé que estoy preparando recuerdos minuciosos que alguna vez me traerán la melancolía y la desesperanza. El mar está ahí, permanente y rabioso; has adivinado y pintado este recuerdo mío, mi espera frente al mar y has pintado el recuerdo de muchos seres como tú y yo, pero ahora no estoy sola, tu figura se interpone entre el mar y yo; mis ojos se encuentran en tus ojos. Estás ansioso, desconsolado, me miras como pidiendo ayuda. Sí, mi alma, vuelvo a ti.

La dimensión psicológica de María también se construye de una forma evidente por la sucesión de narradores. En el filme la condición narrativa se comparte. Al inicio el mando lo tiene Castel, a través del relato escrito por petición de los médicos. Por medio de la voz en *off*, nosotros conocemos a Castel. La segunda parte de la película se construye a partir de un diario que intuimos, llegó a manos de los médicos por las labores periciales posteriores y pertinentes del crimen. Este diario es el vehículo por medio del cual, María se completa y deja de ser una fantasmagoría fragmentada, conocida por la univocidad de la conciencia de Castel.

Ahora bien, el carácter de María se presenta en ciertos aspectos, decidido. No titubea para entablar una relación amorosa con Castel; no le niega la entrada a su vida. Por otro lado, es indeciso, al momento de concretar esa relación y dar paso a una vida diferente. En el filme ella tiene la posibilidad de decidir, lo cual queda cancelado en el texto literario.

María y Juan Pablo Castel en el puerto (enmarcados por el mar) (55 seg.) 40: 50 - 41:45

Castel: -María, como me gustaría irme lejos contigo... recorrer los muelles del Sena al atardecer.

María: -Qué maravilloso sería.

Castel: -¡María!

María: - ¿Qué mi alma!

Castel: - ¡Vámonos, ahora mismo!

María: -Dónde papi, qué estás diciendo!

Castel: -¡Lejos, lejos de todo, que sé yo! A Italia, la India, donde sea... ¡Dime que sí María, dime que sí!

María: -Eres un niño Pablo. El mundo es muy complicado.

Castel: - Pero María, mía, qué estás diciendo?

María: -La felicidad está siempre rodeada de dolor... no tenemos derecho a pensar en nosotros solos. Mi alma, mi niño, no entremos ahora en cosas imposibles... En cualquier parte que estemos estará nuestro amor.

Termina la escena con un beso.

Ella es contradictoria, pero además su paradigma amoroso es sumamente ambiguo. Por un lado, soporta las escenas de celos injustificados de Castel y, por otro, está dispuesta a seguir con un matrimonio insatisfactorio, en medio de la frivolidad y las convenciones sociales de su medio.

El personaje de María se configura a partir de una visión plural del mismo; diferentes percepciones de María conforman su perfil. Presentada por Castel, por los médicos; implícitamente, por Allende y Hunter y por ella misma; María padece también la soledad y la incomunicación, solamente que ella es aparentemente más apta para las convenciones mundanas. Su carácter le permite ceder más ante los demás: Castel, Allende, Hunter. Ella está más integrada al mundo que Juan Pablo Castel, por ello, desde el punto de vista del diario, es decir de ella, sus emociones encontradas y sus relaciones tormentosas a temprana edad⁵ perfilan una personalidad compleja.

En la nomenclatura planteada por Casetti ella es un personaje redondo, contrastado y dinámico. Redondo, dentro de las tipologías formales son aquellos

⁵ La escena donde quema las cartas de Richard, así como la del panteón son bastante ilustrativas acerca de un pasado tormentoso pero ambiguo. Min. 36.

que tienen tanto interior como exteriormente más rasgos e ideas. La estructuración interna de este tipo de personaje-persona, crean un elemento distintivo dentro de la novela: la capacidad de sorpresa. María en tanto personaje redondo, no es predecible y sus acciones y reacciones sorprenden dentro del filme.

María se presenta como personaje dinámico por tener mayor peso dentro de la película. A diferencia de los personajes estáticos, los dinámicos tienen cambios a lo largo de la historia. Los cambios de María son evidentes de principio a fin. Ello, por la naturaleza subjetiva de su relato y por las acciones que realiza: la adúltera y tormentosa relación con Castel; la relación incestuosa con Hunter; la decisión final de elegir a Castel por encima de Allende, perfilan esa dinamicidad del personaje. No sólo se concreta al ser el objeto que tres sujetos desean. Ella también decide el curso de la historia.

Por último, como personaje contrastado, María se encuentra entre diferentes sentimientos contradictorios. Por un lado quiere, admira y siente un gran cariño por Allende y, por otro, lo engaña con Castel; de igual forma sucede con Hunter. El cariño por su esposo no le impide engañarle con Luis Hunter. Por otra, su relación tormentosa con Castel, no se concreta por su indecisión y, cuando finalmente va suceder, cuando por fin decide, el final trágico se sobreviene sobre ella y sobre Castel.

b) Castel

En el caso de Juan Pablo Castel visto de igual forma como personaje-persona, tenemos una dimensión diferente. Por un lado y siguiendo la misma línea comparativa entre el texto literario y el texto fílmico, él se presenta dentro del filme como un hombre solitario pero no como un misántropo; no de muy buena gana, pero no es un ser aislado. Tiene amistades, mismos que lo buscan, trabaja con una modelo -la cual parece gustar de él-. No es un antisocial, si bien es presentado como un individuo reservado.

Los elementos a su alrededor, expuestos en el texto fílmico, disuelven en gran medida la vasta conciencia narrativa mostrada en el texto literario. El

pensamiento silogístico de Juan Pablo Castel en el texto fílmico se desvanece. Por la misma naturaleza visual del cine, la búsqueda incesante de la conciencia en boca de la verdad “objetiva” queda cancelada. La estructura epistemológica y deductiva de Castel, en toda su dimensión queda sumamente mermada. Una parte de los contenidos de la conciencia de Castel tratan de ser vertidos en la película a través de otros instrumentos: la utilización de otros personajes para dar voz a los pensamientos de Juan Pablo, sin utilizar la voz en *off*:

Camino al *coctail* de la sociedad Psicoanalítica (1min. 26 seg) 29 min. 24 seg. - 30 min. 45 seg.

