

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps. Each original is also photographed in one exposure and is included in reduced form at the back of the book.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

UMI

A Bell & Howell Information Company
300 North Zeeb Road, Ann Arbor MI 48106-1346 USA
313/761-4700 800/521-0600



Université d'Ottawa • University of Ottawa

El túnel de Ernesto Sábato:
literatura y nihilismo



National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

Acquisitions et
services bibliographiques

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-28437-9

Canada

© Philippe Leduc
573405

Thèse de maîtrise en littérature hispanique

Le 6 janvier 1998

Directeur: D. Castillo Durante

Résumé

Cette thèse est consacrée aux problématiques de l'art, le désespoir, la vérité et du nihilisme dans Le tunnel d'Ernesto Sábato. Notre approche est *épistémocritique*: c'est dire que nous étudions les savoirs textuels en fonction d'une perspective fondée sur plusieurs disciplines, dont la philosophie, l'analyse du discours et la psychanalyse. Il existe une abondante littérature critique portant sur ce roman, mais peu a été fait dans cette optique.

Notre approche traite la narration du peintre Juan Pablo Castel comme une façade qui dissimule une autre réalité, plus problématique, qu'il convient d'identifier. Le langage du narrateur est régi par le stéréotype, un mécanisme qui déforme le réel en lui donnant des apparences trompeuses. Le récit d'un crime se révèle dès lors être un journal désespéré, qui dévoile la profonde angoisse d'un homme moderne en quête de reconnaissance affective. Mais cette quête est doublée d'une remise en question des valeurs de la modernité. Ce questionnement, ou quête de vérité, est un processus nihiliste, puisqu'il propose, à travers le tableau *Maternité*, la dissolution de certaines valeurs et leur remplacement par une nouvelle authenticité. Tous les éléments problématiques de ce journal désespéré convergent vers *Maternité*, clef de voûte symbolique du roman.

Notre travail comprend quatre chapitres, qui suivent le fil conducteur de la quête désespérée de reconnaissance affective. Premièrement, nous analysons les techniques narratives de Castel et comment se dissimule le désespoir dans son discours. Dans le second chapitre, nous étudions le rôle central de l'art dans le roman. Le troisième chapitre est consacré aux problèmes de communication et à la violence comme exutoire du désespoir. Finalement, nous étudions dans le dernier chapitre le côté philosophique de la quête de Castel: la remise en question des valeurs modernes.

Remerciements

Je tiens à remercier le professeur Daniel Castillo Durante d'avoir accepté de me diriger dans ce travail de thèse. De même, Ana-Maria Bianchi pour ses conseils et son humour, ainsi que le Département de Langues et Littératures Modernes et l'École des Études Supérieures et de la Recherche pour leur appui financier. Finalement, ma famille et Kim Beauchesne, dont le soutien moral, financier, et informatique, a rendu cette entreprise possible.

El túnel de Ernesto Sábato: literatura y nihilismo

Índice

Résumé (resumen)	p.2
Remerciements (agradecimientos)	p.3
Introducción... ..	p.5
Capítulo primero	
La voz de Juan Pablo Castel... ..	p.7
Capítulo II	
El arte en <u>El túnel</u>	p.29
Capítulo III	
Un túnel de incomunicación... ..	p.41
Capítulo IV	
Literatura y nihilismo	p.62
Conclusión... ..	p.83
Bibliografía... ..	p.85

INTRODUCCIÓN

La obra de Ernesto Sábato descubre problemas metafísicos que aquejan al Hombre occidental moderno. Sábato se interesó en el desajuste espiritual que existe entre el individuo y el mundo moderno capitalista en el que vive. El examen de este desajuste se acompaña en El túnel de un cuestionamiento de los valores del mundo moderno. Este cuestionamiento se hace mediante el arte del protagonista Juan Pablo Castel, y se presenta como una búsqueda de la verdad, de una cierta autenticidad en un entorno de artificialidad y de mentira. Es un proceso *nihilista*, pues el cuestionamiento propone la disolución de viejos valores, y la creación de nuevos. Esta creación es representada simbólicamente por la creación artística (la pintura), y por el establecimiento de relaciones interpersonales más auténticas (el amor entre Castel y María Iribarne). Pero la frustración en la búsqueda lleva a la desesperanza y a la violencia. El fracaso en la búsqueda afectiva del protagonista es también el fracaso del cuestionamiento de los valores modernos. El pesimismo de la novela se revela en el fracaso del cuestionamiento nihilista de los valores modernos.

Nos proponemos estudiar el lenguaje metafísico de la novela, es decir, ver cómo ésta tematiza las problemáticas de la verdad, del arte, de la comunicación, y de la desesperanza. La novela se presenta como el relato de un crimen; pero detrás de esta escritura se descubre un discurso que problematiza la vida moderna. Vamos a examinar cómo el discurso del narrador-criminal Juan Pablo Castel no es lo que aparenta, cómo aborda temas profundos y candentes de la modernidad. El discurso problemático es implícito, ocultado por el discurso explícito del narrador, o sea la narración “verídica” de un crimen. Vamos a ver que el ocultamiento obedece a una lógica estereotípica que deforma la realidad y la reemplaza por *unidades de préstamo*. El proyecto epistemocrítico¹ consiste en identificar y descifrar estas unidades, principalmente con herramientas del análisis del discurso, de la filosofía, y del psicoanálisis. Al identificar lo codificado por el estereotipo, el discurso explícito se revela *petrificado*, privado del sentido que el narrador creía darle. Al mismo tiempo aparece un sub-texto mucho más

¹ Del griego ‘epistēmē’ (saber, ciencia); la epistemocrítica es una crítica que se interesa en los saberes del texto literario. Recurre principalmente a tres disciplinas: el análisis del discurso, la filosofía, y el

rico y problemático. El hilo conductor que nos va a guiar a lo largo de la tesis es el concepto de la *búsqueda de reconocimiento afectivo*. Vamos a usar el cuadro *Maternidad* como llave de la novela, pues juega un doble papel: en él se concentran las problemáticas del libro, y hacia él convergen estas problemáticas. Trataremos el cuadro como una llamada desesperada al mundo, lanzada por alguien que vive en soledad afectiva, y que por falta de amor materno percibe el mundo como una amenaza (primera hipótesis de trabajo). El protagonista, quien está narrando desde la cárcel el asesinato de su amante Maria Iribarne, la ha matado por desesperanza¹ (segunda hipótesis de trabajo). La desesperanza viene de la incapacidad de Castel de conseguir el reconocimiento que necesita, y que le libraría de su yo herido. Ante la frustración de la búsqueda, que se transforma gradualmente en desesperanza, es llevado a cometer un acto desesperado, que, lejos de resolver el problema de carencia de reconocimiento, radicaliza el aislamiento del protagonista Castel.

La tesis consta de cuatro capítulos, que revelan gradualmente las problemáticas presentadas arriba (búsqueda desesperada de reconocimiento afectivo, y búsqueda de nuevos valores espirituales). El primer capítulo es un análisis de la voz narrativa: queremos ver cuáles son las características esenciales de esta voz. ¿Es una voz competente o confusa? ¿Cómo se articula el texto, y cómo se presentan sus problemáticas? En el capítulo II, examinaremos la función central del arte. El cuestionamiento de los valores se basa en el arte de Castel, y en particular en su cuadro *Maternidad*. En el capítulo III, queremos analizar la naturaleza de la relación que tiene Castel con el mundo, y examinar el doble problema de la desesperanza y de la violencia. Finalmente, trataremos de definir el contexto social de Castel. Haremos un examen filosófico de algunos aspectos de la modernidad, para colocar a Castel en este entorno, y entender mejor el sentido de su búsqueda. Mientras que los tres primeros capítulos se concentraban en el lado afectivo de la búsqueda de Castel, este último capítulo se dedica al lado espiritual² de la búsqueda. En este capítulo explicaremos más detalladamente en qué consiste el nihilismo de la búsqueda de Castel.

psicoanálisis. La contribución de esta última disciplina a nuestro proyecto es mínima.

¹ Este término será explicado a continuación, en particular en los capítulos primero, sección **El túnel: diario desesperado**, y III, sección **La desesperanza**.

² Por "espiritual", designamos un conjunto de valores más humanos (que los de la modernidad capitalista)

CAPÍTULO PRIMERO: La voz de Juan Pablo Castel

Introducción

Castel está en la cárcel cuando decide poner por escrito la historia de su crimen: “Tenía ganas de contar la historia de mi crimen, y se acabó” (p.63). Podemos suponer que han pasado algunos meses desde el asesinato. Dice que escribe para ser comprendido: “me anima la débil esperanza de que alguna persona llegue a entenderme. AUNQUE SEA UNA SOLA PERSONA” (p.64). La forma utilizada por el narrador es la autobiografía: desde un tiempo futuro, narra su vida pasada en primera persona. Si nos fijamos de los motivos explícitos del narrador, debemos creer que, efectivamente, es la narración de un criminal que quiere que el mundo entienda los motivos de su crimen. Sin embargo, El túnel es mucho más que eso. Puede ser interpretado como el diario desesperado del hombre moderno¹, situado en el Buenos Aires de mitad de siglo². Veremos que la novela funciona como un espejo estereotipal, que esconde y refleja una problemática más compleja que la enunciada explícitamente por el narrador³. La novela nos muestra al hombre desarraigado, incomunicado, y abandonado por un mundo cuyos valores limitan seriamente las posibilidades de relaciones auténticamente humanas entre individuos. Castel es un pintor de éxito, conocido en los círculos artísticos de la ciudad. Pero, a pesar de una vida profesional exitosa, el pintor no está satisfecho con su vida afectiva. La desesperanza⁴ de Juan Pablo Castel le viene de su incapacidad de resolver su relación paradójica con el prójimo: el artista está preocupado por la verdad, la comunicación auténtica, pero eso es precisamente lo que se le escapa. Busca un tipo de reconocimiento cuya función sea llenar el vacío afectivo dejado por la carencia de amor materno⁵. Pero el huérfano afectivo, abandonado a sus propios recursos, acaba siendo una víctima de la sociedad moderna. Queremos ver en este capítulo cómo la voz de Castel revela una

que reivindica Castel, y que deberían dar a la vida una nueva plenitud.

¹ Para un examen de la modernidad en El túnel, ver capítulo IV.

² Aunque no se sabe con precisión cuánto tiempo ha transcurrido entre los acontecimientos y la escritura, sabemos que la acción empieza el primer día de primavera de 1946, o sea el 21 de septiembre, en el Salón de Primavera de Buenos Aires.

³ Ver capítulo primero, **La voz petrificada de Castel**, y capítulo IV, **La verdad**.

⁴ Ver sección El túnel: diario desesperado de este capítulo.

⁵ Ver capítulo II, **La soledad y la maternidad**.

*búsqueda de reconocimiento afectivo*¹. El fracaso personal del hombre exagera su desesperanza y lo lleva a cometer un acto último, que, lejos de resolver su problema, lo radicaliza.

En este primer capítulo, queremos examinar las características de la voz del narrador, y deslindar las problemáticas que plantea. Mediante un acercamiento narratológico, vamos a posicionar a Castel como un *desesperado*, revelando las paradojas y contradicciones de su voz. Nuestro aparato narratológico será el modelo de Guillermo Renart, cuyos trabajos se basan principalmente en Genette y en Lanser.

El estatus del narrador. introducción

Veamos primero el estatus² del narrador. El narrador básico de una narración (no presentado por ningún otro narrador) se llama el narrador extra-diegético³. El narrador extra-diegético de El túnel, Juan Pablo Castel, narra su historia desde la cárcel, en un tiempo posterior al de la acción. Llamaremos al narrador básico Castel-narrador. Castel-personaje es, o bien pasado (Castel-pasado, que mató a Maria), o bien presente (Castel-presente, en la cárcel). Castel-pasado es el protagonista de la acción pasada, y Castel-presente, el personaje encarcelado, emisor de opiniones sobre una cantidad de temas. El lector sabe que un cierto lapso ha transcurrido desde la acción cuando se inaugura la narración con “Bastará decir que soy Juan Pablo Castel, el pintor que mató (...)” (p.61).

¹ Se usará la cursiva en el trabajo para énfasis.

² El vocabulario técnico también es del modelo del profesor Renart. El *estatus* del narrador es la relación de éste con el acto verbal (la narración), lo cual constituye el factor principal de la autoridad que tiene el narrador para emitir su discurso narrativo. De manera más amplia, el estatus consiste en la relación óntica del narrador con el mundo ficcional: la relación narrador-autor implícito, la relación perceptual del narrador con la narración (el nivel narrativo de Genette), la relación verbal del narrador con la narración (homodiégesis o heterodiégesis), la capacidad cognitiva del narrador, y la autoridad del narrador que emana de estas relaciones.

³ ‘Fuera de la diégesis’. El sentido de ‘diégesis’ ha evolucionado desde su acepción clásica (acto de narrar) a su acepción moderna (sucesión de acontecimientos narrados). En el tercer libro de la República de Platón, Sócrates distingue entre dos maneras de presentar el discurso para un autor: *mimesis* y *diegesis*. La *mimesis* es la presentación directa, que crea la ilusión que es el personaje, y no el poeta, quien está hablando (el sentido moderno de esta palabra es la imitación). En la *diégesis* socrática, el poeta no esconde el hecho que es él quien está hablando. Al final del siglo XIX, la crítica anglo-americana empezó a usar las palabras ‘showing’ and ‘telling’ (mostrar y contar) para designar *mimesis* y *diégesis* respectivamente. En “Discours du récit” (1972), Genette arguye que ningún texto de ficción narrativa puede mostrar o imitar la acción que cuenta, porque todos los textos usan lenguaje, y el lenguaje significa, no imita. Aun cuando el discurso es reproducido, es el narrador quien reproduce, no el personaje. Eso significa que un texto narrativo puede crear una ilusión de *mimesis*, pero siempre mediante la *diégesis*.

La historia se sitúa entonces en los niveles¹ intra-diegético² (cuando Castel-narrador presenta sus pensamientos presentes, los de Castel-presente) e intra-intra-diegético (cuando Castel-narrador presenta los hechos mediante Castel-pasado). La narración se sitúa en estos dos niveles, pues Castel alterna entre reflexiones hechas en el presente (“no relato esta historia por vanidad”, nivel intra) y la acción casi toda narrada en pretérito indefinido (“intuí que había caído en una trampa y quise huir”, nivel intra-intra).

Castel está presente como personaje en su narración: este tipo de narrador se llama homodiegético en la terminología de Genette; el narrador homodiegético que también es el protagonista central de la narración se llama autodiegético. Este tipo de narrador no suele tener tanta capacidad cognitiva como el narrador heterodiegético, el típico narrador omnisciente de tercera persona. El narrador homodiegético suele ser un sujeto normal³, con limitaciones perceptivas normales. Castel, como veremos, hace inducciones a partir de información insuficiente, pero no tiene facultades perceptivas sobrehumanas. No tiene el privilegio cognitivo de un narrador heterodiegético típico, o de un dios que narraría en primera persona.

La autoridad del narrador

El último, y quizá más importante elemento del estatus del narrador es la autoridad narrativa⁴, que depende de la autoridad mimética y diegética. La autoridad mimética depende de la diegética, y por tanto vamos a tratar de ésta antes de aquélla. Lanser nos dice que la autoridad diegética depende del estatus social del narrador. Vamos a usar las ideas de Foucault⁵ para determinar tal estatus. Los dos principios limitantes que analizamos en más detalles en el capítulo siguiente son el principio del autor, y el

¹ Genette, G. “Discours du récit” in Figures III, pp.238-240.

² Dentro de la diégesis.

³ Entendemos la normalidad humana.

⁴ Lanser distingue entre autoridad *diegética* y autoridad *mimética*. La primera viene de la identidad social del narrador: depende de la presencia del narrador en su historia, su estatus social (profesión, sexo, educación, raza, estatus socioeconómico, situación marital). Estos criterios de la determinación de la identidad social tienen que ver con el narrador como persona, y forman parte del mensaje narrativo; como tal, pueden afectar las intenciones de autoridad narrativa del narrador. Este estatus social (autoridad diegética) y el comportamiento textual del narrador se combinan para determinar la autoridad *mimética* del narrador, es decir la autoridad en la manera de narrar. Lanser distingue tres ejes principales para determinar la autoridad mimética: la honestidad, la fiabilidad, y la competencia narrativa. (Lanser, S. The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction, pp.149-169).

⁵ Ver capítulo II, sección **El arte como discurso**.

principio de división y rechazo. El primero tiene que ver con el horizonte de expectativas que acompaña el nombre 'Juan Pablo Castel'. Antes de empezar a leer, el lector ficcional ya tiene una opinión sobre Castel, formada por lo que habrá oído o leído sobre él en las noticias. Es decir que el texto de la novela está de antemano colocado en una matriz mental (la del lector ficcional) restringida. La causa de esta restricción se explica con el segundo principio de Foucault. Las preconcepciones y los prejuicios de los lectores categorizan a Castel. Pero el hecho de ponerle una etiqueta al nombre Castel reduce de antemano el alcance del texto. La idea aquí es que el estatus social de Castel depende de unos procesos de estigmatización, a los que el propio Castel contribuye, cuando empieza su novela diciendo que es pintor y asesino. La autoridad diegética del narrador depende entonces de una serie de ideas preconcebidas que puede tener el público lector ficcional acerca de los asesinos, de los artistas, de los solteros, etc. No vamos a conjeturar sobre estas preconcepciones aquí, pero en toda probabilidad no le favorezcan a Castel. Sin embargo, Castel ya tenía una fama como pintor de éxito. Su nombre, entonces, estará asociado a una miríada de ideas, algunas a su favor, otras no. Su autoridad diegética es buena porque a la gente le suena el nombre del autor. Sin embargo, es muy probable que sea reducida por la nueva reputación de Castel.

Autoridad mimética y digresiones

Pasemos ahora a la autoridad mimética, o la autoridad en la manera de narrar. Depende de la autoridad diegética, pero también de la performance narrativa real del narrador. Examinaremos primero algunas contradicciones aparentes de la narración. El narrador autobiográfico siempre pretende decir sólo la verdad. Pero en el mejor de los casos, la objetividad es parcial, pues el narrador elige él mismo lo que va a contar. Castel no es excepcional en este sentido, a pesar de repetir varias veces su intención de objetividad: "Creo haber dicho que me he propuesto hacer este relato en forma totalmente imparcial (...)" (p.90), "Pero he dicho que me propongo narrar esta historia con entera imparcialidad, y así lo haré" (p.91).

Además, Castel reúne al proyecto de imparcialidad otro proyecto que hasta cierto punto mina la imparcialidad. Este segundo proyecto rompe la fluidez de la escritura con

digresiones que interrumpen el fluir de la narración convencional¹. Estas rupturas, como veremos a continuación, distraen al lector, manipulan su atención. La narración es regida por dos actitudes: la imparcialidad, y el juego. No son incompatibles las dos, aunque a veces la segunda restringe la primera hasta cierto punto. El capítulo IV, por ejemplo, empieza con estas líneas: “Una tarde, por fin, la vi por la calle (...) Sentí una indescriptible emoción. Pensé tanto en ella, durante esos meses, imaginé tantas cosas, que al verla no supe qué hacer” (p.66). Pero luego, hace una digresión, y no vuelve a la acción hasta el capítulo siguiente. Nos dice cómo ha planeado este encuentro durante meses, los encuentros imaginados que ha tenido, el hecho que no es mujeriego, que ha tenido envidia de los mujerigos, que detesta los grupos, los conglomerados, la vanidad. Explica en detalles lo que significa la “repetición del tipo”, nos cuenta una aventura que ha tenido con unas hermanas alguna vez, nos cuenta la historia del cóctel psicoanalítico, su aversión por las jergas, y termina su panorama con su opinión acerca de los críticos de arte. Empieza el quinto capítulo así: “Me he apartado de mi camino” (p.70). Sin embargo, no es sino hasta el capítulo siguiente que sigue con el encuentro con María. El capítulo V lo dedica a todo tipo de especulaciones acerca de su posible encuentro con María.

Otro tipo de digresión es la reflexión aparte, que el narrador inserta en medio de la acción. El capítulo XVI empieza de una manera dramática: “Amaba desesperadamente a María (...)” (p.102). Le escribe cartas a la estancia, y espera respuestas. Hay un diálogo por teléfono, exclamaciones emocionales en pretérito indefinido, y de repente el narrador pasa a una reflexión en tiempo presente: “Pienso ahora hasta qué punto el amor enceguece y qué mágico poder de transformación tiene” (p.102). Las oscilaciones entre presente y pasado interrumpen la fluidez de la narración.

La metaficción es otra forma de interrupción narrativa en El túnel. Castel lo quiere explicar todo, y el acto de la escritura no es una excepción. El capítulo II es una reflexión sobre su acto de escritura:

(...) no relato esta historia por vanidad. Quizá estaría dispuesto a aceptar que hay algo de orgullo o de soberbia. Pero ¿por qué esa manía de querer encontrar explicación a todos los actos de la vida? Cuando comencé este relato, estaba firmemente decidido a no dar explicaciones de ninguna

¹ La narración *convencional*, a nuestro modo de ver, se basa en una serie de convenciones que establecen una relación directa entre lector y texto: el narrador omnisciente que narra en tercera persona es más convencional que el narrador que sigue sus impulsos en la narración. El túnel es poco convencional, porque Castel no sigue una serie de convenciones narrativas preestablecidas. Al contrario, es juguetón, y usa un estilo enteramente personal.

especie. Tenia ganas de contar la historia de mi crimen, y se acabó: al que no le gustara, que no la leyese. (p 63)

Todos estos ejemplos de rupturas en el flujo de la narración convencional constituyen rasgos de la narrativa de Castel. Es una narración lúdica y artificiosa, que manipula la atención del lector, llevándole a éste de un tema al otro de manera imprevisible. La idea aquí es que a pesar de las declaraciones explícitas de Castel de atenerse sólo a los hechos de la historia a mano, hace más que eso, pues lleva al lector en un laberinto aparentemente caótico de digresiones. Eso es un aspecto de su competencia narrativa, y afecta su autoridad mimética. Decimos *aparentemente* porque creemos que el caos es ilusorio y superficial, y que detrás de los juegos digresivos de Castel se esconden unas intenciones no dichas. Vamos a examinar las posibles estrategias de la técnica narrativa de Castel a continuación, pero antes vamos a proponer una hipótesis que trataremos de confirmar a lo largo del capítulo: Castel es un narrador con mucha autoridad mimética, que se sirve de recursos eclécticos para tratar de compensar su poca autoridad diegética (su estatus social poco envidiable).

La polifonía

Castel usa muchos recursos que rompen las convenciones habituales de la narración. Hasta ahora hemos visto las historias insertadas en la historia principal, que encajan la una en la otra, las reflexiones de orden general, y la metaficción. Todas son maneras de interrumpir el fluir de la narración. Pero quizá la ruptura narrativa más interesante sea el diálogo. Es muy presente en la novela, y aporta otras voces a la de Castel. Incluso el monólogo de Castel es dialógico. A la manera del hombre subterráneo de Dostoyevski¹, Castel mantiene un diálogo con el lector: “Podrían preguntarse qué me mueve a escribir la historia de mi crimen (...)” (p.62). Todo lo que dice responde a preguntas posibles del lector sobre lo que Castel dijo antes, y al mismo tiempo anticipa otras preguntas. El proceso es más obvio en las reflexiones que hace en tiempo presente, porque éstas suelen expresar de manera directa y concreta el funcionamiento del pensamiento del narrador:

Mientras volvía a mi casa profundamente deprimido, trataba de pensar con claridad. Mi cerebro es un hervidero, pero cuando me pongo nervioso las ideas se me suceden como en un vertiginoso ballet: a pesar de lo cual, o quizá por eso mismo, he ido acostumbrándome a gobernarlas y

¹ Protagonista de Notas desde un subterráneo de Dostoyevski.

Hay una evolución entre las tres oraciones de esta cita: en la primera, habla de lo que le sucedió; en la segunda, se justifica, como si el lector le hubiera hecho una pregunta, o pedido aclaraciones como ¿y eso le pasa a menudo?: finalmente, en la tercera, cambia otra vez de dirección, para contestar a otra pregunta: ¿pero cómo hace para vivir así? Castel se quiere justificar, y defiende su postura, y haciendo esto, anticipa otras posturas, las de sus lectores. Eso hace que en el texto haya varias consciencias, una multiplicidad de voces aparte de la de Castel. La interacción entre estas consciencias no es dialéctica, porque no hay una tercera entidad sintética¹ que da unidad a la variedad de posturas ideológicas. Más bien estas consciencias están en interacción dialógica. La novela monológica es:

(...) un monologue philosophique en évolution dialectique. Compris à la manière hégélienne, l'esprit unique en devenir dialectique ne peut engendrer autre chose qu'un monologue philosophique. L'idéalisme monistique offre les conditions les moins propices à l'évolution de la pluralité des consciences distinctes.²

En contraste, El túnel presenta una pluralidad de consciencias. En términos bajtinianos, este tipo de novela es *polifónico*, pues presenta una "pluralité des voix et des consciences indépendantes et distinctes, la polyphonie authentique des voix à part entière (...)."³ Estas voces, las de los lectores, de la gente de fuera del túnel, son portadoras de ideologías que entran en conflicto con la de Castel. Son las voces de "los demás", de la gente que vive en mundos desconocidos para Castel, y que no pueden entender el del pintor. En El túnel, la consciencia del protagonista no existe en el vacío, sino en relación con otras consciencias. Para definir la voz Castel, el narrador la presenta en una interacción conflictiva con otras, lo cual es típico de la polifonía:

[Dans le roman polyphonique], la conscience ne se suffit jamais à elle-même, mais se trouve toujours dans un rapport extrêmement attentif et tendu avec une autre conscience. Chaque émotion, chaque pensée du personnage est intérieurement dialogique, teintée de polémique, pleine de résistance ou au contraire ouverte à l'influence d'autrui.⁴

Veremos en la sección siguiente en qué consisten estos conflictos ideológicos.

¹ En el sentido de síntesis, la resolución de tesis y antítesis.

