

EVA LUKAVSKÁ

ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE LA LECTURA MITOLÓGICA DE *EL TÚNEL* DE ERNESTO SÁBATO

El Túnel (1948)¹ es la primera novela de Ernesto Sábato, publicada después de su libro de ensayos, *Uno y el universo*², en el cual el autor argentino explica su ruptura con el mundo de las ciencias, «esta clara ciudad de las torres — donde reinan la seguridad y el orden — en busca de un continente, lleno de peligros, donde domina la conjetura»³. La dicotomía «ciencias — literatura», que determina la vida de Sábato, es el corolario de la que divide la personalidad del físico-escritor en dos entes: «Sábato de día» y «Sábato de noche»⁴. Su primera novela, por así decirlo, es al mismo tiempo el primer intento suyo de plasmar el universo interior del «yo» oscuro, de tinieblas, abismal, cavernoso, que constituye, según Sábato, el tema de toda gran literatura moderna⁵ y la única realidad digna de interés por parte del escritor. El universo del «yo», afirma Sábato, se explora mejor a través de la novela que, a diferencia de la filosofía y de la ciencia, puede transmitir la plenitud de la realidad humana, es decir, la unión del intelecto y de las emociones.

En general, *El túnel*, «novela sobre el abismo»⁶, suele considerarse como literatura psicológico-existencial, cuyo problema esencial es el de la soledad o de la incomunicación del protagonista. Según la crítica, y de acuerdo con la tesis

¹ Sábato, Ernesto, *El Túnel*. Madrid, Cátedra, 1986. De aquí en adelante nos referimos a esta edición, señalándola en el texto por la abreviatura TL seguida del número de la página respectiva.

² Sábato, Ernesto, *Uno y el universo*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1968.

³ Sábato, Ernesto, *Uno y el universo*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1968, pág. 16. Citado por Mariana D. Petrea, *Ernesto Sábato: La Nada y la Metafísica de la Esperanza*. Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1986, pág. 12.

⁴ Lorenz, Günter W., *Diálogo con Latinoamérica: Panorama de una literatura del futuro*. Valparaíso, Editorial Pomaire: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972. Citado por Mariana D. Petrea, *op. cit.*, pág. 10.

⁵ Sábato, Ernesto, *Hombres y engranajes*. IV. «Las artes y las letras en la crisis». Madrid, Alianza Editorial, 1988, pág. 63-65.

⁶ Petrea, Mariana, D., *op. cit.*, pág. 102.

principal de la ensayística de Sábato⁷, en el libro se analiza el «yo» del hombre moderno confrontado con la crisis de la civilización occidental del siglo XX⁸. Según Mariana D. Petrea, «la soledad y la incomunicación representan las caras de la Nada, las consecuencias del quebrantamiento de la civilización moderna.»⁹ Al contrario, James R. Predmore¹⁰, rechazando la interpretación que concibe a Juan Pablo Castel como «figura representativa de la condición humana en el mundo contemporáneo»¹¹, subraya la esquizofrenia del personaje que se «manifiesta más claramente en forma de personalidad desdoblada»¹². Insistiendo en lo psicológico e individual del personaje, Predmore reduce el mensaje de la novela a lo particular. En su interpretación ésta es un mero estudio de un tipo mentalmente enfermo, convincente y fascinador en su paranoia y esquizofrenia, no obstante, desprovisto de connotaciones más amplias: «por su anormalidad psicológica y la limitada perspectiva social de la novela, Juan Pablo no puede considerarse como representante de la condición humana»¹³.

La discrepancia de estas dos explicaciones representativas¹⁴, basadas ambas en el análisis de las estructuras superficiales de la obra (la psicología, es decir, el intelecto y las emociones del protagonista, y su postura ante la sociedad y la vida que se manifiestan en su comportamiento), abre una brecha que nos remite a un nivel más profundo del texto y nos indica, tal vez, la existencia de otro mensaje en la novela.