Amigo 1: -Te veo muy raro, ¿Pasa algo?
Castel: -No la verdad a mí no
Amigo 1: -¿Pero algo te tiene preocupado eh?
Castel: -En realidad no se trata de mí sino de un amigo. Fijate que conoce a una mujer en la calle; ella le da su nombre, señorita fulana; quedan en verse. Al día siguiente mi amigo va a buscarla a su casa y no la encuentra. Se ha ido al campo. Le ha dejado una carta; una carta de amor.
Amigo1: -Che, te estás contando una novelita romántica?
Castel: -Pero esa carta, esa carta...
Amigo1: -¡Qué pasa con la carta viejo! eh, no nos dejés ahora en la mitad de la novela
Castel: -¡Esa carta se la hace entregar con el marido entienden! ¡Cómo se explican semejante actitud!
Amigo 2: - No me parece tan raro. Es posible que en la mujer haya cierto placer en usar al marido como intermediario, o que el marido encuentre satisfacción con la tarea... o que los dos hallan placer con eso.
Castel: -Pero eso sería una monstruosidad
Amigo 2: -El mundo está formado de muchas monstruosidades por el estilo.
Amigo1: Che, que gusto de complicar las cosas.
Amigo 2: -La realidad no tiene porque ser simple, casi nunca lo es.
Amigo1: -¡Vamos viejo, dejate de psicoanálisis, que nosotros no somos clientes.
Amigo 2: -Me gustaría que diese alguna otra explicación.
Amigo1: -Pero es muy sencillo hombre: la mujer quiso hacer saber al amigo que era casada para que viera la inconveniencia de seguir adelante.
Amigo 2: -Muy ingenioso, pero por qué en ese caso recurrir a un procedimiento tan engorroso y cruel. Por qué no habérselo hecho saber por teléfono, por correo o personalmente.

Este tipo de recurso inserta la duda, es decir, el resultado de la deducción que en el texto literario era producto de un minucioso desmembramiento por parte de la conciencia narrativa. En el texto fílmico el producto de la deducción es

externo, por ello, Castel no posee el mismo nivel narrativo que en el texto literario. Aunque no por ello, deja de ser una buena forma de plasmarle verosimilitud al filme. La duda ya está plantada en el personaje.

La presencia de otros personajes como Dora y los amigos de Castel disminuyen esa característica antisocial propia del personaje literario. Pero su verdadera función es la dicha antes.

En otro orden, la tristeza, atribuida al discurso del personaje, a la soledad en la cual vive, se ve aminorada por la motivación de un amor verdadero. En este aspecto, dentro del filme no queda claro como es que él acepta -pese a su condición de celoso y de quien lo quiere todo- la relación adultera.

De igual forma que María, el personaje-persona de Castel es construido por varios elementos dentro del filme. Por un lado, por la misma María, para quien él es "su niño"; un gran pintor; un hombre de que se desenvuelve en un medio diferente al suyo. Por otro lado, los amigos de Castel, representan en sí mismos, la dimensión social del personaje, y como ya hemos mencionado, en boca de ellos, son vertidos -casi textualmente- pensamientos realizados por Castel dentro del texto literario. Ahora bien, los médicos -fundamentalmente el médico que hemos denominado "dos" en las secuencias de diálogo de María- trata de despertar en el espectador un sentimiento de compasión. Al reiterar su punto de vista en esa tragedia amorosa: "como ve usted doctor, un pobre torturado, pero con un destino ya fijo, sí, en la tiniebla absoluta de un túnel interminable, la locura. Le confieso que para mí es más incomprensible María".⁶ Por último tenemos a Dora, la modelo, quién se presenta como una posibilidad de amor, pero que en su ceguera e introspección, Castel nunca contempla. En una frase como: "hace falta la mano de una mujer en esta casa"⁷, se entreve la intención de la modelo. Lo mira solo y con falta de una mujer, una compañera, una esposa.

⁶ León Klimovsky. *El túnel*. Min. 26.

⁷ *Ibidem*. Min.10.

La constitución de los personajes principales, a partir de diferentes puntos de vista dentro del filme, nos parece es el esquema fundamental de esta obra. El caso de Castel, el foco más característico es el de los médicos. En frases como “desde luego, criminal común no es, pero tampoco me atrevería a decir que es un caso de demencia vulgar”⁸ o “es una especie de locura razonante”⁹ se ubican como juicios *a posteriori* de su crimen. Dentro del filme, tratan de indagar los móviles psicológicos del asesinato a través de los relatos –cada cual por su lado- de María y Juan Pablo. El acento en la psique de Castel es evidente: buscan, a partir de la subjetividad de un relato, de estudios psiquiátricos, el por qué de su crimen. La búsqueda del perfil psicológico dentro del filme funge como detonador para contar la historia; como instrumento y como motivo para obtener conclusiones.

Como personaje podemos clasificarlo de forma parecida que María. Juan Pablo Castel tiene un esquema redondo. Artista, quién busca comprensión a través de su arte; inconforme con su soledad; en momentos decidido; en otros endeble como un niño. Anotemos que algunos de estos rasgos los ubicamos por su textualidad, porque están dentro de los diálogos, y se van perfilando conforme avanza el filme; lo que comenzó como soledad y algún rasgo de melancolía en las actitudes del personaje van *in crescendo*, hasta culminar con el vertiginoso y esperado desenlace. Observemos que los ataques de celos se desatan a partir de detonadores muy marcados en el filme:

María y Castel discuten en el circo (2 min. 54 seg.) (43:30 - 46: 26)

María: -¡Que linda idea tuviste, no venía al circo desde chica!
Castel: -¿Con quién venías?
María: -Con Hunter, me encontré con él por casualidad. ¡Tienes que pintar ese payaso es espléndido! Lleno de colores alegres como dijiste.
Castel: -No me tengo fe para pintar payasos, ¡prefiero pintar mujerzuelas!
María: -Qué... qué gracioso...
Castel: -María, María, por qué te fuiste a la estancia...
María: -Me haces mal Pablo...