² Bakhtine. La poétique de Dostoïevski, p.59.

³ In op. cit., p.32.

⁴ In op. cit., p.66.

Pero esta pluralidad ideológica no implica caos narrativo. Al contrario, El túnel tiene una estructura ordenada, con un planteamiento, un desarrollo que intensifica y complica la trama, y un desenlace. La historia es narrada en orden cronológico, con unas digresiones cuyas funciones veremos a continuación. Es decir que, a pesar de tener una diversidad de consciencias, la novela tiene una fuerte unidad. Según Bajtin, esta unidad se debe a la asociación novelística de la pluralidad polifónica:

Les éléments incompatibles (...) représentent non pas un point de vue unique, mais plusieurs points de vue, entiers et autonomes, et ce ne sont pas directement les matériaux, mais les différents mondes, consciences et points de vue qui s'associent en une unité supérieure, au second degré, si l'on peut dire, celle du roman polyphonique.¹

Las estrategias del estilo digresivo/polifónico

El estilo digresivo no es casual en El túnel. Más bien, Castel quiere hacernos creer que no controla su narración, cuando dice hacer cosas sin saber por qué: “Nunca termino de saber por qué hago ciertas cosas” (p.84). ¿Podemos creer lo que dice? Mirando la habilidad de la narración, sólo podemos concluir que Castel sabe *exactamente* lo que hace, por lo menos en lo que concierne a su escritura. ¿Cuál es la función, entonces, de las digresiones narrativas que hemos examinado arriba?

En primer lugar, distraen al lector. Castel sabe que el principio de división y rechazo² no favorece su propósito de búsqueda de reconocimiento³. Intuye que tiene que atraer al lector, y elige esta técnica para perderle al lector en un aparente laberinto de opiniones y emociones. Le lleva de la mano en su universo psíquico, con la esperanza de ser comprendido. Las digresiones le permiten expresarse de manera más total e inmediata, pues enseñan varios aspectos de su personalidad y de su manera de pensar. Eso crea una sensación de intimidad con el autor, que es precisamente lo que quiere Castel, porque es la condición *sine qua non* para conseguir el reconocimiento: sabe que sin intimidad, no hay reconocimiento.

La polifonía permite a Castel expresarse de manera más dramática, mediante el diálogo. Una de las características de la polifonía es la simultaneidad: el mundo polifónico es “la coexistence et l'interaction artistiquement organisées de divers mondes

¹ In op. cit., pp.44-45.

² Ver capítulo II, **El arte como discurso**, último párrafo.

³ Este es un término que vamos a usar a lo largo del trabajo. A nivel superficial, designa el propósito explícito del pintor de ser entendido. A nivel más profundo (ver últimas secciones de este capítulo, y

spirituels et non une série d'étapes du devenir d'un esprit unique."¹ La yuxtaposición conflictiva de la consciencia de Castel y de otras pone la del pintor en relieve, la presenta de manera más concreta que en una novela monológica. También permite una economía de espacio y una concentración de significado, que le dan a la novela un *dinamismo económico*.

La polifonía: técnica moderna

Los conflictos ideológicos presentes en El túnel tienen su raíz en la sociedad moderna. Bajtin nos dice que la novela polifónica, con su pluralidad de consciencias, es propia del estado estallado de la sociedad capitalista moderna, pues ésta es emblemática de una serie de nuevos conflictos socio-económicos:

Ces mondes, ces plans sociaux, culturels, idéologiques qui se heurtent dans [le roman polyphonique], se suffisaient autrefois à eux-mêmes, étaient organiquement clos, fermés et intérieurement rationnels, pris chacun séparément. (...) Le capitalisme a détruit l'isolement de ces mondes, le retranchement et l'autarcie idéologique de ces sphères sociales. Leur coexistence aveugle, leur tranquille et hautaine ignorance des problèmes idéologiques mutuels ont pris fin, et leur interdépendance ainsi que leurs contradictions sont apparues dans toute leur netteté. En chaque atome vivant respire cette unité contradictoire du monde et de la conscience capitaliste, empêchant tout immobilisme dans l'isolement, sans néanmoins apporter aucune solution (...) Le roman polyphonique n'a pu, effectivement, exister qu'à une époque capitaliste. (...) L'essence contradictoire de la vie sociale en devenir, n'arrivant pas à cadrer avec la conscience monologique, paisiblement et orgueilleusement contemplative (...) créait les conditions objectives nécessaires à la multiplicité de plans et de voix, propre au roman polyphonique.²

La polifonía de El túnel refleja los conflictos de la modernidad³. Esta es la segunda gran función del estilo digresivo: polifónico de la novela. Distrae al lector, pero al mismo tiempo presenta grandes temas de manera implícita. La polifonía permite a Castel criticar la sociedad en la que vive, poniendo a los grupos con los que está en conflicto en una luz desfavorable. Estamos pensando en los críticos de arte, los psicoanalistas, Hunter, e incluso María⁴.

capítulo II) designa el reconocimiento *afectivo*.

¹ In op. cit., p.65.

² In op. cit., pp.49-50.

³ Ver capítulo IV. No estamos arguyendo que no existía la novela polifónica antes de la modernidad. El Quijote es un claro ejemplo en contra de tal postura. Sin embargo, su uso en la modernidad presenta ciertas modalidades descritas por Bajtin, y que se aplican adecuadamente a El túnel.

⁴ Ver capítulo III.

El estatus del narrador, conclusión

Hemos examinado todos los elementos que determinan el estatus del narrador: las relaciones perceptual (niveles diegéticos intra e intra-intra) y verbal (homodiégesis) del narrador con la narración, la capacidad cognitiva del narrador, y finalmente, la autoridad narrativa del narrador. Las relaciones perceptual y verbal son íntimas, pues el narrador cuenta reflexiones personales y recuerdos, y está presente en su narración. Hay una gran cercanía perceptual y verbal entre el narrador y el texto. Su capacidad cognitiva es normal. Hemos visto que la fama que tiene Castel probablemente no sea una ventaja para su autoridad diegética (parte de la autoridad narrativa). Finalmente, hemos examinado las digresiones y la polifonía de la narración, para concluir que Castel es un narrador ágil, que manipula la atención de sus lectores. Estos elementos de la autoridad mimética del narrador contribuyen a darle una gran autoridad narrativa. El estatus global del narrador es una de cercanía con la narración, con un alto grado de autoridad narrativa.

Posturas narratológicas del narrador

Vamos a atenernos a la postura frásica¹, la postura perceptual², y la postura informacional³ del narrador. Eso nos ayudará a determinar la postura ideológica⁴ del

¹ En *Nouveau discours du récit*, Genette distingue siete posturas frásicas del narrador ante el discurso del personaje: 1. Sumario diegético: "Marcel parla à sa mère pendant une heure" 2. Sumario menos diegético, que resume el contenido: "Marcel informa sa mère de sa décision d'épouser Albertine" 3. Discurso indirecto subordinado: "Marcel déclara à sa mère qu'il voulait épouser Albertine" 4. Discurso indirecto subordinado parcialmente mimético: "Marcel déclara à sa mère qu'il voulait épouser cette petite garce d'Albertine" 5. Discurso indirecto libre: "Marcel alla se confier à sa mère: il fallait absolument qu'il épousât Albertine" 6. Discurso directo: "Marcel dit à sa mère: il faut absolument que j'épouse Albertine" 7. Discurso directo libre: "Marcel va trouver sa mère. Il faut absolument que j'épouse Albertine." Pero el propio Genette luego agrupó sus siete categorías en cuatro: 1. Narrativización, o resumen del contenido del acto verbal (categorías 1 y 2) 2. Estilo indirecto subordinado con o sin marcas de estilo indirecto libre (categorías 3 y 4) 3. Estilo indirecto libre (categoría 5) 4. Discurso reproducido (categorías 6 y 7).

² Aquí el modelo de Renart resuelve dificultades del modelo de Genette. La postura perceptual (o focalización) del narrador es la manera en que percibe los hechos que presenta. Puede ser de cuatro tipos: externa, interna, externa mediatizada, e interna mediatizada. 1. Externa: el narrador percibe las cosas desde fuera, sin entrar en la mente de ningún personaje; es un mero espectador. 2. Interna: el narrador percibe cosas presentes en la mente de un personaje (casi siempre reacciones emotivas y/o ideológicas ante algo). 3. Externa mediatizada: el narrador describe hechos externos, pasando por la percepción de un personaje. 4. Interna mediatizada: el narrador describe hechos internos de un personaje, que han sido mediatizados por el personaje. Son recuerdos de hechos externos, y de reacciones emotivas y/o ideológicas ante estos hechos.

³ Seguimos aquí con el modelo de Renart. La postura informacional es la relación entre la información que da el narrador y la que tiene el personaje. Hay tres posturas. 1. N>P: el narrador da más información que el personaje posee. 2. N=P: el narrador da tanta información como posee el personaje. 3. N<P: el narrador da menos información que el personaje tiene.

⁴ Un narrador suele expresar una postura ideológica acerca de los personajes, sucesos, ideas, la vida en

narrador y a comprobar si hay una diferencia entre las posturas pasada y presente del narrador.

Vamos a describir las tres posturas (frásica, perceptual e informacional) antes de interpretarlas. La postura frásica del narrador es la manera en que éste trata el acto verbal de un personaje. El discurso del narrador en El túnel es ante todo un soliloquio¹, es decir, un discurso que se dirige a un público ficcional. Hay soliloquios en todos los capítulos, en tiempo presente y en pretéritos indefinido e imperfecto. Los en tiempo presente son reflexiones generales del narrador: “Que el mundo es horrible, es una verdad que no necesita demostración” (p.62). Los soliloquios en la novela suelen reunir presente y pasado: “Pero recuerdo, en sus últimos años, cuando yo era un hombre, cómo al comienzo me dolía descubrir debajo de sus mejores acciones un sutilísimo ingrediente de vanidad o de orgullo” (p.63).

Pero el soliloquio de Castel no forma parte de su postura frásica, pues ésta depende de la manera en que el narrador presenta el acto verbal del *personaje*, y no de si mismo. Los actos verbales de los personajes son diálogos.² Dellepiane enumera cuatro tipos distintos de diálogo: directo, matizado (directo con comentarios de Castel), indirecto (estilo indirecto subordinado o libre) y potencial (pensamientos no vocalizados, entre comillas). Los diálogos que Dellepiane llama directos y matizados están escritos en estilo reproducido (menos los apartes del narrador, que no forman parte de la postura frásica). El estilo reproducido *reproduce* fielmente las palabras de los personajes. En El túnel, este tipo de diálogo se presenta de manera convencional: cada contestación empieza con una raya al principio de una línea. Hay algunos casos de estilo indirecto libre o subordinado en el diálogo: “(...) cuando le dije que quería hablar con la señorita María Iribarne pareció vacilar un segundo, pero luego dijo que iría a ver si estaba” (p.88).

general y, en suma, cualquier componente del referente interno (la historia y el mundo de la ficción) y del referente externo (el mundo del lector) representado simbólicamente por el referente interno. La postura ideológica del narrador depende de todos los otros factores del análisis narratológico. Los comentarios ideológicos pueden ser explícitos, pero suelen ser implícitos.

¹ Dellepiane, A. Ernesto Sábato: el hombre y su obra, p.121: “El soliloquio difiere del monólogo silente en que presupone un público al que expresamente se quiere comunicar emociones e ideas. La relación es directa, sin la presencia del autor, pero con un público tácitamente sobrentendido. Es, por supuesto, menos espontáneo que el monólogo interior, aunque –a diferencia de éste– va ordenado lógicamente porque se refiere a un nivel de lo consciente que está más cerca de la superficie.”

² Aquí estamos pensando en el diálogo entre varios personajes, y no en el estilo polifónico, en el que el interlocutor es imaginario.

Finalmente, el discurso de Castel-personaje (discurso potencial de Dellepiane, entre comillas) suele ser reproducido: “«Esta gente es frívola, superficial. Gente así no puede producir en María más que un sentimiento de soledad. GENTE ASI NO PUEDE SER RIVAL»” (p.129). La postura frásica de Castel-narrador es simple: es casi toda discurso reproducido, con casos de discurso indirecto.

Veamos las posturas perceptual e informacional del narrador. El narrador tiene una percepción a posteriori de las cosas. Tiene la distancia del tiempo, que puede arrojar luz sobre sucesos pasados. En cambio, es posible que entienda peor lo que pasó: “Un cansancio muy grande, o quizá oscuro instinto, me impide [entender por qué Allende gritó la palabra “insensato”] reiteradamente” (p.164). No es seguro que la distancia temporal le haya dado una mejor comprensión de su vida pasada. La postura perceptual de Castel-narrador oscila entre la interna y la interna mediatizada. La narración del pensamiento de Castel-presente está en el nivel intra-diegético, y la focalización de Castel-narrador es interna (en la mente de Castel-presente). La narración del crimen está en el nivel intra-intra-diegético, porque Castel-narrador hace una focalización interna (en Castel-presente) mediatizada (por Castel-pasado). En cuanto a la información que da el narrador, es más o menos igual a la que tiene Castel-personaje (presente y pasado), pues no hay casos obvios de reconstrucciones a posteriori. La postura informacional es $N=P$ (la información que da el narrador es igual a la que posee el personaje).

¿Qué nos sugiere el conjunto de posturas que acabamos de describir? Tenemos un estilo mayormente reproducido, con pocos ejemplos de discurso indirecto, y unas focalizaciones interna e interna mediatizada, con $N=P$. Estas posturas son simples, directas, y parecen corresponder a las intenciones de Castel de contarle todo lo más honestamente posible. Hay una gran cercanía perceptual entre Castel-narrador y Castel-pasado, lo cual sugiere empatía ideo-afectiva entre los dos. En cuanto a Castel-narrador y Castel-presente, la cercanía es más bien una fusión. No hay mucha distancia entre narrador y personaje desde el punto de vista ideológico, y si la hay, es que es aún más pesimista ahora¹. De eso tenemos varias indicaciones, como la siguiente:

¹ En esta sección hemos distinguido entre Castel-narrador y Castel-personaje, y dentro de Castel-personaje, el pasado y el presente. Eso era para facilitar el estudio narratológico. Vemos ahora que hay pocas diferencias ideológicas entre los tres (narrador, personaje presente, y personaje pasado). En el resto del trabajo, no vamos a distinguir entre los tres, pues esa distinción narratológica no parece muy productiva.

¡Qué ternura sentía en mi alma, qué hermosos me parecían el mundo, la tarde de verano, los chicos que jugaban en la vereda! Pienso ahora hasta qué punto el amor enceguece y qué mágico poder de transformación tiene. ¡La hermosura del mundo! ¡Si es para morir de risa! (p.103)

Como veremos en el último capítulo, hay ironía en El túnel, pero no viene del narrador. Este narrador se identifica totalmente con el personaje. La cercanía perceptual y frásica del narrador con el texto le dan a éste unas cualidades de dinamismo y de intensidad, que son reforzadas por el estilo del narrador, que vamos a examinar ahora.

Simbolismo y estilo

Hemos hablado arriba de la postura ideológica del narrador. No entraremos en demasiados detalles aquí, pues eso se hará más bien a lo largo del conjunto del trabajo. Sin embargo, vamos a presentar algunas ideas en esta sección y las siguientes.

El estilo económico y concreto de Sábato contribuye a crear el ambiente pesimista¹ de la novela: “Sábato usa un español escueto, clásico y deliberadamente desnudo.”² “Lo absolutamente característico del estilo sabatiano es su concretez, su tendencia a apoyarse en el mundo sensible, real, vivo, su especificidad. Esto lo obtiene él –sistemáticamente- por medio de *comparaciones*.”³ Son comparaciones casi todas que usan metáforas de objetos o situaciones concretas, que connotan el estado de desesperanza solitaria y confusa de Castel. He aquí unos cuantos ejemplos:

- (...) la memoria es para mí como la temerosa luz que alumbra un sórdido museo de la vergüenza. (p.61)
- Pero sucedía que cuando había examinado tantas variantes enrevesadas, me olvidaba del orden... o las mezclaba, como sucede en el ajedrez cuando uno imagina partidas de memoria. (p.74)
- (...) mi pensamiento era como un gusano ciego y torpe dentro de un automóvil a gran velocidad. (p.76)
- (...) las ideas se me suceden como en un vertiginoso ballet... (p.81)
- Mi cabeza es un laberinto oscuro. A veces hay como relámpagos que iluminan algunos corredores. (p.84)
- (...) mi cerebro estaba constantemente razonando, como una máquina de calcular. (p.84)
- (...) sombríos pensamientos se movían en la oscuridad de mi cabeza, como en un sótano pantanoso. (p.139)
- Senti como si el último barco que podía rescatarme de mi isla desierta pasara a lo lejos sin advertir mis señales de desamparo. Mi cuerpo se derrumbó lentamente, como si le hubiera llegado la hora de la vejez. (p.162)

¹ ‘Pesimismo’ (Diccionario de la lengua española): “Propensión a ver y juzgar las cosas en su aspecto más desfavorable.”

² Dellepiane, A. Ernesto Sábato: el hombre y su obra, p.126.

³ In op. cit., p.129.

Estas comparaciones y metáforas permiten a Sábato expresar el estado de ánimo de Castel de manera más elocuente que con una simple descripción. Sirven para “dar más relieve a una actitud o a un problema interior del personaje.”¹ Eso en turno contribuye al dinamismo económico mencionado arriba. Dellepiane nota que cada vez que la relación entre Castel y Maria está en crisis, Castel se repite: “¿Por qué esa dureza?” me preguntaba, «¿Por qué?»” (p.88), “¿Pero cómo, cómo?” (p.89), etc. Para Dellepiane, eso es una manifestación de la agitación mental del protagonista: “En todas las instancias, Castel está dominado por sus emociones, por sus sentimientos; no puede razonar, sino que tiene que explotar, y esa repetición de las palabras traduce la incoherencia del mecanismo intelectual y el predominio de lo emocional.”² Otra manifestación estilística de esta agitación es el polisíndeton:

¿Y cómo no me había advertido que era casada? ¿Y qué diablos tenía que hacer en la estancia con el sinvergüenza de Hunter? ¿Y por qué no había esperado mi llamado telefónico? Y ese ciego, qué clase de bicho era? (p.95)

El martilleo de esa y produce el efecto de una enumeración muy crecida, vertiginosa, en la que es tanto lo que pugna por salir de la mente que todo se atropella, pareciendo que se ha llegado a la última pregunta, cuando en realidad aún hay más, muchas más por formularse.³

La lucha de Castel se expresa estilísticamente mediante los recursos descritos arriba. Al nivel léxico también se pueden hacer observaciones interesantes. Dellepiane nota que “el estilo de Sábato es nominal”, y que eso es característico de un lenguaje dialéctico y existencial. A nivel de la adjetivación,

La mayor parte de los adjetivos de El túnel son angustiosos, nihilistas casi, desagradables: *cinicos, sórdido, perverso, sospechosos, desolada, sombría, diabólica, inmunda, infecto, abominable*. De ahí también que los pocos adjetivos de color que hay en el libro evoquen siempre el negro o el gris, los tonos oscuros: desierto *negro*, tormenta *negra*, rincón *oscuro*, temerosa luz, cielo *tormentoso*, habitación *sombria*, muro de piedra *negra*, caverna *negra*.⁴

Todos estos elementos de estilo contribuyen a crear en El túnel un ambiente nervioso, oscuro, y desesperado. Eso contribuye al dinamismo intenso y económico de la novela, que traduce la creciente desesperanza del protagonista.

¹ In op. cit., p.134.

² In op. cit., p.135.

³ In op. cit., p.147.

⁴ In op. cit., p.141.

El acercamiento narratológico

Hemos hecho un estudio narratológico de la novela, con los siguientes resultados: existe una gran cercanía perceptual y verbal entre el narrador y el texto, el narrador es ágil, tiene una gran autoridad narrativa. Las posturas narratológicas son simples y directas, lo cual parece reflejar la intención de contar la verdad y nada más. El estilo de Castel es económico, rápido, y usa un léxico que evoca el ambiente emocionalmente cargado de la novela. Son todas conclusiones a las que un lector medianamente atento puede llegar sin pasar por el largo y tedio análisis técnico que hemos hecho. Lo más interesante del análisis es sin duda el estudio de las digresiones y de la polifonía, lo cual no forma parte de la narratología como tal. Las conclusiones narratológicas son interesantes, nos servirán de base en el resto de la tesis, pero no pasan de un límite bastante básico. El acercamiento narratológico nos parece poco rentable (es largo y no muy productivo), y no constituye más que un primer paso hacia algo más significativo. Hemos podido llegar a algunas conclusiones, pero no son suficientemente reveladoras como para justificar el esfuerzo que cuesta el estudio narratológico.

El túnel: diario desesperado

Hemos dicho en la introducción del capítulo que se puede ver la novela como el diario desesperado de un hombre moderno. Vamos a usar el Traité du désespoir de Kierkegaard para demostrarlo. Vamos a ver que el Traité y El túnel tienen estructuras análogas. Para entender cómo nos afecta la desesperanza, hay que definir el yo: “l’homme est une synthèse d’infini et de fini, de temporel et d’éternel, de liberté et de nécessité, bref une synthèse.”¹ En Castel, lo “temporal” es la vida diaria, con sus actividades cotidianas; lo eterno es el conjunto de valores auténticos que reivindica mediante su arte²: comunicación auténtica entre individuos, verdad, honestidad, lo opuesto de todo lo que le repugna³. Ahora la desesperanza:

Le désespoir est la discordance interne d’une synthèse dont le rapport se rapporte à lui-même (...)
D’où vient donc le désespoir? Du rapport où la synthèse se rapporte à elle-même, car Dieu, en faisant de l’homme ce rapport, le laisse comme échapper de sa main, c’est-à-dire que, dès lors, c’est au rapport à se diriger.⁴

¹ Kierkegaard, S. Traité du désespoir, p.61.

² Ver capítulos II y IV para la relación entre el arte y la verdad.

³ Ver capítulo III.

⁴ Kierkegaard, pp.65-66.

La síntesis que no consigue ser ella misma (discordancia en la síntesis) es desesperada. Por analogía, hay una clara discordancia entre lo “temporal” y lo “eterno” en Castel, que le hace vivir en la soledad afectiva y la angustia que son la desesperanza de vivir en el túnel¹. El “Dios” de la novela podría ser la *verdad*, este conjunto de valores que busca Castel mediante el arte. Vamos a sugerir que este arte (y en particular la pequeña escena en el ángulo superior de *Maternidad*) es el vehículo a la vez de la desesperanza y de la búsqueda de verdad:

-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 *mi*... Eso es. No es un mensaje claro, todavía, no, pero me representa profundamente a *mi*. Oí que ella decía: -¿Un mensaje de desesperanza, quizá? La miré ansiosamente: -Si –respondí–, me parece que un mensaje de desesperanza. (p. 87)

Luego María dice que “Lo que importa es la verdad”; Castel pregunta: “¿Y usted cree que esa escena es verdadera?” y María contesta que “Claro que es verdadera.” (p.87)

Según Kierkegaard, la desesperanza suele esconderse detrás de las distracciones de la vida cotidiana:

D'habitude l'état du désespéré, encore qu'irisé de maintes nuances, se dérobe sous sa propre pénombre. Dans son for intérieur il se doute bien de son état, il le ressent même, comme quand on se sent couvrir une maladie, mais sans grande envie de s'avouer laquelle. Un instant il aperçoit presque son désespoir, un autre jour son malaise lui semble provenir d'ailleurs, comme quelque chose d'externe, hors de lui-même, et dont le changement abolirait son désespoir.²

Eso se ve claramente en Castel, pues aunque nos habla a menudo de su angustia, no entiende exactamente qué es lo que le pasa:

Mientras volvía a mi casa profundamente deprimido, trataba de pensar con claridad. Mi cerebro es un hervidero, pero cuando me pongo nervioso las ideas se me suceden como en un vertiginoso ballet; a pesar de lo cual, o quizá por eso mismo, he ido acostumbrándome a gobernarlas y ordenarlas rigurosamente; de otro modo creo que no tardaría en volverme loco.” (p. 81) “Mi cabeza es un laberinto oscuro. A veces hay como relámpagos que iluminan algunos corredores. Nunca termino de saber por qué hago ciertas cosas. (p. 84)

Estos momentos, en los que “il aperçoit presque son désespoir” alternan con otros en los que “son malaise lui semble venir d'ailleurs”, y que se siente alegre:

Debo agregar que mientras describía mis actos más bajos y la desesperanza de mi soledad en la noche, frente a su casa de la calle Posadas, sentía ternura para conmigo mismo y hasta lloré de compasión. Tenía muchas esperanzas de que María sintiese algo parecido al leer la carta y con esa esperanza me puse bastante alegre. Cuando despaché la carta, certificada, estaba francamente optimista. (pp. 122-123)

¹ Ver capítulo II, sección **El arte como medio alternativo de comunicación**.

² Kierkegaard, p. 118.

La parte feliz de su relación amorosa parece ser lo que le hace olvidar la desesperanza: “Pienso ahora hasta qué punto el amor enceguece y qué mágico poder de transformación tiene.” (p.102)

Según avanza la novela, la frustración de Castel en su propósito de conquista del amor de Maria crece. Hemos dicho en la introducción que esta conquista está relacionada con lo que llamamos la *búsqueda de reconocimiento*. Eso tiene que ver con una carencia afectiva profunda. Maria representa para Castel la posibilidad de encontrar este reconocimiento, pero ella se le escapa. Cada tentativa (de posesión) frustrada contribuye a aumentar la desesperanza. Cuanto más consciencia toma de su desesperanza, tanto más desesperado está, hasta el paroxismo final. Kierkegaard predice este fenómeno: “L’intensité du désespoir croît avec la conscience. Plus, avec la vraie idée du désespoir, on reste désespéré, et plus on a clairement conscience de l’être, tout en le restant, plus le désespoir est intense.”¹ La palabra ‘desesperación’ aparece a menudo en la novela: Castel la usa intuitivamente para designar su propia situación, aunque no parece entender muy bien cómo opera la desesperanza. Por ejemplo, cuando se para a reflexionar sobre el sentido de ‘verdadero amor’, dice: “¿Qué quería decir? ¿Un amor que incluyera la pasión física? Quizá la buscaba en mi desesperación de comunicarme más firmemente con Maria” (p.107).