El propio Sábato, en su libro de ensayos *Heterodoxia* (1953), ha escrito acerca de su novela: «Mientras escribía esta novela, arrastrado por *sentimientos confusos e impulsos inconscientes*, muchas veces me detenía perplejo a juzgar lo que estaba saliendo, tan distinto de lo que había previsto. (...) Las ideas *metafísicas* se convierten así en problemas psicológicos, la soledad *metafísica* se transforma en el aislamiento de un hombre concreto en una ciudad concreta, la desesperación *metafísica* se transforma en celos, y el cuento que parecía des-

⁷ Véase al respecto, sobre todo, *Hombres y engranajes*.

⁸ La crisis de la civilización moderna es un tema caro a Sábato que el autor desarrolla en sus ensayos *Hombres y engranajes* (1951), *Heterodoxia* (1953), *El escritor y sus fantasmas* (1963), *Apologías y rechazos* (1979).

⁹ Petrea, Mariana D., *op. cit.*, pág. 102.

¹⁰ Predmore, James R., *Un estudio crítico de las novelas de Ernesto Sábato*. Madrid, Ed. José Porrúa Turanzas, 1981, pág. 15-41.

¹¹ Predmore, James R., *op. cit.*, pág. 16.

¹² Predmore, James R., *op. cit.*, pág. 22.

¹³ Predmore, James R., *op. cit.* pág. 41.

¹⁴ Interpretaciones semejantes las presentan en sus estudios Correa, María Angélica, *Genio y figura de Ernesto Sábato*. Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1973; Giacoman, Helmy F., *Los personajes de Sábato*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1972; Quiroga de Cebollero, Carmen, *Entrando a «El túnel»*, de Ernesto Sábato. Barcelona, Serie Estudios Literarios, 1977; Petersen, J. Fred, «Sábato's El túnel: More Freud than Sartre». *Hispania*, 50, 1967, pp. 271-276; Meehan, Thomas C., «Ernesto Sábato's Sexual Metaphysics: Theme and Form in *El túnel*», en *Modern Languages Notes*, 83, 1968, pp. 226-252.

tinado a ilustrar un problema *metafísico* se convierte en una novela de pasión y de crimen.»¹⁵

Las palabras del escritor nos confirman que la intención artística original sufrió, en el proceso de la escritura, una transformación inconsciente e involuntaria por parte del autor, y al mismo tiempo nos recuerda una de las tesis de René Girard: «Tout ce que nous pouvons faire c'est reconnaître dans l'homme celui qui sécrète *les formes symboliques*, les systèmes de signes, et qui les confonds ensuite avec la "réalité" elle-même»¹⁶.

Como ya hemos dicho, el intelecto y las emociones forman la estructura superficial (explícita) de la novela de Sábato en la cual el protagonista/narrador relata, en primera persona, la historia del asesinato que ha cometido. El intelecto del protagonista opera en el plano *del argumento*, resumido en la primera frase del capítulo I: «Bastará decir que soy Juan Pablo Castel, el pintor que mató a María Iribarne.» (TL, 61). Sus emociones son el objeto *del relato*. La segunda frase del capítulo III advierte al lector que, a lo largo de la lectura, asistirá a la explicación subjetiva de los motivos del crimen cometido por el protagonista/narrador: «Pero nadie sabe cómo la /María/ conocí, qué relaciones hubo exactamente entre nosotros y *como fui haciéndome a la idea de matarla. Trataré de relatar todo imparcialmente...*» (TL, 64, el subrayado es nuestro).