⁸*Ibidem.* Min 07:20.

⁹*ibidem.* Min. 07:40

Castel: -¿Qué hacías sola en la estancia con ese Hunter?, ¿Qué hace él ahora aquí en Buenos Aires? ¿Por qué no respondes? ¿Por qué, por qué, por qué?

María: -Por qué todo ha de tener respuesta? Hablemos de ti, de tu pintura. Quiero que siga la felicidad de estos días.

Castel: - No, quiero hablar de nosotros. Necesito saber si me quieres, nada más que eso, saber si me quieres a mí sólo...ah ya veo que no

María: -Claro que te quiero, pero por qué hay que decir ciertas cosas...

Castel: -Sí, pero cómo me quieres, hay muchas maneras de querer; también se puede querer a un perro o a un chico. Yo quiero ser amor, verdadero amor me entiendes... Te has estado sonriendo.

María: -¿Sonriendo?

Castel: -Sí, has aprovechado la oscuridad para sonreír, a mí no se me engaña tan fácilmente, me fijo en todos los detalles.

María: -En que detalles te has fijado...

Castel: -Te ha quedado algo en tu cara, rastros de una sonrisa...

María: -¿Y de qué podía estar sonriendo?

Castel: -¡De mi ingenuidad, de mi pregunta de si me quieres, qué se yo!

No es que Castel tuviese realmente un motivo para reñir con ella, pero la duda sembrada desde el inicio de la relación con aquella carta, nunca quedó saneada. Por ello su mundo interior, hiperbolizado monstruosamente dentro de la novela, se ve reducido considerablemente dentro del filme. De los celos patológicos y de las conclusiones subjetivas y sin sustento alguno -realmente razonable- se traslada en el filme a un amante celoso, que se va desdibujando paulatinamente; mismo quien teme perder la felicidad (tan parcial) que ha ganado. La caracterización sugiere poco a poco, a lo largo del filme, su condición y la deformación de sus sentimientos; a través de los médicos trata de ser configurada dicha caracterización, y dotan al personaje desde de su particular percepción de una condición patológica. Solamente al final, el ataque de celos, de rabia y de rencor desemboca en el crimen. Su percepción de las cosas y de las circunstancias nunca lo logra ubicar en la posición de amante. Nunca comprende su verdadero papel dentro de la trama amorosa. La imagen de María desde el punto de vista de Castel se deforma poco a poco, y pasa del ser sensible y que comprende su soledad, su desasosiego en un mundo lleno de atrocidades, a una simple mujerzuela, que busca los bajos placeres, inserta en un ambiente frívolo y perverso.

El alimento fundamental de esa deformación que hace Castel de su objeto amoroso es la duda.

Castel más que ser guiado dentro del filme, por su mundo interior -a diferencia de María-, se deja arrastrar por las apariencias de las circunstancias. Al no existir una conciencia aguda, o una representación de la misma, Castel se deja guiar por una y otra apariencia. El equívoco, la impaciencia y la duda son los elementos detonantes del trágico final. Observemos que él acepta una relación adúltera, y por un tiempo calla. Cuando María lo regresa a la realidad, él guarda silencio; las cosas no son fáciles. En fragmentos como en las siguientes líneas de María se puede ubicar bien esta condición: "La felicidad está siempre rodeada de dolor... no tenemos derecho a pensar en nosotros solos. Mi alma, mi niño no entremos ahora en cosas imposibles... En cualquier parte que estemos estará nuestro amor"¹⁰. La furia hace presa de él cuando se percata de la falta de control que tiene sobre María y sobre la situación en general.

En tanto, las escenas de las borracheras, de la alucinación son manifestaciones de su miedo, ese temor que deriva en paranoia; todo ello es un ataque de furia, de autodestrucción y de celos. Al perpetrar el crimen se consuma esa primera etapa de su condición.

Nos parece importante señalar que la construcción de Castel dentro del filme obedece a una sola línea dentro de las varias que ofrece el texto literario. Sábato y Klimovsky tomaron del texto literario los elementos más viscerales dentro del discurso del Castel literario. Esa parte fría del narrador autodiegético así como su cinismo y humor negro, fueron dejados de lado. La estructura de este personaje deja fuera el pensamiento riguroso (absurdo pero fijo), deductivo, escrupuloso; la construcción de un discurso silogístico a la manera de los mejores detectives del episodio policial, no es tomada para el texto fílmico. Tenemos de Castel, sus arrebatos, su parte más cruel a través de sus insultos, sus ataques de furia, sus borracheras.

¹⁰ Klimovsky *op. cit.* *El túnel*. Min. 41.

Creemos que el personaje como “persona” no se termina de construir hasta que la última escena no ha concluido. La caracterización física por lo demás, es bastante apegada al texto literario. La psicología de Castel dentro del texto fílmico es redonda, contrastada, dinámica. Va de la felicidad a la tortura de la duda y la desconfianza. Su transformación es global durante el filme. Del hombre solitario, al asesino de la mujer que lo había amado, de una forma poco convencional.