Kierkegaard nos dice que la capacidad de estar desesperado es la ventaja humana sobre el reino animal, pero al mismo tiempo es nuestra perdición: “C’est un avantage infini de pouvoir désespérer, et, cependant, le désespoir n’est pas seulement la pire des misères, mais notre perdition.”¹ La perdición, según el filósofo, es la ausencia total de la fe en Dios, opuesta a la salvación cristiana. Estos conceptos no caben en *El túnel*, pero si hay analogías. La miseria de Castel es obvia a lo largo de la novela, y su perdición será no ser capaz de encontrar la *verdad* que busca, o en los términos de Kierkegaard, no poder resolver la discordancia en la síntesis de lo temporal y de lo eterno.

Según el filósofo, para salir de la desesperanza, hay que tener fe: “Le contraire de désespérer c’est croire; (...) la formule d’un état d’où le désespoir est éliminé, se trouve donc être aussi la formule de la foi: en se rapportant à soi, en voulant être soi, le moi

¹ Kierkegaard, pp.118-119.

plonge à travers sa propre transparence dans la puissance qui l'a posé."² Sólo la fe en Dios cura al hombre de la desesperanza: "Le moi est la synthèse consciente d'infini et de fini qui se rapporte à elle-même et dont le but est de devenir elle-même, ce qui ne peut se faire qu'en se rapprochant à Dieu."³ La salvación de Castel reside en su búsqueda de verdad, que se concreta en la conquista total de María. María puede sacarle de la desesperanza o hundirle más: el amor de María tiene esta calidad paradójica. El amor de Castel es desesperado: "Amaba desesperadamente a María (...)" (p.102) Intuyendo que en el amor reside la posibilidad de salvación tanto como la de perdición, Castel expresa la paradoja en aquella frase. Al matar a María, y al destrozar su cuadro, Castel señala que su desesperanza ha llegado a su paroxismo, y que ya renuncia a su búsqueda de verdad. En otras palabras, pierde la fe y renuncia a su salvación. Sin embargo, podemos creer que una vez encarcelado, le renace una cierta forma de fe, pues escribe su historia. La escritura es un signo de fe, porque forma parte de la búsqueda de reconocimiento de Castel.⁴

La desesperanza del pintor se ve también en la envidia. Kierkegaard nos dice que

L'envie est une admiration qui se dissimule. L'admirateur qui sent l'impossibilité du bonheur en cedant à son admiration, prend le parti d'envier. Il tient alors un autre langage où maintenant ce qu'au fond il admire ne compte plus, n'est que bêtise insipide, qu'étrangeté, extravagance. L'admiration est un abandon heureux de soi-même, l'envie une revendication malheureuse du moi.⁵

El "otro lenguaje" es el lenguaje crítico de Castel⁶, lenguaje de la desesperanza, según Kierkegaard. Para llegar a la fe verdadera, Kierkegaard dice que hay que humillarse frente al objeto adorado. Castel no llega a humillarse frente a María. Veremos en el capítulo III que al contrario es violento y hasta sádico con ella. Kierkegaard nos dice que el individuo apasionado que se acerca de la fe, pero sin llegar a humillarse, es "escandaloso" y acaba en la miseria:

Plus un homme a de passion et d'imagination, et se rapproche en un sens de la foi, c'est-à-dire de la possibilité de croire, pourvu cependant qu'il s'humilie d'adoration sous l'extraordinaire, plus le scandale se tourne passionnément contre cet extraordinaire, jusqu'à prétendre à rien de moins enfin qu'à l'extirper, l'anéantir et le piétiner dans la boue.⁷

¹ In op. cit., p.64.

² In op. cit., p.119.

³ In op. cit., p.89.

⁴ Ver capítulo II, sección **El arte como medio alternativo de comunicación**.

⁵ Kierkegaard, pp.174-75.

⁶ Ver capítulo III.

⁷ Kierkegaard, p.175.

De hecho, eso es exactamente lo que le ocurre a Castel al final: destruye su arte, mata a su amante, y acaba en la cárcel.

La voz petrificada de Castel

Tous nos motifs avoués sont des phénomènes de surface: c'est derrière qu'est la *lutte* entre nos instincts et nos états, - la lutte pour la *puissance*. Les pensées sont les *signes* d'un jeu et d'une lutte des passions: elles sont toujours liées à leurs racines invisibles.¹

Acabamos de proponer una visión *desesperada* de la voz de Castel², es decir una voz sumamente frustrada en su búsqueda de reconocimiento. Pero esta frustración se descubre detrás del discurso de Castel. El propósito explícito del pintor es contar la historia de su crimen, y ser entendido. Pero detrás de este motivo explícito hay otro más profundo, más problemático, que es el miedo, la inseguridad, y la frustración desesperada por no poder librarse de eso, que se manifiesta bajo la forma de una búsqueda de reconocimiento. El proyecto que proponemos aquí es que veamos el discurso (narración de un crimen) de Castel como minado por sus propias palabras. El discurso de Castel es el de un crimen, pero es un discurso que esconde otro latente, más problemático, mediante unos mecanismos estereotipales.

El estereotipo³ rige la utilización de unidades de préstamo⁴ en el discurso, y controla el discurso: "Le stéréotype *tient ensemble* les clichés dans un régime d'économie d'emprunt derrière laquelle se dévoile une métastratégie de contrôle visant, outre l'unité gelée (le cliché, etc.), une tutelle des discours"⁵ El estereotipo reemplaza lo verdadero con lo verosímil (mediante la unidad de préstamo). Este mecanismo *deforma* lo real: es un mecanismo anamorfósico:

Dans ce sens, le syntagme figé (cliché ou autre) ferait office d'instrument anamorphosique, c'est-à-dire de déformation (anamorphose). L'effet d'anamorphose du stéréotype ressortirait ainsi à une

¹ Nietzsche, F. *Ainsi parlait Zarathoustra*, p.389.

² Como hemos dicho más arriba, la distinción entre Castel-narrador y Castel-personaje tenía un interés narratológico, sin más. La distinción no es útil ni muy interesante para el propósito principal de nuestra tesis.

³ Nos apartamos aquí de la definición del diccionario, pues nuestra investigación nos ha permitido concluir que existe una confusión entre 'estereotipo' y 'cliché'. Resulta mucho más útil e interesante para nuestro trabajo hacer una distinción entre los dos conceptos. Para más detalles sobre eso, ver Du stéréotype à la littérature de Daniel Castillo Durante.

⁴ Castillo Durante, D. Du stéréotype à la littérature. Las unidades de préstamo son las "unités d'emprunt: clichés, topoi, proverbes, métaphores lexicalisées, poncifs, redites, idées reçues, etc." pp.40-41.

⁵ In op. cit., p.21.

Castel usa muchas unidades de préstamo: habla de *verdadero* amor, de comunicación *auténtica*, dice que la humanidad es *horrible*, etc. Para Castel, estas palabras deben contribuir al edificio de *verdad* que quiere construir (el relato de su crimen). Sin embargo, esconden una realidad mucho más profunda de lo que aparentan. Debajo de la palabra *verdadero* se esconde la lucha del pintor, su desesperanza, su frustración. Es decir que en vez de designar algo objetivo fuera de la persona del pintor, la palabra cliché ‘verdadero’ vuelve a él (al sujeto Castel) para revelar su propia problemática. El cliché ‘amor verdadero’ deforma así la realidad del pintor, pues no se refiere a lo que parece designar en la superficie. El efecto de reflejo (pues vuelve a Castel) es otra característica de la mecánica de anamorfosis estereotipal:

Ce qui revient à dire que le stéréotype serait l'opacité par le truchement de laquelle le sujet parvient à se constituer comme reflet de son propre discours. Poser le stéréotype comme *tain* du miroir gelé où se constitue l'identité du sujet explique le rapport frappé de stéréotypie du narrateur à l'oeuvre dans le roman moderne.²

Lejos de contribuir a su propósito explícito (contar la historia de su crimen de manera objetiva), los clichés y otros sintagmas de préstamo³ del discurso de Castel actúan como un espejo, y revelan la problemática del pintor (más bien implícita). Es decir que hay una dialéctica entre el propósito de Castel y los sintagmas de préstamo, una lucha de poder. Dice Castillo Durante Durante:

(...) les structures nécrosées du langage métamorphosent l'individu en sujet de son propre emprunt. *Emprunté*, le sujet-narrateur fait du roman une entreprise vouée au gel. Or, c'est ce que précisément le roman se refuse à accepter. Sur ce terrain s'engage la lutte du sujet avec la fossilisation de sa propre parole.⁴

El estereotipo le permite al sujeto no enfrentarse con su propia problemática. Ésta es relegada a un lugar secundario⁵, y reemplazada por un sintagma de préstamo. Por eso, el descifrar los estereotipos del discurso de Castel nos ayudará a deslindar las problemáticas

¹ In op. cit., p.13.

² In op. cit., p.15.

³ En el resto del trabajo se usarán ‘unidad de préstamo’ y ‘sintagma de préstamo’ de manera indiscriminada.

⁴ In op. cit., p.15.

⁵ Algunos llaman este lugar secundario el *inconsciente*. Quisimos evitar aquí el debate sobre la existencia del inconsciente de un personaje de ficción. El mecanismo estereotipal nos permite describir fenómenos literarios que se *parecen* a fenómenos psíquicos. En otras palabras, el análisis del estereotipo en el lenguaje

de la novela. Cuando Castel dice que el mundo es horrible, el cliché toma el lugar del análisis de la relación problemática del pintor con el prójimo. Al deformar la realidad con el cliché (anamorfosis), Castel se evita el dolor de mirarse a sí mismo.

El mecanismo estereotipal paraliza de cierta manera la voz de Castel. Decimos *de cierta manera*, porque de otra, revela una gran riqueza oculta, subterránea. La acción paralizante está en relación con el proyecto que tiene Castel de simplemente contar su historia. Su uso repetitivo de unidades de préstamo petrifica su voz, minando así su proyecto. Su discurso se transforma así en algo que no parece ser. Dice Castillo Durante: “Car dans la mesure où il [le stéréotype] *déforme* le réel, la déposition distorsionnée du sujet – sa quête de vérité – ne peut qu’alimenter la perspective en trompe-l’œil des discours.”¹

Acabamos de ver que el estereotipo tiene una función motriz en El túnel. Es una función que Castel no controla en absoluto, pues rige su discurso sin que él se entere. De esta manera el estereotipo funciona como factor limitante en la voz de Castel. Es en esta óptica que nos proponemos trabajar sobre la novela de Sábato al mostrar de qué manera el texto nos entrega su conocimiento.

Conclusión: texto e ideología

Mediante el análisis narratológico, hemos mostrado que Castel-narrador tiene mucha autoridad narrativa, que es un narrador muy ágil, y que eso le sirve en su búsqueda desesperada de reconocimiento afectivo. Su cercanía perceptual, verbal, e ideológica con la narración le dan al texto una sensación de intensidad concreta e inmediata. Además, las técnicas narrativas de digresión y de polifonía le dan a la novela un dinamismo económico. La novela expresa mucho en poco espacio. Esta intensidad dinámica de la voz de Castel es reforzada por una serie de metáforas concretas, y de adjetivos expresivos y reveladores del estado de ánimo del narrador. La intensidad de la novela revela la urgencia de la búsqueda de Castel, y viene del estado de desesperanza en el que vive el pintor. Al mismo tiempo, este dinamismo económico permite expresar con intensidad la situación de un hombre moderno desesperado. Este pesimismo es reforzado por un estilo

del narrador es un especie de equivalente literario del psicoanálisis para nosotros los lectores.

¹ In op. cit., p. 13.

que usa muchos sustantivos, metáforas, y adjetivos oscuros y amenazadores. La salvación mediante el amor no es posible, y quien busca autenticidad en su vida es condenado a la soledad y a la marginalización. Tenemos aquí una negación de los valores de nuestras sociedades occidentales: amor, autenticidad, verdad, seguridad emocional, comunicación. Esta negación es el fundamento del ambiente pesimista de la novela, tema al que volveremos en el último capítulo.

CAPÍTULO II: El arte en El túnel

Introducción

Antes del crimen, la pintura es para Castel el medio de comunicación principal con su entorno. El pintor vive en su mundo personal, al lado de la corriente dominante de la sociedad; utiliza su pintura para tratar de establecer un vínculo entre su mundo y el mundo exterior. Concretamente, la pintura sirve de cebo, un cebo que debe capturar el reconocimiento femenino. Dice Castillo Durante:

La toile se présente ainsi comme un véritable piège dans lequel le regard de la femme sur la plage solitaire fait figure de leurre. C'est un dispositif de toile d'araignée que l'artiste met sur place en attendant l'arrivée de sa proie.¹

El cuadro que sirve de *tela de araña* se llama *Maternidad*. Reúne dos escenas: en el primer plano, una madre con su hijo, jugando. Es una escena de amor materno, en la que se ve a la madre que cuida a su niño y le ofrece protección y seguridad, como sugiere el título del cuadro. El segundo elemento del cuadro está en el rincón de arriba a la izquierda: “(...) a través de una ventanita, se veía una escena pequeña y remota: una playa solitaria y una mujer que miraba el mar” (p.65). Para el pintor, ésta es la escena verdaderamente significativa del cuadro. Nos dice que para él, “la escena sugería una soledad ansiosa y absoluta” (p.65), pero dice que no sabe por qué; tampoco sabe qué relación existe entre la escenita y el concepto de maternidad. Dice que la escenita “me representa profundamente a mí”, y que es “un mensaje de desesperación” (pp.86-87). Vamos a examinar el significado del cuadro, y de la pintura como género en la novela.

La otra expresión artística de Castel es la escritura de la novela, que se hace después del crimen, desde el lugar donde está encerrado. Nos proponemos examinar, además de la pintura, las particularidades de esta forma artística, en sí, y en relación con la pintura.

La soledad y la maternidad

¿Cuál es la conexión, entonces, entre las dos escenas de la pintura? Por un lado, una madre y su hijo, y por otro, una mujer mirando el mar que le sugiere soledad al pintor. Vamos a proponer una hipótesis que trataremos de confirmar a continuación: la niñez del

pintor está llena de soledad afectiva, lo cual hace que busque en su vida adulta el amor materno que no recibió de niño. Angela Dellepiane ve en el mar de la escenita la placenta a la que Castel quisiera volver: "La mujer del cuadro era su madre, y el mar, el líquido amniótico."² La metáfora es interesante, porque sugiere la inseguridad del hombre, su miedo a enfrentarse al mundo, y su deseo de volver a la seguridad del vientre materno. La inseguridad en la vida adulta suele venir de una carencia de amor materno en los primeros años de la vida. La escena principal del cuadro expresa esta carencia en la vida del pintor. La soledad y la inseguridad sugeridas en la escenita de arriba tienen sus raíces en la vida infantil, representada en el primer plano. La escena de la madre con su hijo es algo que a Castel le faltó de niño, y su pintura le permite expresar el deseo no realizado de reconocimiento afectivo.

Según avanza la novela, la búsqueda de reconocimiento se va haciendo siempre más frenética. La soledad de Castel le va doliendo más, por lo cual la escenita será siempre más significativa para él. De hecho, la escenita invade toda su obra: "Fue como si la pequeña escena de la ventana empezara a crecer y a invadir toda la tela y toda mi obra" (p.66). Según se va haciendo más desesperada su situación personal, la asociación entre la idea de ausencia de maternidad y la de necesidad de reconocimiento se hace más fuerte. Castel va a exigir de María que cumpla las dos carencias: la de reconocimiento, y la de amor materno. Castel busca una amante que le entienda y que le procure seguridad y tranquilidad, es decir, busca una amante que también pueda servirle de madre. De hecho, le repite a menudo que la necesita, aunque no sepa exactamente por qué.

La pintura como "tela de araña"

Castel se sirve de su pintura como una araña se sirve de su tela: para capturar su presa. De la misma manera que la araña quiere consumir su presa para sobrevivir, Castel está al acecho de la suya para sobrevivir emocionalmente. ¿Qué tipo de reconocimiento quiere Castel? Ya tiene aceptación artística, pues es conocido y exitoso: "(...) mi fotografía había aparecido muchísimas veces en revistas y periódicos" (p76). Critica la atención de los críticos de arte, aunque su éxito dependa en parte de ellos. Son "una plaga que nunca

¹ Castillo Durante, D. *La littérature et les abattoirs de la modernité*, p.22.

² Dellepiane, A. *Ernesto Sábato: el hombre y su obra*, p.116.

pude entender”, unos “charlatanes” (p.70). Como se mostrará en este capítulo y los siguientes, el reconocimiento que busca Castel es ante todo afectivo.

En la exposición del Salón de Primavera, elige una posición estratégica con vista sobre su cuadro, y espera ansiosamente que alguien (una mujer, obviamente) se fije en la escenita. Cuando ve que una joven desconocida está parada en frente de ella, entonces *sabe* que ha encontrado su presa: “La observé todo el tiempo con ansiedad” (p.65). Es un depredador al acecho de su presa. ¿Cómo sabe que ha encontrado su presa? Habla de algo insustancial en la mirada de Maria, que le indicó que ella era a quien buscaba: “Tuve la seguridad de que estaba aislada del mundo” (p.65). Este aislamiento que cree ver en su futura amante es atractivo para él, porque hace de ella una presa más fácil, puesto que se puede relacionar de manera empática con este aislamiento.

De la misma manera que la araña quiere controlar y consumir su presa, Castel quiere controlar y poseer la suya. Durante los meses que siguen la exposición, estará obsesionado por la idea de volver a verla, e irá elaborando planes para el encuentro. El discurso de Castel revela el miedo que tiene de perder la única oportunidad de reconocimiento afectivo que ha podido encontrar. Volveremos al tema a continuación.

Hasta ahora, hemos visto dos de las funciones que desempeña el arte de Castel. La primera le permite expresar su profunda soledad y su relación insatisfactoria con su madre. La segunda es una función de “tela de araña”. Pero el concepto mismo de pintura desempeña en El túnel otras funciones fundamentales.

El arte como medio de comunicación

Desde la primera línea de la novela, Castel se define a si mismo como pintor: “Bastará decir que soy Juan Pablo Castel, el pintor que mató a (...)” (p.61). El narrador se expresa artísticamente mediante su arte, la pintura. La pintura le permite expresar la percepción que tiene de su entorno. Fuera de *Maternidad*, no se describe ninguno de sus cuadros, pero creo que acertaremos si suponemos que es una pintura representativa de la psique de Castel y de sus percepciones del mundo que le rodea.

Castel está obsesionado con la verdad. Si la pintura es su medio habitual de contacto con el mundo, es porque existe una relación estrecha entre pintura y verdad. Como ya dijimos en el primer capítulo (y volveremos a examinar en los dos siguientes).

Castel critica amargamente a la sociedad que lo rodea. Es una crítica impulsiva, irracional, que está íntimamente ligada a su propia marginalización. Castel reacciona visceralmente contra lo que percibe ser la falsedad, la hipocresía, etc.¹ En un mundo de falsedad y de mentira, la pintura representa un islote de verdad y de sinceridad. El artista es el marginal, el observador excluido del cauce de la corriente social dominante.² Es una situación privilegiada, porque le permite al observador evaluar esta corriente a distancia, puesto que mira desde fuera lo que pasa dentro. Antoine Roquentin, en *La nausée*, dice que la reflexión exige distanciamiento:

Je suis seul au milieu de ces voix joyeuses et raisonnables. Tous ces types passent leur temps à s'expliquer, à reconnaître avec bonheur qu'ils sont du même avis. Quelle importance ils attachent, mon Dieu, à penser tous ensemble les mêmes choses.³

La vida convencional es gregaria: "(...) pour exister, il faut qu'ils se mettent à plusieurs."⁴ Es una existencia inconsciente:

Ils ont traîné leur vie dans l'engourdissement et le demi-sommeil, ils se sont mariés précipitamment, par impatience, et ils ont fait des enfants au hasard (...) De temps en temps, pris dans un remous, ils se sont débattus sans comprendre ce qui leur arrivait.⁵

Castel, como Roquentin, vive en el margen de esta sociedad.

Pero el crítico social es condenado a vivir al borde de la locura que le viene de verse negada la entrada al mundo de los demás. El artista-crítico social vive alienado⁶ de los demás. He aquí a un hombre que vive afectivamente aislado, pero que quiere desesperadamente ser reconocido por el prójimo. Esta situación genera en Castel una frustración tremenda, que a su vez se expresa en su pintura. *Maternidad* es la expresión pictórica del deseo frustrado de amor materno.

La pintura representa el mundo de la verdad, pero una verdad llena de frustración y de odio. Por un lado tenemos un mundo capitalista moderno, que es el mundo que Castel odia y critica por ser falso e inauténtico; y por otro, un mundo marginal, que existe en la sombra del primero, pero que reivindica los valores más auténticos de 'verdadera' comunicación, de amor, de verdad. La palabra 'túnel' es una metáfora para este mundo

¹ Ver nuestro capítulo III.

² Para un análisis de la sociedad capitalista moderna, ver nuestro capítulo IV.

³ Sartre. *La nausée*, p. 19.

⁴ In op. cit., p. 16.

⁵ In op. cit., p. 100.

⁶ 'Alienado' (Diccionario de la lengua española): "Apartarse del trato que se tenía con alguna persona, por haberse entibiado la relación de amistad."

subterráneo, sombrío, solitario, y sugiere al mismo tiempo el intento de comunicación con el mundo luminoso de arriba de tierra. La acepción de la palabra "túnel"¹ reúne esas dos ideas: "Paso subterráneo abierto artificialmente para establecer una comunicación." Pero en el túnel, o en los túneles de todos los sujetos desesperados como Castel, hay valores más humanos que los de la sociedad dominante.

La ironía reside en el hecho que estos valores *auténticos* estén relegados al olvido de un mundo marginalizado, en el que no se puede ni comunicar ni amar. En este mundo alienado, el modo de comunicación es la pintura. El arte es el último recurso de los que no pueden expresarse de otra manera. Es un lenguaje de frustrado: es desesperado, codificado, y la gente de fuera del túnel pretenden apreciarlo, pero no llegan a entenderlo. Es un lenguaje (el pictórico) que no saben descifrar los demás, de ahí la frustración y el odio de Castel hacia los críticos, y los supuestos "amigos de la pintura" (p.71). Y esta frustración sólo se añade a la frustración afectiva descrita arriba. Cuando decimos "el arte", estamos pensando en la pintura de Castel, pero también en su escritura. Nuestra novela se concentra en la pintura primeramente, y en la escritura como recurso absolutamente último.

De hecho, podemos preguntarnos por qué Castel es pintor y no escultor o escritor. ¿Tiene algo la pintura que las demás artes no tienen, o es una elección arbitraria del autor? Quizá la explicación resida en la visualidad de la pintura. La metáfora del túnel es pictórica, visual, y está presente de cierta manera en la escenita de arriba de *Maternidad*. La metáfora del túnel exige una conceptualización tan visual como ideológica. Ya sabemos que ideológicamente, el túnel simboliza la soledad y la incomunicación. Visualmente, el túnel es un lugar oscuro, subterráneo, potencialmente amenazador, pues allí viven los monstruos que no se pueden mostrar a la luz del día. La luz al final del túnel es la luz del mundo de los demás, del que Castel busca reconocimiento afectivo. El túnel tiene dos extremidades: una en el mundo solitario y oscuro que rehuye el pintor, la otra en el mundo luminoso de arriba. El hecho que Castel sea pintor y no escritor o fotógrafo le da a la novela una expresividad visual. La relación que tiene el pintor con el público es más directa y más abierta que la del escritor: Castel puede exponer su trabajo en galerías y museos, cosa que es más difícil para un escritor. Las exposiciones le dan oportunidades

¹ Diccionario de la lengua española.

ideales para tratar de conseguir el reconocimiento que busca. La exposición es su coto de caza, porque le permite vigilar a una presa eventual. La comunicación que quiere Castel es total y sólo se podrá conseguir con la comprensión repentina de una escenita pintada. Al mirarla, uno la entiende o no, y el artista puede saberlo enseguida. Para Castel, la conexión es inmediata, mientras que no lo sería con la literatura. Con la pintura, Castel tiene un cierto control sobre la recepción que tiene su arte, porque puede estar presente en las exposiciones y vigilar al público. Pero eso le es imposible con la escritura, en primer lugar porque la comunicación no es inmediata (hay que *leer* la obra, lo cual requiere tiempo), pero sobre todo porque Castel está encerrado, y no puede enterarse tan fácilmente de la recepción que tiene su obra. La pintura era un intento controlable (con la vigilancia) de conseguir reconocimiento, pero con la escritura, Castel ya no tiene este control. Sólo puede *esperar* que alguien llegue a entenderle. El proceso de la pintura es parecido al de la escritura, pero mejor calculado, pues con la pintura puede vigilar, mientras que la escritura es una mera llamada lanzada al azar. La escritura es su última oportunidad, y por tanto es un intento de comunicación más desesperado aún que la pintura.

La inhumanidad del arte

Acabamos de decir que los valores del túnel son más auténticos y más humanos que los de la sociedad vigente. Lógicamente, eso implica que los valores de la sociedad moderna capitalista en la que vive el pintor deben ser inhumanos. Jean-François Lyotard dice que hay dos tipos de inhumanidad: la primera caracteriza la indeterminación de la infancia, y la segunda, lo que la sociedad capitalista llama el *desarrollo*:

(...) deux sortes d'inhumain. Il est indispensable de les tenir dissociées. L'inhumanité du système en cours de consolidation, sous le nom de développement (entre autres), ne doit pas être confondue avec celle, infiniment secrète, dont l'âme est l'otage.¹

La idea que importa captar aquí es que la única manera que podemos resistir a la inhumanidad de la sociedad moderna es con la inhumanidad de la niñez:

Que reste-t-il d'autre, pour résister, que la dette que toute âme a contractée avec l'indétermination misérable et admirable d'où elle est née et ne cesse de naître? C'est-à-dire avec l'autre inhumain?²

¹ Lyotard, J.-F. *L'inhumain*, p.10.