A nuestro modo de ver, bajo esta configuración textual subyace un tercer nivel de significación más profunda, misterioso y, aparentemente, inaccesible. Por eso consideramos la aproximación de Luis Wainerman hacia la obra de Sábato como una de las más acertadas¹⁷. Este autor descubre y analiza en las novelas del argentino el mito del *Cazador o Celador Ciego*, o sea una de sus derivaciones, *el complejo de Saúl/Pablo*, que forma el eje de su constelación mítica¹⁸. Según Wainerman, «Sábato concibe al hombre a partir de una antropología de la ceguera: el ser humano es una cámara oscura y cerrada que contempla el mundo a través de una *celosía* desde la cual la persona interior ve sin ser vista.»¹⁹

A diferencia de las demás novelas de Sábato, *Sobre héroes y tumbas* o *Abadón, el exterminador*, en *El túnel*, novela breve que ofrece al lector una visión del mundo aparentemente limitada, el mito no forma estructuras complejas y cerradas²⁰, sino que se manifiesta sólo por una cadena de símbolos. Como sím-

¹⁵ Sábato, Ernesto, *op. cit.*, pág. 138 (el subrayado es nuestro).

¹⁶ Girard, René, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*. París, Editions Grasset, 1978, pág. 13 (el subrayado es nuestro).

¹⁷ Wainerman, Luis, *Sábato y el misterio de los ciegos*. Madrid, Ediciones Castañeda, 1978.

¹⁸ Véase con respecto a la constelación mítica en Sábato nuestro estudio «Esquemas, mitos y símbolos en "Informe sobre ciegos" de Ernesto Sábato», publicado en *Etudes romanes de Brno* XXII, Brno, 1992, pp. 47-56.

¹⁹ Wainerman, Luis, *op. cit.*, pág. 23.

²⁰ En «Informe sobre ciegos» hemos analizado un completo esquema de los mitos de iniciación y de persecución.

bolos en el sentido de la concepción de Todorov²¹, es decir, signos que tienen un significado dado *a priori*, funcionan en el texto los nombres de pila bíblicos de los protagonistas. La relación entre el *signifiant/symbolisant* y el *signifié/symbolisé* está necesariamente motivada: el nombre de Juan simboliza *a priori* a uno de los Evangelistas y al discípulo más querido de Cristo; también puede connotar los temas de la purgación moral (compárese TL, II, el pasaje dedicado a la vanidad, la narración entera de Juan Pablo es una tentativa desesperada de purgación y redención) y del anuncio de la llegada del Reino de Dios. Pablo, el nombre del autor de las epístolas cuyos temas principales son la muerte y la resurrección de Cristo relacionadas con la caída original del hombre²², connota el tema de la conversión del perseguidor de Cristo en su defensor y el de la pérdida y la recuperación de la vista (el asesinato puede interpretarse como un acto debido a la pérdida de vista, la narración como una tentativa de recuperarla — el tema de la ceguera desarrollado en *Sobre héroes y tumbas* viene en *El túnel* indicado solamente mediante la ceguera del marido de María). El nombre de María evoca, por un lado, el tema de la madre de Cristo (y, por extensión, de toda la humanidad en el sentido de la tradición judeo-cristiana); por el otro, el de María Magdalena²³. La relación *Juan (Pablo) — María* tiene su prototipo en la relación bíblica entre Juan, el Evangelista, y María: las últimas palabras de Cristo en El Gólgota hacen de Juan el hijo de María y de María, la madre de Juan²⁴.

Para completar nuestro inventario de símbolos hay que indicar *el túnel*-título de la novela, y *Castel-castillo*-nombre del pintor/narrador²⁵. El primero es un símbolo iniciático y el de la angustia, la espera, el miedo y el deseo. El otro connota la protección y trascendencia. En cuanto al túnel leemos: «Y era como si los dos hubiéramos estado viviendo en pasadizos o túneles paralelos, sin saber que íbamos el uno al lado del otro, como almas semejantes en tiempos semejantes, para encontrarnos al fin de esos pasadizos, delante de una *escena pintada por mí, como clave destinada a ella sola*, como un secreto anuncio de que ya estaba yo allí y que los pasadizos se habían por fin unido y que la hora del encuentro había llegado.» (...) «*en todo caso había un solo túnel, oscuro y solitario: el mío, el túnel en que había transcurrido mi infancia, mi juventud, toda mi vida.*» (TL, 160, el subrayado es nuestro). Este pasaje expresa todos los sentimientos que indica el símbolo: la angustia de dos individuos que llevan vidas

²¹ Ducrot, Oswald, Todorov Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Éditions du Seuil, col. Points, Paris, 1972, pág. 134.