3.3. Otros personajes

a) **Luis Hunter**

La categoría de personaje-persona también funciona para los personajes secundarios. Pero además hay que incluir ciertas funciones actanciales que clarificaran dentro del universo del filme, su relación en tanto perfiles y detonantes de ciertas facetas de los dos personajes principales. Comencemos con el muy bien estructurado Hunter. Partiendo de la categoría de personaje-persona ya conocida, este personaje se dibuja fundamentalmente a partir de su propio discurso y la opinión que tienen los demás de él. Hombre de gran seguridad, perteneciente a un estrato social alto y de añeja clase, Luis Hunter es el portavoz de la alta burguesía porteña. Dueño de las formas del bien hablar y la no exaltación, es artífice de las apariencias. En el texto fílmico, él adquiere una dimensión que en el literario nunca alcanza, esto debido a la ambigüedad con la cual fue concebido inicialmente. Si bien una parte de sus parlamentos es fiel al texto literario, sus actitudes y acciones son una verdadera creación del filme (como en el caso de María). Poseedor de una gran riqueza corporal, este personaje tiene parlamentos precisos; sus gestos dicen más que mil palabras. Es un Don Juan herido por el alejamiento de quien otrora fuera su amante; el perfil de la relación incestuosa (aunque sea sólo de parentesco político); de amante liberal, hombre práctico, pragmático y cínico, construyen un personaje redondo; la sólida estructura bajo la cual está constituida la personalidad

de Hunter obedece no a la ambigüedad de sus rasgos ni de sus acciones: en su discurso siempre va implícita una doble intención con María y con los demás, ya sea para burlarse de un muerto, del amor en sí mismo, de la futilidad de las palabras o de alguna situación particular. Siempre con buen gusto, por supuesto. No podemos decir que es dinámico, pues la única transformación que podemos observar es su hartazgo ante la evidente relación de María con Castel. Pero no fundamentalmente en su forma de ser.

María y Luis Hunter en la estancia. María quema cartas. (2 min. 02 seg.) 36:00 - 38:02

Hunter: - ¿La echo directamente al fuego?
María: -Por qué no me la dieron enseguida?
Hunter: -La traje recién la camioneta. Es la tercera en dos días. discúlpame creí que estabas reduciendo a cenizas tu romanticismo, te quería ayudar simplemente, y ¿son de tu romanticismo actual no? Qué te pasa María, estás muy extraña, ¿se puede saber lo que quemas?
María: -No tengo inconveniente. Son las cartas del pobre Richard.
Hunter: -¿Pobre?, si está mejor que nosotros.
María: -No me gusta que hables así de Richard. Siempre pienso que yo tuve algo de culpa en su suicidio.
Hunter: -¡Algo! ¡ay María nunca hablarás con precisión!
María: -Nunca viviré con precisión, que es peor.
Hunter: -Sin embargo acabas de hacer un gesto muy claro, quemar esas cartas es clarísimo y muy divertido; mira como avivan el fuego... palabras, palabras, palabras, al fin sirven para algo, además te dan un lindo resplandor en el rostro...
María: -Por favor Luis, no estoy para tonterías.
Hunter: -Has vuelto muy rara María ¿qué te pasa? No me vas a decir que te has enamorado, ¿no? Bueno, te espero abajo.

Ahora bien, la visión que tienen lo demás acerca de él es simple: es un mujeriego. Mimí es quién pone en aviso a Castel en aquella conversación sobre arte y novela citada anteriormente. Para Allende su visión es unitaria. Le tiene confianza. No se imagina la relación que existió entre su esposa y su primo.

En otro orden de análisis, dentro del universo de las acciones, la función actancial de Luis Hunter es clara: es el oponente de Castel. Parece empeñado en no dejarle a María. Cuando lo habitual sería que Allende, el marido víctima del

adulterio, fuese el oponente directo de Juan Pablo, entra Hunter como el tercer elemento creador de la discordia. La forma de oponerse a Castel, que es el sujeto, (y al mismo tiempo su propio oponente) es siempre a través de María. La sola presencia de Hunter en la estancia con María es vista por Castel como una sombra, un obstáculo, y al mismo tiempo un detonador de la duda malsana que alimenta la deformación de María ante sus ojos.

Ahora bien, el acoso que vive María por parte de Hunter no hace si no lanzarla más hacia Castel. Visto así, como oponente, no funcionan sus dejes sarcásticos e hirientes. Su presencia siempre enrarece el ambiente de María y por momentos ese acoso le infunde valor para definir su situación.

b) **Mimí Allende**

Personaje emblemático de este filme, es una perfecta caracterización del prototipo del texto literario. Como personaje-persona Mimí Allende representa la clase esnob, afrancesada de aquella Argentina. Mujer vacua, mal intencionada es parte del círculo social burgués al cual pertenece María. A partir de lo anterior, Mimí es la antítesis de María. Vacía, con una percepción de la cultura elitista, es un personaje lineal. El lugar que ocupa dentro del filme es el de contraste. Se contrapone totalmente a la sensibilidad y al sentido existencial del mundo presente en María. Además, ella es el instrumento, por medio del cual se presenta y representa un mundo ajeno, al que Castel y María desprecian: el de las apariencias. Mimí ridiculiza el ejercicio de la lectura, del arte en general con el vacío de sus ideas.

En el plano de la acción, ella no funge un papel primordial. Aunque no tiene un lugar textual dentro de los parámetros actanciales (no ayuda, ni obstruye textualmente en el filme la acción del mismo) nos revela un marco social muy definido, oponiéndose a la visión del mundo de los personajes principales.

c) Miguel Allende:

El caso de Allende es muy distinto del anterior. La complejidad de él, vista desde la perspectiva de personaje-persona tiene alcances diferentes. Allende es un hombre culto, pero sin el carácter esnob de Mimí. El aspecto interesante de este hombre, radica en lo que sabe y en lo que calla. La dimensión humana de este ser está claramente representada en el filme. El evadir, el callar son los elementos preponderantes de este personaje. Él evade la verdad. Acepta la infidelidad de María tácitamente. Esto tiene que ver en primer lugar por su ceguera; en segundo lugar por su edad; dos condiciones de claro menoscabo. Hombre ya entrado en años, muchos más que María, se sabe en desventaja, pero al mismo tiempo, Allende representa la otra cara de la soledad. No una soledad existencial como Castel y María, sino aquella soledad inmediata. El mundo en tinieblas, en el cual Allende fue quedando paulatinamente, lo limita físicamente para poder rehacer su vida con alguien más. La esposa hermosa, joven y comprensiva es su apoyo, su bastión, a partir del cual él se sostiene en la oscuridad a la cual está condenado.