² In op. cit., p.15.

El filósofo nos dice que la inhumanidad de los primeros años no es completamente borrada por la otra:

Si tel était le cas, il serait inexplicable, pour l'adulte lui-même, non seulement qu'il ait à lutter sans cesse pour assurer sa conformité aux institutions et même pour aménager celles-ci en vue d'un meilleur vivre-ensemble, mais que la puissance de les critiquer, la douleur de les supporter et la tentation de leur échapper persistent dans certaines de ses activités. Je n'entends pas les seuls symptômes et les seules déviations singuliers, mais ce qui, au moins dans notre civilisation, passe aussi pour institutionnel: la littérature, les arts, la philosophie. Il s'agit, là aussi, de traces d'une indétermination, d'une enfance, qui persite jusque dans l'âge adulte.¹

Es decir que no sólo las “déviationes singulieres”, sino también la actividad artística son manifestaciones en la vida adulta de la primera inhumanidad, que viene resistir a la segunda:

De cette dette envers l'enfance, on ne s'acquitte pas. Mais il suffit de ne pas l'oublier pour résister et, peut-être, pour n'être pas injuste. C'est la tâche de l'écriture, pensée, littérature, arts, de s'aventurer à en porter témoignage.²

La primera inhumanidad caracteriza la niñez, pero no se refiere tanto a la inocencia o a la candidez de los niños como a un estado primario del ser humano, que todavía no ha sido contaminado por la vida neoliberal. Se refiere a un conjunto de valores auténticos propios al ser humano³, pero que son perdidos en la segunda humanidad – la vida neoliberal. El malestar de Castel es emblemático de esta dialéctica entre las dos inhumanidades. ¿Cuáles son las características infantiles⁴ de Castel? Primero, sólo como artista, reivindica la primera inhumanidad, porque el arte es un lenguaje infantil, según Lyotard. El arte surge de la inhumanidad infantil, de su creatividad, de su frescura primera, es decir, de aquella parte del individuo que no ha sido *educada* todavía. Es el lenguaje del ser humano instintivo, irracional, no contaminado aun por las instituciones de la otra inhumanidad. Veamos lo que dice Lyotard sobre esta contaminación:

Toute éducation est inhumaine puisqu'elle ne va pas sans contrainte et terreur. j'entends la moins contrôlée, la moins pédagogique, celle que Freud nomme castration et qui lui fait dire, à propos de la «bonne façon» d'élever les enfants, que de toute façon, ce sera mal.¹

Castel representa aquella fuerza infantil de autenticidad frente a la inautenticidad de la

¹ In op. cit., p. 11.

² In op. cit., p. 15.

³ Los valores que caracterizan la primera inhumanidad son valores más *humanos* que los de la segunda inhumanidad.

⁴ En el sentido no peyorativo de ‘perteneciente a la infancia’. Se refiere a la primera inhumanidad de Lyotard.

corriente social dominante. Su arte surge de un manantial originario, instintivo, que es el legado de la primera inhumanidad. El mismo título de su cuadro, *Maternidad*, sugiere una cierta inocencia que no ha perdido el pintor. En un contexto capitalista moderno, un título así no parece tener cabida, porque evoca conceptos que tienen poca vigencia en un mundo capitalista: el amor materno, la ternura, la vulnerabilidad.

La primera inhumanidad no ha sido *deformada* aún por las instituciones de la segunda, y por tanto conlleva la creatividad y la inocencia propias de una época todavía no *civilizada*. Pero esta primera naturaleza comporta otro elemento también característico de la niñez: la crueldad. No hablamos de la crueldad premeditada de la que son capaces los adultos, sino de una crueldad espontánea motivada por el egoísmo natural en los niños. La crueldad de Castel no es premeditada (salvo el asesinato); quiere que María lo desee, pero acaba heriéndola cada vez. En el capítulo siguiente, examinaremos la crueldad y la violencia en la relación entre Castel y María. Eso tiene su raíz en la misma primera inhumanidad que la creatividad artística y la aparente inocencia sugerida por el título del cuadro. Por todas estas razones, Castel va en contra de la corriente dominante, la segunda inhumanidad:

tout ce qui dans l'instituté peut, à l'occasion, percer de détresse et d'indétermination est si menaçant que l'esprit raisonnable ne peut manquer d'y redouter, à juste titre, une puissance inhumaine de dérèglement.²

Visto de esta manera, Castel representa una amenaza para el sistema. El elemento amenazador no puede ser integrado al sistema de manera armoniosa, y es relegado a vivir en el margen³. Su arte y su irracionalidad constituyen una protesta contra el mundo moderno, precisamente porque representan un islote de autenticidad, o de *humanidad* en un entorno de *inhumanidad*.

Maternidad

Los valores reivindicados por el concepto de maternidad son valores antiguos: los de protección y de seguridad emocional y física que la madre ofrece a su hijo. En el registro

¹ In op. cit., p. 12.

² In op. cit., pp. 12-13.

³ Ver capítulo siguiente.

de Lyotard, pertenecen a la primera inhumanidad¹. Sin embargo, hemos dicho que el cuadro se aprecia por su valor de cambio² (básicamente, el valor comercial), lo cual para Lyotard le corresponde a la segunda inhumanidad. Por eso hemos dicho en el párrafo anterior que el título de la pintura sugiere inocencia, que contrasta con el mundo capitalista moderno implícito en la novela. A Castel no le importa el valor de cambio de su arte, y por eso no le gustan los críticos de arte. Al contrario, espera que alguien se fije en el valor de primera inhumanidad de su cuadro. Sin embargo, no sabe *por qué*.

Hemos visto ya que el cuadro es un dispositivo tramposo, pues debe atrapar a una presa. Forma parte del empeño de Castel de conseguir el reconocimiento emocional que le hace falta. Es decir que debajo de apariencias inocentes (el valor humano de amor materno, concepto general) se esconde un mecanismo sofisticado y secreto vinculado al propio artista. Visto así, el cuadro funciona como un estereotipo: el nombre cliché *Maternidad* funciona como espejo que devuelve la mirada atenta al sujeto (Castel), revelando una problemática mucho más personal que el tema general que el cuadro parece abordar. El estereotipo reemplaza lo real (la problemática de Castel) por lo verosímil (unidad de préstamo: el concepto de maternidad). Sin embargo, esta unidad requiere del espectador atento que devuelva la atención al productor del sintagma (Castel), pues allí reside la fuente del estereotipo¹. Castel es el reflejo de su propia pintura, mediante el mecanismo del espejo estereotipal, que le evita a Castel el dolor de una confrontación directa con la problemática de la falta de amor materno. Existe una dialéctica entre este mecanismo, que quiere esconder lo real, y la unidad de préstamo, que quiere revelarlo.

El valor de primera inhumanidad del nombre del cuadro es, en primer lugar, el del amor materno. Pero el cuadro también simboliza la *ausencia* de amor materno que ha habido en la vida de Castel, y que está a la raíz de su búsqueda de reconocimiento. La imagen del niño Castel que necesita a una madre pertenece al mundo de la primera inhumanidad, pero el adulto Castel está en el mundo de la segunda inhumanidad. De ahí el malestar que analizaremos con más detalle en el capítulo siguiente.

¹ Seguiremos usando la terminología de Lyotard: la primera inhumanidad para designar la autenticidad de la niñez, los valores auténticos y propiamente *humanos* que busca Castel; y la segunda inhumanidad para designar la negación de valores auténticos propia de una sociedad neoliberal.

² Ver capítulo siguiente para una explicación de los valores de uso y los de cambio.

Vemos ahora que el nombre *Maternidad*, aparentemente simple e inocente, esconde una realidad mucho más profunda e inquietante, mediante un dispositivo estereotipal.

El arte como discurso

Hemos dicho más arriba que el arte es un lenguaje diferente de los lenguajes más usuales de la sociedad moderna. Indaguemos un poco más en el tema. Si el arte pictórico es un lenguaje, la pintura de Castel puede ser vista como un discurso. Hemos dicho que es un discurso que expresa la frustración del artista con su vida afectiva y social. Y quien dice frustración dice lucha para conseguir un poder hasta entonces negado. El filósofo Michel Foucault nos dice que, en todo discurso, hay procedimientos de exclusión y de limitación cuya misión es controlar los poderes del discurso: “le discours n’est pas simplement ce qui traduit les luttes ou les systèmes de domination, mais ce pour quoi, ce par quoi on lutte, le pouvoir dont on cherche à s’emparer.”² En su pintura, Castel traduce la injusticia psico-social de la que se siente víctima, pero al mismo tiempo intenta cambiar la situación. Mediante la joven aristócrata Maria Iribarne, Castel busca el reconocimiento de la clase dirigente de la sociedad argentina. Es decir que su frustración a nivel afectivo se manifiesta también en una frustración a nivel social. Pero este poder no se le puede otorgar. El último intento de reconocimiento que hace Castel es mediante su narración. Pero tampoco así funciona su propósito. ¿Cuáles son, entonces, los factores limitantes que afectan el discurso de Castel?

Hemos reconocido por lo menos tres fenómenos que invalidan su discurso artístico. El primero invalida su pintura, los dos otros su escritura. Examinemos primero la invalidación de la pintura. Es un principio de limitación interna, es decir, propio del género pictórico. Para pertenecer a una disciplina particular, un discurso tiene que respetar una serie de normas, y así “être dans le vrai”³ de dicha disciplina. Este principio se llama el principio de disciplina: “Pour appartenir à une discipline, une proposition doit pouvoir s’inscrire sur un certain type d’horizon théorique.”⁴ El horizonte teórico es el

¹ Ver capítulo primero. **La voz petrificada de Castel**

² Foucault, M. *L’ordre du discours*, p. 12.

³ In op. cit., p. 37.

⁴ In op. cit., pp. 34-35.

conjunto de normas más o menos oficiales que definen un género. En El túnel, los guardianes de estas reglas son los críticos de arte. Tienen un papel director en la percepción que tiene el público del arte, deciden el valor de una obra, si es “sólido” o “bien arquitecturado” (p.65) un cuadro, etc. El lenguaje de la crítica oficial confina el cuadro a unas categorías cuyos límites son determinados por ellos, y no por el cuadro, o por el artista. Así, en el caso de *Maternidad*, no pueden, o no quieren entender el verdadero significado del cuadro, y lo enmarcan con palabras suyas, que tienen por efecto reducir, contener su verdadero significado. La crítica se interesa exclusivamente en el valor de cambio (comercial: ver capítulo IV) del cuadro, mientras que para Castel, eso es lo menos importante. El acto de categorizar el cuadro de Castel le priva de sus poderes, en el lenguaje de Foucault. Pero vamos a ver ahora que esta privación no es total.

Castel es inteligente, y no es irrazonable suponer que intuye de alguna manera el empeño limitante de los críticos. ¿En qué se nota su intento de evitar la conjuración de los poderes de su discurso artístico? La crítica oficial sólo se fijó en la escena central, mientras que lo verdaderamente importante en el cuadro era la pequeña escena de arriba. Creo que el propósito del artista es confundir al espectador descuidado: nuestra hipótesis es que la escena de la madre e hijo es el discurso *aparentemente* principal del cuadro, y la escenita de arriba el verdadero discurso, bajo la forma de una especie de digresión óptica. La crítica sólo controla el discurso en el que se fija (la escena central), y permite inadvertidamente que el otro se exprese libremente. El subterfugio del pintor funciona, y sólo tiene que esperar que la persona a la que busca caiga en su trampa. Así, oficialmente, la pintura es categorizada, evaluada, clasificada, pero el pintor gana, porque consigue que la crítica deje intacta la parte importante de su discurso visual.

Hemos dicho que había dos otros procedimientos de invalidación del discurso de Castel, que afectan su narración. Uno es un procedimiento de exclusión, es decir de limitación externa al discurso, y el otro es otro procedimiento interno al género escritura. Empecemos por el interno, quizá el más importante. Es el principio que Foucault bautiza como “principio del autor”. El discurso viene acompañado siempre de su autor, cuyo sólo nombre ya crea un horizonte de expectativas en la mente del oyente, o del lector en nuestro caso. Ya desde la primera frase, Castel recuerda al lector su identidad: Juan Pablo Castel, el asesino. Todos saben algo de él, saben que es un asesino, porque lo habrán oído

en la radio, lo habrán leído en los diarios. Es decir que ya desde el principio el lector tiene expectativas, su mente está preparada a clasificar el discurso en una categoría específica para el asesino de la joven aristócrata María Iribarne. Pero al prepararse para una cosa, el lector se va a perder otras que quizá no se perdería si mantuviera la mente abierta a todo.

Ahora, el factor limitante externo. Foucault lo llama “*partage et rejet*”, *división y rechazo*. Viene de la oposición locura-cordura. En la Edad Media, nos dice Foucault, se notaba al loco por sus palabras, y en cuanto se decidía que uno era loco, ya no se tomaba en serio: “C’était à travers ses paroles que l’on reconnaissait la folie d’un fou; elles étaient bien le lieu où s’exerçait le partage; mais elles n’étaient jamais recueillies ni écoutées.”¹ Juan Pablo Castel es el equivalente moderno del loco medieval. Las instituciones han cambiado, pero la mentalidad básica detrás de ellas, muy poco, nos dice el filósofo. Hoy, escuchamos a los locos, pero a sabiendas de que están locos y nosotros cuerdos, en el contexto de las instituciones para locos: “Le partage, loin d’être effacé, joue autrement, selon des lignes différentes, à travers des institutions nouvelles (...)”² Este factor está relacionado con el principio del autor: al reconocer el nombre de Castel, el lector asocia su texto al cliché *locura*, y se va a tomar como tal, como una curiosidad, el curioso producto de una mente trastornada. Estos principios limitan seriamente las posibilidades que tiene Castel de ser entendido como un ser humano con su historia particular.

Mientras que con la pintura Castel tenía un cierto control sobre la recepción (la hipótesis de distracción digresiva), el procedimiento es dificultado en el caso de la escritura, porque el texto mismo está marcado por expectativas negativas. Sin embargo, el pintor intenta aplicar la misma técnica a su arte escrito que a su arte visual. Como ya vimos en el primer capítulo, la narración está constantemente interrumpida por digresiones. Estas digresiones, aunque puedan parecer accidentales, no lo son. Constituyen un intento deliberado de distraer al lector, de perderlo, de invadir y modificar su horizonte de expectativas. Los numerosos apartes del pintor sirven para matizar, explicar, justificar, con el fin de atraer la atención y los sentimientos a su campo. Dice querer acatar las reglas de la mera narración factual, pero infringe sus propias reglas

¹ In op. cit., p.13.

² In op. cit., p.15.

deliberadamente, para desestabilizar la atención del lector. Sin embargo, mientras que en el Salón de Primavera el pintor podía acechar, ahora no puede hacer más que publicar su libro. Es un impedimento serio para conseguir la comunicación que tanto quiere. Tendrá que contentarse con *esperar* que alguien haya entendido el verdadero significado de su narración. Mientras que en el caso de la pintura, Castel parecía todavía poder evitar parcialmente la limitación de su discurso, en el caso de la escritura, es mucho más difícil.

Conclusión

En este capítulo, hemos examinado las funciones del arte en El túnel. Hemos visto que es el modo de expresión de Castel, y que lo usa para tratar de establecer una comunicación más significativa con el mundo que lo rodea. En su cuadro *Maternidad*, título aparentemente inocuo, se revela la problemática del pintor (mediante un mecanismo estereotipal), es decir su búsqueda de reconocimiento afectivo, que debe compensar la inseguridad y la soledad que vienen de la falta de amor materno. Hemos dicho también que el arte en El túnel es una forma de expresión perteneciente a un registro infantil (en el sentido de Lyotard), y como tal, es más auténtica que la de la corriente social dominante. Volveremos a este tema en el cuarto capítulo. El arte se presenta como una alternativa al discurso hegemónico de la corriente social dominante. Sin embargo, es un lenguaje minado, parcialmente desprovisto de sus poderes por principios que vienen tanto de dentro del texto como de fuera.

CAPÍTULO III: Un túnel de incomunicación

Una relación problemática

Desde el primer capítulo de la novela vemos que la relación de Castel con el mundo es problemática. En esta primera sección de nuestro tercer capítulo, queremos presentar los temas que vamos a investigar en el resto del capítulo.

Nos damos cuenta pronto que el protagonista no tiene amigos: “En la época en que yo tenía amigos (...)” (p.97). Si los tenía antes del crimen, son amigos que lo han abandonado después. Menciona a unos Mapelli y Lartigue (p.71), sin decir si son amigos suyos; más tarde, Castel dice que Lartigue es “otro individuo despreciable” (p.154), y su corto diálogo con él no es propio de buenos amigos, sino de conocidos que desconfían el uno del otro. En cuanto a Mapelli, sabemos aún menos de él, aunque Castel usa su auto en el capítulo XXXV para ir a la estancia de Hunter (dejándolo allí). Parece incapaz de mantener relaciones normales con los demás, incluso con María. Por un lado odia a la humanidad, y por otro quiere ser reconocido por ella. Castel enumera las categorías de gente que le repugnan, pero nos damos cuenta de que *depende* de esta gente, y que incluso le gustaría pertenecer al grupo. Dice odiar a los críticos de arte, pero depende de ellos para su supervivencia. Desprecia a Hunter y a la categoría social que representa pero, mediante María, busca el reconocimiento de esta categoría. Está en lucha contra la sociedad, pero desea entablar una comunicación *auténtica* con ella. Su aislamiento es para él la prueba de su superioridad, tiene un “orgulloso sentimiento de superioridad”, y dice que “mi soledad no me asusta, es casi olímpica” (p.119). Sin embargo, dice compartir con los demás la parte más sucia, más vil de su ser:

En esos casos siento que el mundo es despreciable, pero comprendo que yo también formo parte de él (...) Y siento una cierta satisfacción en probar mi propia bajeza y en verificar que no soy mejor que los sucios monstruos que me rodean. (p.119)

La novela enumera las percepciones que tiene Castel del mundo. Estas características se pueden clasificar en tres categorías: la falsedad (jergas, charlatanería, vanidad, petulancia, hipocresía, frivolidad, ser mujeriego, etc.), la maldad (crueldad del mundo, ironía/sorna, insolencia, falta de vergüenza, ingratitud, etc.), y la fealdad en general (codicia, envidia, grosería, avidez, miseria, imitaciones, etc.). Las reacciones a estas percepciones tienen efectos desgarradores sobre Castel. Son de seis tipos: rechazo

horrorizado, vergüenza, angustia, tristeza/dolor, rabia, desorientación. El mismo enumera situaciones inaguantables para él: las exposiciones de arte y los críticos que las acompañan (pp.65, 70, 85), el cóctel psicoanalítico (p.69), las jergas, la repetición del tipo, las caras detestables (p.90), Hunter (p.94, pp.124-128), los grupos (la ciudad p.65, las sectas, las cofradías, los gremios) (p.67), los conglomerados (p.70), la gente amontonada (p.90), lo absurdo de los bailes, las fiestas, la frivolidad, la vanidad y el qué dirán: odia y desprecia a la humanidad en general (p.119, p.152). Esta enumeración nos permite ver los matices de los odios sociales de Castel. Vive solo e incomunicado, y trata a su manera, de cambiar su situación. Su percepción de la sociedad es aparentemente misantrópica¹. También se cree perseguido por algunas personas y grupos. El mundo le parece un lugar cruel y feo.

Como explicamos en el segundo capítulo, la vida afectiva de Castel le es insatisfactoria, y su arte expresa mucha de su frustración emocional. Esta frustración se manifiesta también en la dimensión social de su vida (aunque no profesional, puesto que es un pintor conocido). El aislamiento afectivo y social del pintor se manifiesta entre otras vías mediante la misantropía y el sentimiento de persecución. Parte del propósito de esta tesis es examinar las causas y las implicaciones de esta alienación. Vamos a ver que detrás de la misantropía de Castel se esconde el miedo. Las palabras misantrópicas del pintor son regidas por una lógica estereotipal². Su discurso es minado por las unidades de préstamo que usa, no es lo que aparenta. El mecanismo estereotipal, como un espejo, devuelve la atención al sujeto (Castel), mediante los sintagmas de préstamo. Detrás de estos sintagmas se descubre una problemática más profunda de lo que nos hacen creer las unidades de préstamo (la misantropía).

Pero antes de eso, vamos a examinar la dinámica superficial de la comunicación de Castel, y ver cómo sus sensibilidades contribuyen a su aislamiento.

¹ Misantropía, del griego *misein*, odiar, y *antropos*, hombre. La misantropía de Castel es una mezcla de odio y de desprecio hacia el prójimo.

² Ver capítulo primero, sección **La voz petrificada de Castel** para una explicación del estereotipo como lo entendemos en este trabajo. No se trata de la definición convencional de "imagen o idea aceptada comúnmente por un grupo", sino de un mecanismo que rige el uso de los sintagmas de préstamo como el cliché (que si es una idea aceptada por un grupo), y que crea una dialéctica entre el sintagma de préstamo y si mismo.

La pragmática de la comunicación

La sociedad moderna (que examinaremos más en detalle en el cuarto capítulo) hace posible la producción de individuos solitarios y aislados como Juan Pablo Castel. Estos individuos tienen problemas de comunicación. Examinemos los del pintor.

Como hemos visto arriba, Castel es un individuo que reacciona fuertemente a la presencia de los demás. Parece tener sensibilidades agudas que le hacen reaccionar negativamente a una serie de situaciones que para otros serían anodinas. Estas sensibilidades hacen de él un individuo reactivo¹, y le impiden tener relaciones íntimas, pues no puede aguantar la presencia del otro. De hecho, eso es precisamente lo que le ocurre con María.

Llega a conclusiones rápidas sobre el significado de lo que percibe, y, a veces, se equivoca, porque la información en la que basa sus inducciones es insuficiente, como él mismo dice:

Me senti grotesco y pensé vertiginosamente que todo lo que había pensado y hecho durante esos meses (...) era el colmo de la desproporción y del ridículo, una de esas típicas construcciones imaginarias mías, tan presuntuosas como esas reconstrucciones de un dinosaurio realizadas a partir de una vértebra rota. (p. 77)

Una de las consecuencias de las equivocaciones es la supuesta persecución de la que es víctima:

(...) el psicoanálisis, el comunismo, el fascismo, el periodismo. No tengo preferencias; todos me son repugnantes. Tomo el ejemplo que se me ocurre en este momento: el psicoanálisis. El doctor Prato tiene mucho talento y lo creía un verdadero amigo, hasta tal punto que sufrí un terrible desengaño cuando todos empezaron a perseguirme y él se unió a esa gentuza. (p. 68)

¿A qué persecución se está refiriendo? No lo sabemos, pero notemos el cambio repentino de estatus del médico: de verdadero amigo, pasa a ser un perseguidor. Otro ejemplo: en la página 71, refiriéndose a las “habladurías de los colegas, la ceguera del público, la imbecilidad de los encargados de preparar el salón”, dice que debería escribir un artículo titulado “*De la forma en que el pintor debe defenderse de los amigos de la pintura.*”² Sus sensibilidades hacen que el trabajo de otros le parezca a él un *ataque* personal (pues tiene que *defenderse* de los amigos de la pintura). La reactividad de Castel contribuye a su alienación, porque constituye un obstáculo importante para el establecimiento de buenas

¹ ‘Reactivo’ (Diccionario de la lengua española): “Dícese de lo que produce reacción.”

² En cursiva en el texto.

amistades con los demás. Uno de los más claros ejemplos del fenómeno es el episodio del fósforo:

Tuve una rara intuición: encendi rápidamente otro fósforo. Tal como lo había intuido, el rostro de Maria sonreía. Es decir, ya no sonreía, pero había estado sonriendo un décimo de segundo antes. Me ha sucedido a veces darme vuelta de pronto con la sensación de que me espiaban, no encontrar a nadie y, sin embargo, sentir que la soledad que me rodeaba era reciente y que algo fugaz había desaparecido, como si un leve temblor quedara vibrando en el ambiente. (p.104)

Sigue una serie de acusaciones a las que Maria contesta con la negativa, y los amantes terminan peleados. Maria habla “con dureza”, “secamente”, y se levanta de golpe para irse. Acaban reconciliados, y Castel le admite, abatido: “No sé, Maria, perdóname. Pero tuve la seguridad de que habías sonreído” (p.105). Castel permitió que una mera impresión casi arruinara la relación. Este tipo de episodios contribuyen a alienar a Castel de su entorno. Sus sensibilidades hacen que se crea perseguido o atacado cuando no es el caso. Funcionan a la manera de un mecanismo estereotipal, pero esta vez en el discurso de los demás. Castel no confía de lo que oye, no tiene confianza en la sinceridad de los demás. Cree ver detrás de las palabras de Hunter o de Maria unos motivos secretos. Para él, los discursos de los demás esconden su verdadero significado: los trata como sintagmas de préstamo que conviene descifrar para extraerles la verdad. Castel nunca da nada por sentado en lo que dicen los demás.

En resumen, hemos visto cómo las sensibilidades de Castel causan la reactividad y el sentimiento de persecución, y ultimamente la marginalización. El fenómeno es análogo a una dinámica estereotipal, en la que para el oyente, las palabras que oye nunca son lo que aparentan ser. Las sensibilidades de Castel le hacen pensar que detrás de las apariencias se esconden los motivos secretos de los demás. Pero de la misma manera que las palabras ajenas son estereotipales para Castel, las palabras de Castel son estereotipales para nosotros los lectores atentos. Hemos dicho que la superficie esconde una profundidad. La reactividad de Castel funciona como una unidad de préstamo, que deforma la verdadera problemática. Es decir que su misantropía esconde el miedo y la búsqueda de reconocimiento. Examinemos esto ahora, y al mismo tiempo encontraremos unas posibles causas de las sensibilidades de Castel.