²² Véase al respecto Diel, Paul, *Le symbolisme dans la bible*. Payot, Paris, 1975, pp. 215–238.

²³ Véase al respecto Fouilloux, D., Langlois, A., Le Moigné A., Spiess, F., Thibault, M., Trébuchon, R.: *Slovník biblické kultury*. Praga, EWWA Editions, 1992. Artículos «Jan», pág. 89, «Pavel», pág. 172–173, «Marie», pág. 133–135; Diel, Paul, *op. cit.*; Diel, Paul, Solotareff Jeanine, *Le symbolisme dans l'Évangile de Jean*. Paris, Payot 1983.

²⁴ *El Evangelio de Juan*, 19, 26–27.

²⁵ Véase Chevalier, J., Gheerbrant, A., *Dictionnaire des Symboles*. Editions Robert Laffont, Paris, 1982, pp. 216, 981–982.

separadas sin posibilidad de comunicarse uno con el otro; la espera y el deseo de que éstas se unan un día, el miedo que nos inspira la soledad y el aislamiento. Así pues, el título simbólico de la novela coincide perfectamente con su contenido.

Identificando su destino personal con el de su arte, el protagonista dice: «¡Qué poco quedaba de la vieja pintura de Juan Pablo Castel! (...) ¿Cuántos de esos imbéciles habían adivinado que debajo de *mis arquitecturas* y de "la cosa intelectual" había un volcán pronto a estallar? Ninguno. ¡Ya tendrían tiempo de sobra para ver *estas columnas en pedazos, estas estatuas mutiladas, estas ruinas humeantes, estas escaleras infernales!* Ahí estaban, como un museo de pesadillas petrificadas, como un museo de la Desesperanza y de la Vergüenza. Pero había algo que quería destruir sin dejar siquiera rastros.» (TL, 157, el subrayado es nuestro). Asistimos a la destrucción del arte-castillo que *protegia* al protagonista, que le permitía *trascender* su vida terrenal al inspirarle lo trascendente y permitirle el acceso a lo divino.

Sin embargo, el tema clave de la novela es la maternidad/feminidad en todas sus modalidades: viene connotada no solamente por el nombre de María, sino que bajo la forma de una obra artística estructura toda la novela. La pintura titulada *Maternidad*, una obra del protagonista que pone en marcha la acción, desarrolla el tema de la maternidad desdoblándolo a la vez.

En el primer plano del cuadro se representa a una mujer que observa a su niño jugando (podría interpretarse como la *maternidad cumplida*); en el segundo «percibimos» una pequeña ventana a través de la cual se ven una playa solitaria y una mujer mirando al mar que, al igual que la tierra — la playa en nuestro caso —, suele considerarse símbolo de la feminidad y del cuerpo materno (así el segundo plano podría interpretarse como la *maternidad deseada*, imposible o frustrada)²⁶. De este modo, la pintura *Maternidad* funciona como un *elemento estructural central* de la novela que, al constituir una oposición binaria «*maternidad cumplida*»/ «*maternidad frustrada*», predetermina toda una serie de oposiciones binarias en el nivel semántico: *alma gemela/ser desconocido, amor/odio, arte/vida, comprensión/incomprensión, carne/espiritu, hijo/madre, hombre/mujer, imperfección de la existencia/perfección de la muerte, etc.* En el plano sintagmático, la pintura desempeña un papel doble. En primer lugar, posibilita el encuentro de ambos protagonistas: en el capítulo III (es significativo que la novela tenga un total de XXXIX capítulos, número divisible por tres), tras la descripción de la pintura y su explicación por parte del pintor/narrador, sigue este pasaje: «Una muchacha desconocida estuvo mucho tiempo delante de mi cuadro sin dar importancia, en apariencia, a la gran mujer en primer plano (...) En cambio, *miró fijamente la escena de la ventana* y mientras lo hacía tuve la seguridad de que estaba *aislada del mundo entero*: no vio ni