El personaje de Allende muestra una dependencia, un fuerte apego por María. Ella es para él la luz dentro sus tinieblas físicas, por ello toma con estoicismo la relación de María y su amante. Es obvia, la percepción aguda de este personaje; su conocimiento de la situación. Observemos este diálogo casi textual de la novela en el filme:

Castel y Allende. La entrega de la carta (1 min 51 seg) (min 23:15 - 25:06)

Allende: -Usted es Castel no?
Castel: -Si... señor Iribarne.

- Allende. -Iribarne es el apellido de soltera de María, yo soy Allende, su marido. Tome asiento. No se preocupe por mi. María me ha hablado mucho de su pintura. Como quedé ciego hace pocos años, todavía puedo imaginar bastante bien los cuadros. De María, para usted. Leala no más, aunque siendo de María no debe ser nada urgente. Nada importante supongo...
- Castel: -No, nada importante.
- Allende: -*Así es María, muchos confunden sus impulsos con urgencias; hace con rapidez cosas, que no cambian la situación... cómo le diré, como alguien que estuviera en un desierto y de pronto variase de lugar con rapidez, ¿comprende?, la velocidad no importa, siempre se está en el mismo paisaje.*¹¹

Allende se aferra a María pues es lo único que tiene. También víctima de una soledad, él acepta a su esposa tal como es: cambiante y depresiva, pues sabe que “la velocidad no importa, siempre se está en el mismo paisaje.”

3. 4. Los personajes y el ambiente: los existentes

Dentro de la constitución significativa de *El túnel* el espacio de la diégesis cumple una función superior al establecimiento de una coordenada de ubicación. En el filme de Klimovsky el espacio cumple una función más marcada y aún de mayor significación: establece un nexo entre el estado anímico y existencial de los personajes -en particular de María- que representa, a través de un elemento de la naturaleza, las pasiones y la vida interior, la subjetividad de los personajes. Además, estos espacios son marco para expresiones de la conciencia del personaje en su límite; en el extremo de la acción dramática. El espacio en este filme cumple entonces una función sustancial visto y enlazado estrechamente a los personajes.

La noción planteada por Casetti y Di Chio denominada como “existentes”, se refiere a todo aquello que ostenta un lugar dentro de la historia. Pueden ser objetos, personajes, animales, elementos naturales, es decir, todo aquello que puebla la historia a favor de la construcción de un determinado ambiente. Para ello tomaremos un primer criterio que es el de la “relevancia”.

¹¹ El subrayado es nuestro.

Independientemente de la frecuencia con la cual un elemento aparece en el filme, la relevancia que éste adquiere se identifica por “el peso que el elemento asume en la narración, vale decir la cantidad de historia que reposa en sus espaldas, a la medida que se erige portador de los acontecimientos y de las transformaciones”¹²; en este aspecto, nosotros podemos apuntar a la relación anteriormente planteada entre los personajes y su ambiente particular. Nosotros retomaremos dicha noción para enmarcar a nuestros personajes principales en el ambiente que amplía, complementa y enriquece su construcción subjetiva. Siendo María Iribarne y Juan Pablo Castel nuestros personajes fundamentales seguiremos este orden.

a) **María**

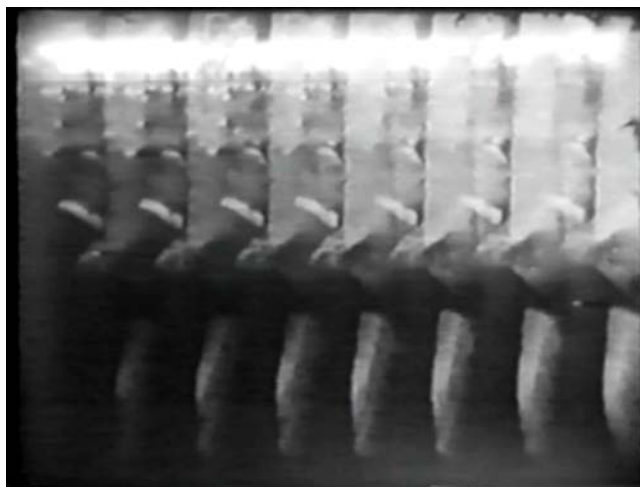
En primera instancia hay que diferenciar el espacio extradiegético del intradiegético en lo que respecta a María. En un primer momento de la historia, a nivel extradiegético, cuando Castel es interrogado por vez primera por los médicos aparecen las primeras referencias al ambiente que permea a María. La focalización de estas referencias parte del Castel. Lo que queda de ella en el recuerdo de él, pero éste como un recuerdo de naturaleza alucinante, onírica. Primero, la figura de María es vaga y difusa a través de un cristal. Ella como un elemento inaccesible como se puede observar en la siguiente imagen



¹² Casetti y Federicco di Chio. *op. cit. Cómo analizar...* Barcelona, Paidós, 1990. p. 174.

Posteriormente, dentro de ese mismo esquema alucinante y onírico, de la mera evocación se ubica por primera vez con el mar. Para Castel la figura de María en la playa y con el mar de fondo constituye un recuerdo de idealidad; es la figura de María que él amaba antes de deformarla: “[...] y la volvía a ver, lejos allá en su playa, frente a su mar, aquel mar que parecía ser testigo de sus soledad... de su ansiosa soledad”¹³. Esta primera presencia del mar y María es turbulenta y luminosa. “un mar dramático y secreto como ella”¹⁴. Con esa frase Castel resume esa primera percepción de María y el mar. Este ambiente funciona como una extensión de la misma María para Castel y para el espectador. Difuso, oscuro, en constante movimiento. Los encuadres dispuestos para este ambiente se complementan con la música, creando un espacio en movimiento: las olas, las nubes, la misma María y el caballo se mueven en un ritmo natural. La unidad plástica elaborada para María desde el punto de vista de Castel remite a lo que el amó de María: su soledad y esa expectante espera.