Maternidad

Castel no tiene relaciones de confianza con los demás. Es muy probable que la raíz de

este problema de confianza la tengamos que buscar en su niñez. Los psicólogos dicen que un niño que no recibe bastante atención y amor de sus padres (y de su madre en particular) aprende que el mundo es un sitio amenazador, y probablemente acabe inseguro en su vida adulta. Esta inseguridad se ve en Castel en el hecho de que el mundo constituya tan fácilmente una amenaza para él. Castillo Durante dice que la misantropía de Castel esconde el miedo que tiene de la humanidad:

La misanthropie cache chez Juan Pablo Castel la peur qui s'empare de lui lorsqu'il doit frayer avec ses semblables; il fait partie de ces individus solitaires pour qui autrui représente une menace plutôt qu'une possibilité de dialogue.¹

¿En qué consiste esta amenaza? Vamos a proponer la hipótesis siguiente: la vulnerabilidad de Castel hace que tenga que protegerse emocionalmente los demás, pues constituyen para él una amenaza *afectiva*. En la introducción de este capítulo, hemos dicho que la percepción que Castel tiene de su entorno es *aparentemente* misantrópica. Pero debajo de la misantropía se esconde la verdadera problemática, el miedo. He aquí el fenómeno estereotípico que mencionamos arriba: la realidad (el miedo) es remplazada por una unidad de préstamo (las afirmaciones misantrópicas de Castel). Mirando del otro lado del sintagma de préstamo, se descubre el miedo.

La primera confirmación de nuestra hipótesis (que los demás constituyen para Castel una amenaza afectiva) la tenemos en el significado de *Maternidad*. Como vimos en el capítulo anterior, el cuadro expresa la soledad afectiva en la que vive el pintor y su deseo de volver a la seguridad del vientre materno. La inseguridad afectiva del niño Castel hace del pintor un adulto que ve en los demás una amenaza emocional. Es el miedo que siente el niño ante un mundo desconocido y potencialmente peligroso. La hipótesis de Dellepiane sobre el mar-placenta también confirma nuestra hipótesis. Hemos dicho en el primer capítulo que María debe servirle a Castel de madre y de amante, y que está convencido que María está como él "aislada del mundo entero" (p.65). Hasta cree que María también es una víctima, como él: "Me pareció que era una frágil criatura en medio de un mundo cruel, lleno de fealdad y miseria. Senti lo que muchas veces había sentido desde aquel momento en el salón: que era un ser semejante a mí" (p.99). En el primer sueño del pintor, éste visita una vieja casa solitaria, "en cierto modo conocida y

¹ Castillo Durante, D. La littérature et les abattoirs de la modernité, p.16.

infinitamente ansiada por mí desde la infancia (...)” (p.100), en la que hay presencias amenazadoras. Al despertarse, Castel entiende que la casa es María. Pero María es a la vez una promesa y una amenaza: puede o no darle a Castel la seguridad que necesita. Esta ambigüedad es representada simbólicamente en la metáfora de la casa. La casa puede ser el útero de la madre, seguro y reconfortante, pero también puede ser el mundo exterior, amenazador y peligroso. La oscuridad de la casa también juega este doble papel: por un lado es la oscuridad de la inconsciencia (en el útero), por otro es la oscuridad del túnel.

He aquí una aparente paradoja: por un lado, Castel se siente amenazado por un entorno del que huye, pero por otro, busca reconocimiento en este entorno. Hemos mostrado ahora que estas dos actitudes tienen su raíz en la inseguridad afectiva que viene de la carencia de amor materno. Una de las repercusiones de esta carencia es el conjunto de dificultades (entre otras las sensibilidades marginalizadoras que examinamos en el párrafo anterior) de su vida interpersonal, tanto con desconocidos como con su amante. Veamos ahora el caso concreto -y central- de la relación con María.

María y la alienación

La relación más importante de la novela es la relación amorosa con María Iribarne. Ella representa la posible salvación del pintor: el reconocimiento que busca tan desesperadamente piensa poderlo conseguir de ella. Sin embargo, los comportamientos de Castel a menudo alienan¹ a su amante.

Le dedica toda su energía, y toda su vida va a girar en torno a ella. Desde el primer momento en la exposición de arte, María empieza a jugar un papel primordial en la búsqueda de reconocimiento de Castel, porque éste empieza a planificar, con mucho cuidado, un hipotético encuentro con María: “La verdad es que muchas veces había pensado y planeado minuciosamente mi actitud en caso de encontrarla” (p.66). La actitud de éste consiste en querer *poseer* a María: “Esa simplicidad me daba una vaga idea de pertenencia, una vaga idea de que la muchacha estaba ya en mi vida y de que, en cierto modo, me pertenecía” (p.96). Eso sugiere que le falta algo al pintor, algo que María

¹ En el sentido de “apartarse del trato que se tenía con alguna persona, por haberse entibado la relación de amistad.” (Diccionario de la lengua española).

debería poder proveerle. Sin embargo, Castel nunca encontrará en ella lo que quiere. La trata con violencia desde el primer día, y siempre tendrá la sospecha de que María le está escondiendo algo (mecanismo estereotipal). Va a canalizar su odio hacia la humanidad en ella: su misantropía va a manifestarse más concretamente bajo la forma de la misoginia, y la situación va a escalar hasta el asesinato.

La búsqueda de reconocimiento afectivo se manifiesta de manera total en la relación con María. Es violento con ella, sospecha que tiene un lado oscuro, la aterroriza psicológicamente:

Eran las personas desconocidas, las sombras que jamás mencionó y que, sin embargo, yo sentía moverse silenciosa y oscuramente en su vida. Las peores cosas de María las imaginaba precisamente con esas sombras anónimas. (p.113)

El gesto final es el más desesperado de todos: no consigue poseer a María completamente, y la mata, como último intento de posesión. El gesto juega un papel importante en la definición de la identidad de Castel, porque es así como se nos presenta desde el principio de su narración: como asesino. Se puede ver en el uso del puñal el fracaso del órgano sexual: Castel creía poder controlar a María sexualmente, pero se dio cuenta de que incluso así, se le escapaba. El control que quiere Castel tiene que ver con la penetración. Primero la penetración psíquica (preguntas, saberlo todo sobre María), luego la física (el amor físico), y finalmente, el puñal. Como la penetración es un pilar de la identidad masculina, podemos ver en los sucesivos fracasos de penetración un fracaso de la masculinidad del protagonista. Pero al mismo tiempo, hemos visto en el segundo capítulo que la búsqueda de reconocimiento esconde la inseguridad afectiva del personaje. La penetración de María representa el intento por parte del artista de trascender su miedo. Castillo Durante resume estas ideas:

Le geste homicide se révèle dès lors être un geste d'impuissance: un geste littéralement de châtré. Le couteau prenant ici la place du pénis déclaré forçlos ne peut que masquer une stratégie meurtrière sous-tendue par un mécanisme de déni. L'artiste refuse, en effet, de reconnaître la réalité de sa peur face à l'autre féminin.¹

Otra vez, es un mecanismo estereotipal que rige el discurso de Castel: al ponerle a María la etiqueta cliché de prostituta, el pintor deforma y esconde la realidad de su propio miedo. El estereotipo evita a Castel el dolor de enfrentarse con esta realidad. Sin

¹ In op. cit., p.36.

embargo, su proyecto narrativo es minado por el estereotipo: detrás del sintagma de préstamo (el relato de un asesinato) se ve el relato de la desesperanza del pintor.

La relación entre María y Castel es minada por las dudas del pintor hacia la joven aristócrata. A lo largo de la novela, sospechará que María finge, que tiene relaciones con otros hombres, y cantidad de “(...) contradicciones y las inexplicables actitudes de María” (p.107). La primera sospecha de Castel tiene que ver con la capacidad de fingir de María y con la “gente misteriosa”:

Este inesperado viaje al campo despertó la primera duda. Como sucede siempre, empecé a encontrar sospechosos detalles anteriores a los que antes no había dado importancia. ¿Por qué esos cambios de voz en el teléfono el día anterior? ¿Quiénes eran esas gentes que «entraban y salían» y que le impedían hablar con naturalidad? Además, *eso probaba que ella era capaz de simular*. (p.92)

Castel está obsesionado con la idea de que María pueda estar engañándole: “de pronto me acometía la duda de que todo era fingido” (p.107); “no podía evitar la idea de que María representaba la más sutil y atroz de las comedias y de que yo era, entre sus manos, como un ingenuo chiquillo al que se engaña con cuentos fáciles (...)” (p.107). Castel es receloso de la sinceridad de María: “(...) forzarle confesiones sobre la veracidad de sus sentimientos y sensaciones” (p.108). Y “me preguntaba si ella no habría estado haciendo la comedia” (p.108). Hasta llega a decirle que la matará si descubre que lo ha estado engañando: “Si alguna vez sospecho que me has engañado –le decía con rabia- te mataré como a un perro” (p.109). Eso apoya la hipótesis de arriba según la cual para Castel el discurso del prójimo es regido por el estereotipo, y que como tal, deforma y esconde la realidad.

Muy ligado al tema del fingimiento, está el de las sombras que Castel cree ver en la vida de María:

Eran las personas desconocidas, las sombras que jamás mencionó y que, sin embargo, yo sentía moverse silenciosa y oscuramente en su vida. Las peores cosas de María las imaginaba precisamente con esas sombras anónimas. (p.113)

Hasta llega a pensar que María es una prostituta: “Un día la discusión fue más violenta que de costumbre y llegué a gritarle puta” (p.109). Y poco antes del crimen: “*María es una prostituta*” (p.152).

A lo largo de la novela, Castel tratará de echar luz sobre lo que él cree ser zonas

oscuras en la vida de María. De manera general, María está asociada a la oscuridad¹. La cuestión de las "sombras anónimas" es un ejemplo de la oscuridad que rodea a María. Veamos algunos más: "Pero de todos aquellos complejos interrogatorios, hubo uno que echó tremenda luz acerca de María y su amor" (p.113). Hay un episodio que sucede en las tinieblas: "(...) vi a María que se acercaba, buscándome en la oscuridad" (p.103). Después de un inexorable interrogatorio: "Desesperado por el silencio y por la oscuridad que no me permitía adivinar sus pensamientos a través de sus ojos, encendi un fósforo." Pero ella trata de volver a la oscuridad: "Ella dio vuelta rápidamente la cara, escondiéndola." Otro aspecto de la oscuridad que rodea a María es su frialdad, su impenetrabilidad. Desde el principio, el rostro de María le parece duro a Castel (p.83), su cara "inescrutable" (p.86). "María se incorporó en silencio, con infinito cansancio, mientras su mirada (¡cómo la conocía!) levantaba el puente levadizo que a veces tendía entre nuestros espíritus: ya era la mirada dura de unos ojos impenetrables" (p.117). Durante la cena en la estancia: "También vigilé la cara de María; era impenetrable" (p.139). El arma más potente que tiene Castel para romper esta impenetrabilidad es la penetración literal de la unión sexual: "(...) la unión física se me aparecía como una garantía de verdadero amor" (p.107). Pero incluso eso fracasa: "Lejos de tranquilizarme, el amor físico me perturbó más, trajo nuevas y torturantes dudas, dolorosas escenas de incompreensión, crueles experimentos con María." Y como dijimos arriba, el último intento de *penetrar* a María será el asesinato, con el puñal

La oscuridad e impenetrabilidad de María están íntimamente relacionadas con la soledad de Castel. Su obsesión con esclarecer los supuestos secretos de María revela su inseguridad, es decir, su miedo de no ser amado, de quedarse solo. Castel actúa como si buscara en María la confirmación de su miedo más visceral, el de quedarse solo. Está al acecho de indicios de la infidelidad de su amante: "Le retorció los brazos y la miraba fijamente en los ojos, por si podía advertir algún indicio, algún brillo sospechoso, algún fugaz destello de ironía" (p.109). Quizá el episodio más revelador sea el del fósforo:

Tuve una rara intuición: encendi rápidamente otro fósforo. Tal como lo había intuido, el rostro de María sonreía. Es decir, ya no sonreía, pero había estado sonriendo un décimo de segundo antes. Me ha sucedido a veces darme vuelta de pronto con la sensación de que me espiaban, no encontrar a nadie y, sin embargo, sentir que la soledad que me rodeaba era reciente y que algo fugaz había desaparecido, como si un leve temblor quedara vibrando en el ambiente. Era algo así. (p.104)

¹ Esta idea se desarrollará más en la sección **Los primos Allende y María Iribarne** de este capítulo.

Pero María negará rotundamente la veracidad de la “rara intuición” del pintor. Hay una buena probabilidad que Castel se haya equivocado, puesto que su evidencia es inexistente, como él mismo dice en la página siguiente. En estas condiciones, ¿cómo puede estar tan seguro de su intuición? Busca activamente a un perseguidor, y María cumplirá este papel. Castel hace de ella el receptáculo de su inseguridad afectiva. Esta realidad se esconde detrás de las unidades de préstamo de la supuesta infidelidad de María, del “verdadero amor” que quiere Castel, de la “comunicación auténtica”.

Impulsividad alienadora

Pero la violencia de Castel es sólo una de las manifestaciones de su impulsividad. Le reprocha a María sus “inexplicables actitudes”, pero él mismo hace muchas cosas sin saber por qué. Cuando María le pregunta para qué la necesita, contesta “No sé. Todavía no lo sé (...) Mi cabeza es un laberinto oscuro. A veces hay como relámpagos que iluminan algunos corredores. Nunca termino de saber por qué hago ciertas cosas” (p.84). Es víctima de una impulsividad que no controla:

Al contrario, razono siempre. Pero imagine usted un capitán que en cada instante fija matemáticamente su posición y sigue su ruta hacia el objetivo con un rigor implacable. Pero que *no sabe por qué va hacia ese objetivo*. ¿entiende? (p.85)

Sabemos que la clave del misterio Castel está en la escenita de la pintura *Maternidad*. Sin embargo, Castel dice no saber por qué la pintó. (p.86) De manera general, vive en un estado de profunda confusión mental. Su cabeza es un “pandemonio” (p.95), su pensamiento “como un explorador perdido en un paisaje neblinoso: acá y allá, con gran esfuerzo, lograba vislumbrar vagas siluetas de hombres y cosas, indecisos perfiles de peligros y abismos” (p.100). Castel es consumido en permanencia por emociones que no controla. Cuando ve a María por primera vez (p.65), siente “ansiedad”, “un miedo invencible”, y “angustia”. Luego se va “irritado” e “infeliz”, y una vez en casa, se siente “nervioso”, “descontento”, “triste”. Se convence a sí mismo que María es como él, y que ha captado la importancia de la escenita. Su reacción es un testimonio de su desesperanza. No sólo tiene la reacción que describimos arriba, pero se vuelve obsesionado con María, y piensa en ella durante *meses*:

durante los meses que siguieron, sólo pensé en ella, en la posibilidad de volver a verla. Y, en cierto modo, sólo pinté para ella. Fue como si la pequeña escena de la ventana empezara a crecer y a

Pero el objeto de tanta excitación está en su imaginación, pues él se *imagina* que María es la mujer que le hace falta. Y seguirá creyéndolo hasta que la mate en su frustración desesperada. Castel quiere modelar a María para satisfacer sus propias necesidades. Detrás de la aparente búsqueda de “verdadero amor” se esconde la problemática personal del miedo y de la inseguridad. Eso significa que los términos “verdadero amor” son unidades de préstamo, cuyo uso es regido por una lógica estereotipal que se propone esconder la problemática personal de miedo y de inseguridad. La idea que tiene Castel del amor es estereotipada. La violencia de Castel hacia María denuncia esta problemática: no es violento porque María no le da “verdadero amor”, sino porque su proyecto desesperado (de librarse de su yo inseguro) es frustrado por la actitud despegada de su amante. Castillo Durante hace el paralelo entre esta violencia y la tradición misógina del tango, y concluye que

La représentation de la femme dans l'espace des pratiques culturelles argentines obéit donc ainsi à une sommation stéréotypale dans la mesure où son corps en tant que référent artistique doit se conformer aux fantasmes masculins.¹

La violencia

Desde el principio hay violencia en la relación Castel-María. Cuando vuelven a verse en el capítulo IX, el pintor está tan agitado que no parece siquiera contento de verla. Es la tercera vez que se ven, y es el primer interrogatorio. Las preguntas de Castel empiezan sin preámbulo: “Llegamos a la plaza y busqué un banco aislado: «¿Por qué huyó?»” (p.83). Cuando vuelve María de la estancia: “-¿Por qué te fuiste a la estancia? –pregunté por fin, con violencia- ¿Por qué me dejaste solo? ¿Por qué dejaste esa carta en tu casa? ¿Por qué no me dijiste que eras casada?” (p.103). Los interrogatorios se hacen más frecuentes según avanza la novela: “Mis interrogatorios, cada día más frecuentes y retorcidos, eran a propósito de sus silencios, sus miradas, sus palabras perdidas, algún viaje a la estancia, sus amores” (p.110). La violencia es verbal, pero también física: “Ella no respondía. Le estrujé el brazo. Gimió. (...) Le volví a estrujar el brazo con rabia.” En el episodio de la vuelta de la estancia: “la tomé de un brazo casi con brutalidad y, sin decir una sola palabra, la arrastré por (...)” (p.83). Repite la palabra “arrastrar” tres veces.

¹ Castillo Durante, D. La littérature et les abattoirs de la modernité, p.25.

dice “le apreté el brazo”, “le grité brutalmente”, “grité”, “me enfurecí y grité”, “respondí con firmeza”. Tampoco muestra mucho interés en las necesidades de María. Está enteramente preocupado por las suyas, y repite sin tregua que la necesita: “La necesito, la necesito mucho” (p.83). Las preguntas que le hace a María revelan su deseo de poseerla, no de conocerla y de amarla tal como es. Nunca le hace preguntas sobre sus gustos, sus preferencias, sus necesidades. La brutalidad denuncia una problemática propia del sujeto, no se puede explicar exclusivamente con la actitud despegada de María. Eso apoya la hipótesis del concepto estereotipado del amor en la narración de Castel.

Los encuentros entre los amantes siempre conllevan un matiz de violencia. Castel es brutal, los interrogatorios son sesiones inquisitoriales. Hay que volver a la etimología latina de la palabra “cuestión” para entender su sentido en El túnel. Según el Gaffiot¹, una de las acepciones de la palabra “quaestio, -onis” es “tortura”. El francés ha conservado este uso de la palabra con “soumettre à la question”. De hecho, Castel tortura a su amante, con una violencia física y verbal propia del sadismo. El pintor parece deleitarse en hacer sufrir a su amante. A medida que va subiendo la frustración del proyecto de posesión de María, los interrogatorios se hacen más frecuentes, más violentos, más crueles:

Mis dudas y mis interrogatorios fueron envolviéndolo todo, como una liana que fuera enredando y ahogando los árboles de un parque en una monstruosa trama. Mis interrogatorios cada día más frecuentes y retorcidos, eran a propósito de sus silencios, sus miradas, sus palabras perdidas, algún viaje a la estancia, sus amores. (pp. 109-10)

En algún momento, Castel quiere aclarar la situación de Allende: “Un día decidí aclarar el problema Allende” (p.114). Después de dos páginas y media de interrogación “implacable” (p.116), la acusa de hacerle creer a su marido que lo quiere. La hace llorar a María, que le dice: “Sos increíblemente cruel.” Pero Castel sigue, y termina diciendo “(...) has estado engañando constantemente a Allende, durante años.” Pero es lo que sigue que es lo más interesante: “Por un instante, sentí el deseo de llevar la crueldad hasta el máximo y agregué, aunque me daba cuenta de su vulgaridad y torpeza: - Engañando a un ciego” (p.116). Esta frase termina el capítulo, como para marcar el hecho que, efectivamente, la crueldad de Castel ha llegado a su paroxismo. Esos incidentes se van a repetir hasta el final. Le escribe una carta *para* herirla: “no sabía qué me proponía al herirla tan despiadadamente” (p.144), la insulta por teléfono (p.150), siente desprecio por

ella (p.158), la ve como una “inmunda bestia” (p.161), y acaba clavándole “el cuchillo en el pecho” (p.163). Hasta en este gesto final, tiene que llevar la violencia a un grado más alto: “Un súbito furor fortaleció mi alma y clavé muchas veces el cuchillo en su pecho y en su vientre” (p.163). Para Castel hay una indicación de vitalidad, de salud en la violencia. Aquí el furor lo “fortalece”. Esta sensación de poder que acompaña la crueldad hacia el otro es propia del sadismo. Cuando salta de la bañera gritando “¡puta, puta, puta!” (p.152), dice “mi cerebro funcionaba ya con la lúcida ferocidad de los mejores días.”

¿Por qué tanta violencia si el propósito es seducir a María? El propio Castel repite numerosas veces que la necesita. Dice querer amor *verdadero* con ella: “(...) le clavaba la mirada en sus ojos, tratando de forzarle garantías de amor, de *verdadero* amor.” (p.107), y habla de comunión, de comunicación. Pero acaba tratándola con tanta ferocidad y brutalidad, y tan poca ternura que uno se pregunta si realmente la quiere. El mismo dice saber que la violencia que usa con ella no juega en su favor:

(...) y no sabía qué me proponía al herirla tan despiadadamente: ¿acaso hacerla cambiar de manera de ser, en caso de ser ciertas mis conjeturas? Eso era evidentemente ridículo. ¿Hacerla correr hacia mí? No era creíble que lo lograra con esos procedimientos. Reflexioné, sin embargo, que en el fondo de mi alma sólo ansiaba que María volviese a mí. (p.145)

La única explicación que encuentra no es una explicación sino una conclusión: “Una vez más, pues, había cometido una tontería, con mi costumbre de escribir cartas muy espontáneas y enviarlas en seguida” (p.145). Castel parece estar luchando contra sus propios intereses. Después de mandarle una carta hiriente a María, el pintor la quiere llamar para pedirle perdón, pero acaba insultándola (p.150). Si Castel está tan obsesionado por la comunicación con María, ¿por qué no controla su rabia? La respuesta está detrás de la lógica estereotípica del discurso de Castel: como ya dijimos arriba, es la desesperación de su búsqueda la que le hace cometer actos de violencia sobre su amante, y no el hecho que María le esté dando o no “amor verdadero”.

Aunque *intuye* que sus procedimientos no sirven su causa, Castel gana *algo* con la crueldad. Hemos visto que este *algo* es un cierto deleite en hacerle sufrir a María, es sadismo. Pero si trata a María con tanta violencia, es que él mismo se siente herido, y su reacción sádica es una venganza. Castel sufre en esta relación, pero a pesar de eso, se

¹ Gaffiot, F. Dictionnaire abrégé latin-français illustré.

queda con María, aunque la percibe como responsable directa de su sufrimiento. ¿Podemos conjeturar que Castel reciba una cierta gratificación de su propio sufrimiento? El sado-masochismo está presente a lo largo de la relación. Al principio del capítulo XVII, Castel dice: “Durante más de un mes nos vimos casi todos los días. No quiero rememorar en detalle todo lo que sucedió en ese tiempo a la vez maravilloso y horrible” (p.106).

Castel vive una frustración a nivel social, pero ante todo a nivel afectivo. María Iribarne representa la clase dirigente argentina, una clase de la que Castel está excluido. Dice Castillo Durante:

Le regard hautain, aristocratique de Maria Iribarne Hunter lui est nécessaire dans la mesure où son désir le pousse inconsciemment à vouloir se faire reconnaître par la classe sociale à laquelle elle appartient; or ce regard –qui est celui des maîtres de l’Argentine- ne peut pas le reconnaître, lui, le paria, le marginal, l’artiste en proie à une vénalité croissante de la société, l’orphelin privé de mère¹

Pero, dice Castillo Durante, hay que buscar también en el miedo de la castración para entender el fondo del problema:

Juan Pablo Castel éprouve à l’égard de Maria un sentiment ambivalent d’amour et de haine à la fois. La jalousie qui le dévore découvre un sentiment de peur (...) [qui] peut être reliée à une certaine angoisse de castration. L’artiste vit obsédé par le peu de prise qu’il croit avoir sur la jeune femme; quelque chose en elle lui échappe et l’amour physique n’y peut rien en dépit de ses efforts. Le rêve secret de tout sujet dans le cadre des sociétés machistes étant d’être reconnu comme la source de la jouissance féminine, le détachement dont fait preuve la jeune femme ne peut qu’aller à l’encontre de ce désir. (...) L’artiste peut réveiller l’intérêt de Maria mais il ne la fait pas jouir, déstabilisé, Juan Pablo Castel fait alors appel à une violence verbale qui aura comme résultat de radicaliser son isolement.²

En estas condiciones, Castel se ve siempre más frustrado en su propósito, y echa en María la totalidad de la responsabilidad de su aislamiento. Castillo dice que esta actitud es de cobardía intelectual: “Le geste ultime de l’artiste trahit ainsi une certaine lâcheté intellectuelle dans la mesure où il est incapable de se ressourcer à partir d’une prise en charge de sa solitude.”³ La cobardía aquí consiste en no querer enfrentarse con las raíces de su soledad. Pero al darle la espalda al problema, está huyendo de sí mismo (ver sección siguiente). El miedo de castración se manifiesta en la elección del arma del crimen. El cuchillo reemplaza el pene impotente: “Le geste homicide se révèle dès lors

¹ Castillo Durante, D. La littérature et les abattoirs de la modernité, p.23.

² In op. cit., p.25.

³ In op. cit., p.25.

être un geste d'impuissance; un geste littéralement de châtré. Le couteau en prenant ici la place du pénis déclaré forclos (...)”¹ El gesto final se revela como un gesto cobarde, pero también un gesto desesperado. Indaguemos un poco en este tema.

