

5

«El túnel», de E. Sábato: Análisis de la secuencia temporal

Por Demetrio ESTEBANEZ CALDERON (*)

1. Estructura temporal de la novela

Publicada en 1948, esta novela de E. Sábato surge como intento de objetivación de un problema metafísico hondamente sentido por el autor: el de la angustia por el fracaso de la comunicación humana. A través de las «páginas vivas» conocemos el proceso de gestación de la novela a partir de esa idea matriz de la soledad del hombre. En un principio puso en pie la figura de un pintor que busca entrar en relación con los demás a través del lenguaje artístico. Lograda una primera y aparente comunicación con una mujer que parecía haber entendido el mensaje de su pintura, el actante principal acabará volviéndose loco al comprobar la imposibilidad real de dicha comunicación. Este diseño inicial del relato, de corte metafísico, da paso a una versión posterior y definitiva en que dicho problema trascendente deviene una historia de pasión amorosa contrariada por los celos y que culmina en un final trágico. E. Sábato nos explica las razones de este cambio de perspectiva:

«... Los seres humanos no pueden representar nunca las angustias metafísicas del estado de puras ideas, sino que lo hacen encarnándolas. ...Las ideas metafísicas se convierten así en problemas psicológicos, la soledad metafísica se transforma en el aislamiento de un hombre concreto en una ciudad bien determinada, la desesperación metafísica se transforma en celos y la novela o relato, que estaba destinado a ilustrar aquel problema, termina siendo el relato de una pasión y de un crimen» (1).

Efectivamente, la novela es un relato autobiográfico narrado por el propio protagonista, Juan Pablo Castel, que trata de evocar ante nosotros la historia de sus relaciones amorosas con una joven llamada María Iribarne. El narrador nos cuenta los pormenores de esta historia a partir de la primera vez que ve a esta mujer absorta ante uno de sus cuadros en la exposición que él presenta en el Salón de Primavera. El resto de la novela trata de rememorar la evolución de sus relaciones con María, los sucesivos reencontramientos, llamadas telefónicas, ausencias, la descripción del extraño mundo de personajes que rodea a la muchacha (Hunter, Allende, Mimi), los celos que van surgiendo, las dudas en torno a la sinceridad del amor de María, las sospechas de que le está engañando con su primo Hunter, las depresiones obsesivas de que es víctima y la neurótica decisión final que acabará con el asesinato de la muchacha.

La arquitectura de la novela descansa básicamente sobre los fundamentos de la anámnisis y está construida sobre la secuencia temporal como elemento clave. Toda la novela es un intento de reconstrucción del tiempo pasado, partiendo del arsenal de los propios recuerdos y teniendo como testigo el recuerdo de los demás:

«Bastará decir que soy Juan Pablo Castel, el pintor que mató a María Iribarne; supongo que el proceso está en el recuerdo de todos» (2).

Con estas palabras comienza el relato. El resto del capítulo primero está saturado de palabras y sintagmas que hacen relación al campo del recuerdo, bajo el prisma de la temporalidad: «memoria colectiva», «tiempo», «olvido», «recordar», «tiempo pasado», «presente», «recuerdo», «memoria», «durante horas», etcétera.

En varias ocasiones a lo largo de la obra el actante narrador, que quiere ser objetivo e imparcial (3), se esfuerza por recordar con precisión acontecimientos, diálogos, impresiones, etcétera, y, a pesar de las dificultades, él mismo se extraña de recordarlo «con tanta fidelidad» (4).

La estructura temporal del relato parte de un presente en el que se encuentra J. P. Castel, encarcelado tras el asesinato de María Iribarne, y se retrotrae hacia un pasado que trata de reconstruir. En este sentido, el narrador comienza por organizar sus recuerdos desde el día mismo que conoció a María en la visita de la exposición del Salón de Primavera, y termina precisamente en el mismo lugar en que se había iniciado la narración: la cárcel, donde se encuentra cumpliendo condena tras el proceso. De esta forma la secuencia temporal que, como veremos, presenta un carácter lineal con notables alteraciones, queda doblegada al final en un círculo hermético, el mismo en que está encerrado su protagonista tras haber roto la única ventana de salida de la incomunicación en que se veía preso.

Esta construcción de la secuencia temporal sigue un diseño tan antiguo como la misma novela picaresca (5) con la que nos vemos tentados a hacer una elemental comparación. Tomando como ejemplo El Lazarillo, advertimos que «El Túnel» comparte rasgos similares:

- forma autobiográfica del relato;
- secuencia temporal semejante: Lázaro nos cuenta también, desde su presente de pícaro adulto, las andanzas de un pasado de pícaro niño adolescente;

(*) Profesor Agregado de Lengua y Literatura Española del IB «Ramírez de Maeztu» de Madrid.

(2) Las citas de la obra siguen la edición de A. Leiva en Edic. Cátedra, Madrid, 1978. Este fragmento es del cap. I, pág. 61. El subrayado es mío.

(3) O.c. III, pág. 64.