Otro ambiente construido desde la mirada de Castel es el de la frivolidad atribuida a María. Desde la misma disposición onírica, Castel la ubica bailando, besando a Hunter, en un espacio difuso, con velos, ensanchado por una música festiva, propicia para el baile y, por la fragmentación del espacio en pleno movimiento, como se observa en la siguiente imagen:



¹³ *Ibidem* Min. 05:03.

¹⁴ *Ibidem*. Min 05:16.

Esta escena nos muestra aquello que, al contrario, él despreciaba de María y de su entorno: la frivolidad y el engaño; la perversión que él le atribuyó a su objeto amado y al lugar de donde provenía.

Cambiando de focalización ubiquemos el ambiente de María desde su propia perspectiva. Ya dentro de la diégesis, el punto común, a partir de donde la misma María se ubica es el mar, y por ende la estancia (raro refugio por cierto, tomando en cuenta la presencia de Hunter). Las visitas de María a la estancia preceden -en la mayor parte de los casos- una escena del mar y posteriormente de la estancia. Una ubicación meramente espacial. El mar desde el punto de vista de María, es turbulento; es un espacio dinámico, con un campo de profundidad considerable. Él, en general, constituye en ella un espacio dinámico y expresivo, configurador importante del ambiente de su personaje, de esa extensión de su personalidad. Igualmente extendido por sonidos ambientales (sobre todo del viento). La música que acompaña estas escenas es casi siempre la misma. Observemos la imagen de éste mar, seguida de la estancia:



El mar es para la misma María, un ambiente fundamental en su vida, en la expresión “el mar está ahí, permanente y rabioso, has adivinado y pintado este recuerdo mío, mi espera frente al mar [...]”¹⁵.

Nos dice todo lo que para ella significa ese ambiente en su vida. Soledad, espera, ansiedad. Él es el testigo silencioso que a acompañado durante un trayecto largo y sinuoso: el de su soledad. El mar es una presencia constante a lo largo del filme. Generalmente acompaña a María y a sus evasiones ante los problemas en la estancia. No queda claro por qué el refugio es la estancia donde está Hunter. Lo que sí es cierto es que su ambiente emblemático es la sinuosidad, la oscuridad, la profundidad de ese mar en movimiento, las nubes oscuras y la música ensanchan y dramatizan aún más este ambiente.

b) **Juan Pablo Castel**

El ambiente para este personaje en particular, no tiene la misma reiteración que el de María. Del mismo modo en que dividimos intra y extradiegéticamente la percepción del ambiente y del espacio recurrente de ella, es válido también para Castel.

A nivel extradiegético, Castel ubica desde el mismo inicio de la película, su primer espacio. A medida que responde a las preguntas de los médicos, éste deja de ser difuso y en la misma orientación onírica que el de María, Castel se desplaza en un espacio específicamente laberíntico. La atmósfera que priva en él es cerrada, difusa, oscura, húmeda; en este orden, el muro, las ventanas son emblemáticas de su encierro interno lo que lo distancia de María. La profundidad de este espacio es considerable. Los túneles presentes en estas escenas son angostos y al final tienen algo de luz. Posteriormente se desvanecen y aparece el muro.

Ahora bien, ya en el universo de la diégesis, Castel tiene una relación muy estrecha con dos objetos “existentes”. El primero es el cuadro *Maternidad*, el cual

¹⁵*Ibidem*. Min. 39.

representa su soledad, la furia de la madre y la espera, de la cual los dos personajes son partícipes. El cuadro es el punto de encuentro de los personajes. Como existe la posterior destrucción del lienzo es el augurio final antes de desembocar en la tragedia climática del relato: el asesinato de María.

Otro “existente” fundamental es el cuchillo. Curioso recuerdo de la madre, este instrumento aparece primero extradiegéticamente, en manos del médico 2; posteriormente ya en la diégesis -como una tenue pista- al comienzo del relato de Castel (en la escena donde se lo muestra a Dora) y finalmente al destruir el cuadro *Maternidad* y, en breve, asesinar a María.

En Castel, partir de la focalización de María, lo podemos ubicar en espacios concurridos, abiertos y felices (el circo, la feria), pero son los menos. El ambiente de Juan Pablo se caracteriza en primera instancia por la oscuridad, el desorden y el estatismo de su estudio. Pero también podemos verlo en mayor interacción con el exterior. En las calles, con los amigos en el auto, en el tren. En este punto, él se desplaza más que ella (especialmente) como en las imágenes siguientes:





Sin embargo, esta interacción con el mundo exterior se vuelve catastrófica y alucinante. Cuando está desesperado porque María no llegó a la última cita, y va por la calle, sintiendo que la gente lo mira descaradamente, o cuando va de bar en bar y es arrojado a la calle. Estas circunstancias extremas, en lugar de buscar abrirlo, “despertarlo”, lo encierran más. El ambiente se vuelve más oscuro y asfixiante:



Además, desde la perspectiva de María, cuando por primera vez él y ella se encuentran ante el emblemático mar de María, él casi pierde los estribos y piensa en la muerte para ambos. El mar no le es nada favorable a Castel como ambiente. Lo remite a lo que no conoce, a las “sombras” de María.

Podemos ver entonces, que los ambientes de Castel son más variados que los de María. Aunque interactúan en los lugares de felicidad común, cada uno tiene su ambiente bien definido. En Castel domina lo onírico, lo alucinante y nocturno. En María lo inmarcesible del mar. Pero si algo es cierto es que cada uno de estos contextos extienden, complementan, encuentran y contrastan a los dos personajes.