Los primos Allende y María Iribarne

Hay tres primos en El túnel: Hunter, Mimi y el ciego Allende. Son personajes secundarios, pero importantes simbólicamente. Representan sinecdóquicamente una clase social a la que no pertenece Castel, o sea la clase dirigente de Argentina. Hunter es arquitecto y vive en la estancia del abuelo de los primos Allende, al sur de Buenos Aires. Es conocido, pues Castel ha “oído hablar de él” (p.94). El ciego Allende también es de los ricos de Buenos Aires, pues vive en el residencial *barrio Norte*, tiene por lo menos dos criados y una biblioteca impresionante. Son tantos indicios que la familia Allende tiene renombre y dinero. Incluso la estación de tren de donde salen los trenes para la estancia lleva el nombre de la familia. Los tres primos representan a la clase de Argentina que posee el poder socio-económico, y con la que está en desajuste conflictivo el paria Castel. Paradójicamente, es también la clase de la que Castel quiere conseguir reconocimiento afectivo, mediante María. Esta, efectivamente, pertenece de cierta manera a este entorno, pues está casada con Allende, y es probablemente amante de Hunter. Sin embargo, tiene también vinculaciones con el túnel en el que vive Castel. María ha visto *algo* en la escenita de *Maternidad*, y se lo dice a Castel sólo en el capítulo XXVII, cuando están sentados en las rocas cerca de la estancia de Hunter:

Cuando vi aquella mujer solitaria de tu ventana, senti que eras como yo y que también buscabas ciegamente a alguien, una especie de interlocutor mudo. Desde aquel día pensé constantemente en vos, te soñé muchas veces acá, en este mismo lugar donde he pasado tantas horas de mi vida. (p.137)

María parece compartir por lo menos hasta cierto punto la problemática de Castel. Sin embargo, pertenece a otra clase social, la de los primos. Estos tres personajes son más caricaturas que personajes, porque están descritos con pinceladas someras, aunque significativas. En palabras de Castel, Hunter es un mujeriego cínico e hipócrita, Mimi una afrancesada insolente y también hipócrita, y el ciego Allende un bicho frío. Forman parte del conjunto de gente que le es detestable a Castel, y con quien vive una relación

¹ In op. cit., p.36.

conflictiva.

De los tres primos, el más interesante es sin duda Allende, por su valor simbólico.

Dice Castel del ciego Allende, marido de María:

Dije ya que tengo una idea desagradable de la humanidad; debo confesar ahora que los ciegos *no me gustan nada* y que siento delante de ellos una impresión semejante a la que me producen ciertos animales, fríos, húmedos y silenciosos, como las víboras. (p.95)

Sabemos que el propio Sábato siempre ha estado fascinado por la ceguera. Para él, el ciego, que no tiene mirada exclusivamente hacia el interior, tiene una introspección que le hace ver cosas que el vidente no ve, un lado oscuro y oculto del ser humano, al que no solemos tener acceso. El nombre 'Allende' ('más allá') connota esta trascendencia de los límites perceptivos habituales. Nuestra hipótesis es que la reacción de asco que le tiene Castel a Allende se debe a que intuye eso; Allende le asusta, porque tiene una tranquilidad (María dice que Allende tiene un "espíritu sereno y superior" en la p.115) que le viene de su conexión con fuerzas oscuras. Veremos en el último capítulo que el arte de Castel expresa la totalidad de su vida, es decir la parte visible, pero también una parte oscura y amenazadora, representada sobre todo en la escena de la ventanita. Pero Castel no examina aquella parte de sí mismo, dice que no entiende su pintura. Venimos diciendo que la problemática del pintor (búsqueda de reconocimiento afectivo) es escondida por el mecanismo estereotipal que la deforma y la oculta con unidades de préstamo (los demás son unos sucios monstruos). Castel no quiere mirar su propio lado oscuro, y el contacto con Allende le recuerda la presencia de aquella realidad; le tiene miedo a esta oscuridad, porque intuye que le afecta a él también. Esta intuición se manifiesta en la escenita de *Maternidad*, a la vez terrible y misteriosa:

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 *mi*... Eso es. No es un mensaje claro, todavía, no, pero me representa profundamente a *mi*. (p.87)

Hay otro indicio de la asociación entre Allende y la oscuridad. He aquí a un hombre que deja que su mujer se acueste con otros, incluso con su propio primo. Parece poco probable que no lo sepa, pues es un hombre tranquilo, en palabras de María. Si la hipótesis es correcta, Allende gozaría de cierta manera de la infidelidad de su esposa. En esta sociedad, tal mentalidad es tabú; este tipo de práctica se hace a escondidas, en las tinieblas.

El ciego Allende es un personaje aparentemente paradójico, porque por un lado pertenece a la clase social dominante, asociada a la luz de arriba de tierra (en contraste con las tinieblas del túnel de Castel). Pero por otro, vemos que pertenece al mundo de la oscuridad. Por un lado, está lejos de Castel, y por otro, está muy cerca por su vinculación con las tinieblas. Hemos visto que María también está asociada a la oscuridad en la novela. Su matrimonio con Allende es otro indicio. La hipótesis que queremos proponer es que Allende (y de cierta forma María también), representa una pulsión humana oscura y maléfica, con la que entra en contacto Castel, y que le asusta. La asociación de Allende con la luz (por su pertenencia al mundo de "arriba", a la clase social dominante) sería nada más que apariencia. Si vemos en María una extensión de esta pulsión maléfica, tenemos que ver en el asesinato la negación por parte de Castel de mirar de frente aquel lado oscuro de sí mismo. María es un personaje misterioso y evasivo, siempre asociado a las tinieblas. La asociación más marcante quizá sea la aparición de María en el capítulo IX: "(...) la vi salir de la boca del subterráneo" (p.82). Eso evoca la imagen de María que vive bajo la tierra y que acaba de ser escupida (por la boca de la tierra) a la superficie para entrar en contacto con seres humanos que viven allí. En esta óptica, María y Allende representan el lado oscuro del ser humano; Castel vive en un túnel que conecta este lado oscuro (que rehuye) a la superficie luminosa que le atrae. Cree que María está en la superficie, pero ésta le advierte que no al decirle que "Hago mal a todos los que se me acercan" (p.88).

La angustia

Castel vive perpetuamente en un estado de angustia, que llega a invadir todos los aspectos de su vida, hasta el punto de que no sabe dónde está la angustia ni de dónde viene. La reflexión de Castel es una reflexión marginalizada (y marginalizadora), que critica desde lejos la vida gregaria de los demás. Pero el distanciamiento le produce a Castel una sensación de angustia. No es un miedo, sino una sensación difusa, difícil de deslindar. Heidegger dice que "Dans l'angoisse «on se sent oppressé». Mais qui est ce «On»? *Qu'est-ce qui oppresse ce «On»?* Nous ne pouvons pas dire devant quoi *on* se sent oppressé."¹ La sensación viene de todos los aspectos de su vida. Al querer poseer a

¹ Heidegger, M. "Qu'est-ce que la métaphysique?", p.31.

Maria, Castel está tratando de conjurar la angustia, pero es lo contrario lo que ocurre: su incapacidad de conseguir el reconocimiento que requiere sólo amplifica la angustia, hasta el fin que sabemos. En Le diable et le bon dieu, Goetz, angustiado, quiere conjurar su malestar con la posesión física de Catherine: "Et puis l'angoisse porte à l'amour."¹ Sabemos que Castel trata de poseer a Maria, pero sus esfuerzos son frustrados. De hecho, Heidegger nos dice que "L'angoisse se sent précisément dans l'impuissance totale envers l'existant dans son ensemble!"²

Castel quiere salir de su túnel, porque la angustia en que vive es intolerable. La angustia está relacionada a un fenómeno de alejamiento de la realidad, lo cual le revela a Castel el vacío en que vive. Heidegger dice que la angustia revela la Nada, que nos hace "flotar" encima de la realidad³, y nos la revela en su entereza, mientras nos escapa:

L'angoisse révèle le Néant. Dans l'angoisse nous «flottons en suspens». Plus clairement dit: l'angoisse nous tient ainsi suspendus, parce qu'elle produit un glissement de l'existant en son ensemble. (...) En vérité, le Néant se dénonce avec et dans l'existant, *en tant que celui-ci nous échappe et glisse dans tout son ensemble*.⁴

Castel vive este fenómeno de deslizamiento del existente en su angustia, y tiene que soportar la Nada que se le revela. El arte y el amor tienen un papel fundamental aquí. Es mediante la pintura que se expresa Castel, como ya vimos en los capítulos anteriores. Es mediante su arte que expresa la angustia del niño abandonado por su madre. El arte, entonces, trata de conjurar la angustia, porque es mediante la pintura que el pintor quiere salir del túnel. Entra Maria en escena, y Castel se aferra a ella, porque ve en ella la persona que lo puede salvar de la Nada de la angustia. Pero la relación con Maria tiene el efecto contrario. En vez de exorcizar la angustia, la exacerba. Castel siente el existente deslizarse aun más, se siente siempre más impotente (en más de un sentido), y no podrá aguantar la angustia resultante. El existente se revela completamente ajeno a él:

Le *néantir* n'est pas un accident fortuit, mais en tant qu'expulsion par répulsion sur l'existant qui glisse dans tout son ensemble, c'est lui qui révèle cet existant dans sa parfaite *étrangeté* jusqu'alors voilée, qui le révèle comme le *radicalement Autre* – en face du Néant.⁵

La angustia amplificada que viene de la relación con Maria le revela a Castel la Nada

¹ Sartre, J.-P. Le diable et le bon dieu, p. 79.

² Heidegger, p. 33.

³ Heidegger llama la realidad que nos rodea el 'existente' ('l'existant' en francés).

⁴ In op. cit., pp. 31, 33.

⁵ In op. cit., p. 34.

esencial de su propia vida:

*Le Néant est la condition qui rend possible la révélation de l'existant comme tel pour la réalité-humaine. Le Néant ne forme pas simplement le concept antithétique de l'existant, mais l'essence de l'être même comporte dès l'origine le Néant. C'est dans l'être de l'existant que se produit le néantir du Néant.*¹

Pero Castel no puede aguantar tal revelación, la angustia le es insoportable, y siente la compulsión de eliminar lo que él ve como la fuente de tanto dolor, es decir, a María.

La desesperanza

Hemos mencionado la palabra *desesperanza* varias veces, para describir el estado del pintor en su búsqueda de reconocimiento, y hemos hecho el paralelo en el capítulo primero entre El túnel y Traité du désespoir. Hemos sugerido arriba que en la actitud de Castel hay una voluntad de huir de su yo. Es decir que quiere huir del dolor que le causa su yo, un dolor de desesperanza. Si Castel pudiera conseguir el reconocimiento afectivo que quiere, su yo sería otro, nuevo y feliz. Pero sólo puede constatar que este nuevo yo le queda inaccesible, y desespera de encontrarse todavía con su viejo yo, que le es ahora insoportable a la luz de lo que hubiera podido ser. Dicho de otra manera, su desesperanza no consiste exactamente en no poder conseguir el reconocimiento, sino en no poderse librar de su yo. Dice Kierkegaard:

En désespérant d'une chose, au fond l'on désespérait de *soi* et, maintenant, l'on veut se défaire de son moi. Ainsi, quand l'ambitieux qui dit «Être César ou rien» n'arrive pas à être César, il en désespère. Mais cela a un autre sens, c'est de n'être point devenu César, qu'il ne supporte plus d'être lui-même. Ce n'est donc pas de n'être point devenu César qu'au fond il désespère, mais de ce moi qui ne l'est point devenu. Ce même moi autrement qui eût fait toute sa joie, joie d'ailleurs non moins désespérée, le lui voilà maintenant plus insupportable que tout.²

A medida que Castel siente que María se le escapa, ve su soñado e inaccesible yo (un yo que *poseería* a María) escapársele; la vuelta al yo del túnel le es totalmente insoportable, *tiene* que librarse de él, destruirse. Pero no puede, y desespera:

(...) l'échec de son désespoir à le détruire est une torture, qui ravive sa rancune, sa dent; car c'est en accumulant sans cesse dans le présent du désespoir passé, qu'il désespère de ne pouvoir se dévorer ni se défaire de son moi, ni s'anéantir.¹

¹ In op. cit., p.35.

² Kierkegaard, S. Traité du désespoir, pp.71-72.

Al destruir la fuente potencial del reconocimiento querido, Castel destruye la posibilidad de alcanzar su nuevo yo, y así quizá le sea menos intolerable encontrarse otra vez con su viejo yo. La violencia, y ultimamente el asesinato, debe aliviar el dolor de la desesperanza:

(...) on veut *étourdir* une douleur torturante, secrète, devenue intolérable, au moyen d'une émotion plus violente quelle qu'elle soit, et chasser, au moins momentanément, cette douleur de la conscience, - pour cela il faut une passion, une passion des plus sauvages et, pour l'exciter, le premier prétexte venu. «Quelqu'un doit être coupable de ce que je me sente mal».²

Pero es una falsa solución a su situación desesperada, porque aunque alivie un poco la desesperanza (pues ya no *puede* existir el nuevo yo), su búsqueda ha fracasado, y se encuentra otra vez solo, en el túnel.

Conclusión

En este capítulo, hemos expuesto la relación problemática que tiene Castel con el prójimo. Es una relación de desajuste, en la que Castel siempre ve motivos ulteriores en las palabras de los demás. El discurso del otro funciona como un estereotipo para él, lo cual resulta en una mala comunicación perpetua. Hemos mostrado que el discurso misantrópico del pintor está petrificado, y esconde una problemática más profunda, la de la inseguridad afectiva. Esta se expresa (otra vez en régimen estereotipal) en *Maternidad*, y también en la escritura de Castel. La misantropía esconde el hecho que el prójimo representa para él una amenaza afectiva. La obsesión que tiene el pintor con el reconocimiento afectivo es una manifestación de esta inseguridad que le viene de la falta de amor materno. Maria debería cumplir para él la doble función de madre y de amante. Es un papel que ella se niega en cumplir, lo cual sólo radicaliza el aislamiento de Castel e intensifica sus demandas. Ante su incapacidad de poseer a su amante (lo cual se supone le daría la seguridad afectiva que necesita), la angustia y la desesperanza del pintor aumentan, y resultan en la crueldad, el sadismo, y el asesinato.

¹ In op. cit., p.71.

² Nietzsche, F. Pour une généalogie de la morale, p.199.

CAPÍTULO IV: Literatura y nihilismo

La verdad

Cada vez que Castel está frente a un enigma, analiza los elementos en todas sus combinaciones, para encontrar una solución. Hemos visto ya que se establece un desajuste entre lo que percibe, y lo que cree percibir detrás de las apariencias¹. Su mecanismo de búsqueda de la verdad trata toda información como un estereotipo: todo lo que oye es para él una unidad de préstamo que conviene descifrar, para revelar las dialécticas que se esconden detrás. Así revela *verdaderas* verdades (como el hecho que Maria tiene otros amantes), pero a veces las conclusiones a las que llega se basan en información imaginaria, en cosas que *cree* haber visto (como la sonrisa en el episodio del fósforo). El mecanismo estereotipal no le funciona adecuadamente, porque sus sensibilidades le hacen descubrir verdades que no lo son. La idea aquí es que Castel quiere la verdad, pero su dispositivo de búsqueda no parece tan perfecto como cree.

Nos dice que su propósito es escribir toda la verdad sobre su historia. Pero acaba revelando también lo que cree ser la verdad sobre la vida en general: la vida es horrible (p.61), no tiene sentido (pp.86-87), es una larga pesadilla en la que la muerte es un despertar (p.120), la humanidad le parece detestable (p.90), el mundo es cruel, lleno de fealdad y de miseria (p.99), el mundo está desprovisto de sentido, es indiferente, increíble, inútil y absurdo (p.156), etc.

Hemos visto en el primer capítulo que el discurso de Castel es regido por el estereotipo: su búsqueda de verdad no constituye una excepción, todo el contrario. El concepto mismo de verdad puede ser visto como un cliché, pues nadie nunca está de acuerdo sobre lo que es *la* verdad. Es una palabra que se repite en todos los contextos, como si significara algo en sí. Circula libremente en el mercado de los discursos, y su valor es convocado cada vez que se requiere². El cliché es una unidad de préstamo, sin significado objetivo, y que lejos de cerrar una discusión con la satisfacción de haber llegado a alguna parte, nos confronta con la dialéctica del estereotipo. En boca del

¹ Ver capítulo III, sección **La pragmática de la comunicación**.

² Castillo Durante, D. Du stéréotype à la littérature, p.26: "Semblable à une monnaie, le cliché s'intègre, en effet, dans un circuit économique des valeurs rhétoriques restreintes. Son caractère migratoire s'en dégage: il va là où le besoin d'expression du moment se fait sentir."

narrador Castel, la discusión sobre lo real es remplazada por la unidad de préstamo (*la verdad*). Dice Castillo Durante: “L’éclipse du réel qu’il [le stéréotype] déclenche au profit d’un pur miroitement –le pseudo-référent auquel se reporte l’unité clichée- se substitue à tout raisonnement.”¹ Este trabajo ha consistido en tener esta discusión sobre lo real, revelando las problemáticas que se esconden detrás de las unidades de préstamo del lenguaje de Castel. La unidad de préstamo *búsqueda de verdad* esconde parte o toda la problemática de la inseguridad afectiva. El mecanismo estereotipal funciona así: para conjurar el dolor de la mirada interior, Castel mira al exterior, y dice buscar la verdad. Pero la unidad de préstamo devuelve la problemática al sujeto hablante. Una lucha dialéctica se juega entre el mecanismo estereotipal (controlado por Castel), y la unidad de préstamo, que amenaza revelar lo que el estereotipo se propone esconder. Veamos algunos ejemplos concretos de este fenómeno.

Ya hemos visto que Castel siempre duda de la sinceridad de Maria: “(...) apretarle brutalmente los brazos y querer forzarle confesiones sobre la veracidad de sus sentimientos y sensaciones” (p.108). Los interrogatorios son aparentemente motivados por una búsqueda de la verdad. Pero hemos dicho en el tercer capítulo que detrás de la violencia de Castel (unidad de préstamo – problemática aparente) se esconde la frustración desesperada del sujeto ante su incapacidad de librarse de su yo (verdadera problemática, escondida por el estereotipo). La supuesta verdad que Castel quiere extraer a su amante funciona como una unidad de préstamo, que revela la lucha interna del pintor. El amor *verdadero* que busca Castel también es una unidad de préstamo. El propio Castel intuye este hecho, cuando escribe que no sabe exactamente qué significan estas palabras:

Debo confesar que yo mismo no sé lo que quiero decir con eso del «amor verdadero», y lo curioso es que, aunque empleé muchas veces esa expresión en los interrogatorios, nunca hasta hoy me puse en a analizar a fondo su sentido. ¿Qué quería decir? ¿Un amor que incluyera la pasión física? Quizá la buscaba en mi desesperación de comunicarme más firmemente con Maria. (p.107)

Detrás del “amor verdadero” se esconde una problemática más profunda, que hemos tratado de examinar a lo largo de este trabajo. De la misma manera que está obsesionado por la verdad, Castel le tiene horror a la falsedad, como vimos ya en el capítulo anterior. La verdad y la falsedad son los dos lados de la misma moneda:

¹ In op. cit., p.32.

Mientras una parte me lleva a tomar una hermosa actitud, la otra denuncia el fraude, la hipocresía y la falsa generosidad; mientras una parte me lleva a insultar a un ser humano, la otra se conduce de él y me acusa a mi mismo de lo que denuncio en los otros. (p.117)

Para él, la felicidad es un obstáculo a la verdad de la misma manera que la hipocresía y el fraude: “mientras una [parte de mi conciencia] me hace ver la belleza del mundo, la otra me señala su fealdad y la ridiculez de todo sentimiento de felicidad” (p.117). Incluso el amor le impide ver las cosas correctamente:

¡Qué ternura sentía en mi alma, qué hermosos me parecían el mundo, la tarde de verano, los chicos que jugaban en la vereda! Pienso ahora hasta qué punto el amor enceguece y qué mágico poder de transformación tiene. ¡La hermosura del mundo! ¡Si es para morir de risa! (pp.102-103)

Está horrorizado por la falsedad, y no puede soportar las falsas pretensiones y la vanidad. El primer motivo de escritura que descarta es la vanidad (p.63). Para él, la vanidad es la marca más segura de la perfidia:

Supongan, pues, que publico esta historia por vanidad. Al fin de cuentas estoy hecho de carne, huesos, pelo y uñas como cualquier otro hombre y me parecería muy injusto que exigiesen de mí, precisamente de mí, cualidades especiales; uno se cree a veces un superhombre, hasta que advierte que también es mezquino, sucio y perverso. (p.62)

Reprocha a los que dan limosnas ser unos hipócritas que compren la paz de su conciencia (p.98). Critica a Lartigue por la vanidad de su falsa modestia: “Es cierto que era otro individuo despreciable: había escrito un libro de poemas acerca de la vanidad de todas las cosas humanas, pero se quejaba de que no le hubieran dado el premio nacional” (p.154). Desprecia a Mimi por sus aires falsos y su afrancesamiento, y odia a Hunter por ser un mujeriego hipócrita. Critica a los grupos en general por tener la “vanidad de creerse superiores al resto” (p.67). Y cuando detecta orgullo en sí mismo, es una señal de imperfección, y un motivo de desprecio hacia sí mismo; al acudir al lecho de su madre moribunda, “(...) sentí dentro de mí, oscuramente, el vanidoso orgullo de haber acudido tan pronto. Confieso este secreto para que vean hasta qué punto no me creo mejor que los demás” (p.63).

Nuestra tesis consiste en ver todos esos ejemplos de la búsqueda de verdad de Castel como unidades de préstamo de su discurso, detrás de las cuales se revela la problemática que hemos deslindado a lo largo del trabajo: la inseguridad afectiva del niño abandonado por su madre, y el proyecto desesperado de librarse de este yo dolido mediante la búsqueda de reconocimiento afectivo.

¿Por qué cubrir la problemática con el cliché de la dialéctica verdad/falsedad? Primero le permite a Castel evitar el dolor de confrontarse con esta problemática, pues concentra la atención fuera de sí mismo y no dentro. Segundo, la naturaleza de la problemática exige la búsqueda de autenticidad: Castel desesperado necesita el entendimiento, necesita la seguridad del amor auténtico de la madre. Por eso busca con avidez desesperada todo lo que suene a verdad, y le repugna lo falso. El motor de la búsqueda de verdad del pintor no es un simple amor a la verdad por la verdad, sino una necesidad visceral que le viene de una problemática profunda y antigua (de su niñez). El mecanismo estereotipal que rige la búsqueda de verdad deforma (anamorfosis) la realidad de este motor con el uso del cliché de la belleza de la verdad y de la fealdad de la falsedad. Estas dos percepciones tienen sus raíces en la problemática del pintor, que hemos tratado de deslindar.

Uno de los propósitos de este capítulo es colocar a Castel en el referente interno de la novela, o sea, la modernidad. Acabamos de decir que la naturaleza de su problemática exige una búsqueda de autenticidad. ¿Cuáles son las condiciones que hacen posible la existencia de tal problemática? Esta no es propia de un solo pintor de la ciudad de Buenos Aires, sino que se puede extender a otros individuos como él en otras partes del mundo, en particular en Europa. Por extensión, el problema de la verdad es propio también de la modernidad. Queremos examinar la situación de Castel en este contexto.

Los valores del arte

¿Cuál es el papel del artista en la sociedad argentina de la novela? Hemos visto en el capítulo II que el arte es un instrumento de búsqueda de autenticidad, es decir en última instancia, de reconocimiento afectivo. Pero eso supone una inmersión en un ambiente que carece de valores de autenticidad. El cuadro de Castel se expone en el Salón de Primavera, para ser vendido. Por la fama que tiene el pintor, los críticos aprecian el valor comercial del cuadro, en función de un mercado de inversión. Si el artista tiene fama, su arte *vale* más que si no se conoce. Es decir que el cuadro no tiene valor por lo que es, sino por lo que la gente está dispuesta a pagar. En la terminología de Lucien Goldmann, el valor de uso del cuadro es remplazado por su valor de cambio. El valor de uso está en el cuadro, y viene del uso que el comprador quiere hacer del cuadro. El valor de cambio

viene del valor del cuadro en un mercado de inversión, y no tiene que ver con el uso del cuadro. El que ve valor de cambio en *Maternidad* no lo va a comprar por su valor decorativo (puede además no saber nada de arte), ni por su valor simbólico (lo significativo para Castel), sino principalmente por su valor como inversión: va a conservarlo y esperar que valga más en el mercado de arte. El valor de cambio es lo último que le preocupa a Castel. El valor de uso de *Maternidad* está en el significado que tiene para Castel, y sinecdóquicamente (parte por el todo), para el hombre moderno.

El túnel nos confronta con la realidad moderna del predominio del valor de cambio del arte, y por extensión (puesto que el arte tiene un papel central en la novela), de la vida. Goldmann expresa la idea así:

Dans la vie économique, qui constitue la partie la plus importante de la vie sociale moderne, toute relation authentique avec l'aspect qualitatif des objets et des êtres tend à disparaître, aussi bien des relations entre les hommes et les choses que des relations interhumaines, pour être remplacée par une relation médiatisée et dégradée: la relation avec les valeurs d'échange purement quantitatives.¹

Lukács dice que la necesidad de hacer filosofía es sintomática de un desajuste entre el sujeto y su ambiente: "Por eso la filosofía (...) es siempre el síntoma de una grieta entre el exterior y el interior, expresión de una diferencia esencial entre yo y el mundo, de un desajuste entre el alma y la acción."² El arte de Castel cumple precisamente esta misión. El artista es un islote de verdad, de autenticidad, o por lo menos, de búsqueda, de anhelo de autenticidad, en un mundo de inautenticidad. Castillo Durante dice que "L'écriture de Sábato s'interroge constamment sur le rôle de l'art au sein des sociétés occidentales; il est vu en tout cas comme la mise en forme de la vérité."³

La literatura para Sábato ha de interrogar, de plantear grandes preguntas: "There is in Sábato's opinion only one kind of valid literature: it is an anguished literature posing the eternal questions concerning the identity of man, his destiny, and his role in the confusing events of his age."⁴ Para Sábato, este cuestionamiento se hace más pertinente, más vital, mediante la figura del artista, porque éste vive en un estado de casi "(...) total aislamiento en un mundo dominado por la ciencia y la razón."¹ La mecanización deshumaniza la sociedad, le quita lo que la hace humana: "Pure science disregards and

¹ Goldmann, L. Pour une sociologie du roman, p.25.