(4) O.c. XXXV, pág. 128; XXIII, 125; pág. 88, etc.

(5) Se han dado opiniones diferentes sobre el tipo de novela que representa esta obra de Sábato. Nos parece acertada la de Angela B. Dellepiane para quien la técnica empleada es la de la novela policial con un curso narrativo regresivo, sin olvidar las técnicas de la novela psicológica que aplica Sábato en el estudio de la neurosis del protagonista. «Sábato: Un análisis de su narrativa», Buenos Aires, Edit. Nova, 1970, pág. 34. Se ha comparado también esta obra con la novela de Cela «La familia de Pascual Duarte», M. I. Lichtblau, «Interés estético en la familia de Pascual Duarte» y «El Túnel», Humanitas, VIII, Nuevo León, México, 1966, págs. 247-255.

(1) *Páginas Vivas*. Buenos Aires, Edit. Kapelusz, 1974, pág. 173.

• situación parecida de soledad, incomunicación y desarraigo de ambos protagonistas, aunque desde puntos de partida diferentes;

• acontecimiento básico en torno al cual y desde el cual se configura la arquitectura temporal y argumental del relato: el «caso» en el Lazarillo y la muerte de María en «El Túnel».

Ambos acontecimientos sirven de obertura y cierre a la novela.

La dimensión de lo temporal (en su forma de recuerdo o reconstrucción de un tiempo pasado) no sólo está a la base de la configuración estructural del relato, sino que condiciona y marca la misma psicología de los actantes. Así, Castel se define a sí mismo como un ser que recuerda y que recuerda, sobre todo, el lado oscuro de la vida:

«Me caracterizo por recordar preferentemente los hechos malos» (5 bis.)

Constantemente está recreando momentos del tiempo pasado, que analiza con fría lógica, desmenuzando los acontecimientos, reviviéndolos, transformándolos en tiempo psicológico. Su lenguaje está, con frecuencia, dominado por sintagmas preposicionales o adverbiales de sentido temporal en un marco de evocaciones y recuerdos: «con los años» (63), «la experiencia me ha demostrado» (67), «siempre recuerdo que» (116), «en la época en que yo tenía amigos» (97). Castel se ve así mismo como un hombre trabajado por el tiempo, un tiempo de desdichas y decepciones que le han llevado hasta su propio desprecio e incluso un inconfesado deseo de autoeliminación:

«Uno se cree a veces un superhombre, hasta que advierte que también es mezquino, sucio y pérfido» (6).

Con los años se llega a saber que la muerte no es sólo soportable, sino hasta reconfortante» (7).

Por otra parte, Castel es un hombre obsesionado por el tiempo como problema existencial, por el hecho de su fugacidad afectando la entraña misma de los seres. Así, al abandonar la estancia y partir en tren para Buenos Aires, se le ocurre un extraño pensamiento, al divisar por unos instantes la figura de una mujer que pronto desaparece de su contemplación:

«A esta mujer la veo por primera y última vez. No la volveré a ver en mi vida» (8).

La existencia de esa mujer consiste para él en haber sido vista en ese instante y, al dejar de contemplarla, «era como si ya se hubiera muerto».

Este acontecimiento le lleva a una reflexión general sobre el sentido de la vida, dominada por el estigma de la temporalidad:

«Todo me parecía fugaz, transitorio, inútil, impreciso» (9).

También María está diseñada desde la perspectiva de lo temporal. También para ella vivir es recordar y preparar futuros recuerdos, como veremos más adelante. También ella lucha por recuperar el tiempo perdido con idénticos procedimientos a los del actante principal (el sueño, la premonición, etcétera), y en idénticos ámbitos naturales (el mar, la playa, el campo):

«Cuántas veces, dijo María, soñé compartir con vos este mar y este cielo... A veces me parece como si esta escena la hubiéramos vivido siempre juntos» (10).

«He pasado tres días extraños (le había dicho en una carta anterior): el mar, la playa, los caminos, me fueron trayendo recuerdos de otros tiempos» (11).

2. Tiempo físico y cronología del relato

A lo largo de la novela se observa una marcada distinción entre lo que constituye el tiempo físico de la narración (al que el propio protagonista denomina «el tiempo de los relojes» (12) y el tiempo psicológico, que es la duración de la vivencia interior de esos mismos acontecimientos. Ya veremos como entre ambas dimensiones del tiempo hay una clara desproporción señalada expresamente por el actante narrador:

«No sé cuánto tiempo pasó en los relojes... Pero de mi propio tiempo fue una cantidad inmensa» (13).

La secuencia temporal, por lo que respecta al tiempo físico, está envuelta en una decidida imprecisión. En realidad no hay más que un dato seguro sobre el que reconstruir la cronología del relato. Se trata del día de la visita de María Iribarne a la exposición de la obra de Castel:

«En el Salón de Primavera de 1946 presenté un cuadro llamado «Maternidad» (14).