3.5. La desesperanza en la mirada de León Klimovsky

La relación existente entre el texto literario y el texto fílmico es contundente. Además de los diálogos, la atmósfera planteada en el libro trata de buscar una representación plástica dentro de la película. Es por ello que el clima dominante es el de la novela. La expresión existencialista en los personajes y sus diálogos, aunada a la puesta en escena; los ambientes y los espacios, buscan apegarse al contenido del texto literario. La adaptación, en este aspecto, conserva en gran medida esa desesperanza y angustia planteadas en un primer momento en la obra literaria.

En el filme se cuenta la versión de los acontecimientos desde el punto de vista de María, además del de Castel. En ese orden de intencionalidad, la construcción del personaje de Castel, en lo que toca a él, está liada a su aspecto más visceral; aquel dentro del texto literario en donde, a partir de su narración, pierde los estribos y se deja llevar por sus recuerdos ante la indefectible aniquilación de su objeto amado. La dimensión narrativa de su conciencia, aguda, hiperbólica, absurdamente lúcida y silogística (por momentos grotesca) se desvanece en su tránsito de la literatura al cine; sólo quedan esos resquicios, obtenidos

textualmente del texto literario, en donde la actitud de Castel se deja arrastrar, esto plasmado así dentro del filme, y en la representación onírica de su angustia; en la deformación moral que hace de María y de su soledad.

Además es importante señalar un aspecto que no hemos tocado: la intencionalidad del texto de Castel, el que está textualmente basado en el literario. En la novela, Castel escribe *intencionalmente*, por voluntad propia el relato de su crimen (cínicamente hasta busca un editor). En el filme se ha dado otro cauce a esta primera condición. Los médicos le piden que “escriba todo lo que se le ocurra”, ya encerrado, dentro de un hospital de salud mental. Es por ello que el relato de Juan Pablo dentro de la película, no tiene el peso que en la novela (además por el apuntalamiento que el director utilizó para plasmar ciertas ideas, como el ya mencionado uso de diferentes emisores para sacar a la luz ideas de la conciencia de Castel pertenecientes al texto literario).

Por ello, nosotros nos inclinamos a pensar que la película, básicamente se enfoca a dar salida al cauce de la ambigüedad en torno al personaje de María creada en el texto literario. María dentro del universo literario como personaje-persona es sumamente difusa. Recordemos que todo lo que sabemos de ella, es lo vertido por la conciencia alucinante de Castel, narrador autodiegético. En el filme, gran parte de los esfuerzos están concentrados en conservar la base de la historia, el relato del crimen del pintor Castel, “ese fanático de lo absoluto”¹⁶, pero pone el acento en la clarificación de María como personaje-persona.

La presentación de la personalidad de María, su complementación y reiteración en su ambiente determinado-el mar tormentoso e inaccesible-, así como el establecimiento de las relaciones que ella guarda con los demás personajes (Allende, Hunter y Mimí), unifican y representan el otro lado de la soledad ambigua, que queda totalmente oscuro en el texto literario. La presentación de todo aquello que ella sentía, hacía y pensaba, constituyen el otro punto de vista de la desesperanza: esto es, la incompreensión de él y de todos los demás personajes

¹⁶ *Ibidem*. Min. 1:25

acerca de la naturaleza de María; el equívoco de las razones en su proceder y las circunstancias, lo cual desemboca el trágico final de los personajes principales.

La desesperanza se configura en el filme a partir de la incomunicación, ya no de Castel, como en un primer nivel lo ubicamos en el texto literario, sino ahora, de la incompreensión de todos los personajes, fundamentalmente de Castel en relación a ella. Se invirtieron entonces los papeles. Si bien Castel también tiene un peso considerable dentro de la narración debemos tomar en cuenta un fuerte desfase del foco narrativo, que no respeta la estructuración inicialmente planteada de la historia: los médicos quienes respectivamente van intercalando el relato del manuscrito de Castel y del diario de María, éste se enfoca en las sombras y su visión egocéntrica en torno a su tormentosa relación con María.

Entonces, podemos decir que la desesperanza del filme de Klimovsky hace un intercambio no en el nivel de la historia, sino en el nivel del discurso, al cambiar de focalización del relato y darle voz a María. La visión del desasosiego y la desolación parten fundamentalmente de ella; subsecuentemente de él. En María, su ambiente, esa prolongación del personaje a partir de la relación que éste entabla con el mar (cuando ella lo mira y se expresa de él); cuando ella es mirada por Castel en el mar, los diálogos sumamente existencialistas; el equívoco por la deformación que él hace de las circunstancias y la espera que nunca llega a su final, conforman, a grandes rasgos, la desesperanza dentro del filme. Ella muere, y él encerrado en un hospital psiquiátrico: quedan así separados para siempre.



CONCLUSIONES

El recorrido hecho hasta ahora a través del texto literario y el texto fílmico ha sido clarificador, respecto de nuestro objetivo fundamental: ubicar el tema de la desesperanza de la literatura al cine.

Ésta presencia reina en toda la novela, como bien ha apuntado la crítica literaria más reciente, pero tiene sus niveles de presentación. Por un lado se erige como una constante en la enunciación de los personajes principales; por otro, la ubicamos profundamente en la visión del mundo del narrador autodiegético. Pero, además, la desesperanza existe como un instrumento de conocimiento de la condición humana: el hombre como eje de su propio destino.

En su primera novela *Sábato* nos presenta su visión más desoladora del hombre. Para él, el sino del hombre es trágico. Esta idea se matizará con los años y otras obras, pero mientras tanto en *El túnel*, ha quedado como su patente testimonio de un mundo y de un siglo que ya terminó.