² Lukács, G. La teoría de la novela, p.27.

³ Castillo Durante, D. La littérature et les abattoirs de la modernité, p.12.

⁴ Oberhelman, H. Ernesto Sábato, p.132.

rejects human and artistic emotions and sentiments and eliminates, as it were, the anguish one faces at the prospect of death.”² En este contexto, el artista representa una fuerza contraria a esta decadencia.

El proceso de mecanización es, según Sábato, un producto masculino. Opina que hoy es hora de restablecer el balance más hacia el centro del eje masculino-femenino. Según él, la feminidad es el opuesto de la abstracción, el opuesto de la deshumanización: “El hombre *tiende* al mundo de la abstracción, de las ideas puras, de la razón y de la lógica. La mujer se mueve mejor en el mundo de lo concreto, de las ideas impuras, de lo irracional, de lo intuitivo.”³ Pero el hombre más espiritualmente realizado combina masculinidad y feminidad, y como tal representa la posibilidad de llevar valores más auténticos a su entorno. Para Sábato, este ser especial es el artista:

El artista es el hombre que más se aproxima a la unidad, y como tal, es un extraño monstruo, mitad hombre y mitad mujer, que tiene de aquél su capacidad para trascender la pura subjetividad, a la búsqueda de otros mundos, y de la mujer su tendencia a la unidad, a la permanencia en el magma primordial.⁴

Ya vimos en el capítulo II lo que dice Lyotard sobre la necesidad de irracionalidad para luchar contra la segunda inhumanidad, la del “desarrollo” moderno. Él dice que esta irracionalidad se encuentra en la primera inhumanidad de la niñez, Sábato, en la parte femenina de la herencia humana.

La modernidad: introducción

En esta sección, queremos situar El túnel en el contexto de la novela como género moderno. Vamos a usar principalmente las ideas de Lukács en su Teoría de la novela, y de Goldmann en Pour une sociologie du roman.

El túnel no es una crítica explícita de la sociedad argentina: más bien es el diario del artista en desajuste con el mundo. Castillo Durante habla de la situación argentina: “Cette dégradation qui concerne tout autant ses valeurs [de l’Argentine] fondatrices qu’un progressif dépérissement économique s’inscrit dans une longue tradition

¹ Sábato, E. Heterodoxia, p. 63.

² Oberhelman, p. 31.

³ Sábato, E. Heterodoxia, p. 16.

⁴ In op. cit., p. 77.

d'instabilité politique"¹ Después de un periodo de crecimiento económico entre los años 1853 y 1943, el sistema es desequilibrado por una serie de gobiernos irresponsables:

Un déclin économique et social commença dès lors à éroder les fondations de l'Etat argentin; (...) l'accroissement des inégalités sociales ainsi qu'une économie libérale "sauvage" dépourvue d'un véritable projet social susceptible d'intégrer des masses en voie de paupérisation accélérée, rend le modèle argentin de développement très vulnérable.²

En esta sociedad individualista e industrializada, el concepto de comunidad es caduco y encontrar su identidad es siempre más difícil. Goldmann expresa así estas ideas:

Ainsi, tout un ensemble d'éléments fondamentaux de la vie psychique, tout ce qui dans les formes sociales pré-capitalistes était – et, dans les formes futures, sera, nous l'espérons – constitué par les sentiments transindividuels, les relations avec des valeurs qui dépassent l'individu, –et cela signifie la morale, l'esthétique, la charité et la foi – disparaît des consciences individuelles dans le secteur économique (...) [Cela a] augmenté progressivement le développement de la passivité des consciences individuelles et l'élimination de l'élément qualitatif dans les relations entre les hommes, d'une part, et entre les hommes et la nature, d'autre part.³

Juan Pablo Castel representa y reivindica el valor *trans-individual* de la vida.

Pero la sociedad moderna no acepta la diferencia, y la aliena. El género novelesco expresa el desajuste entre el individuo y la sociedad en la que vive:

La forme romanesque nous paraît être en effet la *transposition sur le plan littéraire de la vie quotidienne dans la société individualiste née de la production pour le marché*.⁴
“(...) el héroe de novela nace de esa alteridad del mundo exterior⁵

Esta alteridad hace del protagonista un individuo *problemático*:

Le caractère essentiel de la pensée bourgeoise, le rationalisme, ignore dans ses expressions extrêmes l'existence même de l'art (...) Dans la société liée au marché, l'artiste est un être problématique, et cela signifie critique et opposé à la société.⁶

Castel es un héroe *problemático* en una sociedad capitalista, cuyo fundamento es el valor de cambio. Pero su actitud crítica le vale un destino aciago: primero la dependencia hacia lo que critica, y luego el fracaso en cambiar cualquier cosa:

(...) el aislamiento del alma, la ruptura que lo excluye de todo punto de apoyo, de todo nexo, aumenta en gran proporción al mismo tiempo que se ilumina con una luz despiadada la dependencia de su situación con referencia, justamente, a un estado particular del mundo.¹

Como hemos visto en el capítulo II, el discurso crítico de Castel es artístico, es

¹ Castillo Durante, D. *La littérature et les abattoirs de la modernité*, p. 10.

² In op. cit., p. 11.

³ Goldmann, p. 193.

⁴ In op. cit., p. 24.

⁵ Lukács, p. 61.

⁶ Goldmann, p. 36.

decir, la pintura y la escritura. En el Informe sobre ciegos, Fernando dice que el arte nace de situaciones problemáticas:

Ahora advierto que escribía cada vez que era infeliz, que me sentía solo o desajustado con el mundo en que me había tocado nacer. Y pienso si no será siempre así, que el arte de nuestro tiempo, ese arte tenso y desgarrado, nazca invariablemente de nuestro desajuste, de nuestra ansiedad y nuestro descontento. Una especie de intento de reconciliación con el universo de esa raza de frágiles, inquietas y anhelantes criaturas que son los seres humanos.²

Hemos visto que, aunque Castel odia a los críticos de arte, depende de ellos para subsistir: depende del capital burgués que compra sus pinturas. Pero más significativo es su deseo de ingresar en la clase de María. A pesar de sus parecidos con Castel, ella representa la clase alta argentina por sus asociaciones con Allende y Hunter³; la impresión inicial de Castel de que María está como él “aislada del mundo” es una proyección suya, a la que Castel se aferra desesperadamente, pero que no es tan cierta como lo quiere. Goldmann llama esta búsqueda del individuo problemático una búsqueda de valores trans-individuales. Eso, ya lo sabemos, es precisamente lo que anhela Castel en su búsqueda de reconocimiento afectivo: la novela puede ser vista como la concretización de esta búsqueda: “Le roman est l’histoire d’une recherche *dégradée* (que Lukács appelle «*démoniaque*»), recherche de valeurs authentiques dans un monde dégradé lui aussi mais à un niveau autrement avancé et sur un mode différent.”⁴ Luego, “(...) il n’y a création littéraire et artistique valable que là où il y a aspiration au dépassement de l’individu et recherche de valeurs qualitatives trans-individuelles.”⁵

Estos valores se han perdido: pertenecían, según Lukács, a una sociedad más orgánica, más auténtica; en aquel mundo, el individuo problemático no tenía razón de ser porque estaba integrado a una comunidad:

Cuando el individuo no es problemático, sus fines le son dados con una evidencia inmediata y el mundo en que esos mismos fines han construido el edificio puede oponerle dificultades y obstáculos en la vía de su realización, pero sin jamás amenazarlo con un serio peligro interior. El peligro no aparece sino a partir del momento en que el mundo exterior ha perdido contacto con las ideas, cuando esas ideas devienen en el hombre hechos psíquicos subjetivos: ideales. Desde que las ideas son planteadas como inaccesibles y devienen, empíricamente hablando, irreales, desde que son cambiadas en ideales, la individualidad pierde el carácter inmediatamente orgánico que hacía de ella una realidad no problemática.⁶

¹ Lukács, p.110.

² Sábato, E. Sobre héroes y tumbas, p.432.

³ Ver capítulo III, sección **Los primos Allende y María Iribarne**.

⁴ Goldmann, p.16.

⁵ In op. cit., p.36.

⁶ Lukács, p.71.

Pero en el mundo moderno, el de Castel, el sentido de la vida no es proporcionado por la comunidad; hay que buscarlo:

La novela es la epopeya de un tiempo donde la totalidad extensiva de la vida no está ya dada en una manera inmediata, de un tiempo para el cual la inmanencia del sentido de la vida se ha vuelto problema, pero que, no obstante, no ha dejado de apuntar a la totalidad.¹

El artista, reivindicador de los valores trans-individuales, se encuentra en una situación desesperada, en la que sólo puede fracasar: “(...) todo el contenido [de la novela] consiste en una búsqueda necesaria de la esencia y en una impotencia por encontrarla (...)”²

Este héroe es un alienado, un marginal, un criminal:

Le héros *démoniaque* du roman est un fou ou un criminel, en tout cas, comme nous l'avons dit, un personnage *problématique* dont la recherche dégradée, et par là-même inauthentique, de valeurs authentiques dans un monde de conformisme et de convention, constitue le contenu de ce nouveau genre littéraire que les écrivains ont créé dans la société individualiste et qu'on a appelé «roman».³

Otra vez, Goldmann parece estar hablando de la novela de Sábato. Pero hay algo casi cómico en el fracaso inevitable de Castel. La lucha del pintor es desesperada y está condenada al fracaso desde el principio. Este determinismo constituye la *ironía* de la novela. Castel busca un mundo “a su medida sin jamás encontrarlo”: la ironía transforma lo que persigue en un ideal, inalcanzable. Es que nunca alcanzará esta comunión tan deseada con María, y acabará matándola en un acto de desesperanza. Hay varios momentos en los que Castel entreve la posibilidad de su comunión con María, pero se esfuma cada vez. El hecho que eso sea lo más lejos que pueda llegar el héroe constituye la ironía novelesca:

La inmanencia de sentido tal como la exige la forma es obtenida entonces respecto a lo vivido de una experiencia que enseña al hombre que esa simple visión de sentido es la más alta gracia que puede acordarle la vida, el único fin por el que merece ponerse en juego una vida entera, el único salario por el cual vale la pena librar tal combate.⁴

Lukács dice que sólo el arte permite expresar esta renunciación de manera adecuada:

La ironía del escritor es la mística negativa de las épocas sin Dios: con relación al sentido, una docta ignorancia, una manifestación de la maléfica y benéfica actividad de los demonios, la renuncia a captar de esa actividad más que su simple realidad de hecho, y la profunda certidumbre, inexpresable por otros medios que los de la creación artística, de haber realmente alcanzado, percibido y captado, en esa renuncia y esa impotencia de saber, lo último real, en verdadera

¹ In op. cit., p. 52.

² In op. cit., p. 113.

³ Goldmann, p. 17.

⁴ Lukács, p. 74.

substancia, el dios presente e inexistente.¹

Pero Castel no se resigna, no acepta la ironía, y destroza sus cuadros:

Fui a la cocina, agarré un cuchillo grande y volví al taller (...) 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. (p.157)

La novela termina sobre un tono sumamente negativo, porque Castel no consigue salir de su túnel de soledad. ¿Es que no hay solución entonces? El tono último de la novela es pesimista, porque la vida acaba en la nada. Lukács había previsto eso, que él veía como un peligro que había que evitar a todo coste:

(...) el peligro fundamental que acecha a ese tipo de novela: la disolución de la forma en un pesimismo inconsolable (...) La consecuencia necesaria que entraña el reino exclusivo de la psicología en tanto que medio de expresión, es decir, la destrucción de todo valor humano seguro e incondicional, la iluminación de su última inanidad, y la consecuencia también necesaria a la cual arriba la soberanía del estado del alma, esto es la planífera impotencia frente a un mundo en sí inesencial, el ineficaz y monótono estallido de una superficie a punto de descomponerse (...) ²

La modernidad: continuación. Una sociedad decadente

En esta sección, queremos examinar el problema de la modernidad en relación con El túnel. Vamos a seguir un itinerario filosófico para entender el contexto moderno de la novela. Nietzsche nos va a guiar en este itinerario. El propio Nietzsche vivió bastante solo, y decía que sólo sería entendido en el futuro. Muchos hoy están de acuerdo con eso, y dicen que Nietzsche es más bien un hombre de nuestro siglo. El propio Sábato lo dice: "Por desgracia, los siglos no terminan al mismo tiempo para todos, y así como Nietzsche fue un hombre del siglo XX (...) "³.

Como se ha dicho más arriba, la Argentina de El túnel es una sociedad inestable políticamente. Después de un largo período de crecimiento económico, el golpe de estado de 1943 inicia la desestabilización del sistema. La fuerza motriz de éste es el liberalismo. Pero ¿qué tipo de libertad es ésta? Nietzsche dice que es una libertad que hace del dinero el objeto más venerado y deseado por todos. El hombre de negocios es un esclavo del dinero, de sus riquezas, de una rutina, una víctima de su "busy-ness". Este hombre no tiene tiempo ni para nuevas ideas, ni para pensar. Y de allí su búsqueda perpetua de una

¹ In op. cit., p.83.

² In op. cit., p.111.

³ Sábato, E. Heterodoxia, p.11.

felicidad material elusiva:

Voyez donc ces superflus! Ils acquièrent des richesses et en deviennent plus pauvres. Ils veulent la puissance et avant tout le levier de la puissance, beaucoup d'argent, - ces impuissants! Voyez-les grimper, ces singes agiles! Ils grimpent les uns par-dessus les autres et s'entraînent ainsi dans la vase et dans les profondeurs.¹

Se supone que la Argentina peronista de los años cuarenta es una democracia. De hecho, el país pertenece a una larga tradición occidental de democracia; por haber siempre sido una zona portuaria orientada hacia Europa, Buenos Aires ha heredado de los tres ideales democráticos de la Revolución Francesa: libertad, igualdad, y fraternidad. Hunter y Allende representan a una categoría de iguales que han sido mejor tratados por el liberalismo económico; de hecho, son los *más iguales* de Argentina. Representan a los dirigentes *de facto* de la sociedad argentina, porque son el resultado más poderoso del *laissez faire* que Nietzsche identifica como la supuesta libertad del estado liberal moderno. El liberalismo capitalista hace del dinero un fin en sí y promueve una mentalidad irresponsable de beneficio personal e inmediato:

Regardez donc comme ces nations imitent maintenant elles-mêmes les épiciers: elles ramassent les plus petits avantages dans toutes les balayures! Elles se guettent, elles s'imitent les unes les autres, - c'est ce qu'elles appellent «bon voisinage».²

(...) les forcés de la richesse, qui, l'oeil froid, le coeur dévoré de pensées de lucre, savent pêcher leur profit dans chaque tas d'ordure - de cette racaille dont la puanteur offense le ciel.³

One lives for the moment, one lives very quickly - one lives very irresponsibly: this is exactly what one calls «freedom».⁴

El propio nombre de Hunter (cazador) parece sugerir una cierta rapacidad, quizá esta búsqueda fútil de dinero que describe Nietzsche; sabemos además que Hunter es rico. Una de las armas de control más potentes de esta clase socio-económica es precisamente el lema democrático-burgués de la Revolución Francesa. Sus dirigentes se esconden detrás de una fachada de supuesta moralidad, que les permite al mismo tiempo controlar a las masas: "¡Sois libres e iguales! ¡No seáis malos, no salgáis de este camino!"

Castel pertenece a este sistema, pero condena su mentalidad, pues no le interesa el

¹ Nietzsche, F. *Ainsi parlait Zarathoustra*, p.62.

² In op. cit., p.242.

³ In op. cit., p.308.

⁴ Nietzsche, F. *Twilight of the Idols*, p.76.

valor de cambio de su arte. Más bien, el pintor representa un movimiento contrario al dominio del valor de cambio, pues reivindica valores trans-individuales. Su pintura y su escritura son testimonios de su vida conflictiva, tormentosa. La mentalidad moderna rechaza el conflicto y la tormenta, pero eso es precisamente lo que nos hace crecer, dice Nietzsche:

Le bien-être tel que vous l'entendez n'est pas pour nous une fin; c'est la fin de tout, un état qui rend aussitôt l'homme ridicule et méprisable, qui nous fait souhaiter sa disparition. La discipline de la souffrance, de la *grande* souffrance, savez-vous ce que c'est que cette discipline qui a mené l'homme jusqu'à la cime de son être? Cette tension de l'âme dans le malheur, qui lui donne l'énergie, son sursaut devant le grand naufrage, son inventivité, son courage à supporter le malheur (...) ¹

La plante humaine se développe le plus vigoureusement lorsque les dangers sont grands, dans les conditions incertaines. ²

The most spiritual human beings, if we suppose that they are the most courageous, also experience by far the most painful tragedies: but for this very reason they honor life, because it opposes them with all the force of its opposition. ³

Nietzsche llama *decadente* esta voluntad de disolver las contradicciones de la vida. La mente decadente no puede aceptarlas, y quiere fijar la vida con unos fundamentos estables, allanar sus irregularidades con explicaciones inventadas que deben quitarle el peligro y el miedo a lo desconocido; al cabo de un rato, la explicación se acepta como una verdad absoluta, y se transforma en idolo, que se acompaña de una moralidad:

(...) the first representation that serves to explain the unfamiliar as familiar is so beneficial that we "take it to be true." Proof of *pleasure* ("strength") as criterion of truth. Thus, the drive to find causes is conditioned and aroused by the feeling of fear (...) Consequence: one kind of cause-positing becomes more and more prevalent, concentrates itself into a system, and finally comes to the fore as *dominant*, that is, as simply *excluding* any *other* causes and explanations. ⁴

Tous les anciens jugements de valeurs sont fondés sur une connaissance fausse et illusoire des choses (...) Ce à quoi nous croyons le plus fortement, tout l'a priori, n'est pas d'autant plus certain que nous y croyons si fortement. ⁵

There are no moral facts at all (...) Morality is just an interpretation of certain phenomena, or speaking more precisely, a *misinterpretation* ¹

La inquietante realidad que los idolos y su moralidad quieren esconder es la siguiente.

¹ Nietzsche, F. Par delà le bien et le mal, p.163.

² Nietzsche, F. Ainsi parlait Zarathoustra, p.402.

³ Nietzsche, F. Twilight of the Idols, p.60.

⁴ In op. cit., p.34.

⁵ Nietzsche, F. Ainsi parlait Zarathoustra, pp.383-84.

según Nietzsche:

Nobody is responsible for being here in the first place, for being constituted in such and such a way, for being in these circumstances, in this environment. The fatality of our essence cannot be separated from the fatality of all that was and will be. We are *not* the consequence of a special intention, a will, a goal; we are *not* being used in an attempt to reach an «ideal of humanity» or an «ideal of happiness», or an «ideal of morality» – it is absurd to want to *divert* our essence towards some goal. *We* have invented the concept “goal”: in reality, goals are *absent*...²

What justifies humanity is its reality – it will justify it eternally. How much more valuable is the actual human being, compared with any merely wished-for, dreamed-up, stinking lie of a human being? With any *ideal* human being?³

Nous faisons partie du caractère du monde, ce n'est pas douteux! Nous n'avons pas d'autre accès en lui qu'à travers nous: il faut que tout ce qui est haut et bas en nous soit considéré comme ressortissant nécessairement de sa nature.⁴

El arte de Castel es anti-decadente, porque expresa las irregularidades y el peligro que la mente decadente quiere olvidar. Nietzsche dice que la existencia de ídolos en una sociedad es un síntoma de su decadencia.

Examinemos un poco más el mecanismo de la decadencia. Nietzsche afirma que al quitarle a la vida todo peligro, al *allanarla*, la moralidad le quita al ser humano la posibilidad de crecer espiritualmente (ver arriba). Esto resulta en su debilitación. La moralidad es un intento de *domesticación* del ser humano:

Toutes ces morales qui offrent à l'individu de faire son «bonheur», comme on dit, que sont-elles sinon autre chose que des compromis avec le danger qui menace la personne à l'intérieur d'elle-même, des recettes contre ses passions, ses bons et ses mauvais penchants (...) ⁵

(...) on tâche de réduire les passions à un degré de médiocrité qui les rende inoffensives et permette de les satisfaire sans danger.⁶

La vertu, c'est pour eux ce qui rend modeste et apprivoisé: grâce à elle ils ont fait du loup un chien et de l'homme le meilleur animal domestique de l'homme.

La domesticación resulta en la mentalidad de *rebaño*, en el cual todos somos iguales. Eso ha venido a llamarse el *progreso*:

[Voici] la timidité du troupeau: «Nous voulons qu'un jour il n'y ait enfin *plus rien à craindre*.» Un jour, plus tard – la volonté et le chemin qui mènent à cet état, voilà ce que partout en Europe on appelle aujourd'hui le «progrès» (...) *La morale est aujourd'hui en Europe une morale de*

¹ Nietzsche, F. *Twilight of the Idols*, p.38.

² In op. cit., p.36.

³ In op. cit., p.68.

⁴ Nietzsche, F. *Ainsi parlait Zarathoustra*, p.393.

⁵ Nietzsche, F. *Par delà le bien et le mal*, p.121.

⁶ In op. cit., p.122.

⁷ Nietzsche, F. *Ainsi parlait Zarathoustra*, p.197.

*troupeau.*¹

People have always wanted to «improve» human beings: this, above all, was called morality (...) Both the *taming* of the human beast and the *breeding* of a particular human species have been called «improvement» (...) To call the taming of an animal its «improvement» sounds almost like a joke to our ears (...) The beast gets weakened, it is made less dangerous, and through the depressing feeling of fear, through pain, through wounds and hunger, it becomes a *sickly* beast. It is no different with the tamed human being whom the priest has «improved» (...) in a struggle with a beast, making it sick *can* be the only means of making it weak. The Church understood that: it *corrupted* human beings, it weakened them – but it claimed to have «improved» them...²

El ancestro de la decadencia europea es la Iglesia cristiana. Ella introduce la idea de progreso del ser humano³, con un ídolo (Dios) y una moralidad (la religión). Nietzsche dice que el heredero moderno de la Iglesia es la democracia (o por lo menos el uso que el estado moderno hace de la democracia), y su ideal liberal:

(...) le mouvement démocratique est l'héritier du mouvement chrétien. [Nous] considérons la tendance démocratique non seulement comme un forme dégénérée de l'organisation politique, mais comme une forme décadente et diminuée de l'humanité, qu'elle réduit à la médiocrité et dont elle amoindrit la valeur⁴

Liberal institutions stop being liberal as soon as they have been established (...) we know *what* they bring about: they undermine the will to power, they are the leveling of mountain and valley elevated into a morality, they make people small, cowardly, and pleasure-loving – with liberal institutions, the herd animal is victorious every time. Liberalism: in other words, *herd-animalization*...⁵

Según Nietzsche, el caos de la sociedad moderna es el resultado de los valores democráticos modernos de igualdad, libertad y fraternidad. La moralidad moderna odia al gran hombre, es una moralidad de rebaño, nos dice el filósofo. En *Divagations d'un inactuel*, Nietzsche dice que las instituciones liberales conducen al “abêtissement grégaire (...) Elles ruinent la volonté de puissance, elles érigent en système moral le nivellement des cimes et des bas-fonds.”

La modernidad se suele caracterizar como una época dominada por el concepto de progreso. Nietzsche revela que en realidad la exacerbación de la modernidad se preparaba desde hace mucho tiempo, pues la moralidad cristiana se basa en la idea de progreso, de mejoramiento del ser humano. Esta idea se mantiene y se refuerza en la modernidad, hasta definirla. Pero, dice Nietzsche, este progreso es *decadente* porque consiste en la

¹ Nietzsche, F. *Par delà le bien et le mal*, pp. 127-28.

² Nietzsche, F. *Twilight of the Idols*, p. 39.

³ Aunque Platón ya lo había hecho con la metafísica de las Ideas.

⁴ Nietzsche, F. *Par delà le bien et le mal*, pp. 128-29.

⁵ Nietzsche, F. *Twilight of the Idols*, p. 74.

domesticación del ser humano, en su debilitación espiritual. La moralidad de rebaño es binaria: todo lo que pertenece al rebaño es bueno, todo el resto es malo:

Les instincts les plus hauts et les plus forts, dans leurs éclats passionnés, emportent l'individu bien au-delà et bien au-dessus de la médiocrité et de la bassesse de l'instinct grégaire (...) aussi s'attache-t-on surtout à flétrir et à calomnier ces instincts à qui mieux mieux (...) tout ce qui élève l'individu au-dessus du troupeau et qui fait peur au prochain s'appellera désormais le *mal*¹

Castel, el héroe *problemático*, es una amenaza al sistema, por lo cual tiene que ser eliminado, de la misma manera que el organismo se deshace de los excrementos para purificarse. Los moralistas que dirigen el rebaño moderno en *El túnel* ya no pertenecen a la Iglesia, sino al poder político, pues hemos dicho que el Estado es el heredero de la Iglesia. Los Hunters son los moralistas modernos. Ellos son quienes implícitamente dirigen la exclusión de los elementos problemáticos como Castel. Son los verdugos:

En Europe, où «l'égalité des droits» aurait aisément tendance à se transformer en une égalité des torts, je veux dire en une guerre de la communauté contre tout ce qui est rare, singulier, privilège dans l'homme supérieur (...)²

[Les moralistes] passent au milieu de nous comme de vivants reproches, comme s'ils voulaient nous servir d'avertissement, - comme si la santé, la robustesse, la force, la fierté, le sentiment de puissance étaient simplement des vices qu'il faudrait expier, amèrement expier: car, au fond, ils sont eux-mêmes prêts à *faire* expier, ils ont soif de jouer un rôle de *bourreaux*! Parmi eux il y a quantité de vindicatifs déguisés en juges, ayant toujours à la bouche, une bouche aux lèvres pincées, de la bave empoisonnée qu'ils appellent «justice» (...)³

Las instituciones modernas alimentan la ilusión de progreso de la especie. Este contexto de rebaño atontado facilita la existencia de los que Nietzsche llama tarántulas⁴, pues ninguna oveja tiene fuerzas suficientes para oponerse a estas. Siempre hay algunas que se van a oponer, pero serán marginalizadas, y eliminadas del sistema, como le pasa a nuestro pintor. El individuo problemático (Castel) acaba en el margen del sistema, donde su desesperanza ante su incapacidad de cambiar su situación lo lleva al crimen:

The criminal type is the type of the strong human being under unfavorable conditions, a strong human being who has been made sick (...) His *virtues* are banned by society; the most lively drives he was born with have been entangled right away with depressing emotions, with suspicion, fear, dishonor (...) let us think of natures who, for some reason, are deprived of public approval, who know that they are not perceived as beneficial, as useful (...) All such natures have a subterranean tint to their thoughts and deeds.⁵

¹ Nietzsche, F. *Par delà le bien et le mal*, p. 126.