²⁶ Véanse con respecto a los símbolos «madre», «mar» y «tierra» los artículos respectivos en Chevalier Jean, Gheerbrant, Alain, *op. cit.*, pp. 623–627, 940–942.

oyó a la gente que pasaba o se detenía frente a mi tela.» (TL, 65, el subrayado es nuestro). Así, la pintura *Maternidad* es el resorte de la relación entre Juan Pablo y María. Al final de la novela, su destrucción precede inmediatamente al asesinato de la protagonista, simbolizándolo: «Lo miré por última vez, sentí que la garganta se me contraía dolorosamente, pero no vacilé: a través de mis lágrimas vi confusamente cómo caía en pedazos *aquella playa, aquella remota mujer ansiosa, aquella espera*. Pisoteé los jirones de tela y los refregué hasta convertirlos en guñapos sucios. ¡Ya nunca más recibiría respuesta aquella espera insensata!» (TL, 157, el subrayado es nuestro). La destrucción del cuadro (artecastillo que protege e inspira la trascendencia) que simboliza la maternidad, representada por los dos personajes femeninos y los dos símbolos de cuerpo materno (el mar y la tierra), anticipa el asesinato de la mujer amada cuyo nombre también simboliza la maternidad. Así, mediante la multiplicación de los símbolos de maternidad se intensifica la idea de que el asesinato de la mujer/madre significa la destrucción de la vida en general.

Al mismo esquema de la transformación que sufre la pintura (percepción de la pintura-origen de la relación entre hombre y mujer/destrucción de la pintura-asesinato de la mujer amada por el hombre) corresponde el cambio del papel femenino a lo largo de la novela (mujer que admira y comprende la pintura de Castel-mujer amada/mujer que se ríe de la pintura de Castel-mujer desdeñada (véase TL, pp. 65, 151).

Si aceptamos el simbolismo de los nombres de pila de *María* y *Juan* (compárese más arriba), podemos interpretar la historia del pintor Juan Pablo como la del asesinato de la Madre. La última frase que pronuncia el protagonista ante su víctima: «Tengo que matarte, María. Me has dejado solo» (TL, 163) expresa más que la desesperación de un adulto traicionado por su amante la postura infantil, inmadura del hombre-niño mimado hacia la vida. Sin embargo, la protagonista también desempeña en la novela el papel de la mujer-amante, de acuerdo con la tradición esotérica que atribuye a la mujer el triple papel de iniciadora, tentadora y de Madre Divina²⁷. En un nivel general, el lector asiste a la lucha entre *lo masculino* y *lo femenino*, una de las ideas que Sábato desarrollará, cinco años más tarde, en su libro de ensayos *Heterodoxia*.²⁸

Al desdoblamiento semántico introducido en el texto por la pintura/texto *Maternidad* le corresponde el de ambos protagonistas, señalado ya por sus nom-

²⁷ Mirabail, Michel, *Dictionnaire de l'esoterisme*. París, Editions Privat, 1981, pp. 99-102.