Las contradicciones inherentes al ser humano; sus defectos; la visceralidad del narrador, así como el desolador final son los elementos fundamentales que constituyen la desesperanza en la novela. Como una presencia constante y como sensación -nacida ésta de la identificación del lector a través de la grotesca hiperbolización de la conciencia del personaje- marcan la desolación y la desesperanza como algo más que un enunciado del narrador, es decir, como una severa crítica originada por un clima de devastación, angustia y sátira, imperante en las sociedades contemporáneas. En ese sentido, para desgracia de Sábato y de todos, ello es una realidad. Sábato ha sido en muchos aspectos un visionario de la catastrófica condición vital del hombre. Él aún vive; como testigo de nuestro tiempo, su temor a la tecnolatría y a la consecuente deshumanización y cosificación del hombre estaba bien sustentado; tan es así que ahora es una realidad, misma que vivimos día a día. Él ya la

divisaba, desde mediados de los cuarenta, con esa lucidez característica de su pensamiento.

Ernesto Sábato creó una versión desoladora de la épica aventura del hombre contemporáneo; la ha plasmado con un inicio alucinante en el mundo de la literatura con *El túnel*.

En otro sentido, tal fue el revuelo que causó esta obra, que la versión fílmica no tardó muchos años. Sábato construyó los diálogos de la versión del director León Klimovsky en 1952. Por ello, la relación es estrechísima entre la novela y el filme. Los parlamentos más existencialistas fueron ubicados de diferentes formas en la obra. La desesperanza se presenta también como una vertiente constante en el discurso, pero ahora de dos narradores. La misma historia tiene en el filme dos focalizaciones fundamentales, la de Castel y la de María. El universo de este personaje difuso y ambiguo, María, se clarifica y ensancha, ubicando la desolación y la desesperanza en la incomunicación y el equívoco. En menor medida en la deformación de la realidad de Castel.

El narrador de la película le otorga la pauta a ella como "sabedora" y, por ende, una gran parte de la carga emotiva y dramática se traslada de foco. Castel se atenúa considerablemente y quien crece verdaderamente es María. En lugar de ser la épica de una antihéroe y su desoladora visión del mundo, ahora es la indecisión de una mujer compleja y sumamente existencial, así como la circunstancia social en la que se ubican, como las generadoras de la desolación y del desencuentro.

La desolación -creemos- fue resuelta efectivamente con la bipartición del narrador autodiegético en el filme, pero si hay que apuntar que existe en la película un desfase narrativo, cuando quienes otorgan la palabra a los respectivos focos, los médicos, se desvanecen y no se explica, partiendo del mismo esquema pretendido en el filme, como es que dentro de la narración de María se incrusta la subjetividad de Castel. Sin embargo, independientemente de este desfase narrativo,

creemos que la construcción de los personajes en el filme está muy bien lograda. Los personajes lineales son siempre lineales, los redondos, tienen oportunidades precisas para dar a conocer su compleja personalidad, así como en algunos casos, sus respectivos conflictos de intereses.

De igual forma que las personalidades y sus intereses, los ambientes juegan un papel importantísimo en la caracterización de los protagonistas. Aquellos que agonizan con su tragedia personal son acompañados por mares, ciudades y cielos que avizoran, apuntalan y complementan la tragedia última: la incomunicación y el equívoco.

FUENTES

Bibliografía

- Angenot, Marc *et al.* *Teoría literaria*. México, Siglo XXI, 1972, 471 pp.
- Barrera López, Trinidad. *La estructura de Abaddón el exterminador*. Sevilla, 1982, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 243 pp.
- Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos*. 17^a ed., México, 2000, 247 pp.
- ___ *et al.* *Análisis estructural del relato*. 2^a ed., Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972, 208 pp.
- Bellini, Guiuseppe. *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid, Castalia, 1997.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 2000, 520 pp.
- Carmona, Ramón. *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid, Cátedra, 2002.
- Casetti, Francesco y Federico Di Chio. *Cómo analizar un film*. Barcelona, Paidós, 1991, 277 pp.
- Correa, María Angélica. *Genio y figura de Ernesto Sábato*. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1971, 265 pp.
- Dellepiane, Ángela B. *Sábato: un análisis de su narrativa*. Buenos Aires, Nova, 1970, 342 pp.
- Eco, Umberto. *Cómo se hace una tesis*. Barcelona, Gedisa, 2000.
- Garrido Domínguez, Antonio. *El texto Narrativo*. Madrid, Síntesis, 1996, 302 pp.
- López Alcaraz, María de Lourdes y Graciela Martínez-Zalce. *Manual para investigaciones literarias*. México, UNAM- Fes Acatlán, 1997, 99 pp.
- Mañé, Juan Coord. . *Movimientos literarios de vanguardia*. Barcelona, Salvat, 1974, 144 pp.
- Olgúin, David. *Ernesto Sábato. Ida y Vuelta*. México, UAM, 1988, 202 pp.
- Sábato Ernesto. *El túnel*. Madrid, Cátedra, 2001.
- ___ *Obra completa Narrativa*. 2^a ed. Barcelona, Seix Barral, 2000, 951 pp.
- ___ *El escritor y sus fantasmas*. Buenos Aires, Seix Barral. 1998.
- ___ *Lo mejor de Ernesto Sábato*. Barcelona, Seix Barral, 1988, 238 pp.
- Ernesto Sábato. Premio de literatura en lengua castellana 1984*. Barcelona, Anthropos / Ministerio de cultura, 1988, 124 pp.
- Sartre, Jean Paul. *El existencialismo es un humanismo*. Buenos Aires, SUR, 1975, 93 pp.
- Tacca, Oscar. *Las voces de la novela*. Madrid, Gredos, 1989, 213 pp.
- Wellek y Warren. *Teoría Literaria*. Madrid, Gredos, 1974.

Zavala, Lauro. *Elementos del discurso cinematográfico*. México, UAM- Xochimilco, 2005.

Filmografía

El túnel. Dir. León Klimovsky., Prod. Edición privada., Inter. Laura Hidalgo, Carlos Thompson, Santiago Gómez Cou., Dur. 94 min.

PÁGINAS WEB

Instituto virtual Cervantesl. © Instituto Cervantes (España), 2002- 20062005.

<http://cvc.cervantes.es/actcult/cine/personajes>

Cine Nacional Argentino

<http://www.cinenacional.com/peliculas/index>