² In op. cit., p. 150.

³ Nietzsche, F. *Pour une généalogie de la morale*, p. 194.

⁴ Nietzsche, F. *Ainsi parlait Zarathoustra*, p. 116: "(...) prédicateurs de l'égalité! Vous êtes pour moi des tarentules, des vindicatifs hypocrites." Las tarántulas son para Nietzsche los descendientes modernos de los moralistas. Son los miembros irresponsables de la clase social que posee el poder socio-político.

⁵ Nietzsche, F. *Twilight of the Idols*, p. 81.

El arte de Castel, por su reivindicación de valores trans-individuales, de libertad frente a los ídolos, es problemático porque propone algo nuevo, una alternativa prometedora: “(...) toute *valeur* prend son origine dans les grands mouvements d’âmes isolées.”¹ Pero el rebaño le tiene miedo a las alternativas, porque éstas amenazan el orden de valores establecido. El arte de Castel propone implícitamente nuevos valores. Para la mentalidad de rebaño, esta propuesta es criminal: “C’est le créateur qu’ils haïssent le plus: celui qui brise des tables et de vieilles valeurs, le briseur, - c’est lui qu’ils appellent criminel.”² Allí reside la ironía de que hablamos más arriba: a pesar de todo el sufrimiento, de la lucha desesperada para salir de su situación, el artista anti-decadente es forzosamente relegado a la alienación, o sea, a más sufrimiento. La ironía está en el hecho de que Castel entrevea a lo lejos lo que quiere y busca (la luz al final del túnel, es decir la libertad de los ídolos, los valores trans-individuales), pero nunca puede llegar a conseguirlo.

En Les mouches, Sartre dice que la divinidad (Júpiter, dios de las moscas) nos impide entender que el hombre es libre (de ídolos). Júpiter quiere tener a los hombres sometidos a su voluntad, pero Orestes entiende que la verdadera naturaleza del hombre es la libertad, y no la veneración de un ídolo: “Tu es le roi des Dieux, Jupiter, le roi des pierres et des étoiles, le roi des vagues de la mer. Mais tu n’es pas le roi des hommes (...) Je *suis* ma liberté! A peine m’as-tu créé que j’ai cessé de t’appartenir.”³ Pero al darse cuenta de esta libertad, Orestes se encuentra marginalizado, como Castel: se ve exiliado del rebaño:

La liberté a fondu sur moi et m’a transi, la nature a sauté en arrière, et je n’ai plus eu d’âge, et je me suis senti tout seul, au milieu de ton petit monde bénin, comme quelqu’un qui a perdu son ombre (...) Etranger à moi-même, je sais. Hors nature, contre nature, sans excuse, sans autre recours qu’en moi. Mais je ne reviendrai pas sous ta loi: je suis condamné à n’avoir d’autre loi que la mienne. Je ne reviendrai pas à ta nature: mille chemins y sont tracés qui conduisent vers toi, mais je ne peux suivre que mon chemin. Car je suis un homme, Jupiter, et chaque homme doit inventer son chemin.⁴

Castel no elige su camino tan deliberadamente como Orestes, pero su camino es muy distinto de los caminos gregarios. La invención del camino, de la que habla Orestes, es la

¹ Nietzsche, F. Ainsi parlait Zarathoustra, p.403.

² In op. cit., p.246.

³ Sartre, J.-P. Huis clos suivi de Les mouches, pp.232-233. Ver semejanza con la “inquietante realidad” que Nietzsche revela en El crepúsculo de los ídolos (ver arriba).

⁴ In op. cit., p.234.

creación de las *nuevas tablas* nietzscheanas, es lo que hace Castel con su arte. Orestes, como Castel, es marginalizado. El Júpiter de El túnel es el ideal capitalista-burgués de progreso (la domesticación del rebaño), del que está excluido Castel. Las dos potencias quieren adormecer al pueblo, hacerle olvidar su mortalidad. Se supone que eso se hace para la felicidad general. De hecho, Júpiter declara: "Pauvres gens! Tu vas leur faire cadeau de la solitude et de la honte, tu vas arracher les étoiles dont je les avais couverts, et tu leur montreras soudain leur existence, leur obscène et fade existence, qui leur est donnée pour rien."¹ Y Orestes, nietzscheano, contesta: "Pourquoi leur refuserais-je le désespoir qui est en moi, puisque c'est leur lot? [Ils en feront] ce qu'ils voudront: ils sont libres, et la vie humaine commence de l'autre côté du désespoir."

Castel, libre de los ídolos modernos, debería estar del otro lado de la desesperanza, y vivir libre. Sin embargo, su vida es un desastre, como lo había previsto Júpiter. De hecho, no sabemos qué pasa después que Orestes haya dicho que "je veux être un roi sans terre et sans sujets"². Quiere librar al pueblo de la tiranía de la idolatría, pero ¿cómo va a reaccionar el pueblo? ¿Lo van a matar, como predice Júpiter? El Gran Inquisidor de Dostoyevski explica muy bien todo el asunto:

Il n'y pas de souci plus cuisant pour l'homme que de trouver au plus tôt un être à qui déléguer ce don de la liberté que le malheureux apporte en naissant (...) Le secret de l'existence humaine consiste, non pas seulement à vivre, mais encore à trouver un motif de vivre. Sans une idée nette du but de l'existence, l'homme préfère y renoncer (...) Il n'y a rien de plus séduisant pour l'homme que le libre-arbitre, mais aussi rien de plus douloureux. (...) Car [les hommes] sont des esclaves, bien qu'ils aient été créés rebelles (...) Nous avons corrigé ton oeuvre en la fondant sur le *miracle*, le *mystère*, l'*autorité*. Et les hommes se sont réjouis d'être de nouveau menés comme un troupeau et délivrés de ce don funeste qui leur causait de tels tourments (...) L'indépendance, la libre pensée, la science les auront égarés dans un tel labyrinthe, mis en présence de tels prodiges, de telles énigmes, que les uns, rebelles furieux, se détruiront eux-mêmes, les autres, rebelles, mais faibles, foule lâche et misérable, se traîneront à nos pieds en criant: «Oui, vous aviez raison, vous seuls possédiez son secret [de Jésus] et nous revenons à vous; sauvez-nous de nous-mêmes!»¹

El Gran Inquisidor es Júpiter, y sus tres ideales (milagro, misterio, autoridad) son los ídolos, las moscas sartrianas que le quitan a la gente su libertad. Si lo que dice es cierto, el pueblo no va a agradecerle mucho a Orestes la libertad que le ha dado. Y de hecho, a Castel tampoco le gusta su libertad. Su vida de alienación social le es insostenible. Como dice Antoine Roquentin en La náusea: "[je suis] seul et libre. Mais cette liberté ressemble

¹ In op. cit., p.236.

² In op. cit., p.244.

un peu à la mort.”²

Las dos libertades

He aquí una aparente paradoja. Decimos que la Argentina es dirigida por una élite irresponsable representada en la novela por las figuras de Hunter, el ciego Allende, y por las instituciones con las que tiene trato Castel: la asociación psicoanalítica, los correos, el Salón de Primavera, etc. Decimos que esta élite es irresponsable porque obedece al ideal burgués de libertad (la igualdad ante el liberalismo). Pero decimos también que lo que propone Castel con su arte es la libertad. La paradoja se resuelve cuando pensamos que la libertad burguesa consiste en pertenecer a un rebaño, o sea, a ser *decadente* en el sentido de Nietzsche (ver arriba). Lo que reivindica el arte de Castel es la libertad de esta decadencia, o sea la libertad de la libertad moderna.

Nihilismo

Decíamos más arriba que la decadencia consiste en querer fijar la vida con fundamentos estables, para quitarle el peligro a lo desconocido de la vida. Según Nietzsche, la invención de la metafísica marca el principio de esta decadencia, pues con ella se empieza a definir el ser en términos de estructuras eternas (las Ideas de Platón), encima de lo físico, es decir, *metafísicas*. Nietzsche trata de mostrarnos que el ser no se funda en estas estructuras, y explica por qué lo hemos creído tanto tiempo, qué función psicológica cumplía tal creencia. Cuando dice que Dios ha muerto, está anunciando la disolución de la metafísica, de las estructuras supuestamente estables. Esta disolución se llama *nihilismo*:

Pour Nietzsche, l'ensemble du procès nihiliste peut se résumer dans la mort de Dieu ou dans la «dévalorisation des suprêmes valeurs».³

Tant que l'homme et l'être seront pensés métaphysiquement, c'est-à-dire sur un mode platonicien, et en termes de structures stables qui imposent à la pensée comme à l'existence le devoir de se «fonder» et de s'établir (par la logique et par l'éthique) dans le domaine du non-devenant, le tout se réfléchissant dans une mythologie de structures fortes étendues à tout le champ de l'expérience, la pensée ne pourra vivre en aucune façon la positivité de cette véritable ère post-métaphysique qu'est la post-modernité.⁴

¹ Dostoïevski, F. Les frères Karamazov, pp.354-360.

² Sartre, J.-P. La nausée, p.220.

³ Vattimo, G. La fin de la modernité, p.24.

⁴ In op. cit., p.17.

Sin saberlo, Juan Pablo Castel es el reivindicador de esta *post-modernidad*, porque al ser anti-decadente, su arte escapa a la mentalidad de rebaño, o sea, a la mentalidad basada en la moralidad metafísica. Lucha desesperadamente¹ para nuevos valores, cuyo advenimiento anuncia Zaratustra:

(...) *comment voulons-nous* que soit l'avenir de l'humanité? De nouvelles tables de valeurs sont nécessaires. Et la lutte contre les *représentants* des anciennes valeurs «éternelles» est la grande affaire.²

Al disolverse “los valores supremos” (metafísicos), también se disuelve la idea de progreso que definía la modernidad, y que Nietzsche decía era la causa de la domesticación y de la debilitación del género humano. Hemos dicho que el arte de Castel lucha contra este progreso. Importa entender el significado exacto de esto. El progreso que condena Nietzsche es la idea que estamos progresando hacia un ideal eterno y perfecto, hacia nuestros fundamentos metafísicos. Nietzsche (y Heidegger, según Vattimo) muestra que estos fundamentos son una ficción; al disolverse los fundamentos metafísicos, se disuelve la idea de progreso hacia estos fundamentos. Estas disoluciones constituyen el *nihilismo*:

Ce qui reste commun à Nietzsche et Heidegger, malgré un certain nombre de différences non négligeables, c'est leur caractérisation de la modernité comme dominée par l'idée d'une histoire de la pensée se déployant à travers une «illumination» progressive, et ce sur la base d'une appropriation-réappropriation des «fondements»- pensés la plupart du temps comme «origines» toujours plus achevés (...) La notion de «dépassement», qui tient une place si importante dans l'ensemble de la philosophie moderne, conçoit le cours de la pensée comme un développement progressif où le nouveau est identifié à la valeur par la médiation d'une récupération et d'une appropriation du fondement-origine. Or, ce sont précisément ces notions de fondation, de pensée comme fondation et accès au fondement que Nietzsche et Heidegger mettent radicalement en question (...) Le «post-» de post-moderne indique en fait une prise de congé qui, en tentant de se soustraire aux logiques de développement de la modernité, et tout particulièrement à l'idée d'un «dépassement» critique en direction d'une nouvelle fondation, reprend la recherche menée par Nietzsche et Heidegger dans leur rapport «critique» à la pensée occidentale.³

El nihilismo es una disolución (de los fundamentos metafísicos), pero al mismo tiempo es la promesa de algo nuevo, anunciado por Zaratustra, y por la llamada desesperada de Castel. La decadencia descrita por Nietzsche promueve la mediocridad⁴, la mentalidad de

¹ Ver nuestro capítulo III.

² Nietzsche, F. *Ainsi parlait Zarathoustra*, p.384.

³ In op. cit., p.8.

⁴ En los dos sentidos latinos, que no se han perdido en el castellano moderno: “1. De calidad media 2. De poco mérito, tirando a malo.” (*Diccionario de la lengua española*)

rebaño, el miedo a lo diferente y alternativo. Uno de sus efectos es una mentalidad de irresponsabilidad en las formas de organización político-económica (el liberalismo). El poder y el dinero se transforman en fines en sí, perseguidos por los “superfluos” y los “monos ágiles” de Nietzsche. El estado moderno, como heredero de la Iglesia, también se dice basado en estructuras fundamentales (liberalismo, igualdad; ver arriba), lo cual es una ficción despreciable para Zaratustra: “L’état est un chien hypocrite comme toi-même [l’Eglise]; comme toi il aime à parler en fumée et en hurlements, pour faire croire, comme toi, que sa parole sort des entrailles des choses.”¹ En este estado moderno, el valor de uso y los valores trans-individuales son remplazados por el valor de cambio de la vida.

Pero al disolverse la metafísica, se disuelve la decadencia, y sus corolarios. Lo profetizado por Zaratustra es el nihilismo y el establecimiento de valores trans-individuales, lo cual es precisamente lo que reivindica Castel mediante su arte.

Pero El túnel es el fracaso de esta promesa. Al destrozar su cuadro al final de la novela, Castel se reconoce incapaz de soportar la presión del rebaño contra él. La lucha simbólica de los valores termina con la derrota de Castel, que no tiene la clarividencia de Zaratustra. Visto así, El túnel es la derrota del nihilismo (o post-modernidad) ante la modernidad. En el primer capítulo hablamos de una deconstrucción de los valores. Esto queda confirmado, si vemos en la derrota del nihilismo una derrota de los valores trans-individuales. Esta derrota constituye el *pesimismo* de la novela, también descrito en el primer capítulo.

Conclusión: Estereotipo, búsqueda de reconocimiento, nihilismo

Hemos dicho en la introducción de este capítulo que detrás de la búsqueda explícita de verdad de Castel se esconde (estereotipalmente) su problemática personal de desajuste afectivo-social y de búsqueda de reconocimiento. Hemos mostrado que este mecanismo era estereotipal, pues la unidad de préstamo *búsqueda de verdad* deforma la realidad más problemática y profunda del protagonista. Queríamos saber cuáles son las condiciones que hacen posible la emergencia de un individuo como Castel. Para tratar de contestar a esta pregunta, hemos definido el mundo del protagonista, es decir, la modernidad.

¹ Nietzsche, F. Ainsi parlait Zarathoustra, p.155.

Primero hemos situado El túnel en el contexto de la novela como género moderno, con la ideas de Lukács y de Goldmann. Hemos visto que Castel corresponde a un modelo de héroe *problemático*, es decir que tiene una postura crítica y opuesta a la sociedad. Segundo, hemos utilizado la filosofía de Nietzsche para analizar el problema de la modernidad en El túnel, y contestar a la pregunta que nos hicimos: ¿Cuáles son las condiciones de emergencia de individuos como Castel? La hipótesis a la que hemos llegado mediante las ideas de Nietzsche, de Lukács y de Goldmann, es que el arte de Castel representa una fuerza filosófica (el nihilismo) opuesta a la de la modernidad. En esta hipótesis, el desastre final de El túnel sería la derrota del nihilismo ante la modernidad, donde el nihilismo representa la reivindicación de nuevos valores, y la modernidad el mantenimiento de los viejos valores.

CONCLUSIÓN

A lo largo de esta tesis, hemos tratado de descifrar la escritura de Castel, para revelar lo que esconde en régimen estereotipal. Hemos prácticamente tratado la novela como un conjunto de unidades de préstamo, que convenía primero identificar, y luego analizar, sobre todo con herramientas del análisis discursivo y de la filosofía. Este fue el proyecto epistemocrítico que nos propusimos. De esta manera, hemos podido ver cómo El túnel entrega su sentido (o su ausencia de él). Hemos tratado de confirmar nuestras hipótesis de trabajo, o sea, que Castel es motivado por su búsqueda de reconocimiento, y que la frustración de esta búsqueda le lleva a la desesperanza. Hemos visto finalmente cómo el contexto de la modernidad es propicio para la producción de individuos problemáticos como Castel. El fracaso de la búsqueda nihilista de Castel es el fracaso de la reivindicación de nuevos valores. Este doble fracaso señala el pesimismo de la novela.

El protagonista, quien reivindica valores trans-individuales, no los consigue, y no ocurre la disolución nihilista de los valores vigentes. Castel no puede soportar las fuerzas que se oponen a él y que lo marginalizan, no puede seguir luchando como lo predica Zaratustra. Es una visión pesimista de las cosas, porque aunque se entrevé una alternativa al estado presente de las cosas, esta alternativa fracasa antes de nacer. El fracaso se señala con el asesinato de María Iribarne, y con la destrucción de *Maternidad*. Al matar a María, Castel se niega a examinar su relación problemática con el prójimo, porque este lado oscuro de su psique le aterroriza. Hemos sugerido hipotéticamente en el tercer capítulo que se viera a María y a Allende como fuerzas oscuras de la herencia humana. La salvación según Zaratustra sólo puede venir al abrazar esta oscuridad, pues así se va uno en dirección opuesta a la moralidad de rebaño. Pero Castel no abraza su oscuridad personal, al contrario, la elimina. El túnel es la promesa no cumplida (de allí el pesimismo de la novela) de la salvación de un hombre moderno mediante el nihilismo. No se cumple la promesa, porque al eliminar a María (e indirectamente a Allende, quien se suicida), Castel elige no mirar donde hay que mirar para salvarse, o sea, en el lado oscuro de su psique. El suicidio de Allende es una metáfora para el fracaso del proyecto de Castel (y de Zaratustra). Al desaparecer el lado oscuro, ya no hay posibilidad de salvación. Castel no parece entender todo eso, pues dice no comprender la frase de

Allende: “¡Insensato!” (p.164). Nuestra hipótesis es que esta palabra significa ‘loco’, pero sobre todo ‘desprovisto del sentido de la vista’, lo cual parece indicar que Allende, al opuesto de Castel, entiende, *ve*, el significado del acto de Castel.

BIBLIOGRAFÍA

- Bakhtine, M. La poétique de Dostoïevski. Trad. Isabelle Kolitcheff. 2è ed. Paris: Editions du Seuil, 1970.
- Castillo Durante, D. Du stéréotype à la littérature. Montréal: XYZ éditeur, 1994.
- Castillo Durante, D. La littérature et les abattoirs de la modernité. Madrid: Iberoamericana, 1995.
- Dellepiane, A. Ernesto Sábato: el hombre y su obra. New York: Las Américas, 1968.
- Dostoïevski, F. Les frères Karamazov. Trad. H. Mongault. Paris: Gallimard, 1973.
- Dostoïevski, F. Les carnets du sous-sol. Trad. A. Markowicz. Actes Sud, 1992.
- Foucault, M. L'ordre du discours. Paris: Gallimard, 1971.
- Freud, S. Introduction à la psychanalyse. Paris: Payot, 1973.
- Gaffiot, F. Dictionnaire abrégé latin-français illustré. Paris: Hachette, 1936.
- Genette, G. Figures, III. Paris: Seuil, 1972.
- Genette, G. Nouveau discours du récit. Paris: Seuil, 1983.
- Goldmann, L. Pour une sociologie du roman. Paris: Gallimard, 1965.
- Heidegger, M. Qu'est-ce que la métaphysique? Trad. Henry Corbin. Paris: Gallimard, 1951.
- Kierkegaard, S. Traité du désespoir. Trad. Knud Ferlon et Jean-J. Gateau. Paris: Gallimard, 1949.
- Lanser, S. The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction. Princeton: Princeton University Press, 1981.
- Lukács, G. La teoría de la novela. Trad. Juan José Sebreli. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1974.
- Lyotard, J.-F. L'inhumain. Paris: Editions Galilée, 1988.
- Nietzsche, F. Pour une généalogie de la morale. Trad. Henri Albert. Paris: Librairie Générale Française, 1990.
- Nietzsche, F. Ainsi parlait Zarathoustra. Trad. Maurice Betz. Paris: Gallimard, 1947.
- Nietzsche, F. Twilight of the Idols. Trad. Richard Polt. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1997.
- Nietzsche, F. Par delà le bien et le mal. Paris: Editions Montaigne, 1951.

Oberhelman, H.D. Ernesto Sábato. New York: Twayne Publishers, 1970.

Real Academia. Diccionario de la lengua española. Madrid: 1970.

Renart, J.G. Apuntes de seminarios de narratología.

Sábato, E. Hombres y engranajes. Buenos Aires: Emecé Editores, 1971.

Sábato, E. Heterodoxia. Buenos Aires: Emecé Editores, 1970.

Sábato, E. Sobre héroes y tumbas. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969.

Sábato, E. El túnel. Ed. Angel Leiva (2nda ed.). Madrid: Cátedra, 1977.

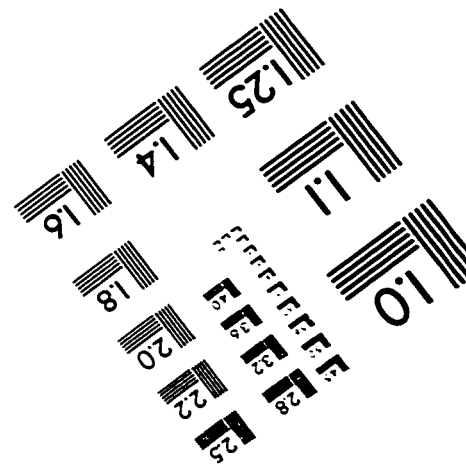
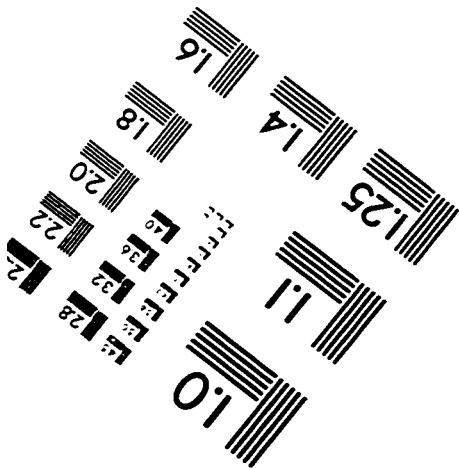
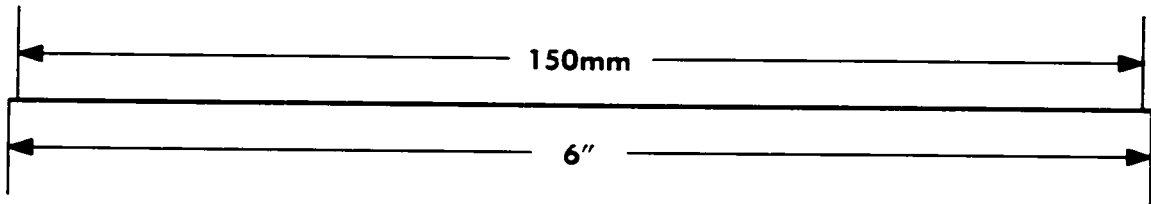
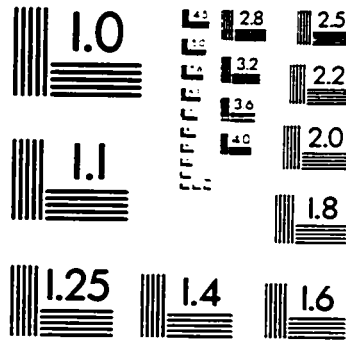
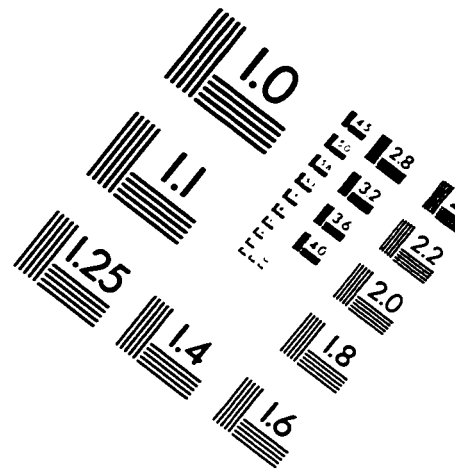
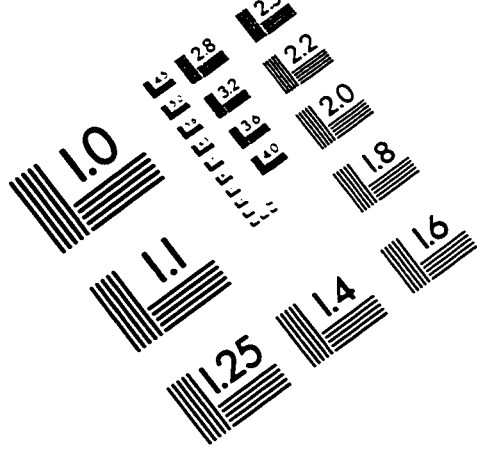
Sartre, J.-P. Huis Clos/ Les mouches. Paris: Gallimard, 1947.

Sartre, J.-P. La nausée. Paris: Gallimard, 1938.

Sartre, J.-P. Le diable et le bon dieu. Paris: Gallimard, 1951.

Vattimo, G. La fin de la modernité. Trad. Charles Alunni. Paris: Seuil, 1987.

TEST TARGET (QA-3)



APPLIED IMAGE, Inc.
1653 East Main Street
Rochester, NY 14609 USA
Phone: 716/482-0300
Fax: 716/288-5989

© 1993, Applied Image, Inc., All Rights Reserved