²⁸ Sábato, Ernesto, *Hombres y engranajes. Heterodoxia*. Madrid, Alianza Editorial, 3a edición, 1988. «HOMBRE Y MUJER. El candoroso siglo XIX no sólo culminó en la idea de que el hombre que viajaba en ferrocarril era moralmente superior al hombre que andaba a caballo: culminó en la doctrina más inesperada de todos los tiempos, en la idea de la identidad de los sexos. (...) Con razón Gina Lombroso pone en guardia a sus congéneres contra esa tortuosa doctrina: "Es inútil negarlo, la mujer no es igual al hombre. Buscad cualquier testimonio de la literatura antigua o moderna (...) y tratad de masculinizar a sus heroínas. Suponed por un instante a las mujeres del Antiguo y del Nuevo Testamento: Rebeca, Noemí, Ruth, María Magdalena, convertidas en hombres (...) y decid en conciencia si las figuras que resultan de semejante operación no son ridículas o monstruosas.» pp. 97-98.

ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE LA LECTURA MITOLÓGICA
DE *EL TÚNEL* DE ERNESTO SÁBATO

bres de pila: Juan Pablo es el pintor-asesino/narrador-intérprete de su propio crimen (véanse más arriba las connotaciones de ambos nombres bíblicos)²⁹; María (madre/amante) tiene una doble identidad presentándose a la vez como la señorita María Iribarne y la señora María Allende (a propósito, «Allende» quiere decir «al otro lado», «a la parte de allá» connotando el otro mundo). La psicología de ambos protagonistas sufre la misma escisión. Juan Pablo estima a sí mismo: «una parte me lleva a tomar una hermosa actitud, la otra denuncia el fraude, la hipocresía y la falsa generosidad» (TL, 117). En cuanto a María, la considera una vez como alma gemela, la otra, como ser desconocido y frívolo, conluyendo su vacilación dolorosa con las palabras: «qué inmundada bestia puede haber agazapada en el corazón de la mujer más frágil!» (TL, 161).

Aunque la novela se sitúa en pleno siglo XX, caracterizado por la arquitectura (el edificio de la compañía T. funciona como símbolo del universo laberíntico de la civilización moderna), las ideologías nefastas (comunismo, fascismo), el campo de concentración (compárese TL, 62, el motivo del pianista y de la rata viva) o las nuevas disciplinas científicas (psicoanálisis), tanto el uso de los símbolos — que sea consciente e intencionado o no—, como el tema central (el papel de la femineidad/maternidad), dan a la obra su coherencia y nos remiten a los paradigmas bíblicos remotos a la vez. Éstos, deformados en el proceso de la escritura, nos transmiten, en una curiosa coincidencia con la biblia, un mensaje universal: el conflicto entre el espíritu y la carne es el principio del mal, mientras que la armonía de los deseos es el del bien. O sea, la novela nos habla menos del asesinato y de la tragedia de María (muerta físicamente) que de la muerte de Juan Pablo: de su agonía espiritual que lo lleva al asesinato, y de su tentativa de resurrección por medio de la reflexión sobre el crimen. En el nivel simbólico, el asesinato de la mujer/madre cometido por el hombre/hijo (en la tradición judeo-cristiana es un crimen que socava los cimientos de la sociedad) significa el desequilibrio, la neurosis, la locura, la inmadurez y la anormalidad de una civilización con rasgos preponderantemente masculinos (idea cara a Sábato), que es la nuestra.

Por supuesto, la lectura mitológica de *El túnel* que hemos propuesto es una de las muchas interpretaciones posibles que ofrece cualquier obra de arte. Sin embargo, las novelas posteriores de Sábato nos permiten considerarla como subyacente en la novela. En este sentido *El túnel* es el primer esbozo, un borrador que le servirá a Ernesto Sábato para presentarnos, mediante estructuras míticas complejas (*Sobre héroes y tumbas*, 1961, *Abaddón, el exterminador*, 1974) una panorámica de una civilización titubeante que se ha olvidado de sus orígenes remotos.

²⁹ Pablo el Evangelista él mismo constata un vínculo estrecho entre la muerte y la resurrección de Cristo y la caída del hombre «puisque la mort est venue par un homme, c'est aussi par un homme qu'est venue la résurrection des morts.» I Cor. 14:21,23. Juan Pablo de la novela es también el hombre «de los mensajes secretos» (TL, 162).