Antonio Leyva identifica este Salón de Primavera con el Salón Nacional de los Artistas Plásticos, que se inaugura todos los años en Buenos Aires el 21 de septiembre (14).

A partir de esta fecha se desarrolla la acción en un marco temporal difuso e impreciso. Desde esta visita hasta el primer encuentro en la Compañía Telefónica pasaron unos meses (15). El segundo encuentro ocurre al día siguiente. Después se ausenta María de Buenos Aires y pasa unos días en la estancia (XII-XVI). A su vuelta hay un período de intensas relaciones entre los amantes («Durante más de un mes nos vimos todos los días», XVII (16). Sobrevienen a continuación unos «días atroces» para Castel cuando María, tras un comportamiento violento por parte del amigo, decide irse nuevamente a la estancia (XXIII). Conmovida María por la última de las cuatro cartas enviadas por Juan Pablo, desesperado y suplicante, invita a éste a pasar algún tiempo en la estancia, tiempo que se reduce a un día y una noche (XXIV-XXVIII). Desde la vuelta de Castel a Buenos Aires hasta el asesinato hay un breve y también impreciso lapso de tiempo:

«Los días que precedieron a la muerte de María fueron los más atroces de mi vida» (17).

El último dato cronológico que tenemos, después de la entrega voluntaria de Castel a la policía y de su encarcelamiento, se refiere al momento en que está ya escribiendo la novela: «En estos meses de encierro» (18).

De todo este excursus sobre las referencias que hace el narrador a la cronología del relato resalta como primer rasgo el de la imprecisión. Es lógica esta característica en una novela autobiográfica, construida sobre el procedimiento de la anámnese, en que lo fundamental no son los acontecimientos externos sino la reviviscencia interior de los mismos, en un intento de ruptura de las coordenadas temporales que los atenazan. Como más tarde veremos, se da en el relato una evasión intencionada de los límites de la temporalidad objetiva. De hecho, los acontecimientos externos que se enmarcan en la secuencia temporal objetiva tienen poca entidad y abarcan una parte mínima de la obra. En efecto, los encuentros con María, las llamadas telefónicas, las visitas a Allende y Artigues, o la ida a la estancia, así como las andanzas erráticas o las borracheras del final constituyen el entramado argumental imprescindible para urdir la historia del relato. Pero el mayor espacio de la obra está invadido por los monólogos internos de Castel (I, II, III, V, VIII, XI,

(5 bis) O.c., I, 61.

(6) O.c. II, 62.

(7) Ibid. 63.

(8) O.c. XXVIII, 142.

(9) Ibid. 142.

(10) O.c. XXVII, 100.

(11) O.c. XV, 100.

(12) O.c. pág. 159.

(13) Ibid.

(14) O.c. pág. 65.

(15) O.c. pág. 64, nota 2.

(16) Ibid. pág. 65.

(17) Pág. 106.

(18) O.c. XXIV, pág. 142.

(19) XXXIV, pág. 164.

XIII, XVIII, XXI, XXVIII, XXXI, XXIX) en los que reconstruye y revive el tiempo inmediatamente pasado o el de su infancia y adolescencia.

De esta forma, la novela hace saltar a un primer plano el tiempo psicológico cargado de connotaciones metafísicas, dando así a la historia narrada una condición de paradigma existencial de la condición humana muy de acuerdo con el talante creador de Ernesto Sábato.

3. Alteraciones de la secuencia temporal

Entre los investigadores de esta obra de Sábato, no se ha dado hasta ahora, creo, la importancia que se merece al estudio de la secuencia temporal y las innovaciones técnicas que en este campo introduce. A. B. Dellepiane cree que habrá que esperar a «Sobre héroes y tumbas» para encontrarse plenamente con «el tiempo interior» y la presencia de «imágenes incoherentes que él mismo debe ordenar en secuencia cronológica» (19).

Por su parte, J. García Gómez centra su reflexión en un análisis de la temporalidad desde una perspectiva filosófica, descuidando el estudio de las técnicas que emplea en la creación de la secuencia temporal (20). Pues bien, como veremos a continuación, Sábato se adelanta ya en esta obra al tratamiento del tiempo psicológico y altera notablemente el carácter lineal de la secuencia, así como da paso en los últimos capítulos de la novela a una serie de documentos discontinuos e incoherentes que el narrador y el lector deberán reorganizar en una temporalidad lógica. Por otra parte, toma una perspectiva binaria para reconstruir determinados momentos de esa secuencia temporal, acudiendo al testimonio directo de Castel y al indirecto de María (damos por supuesto que las intervenciones de María son una reproducción tamizada por la personalidad de Castel). Tal es el caso de la visita de la muchacha al Salón de Primavera o el primer encuentro de ambos en la Telefónica y en la Plaza San Martín, momentos del pasado recreados por ambos protagonistas de forma diferente: escueta y lineal en María, ofuscada y zigzagueante en Juan Pablo.

Toda la novela es, según hemos dicho anteriormente, un proceso de vuelta al pasado, de exigente ejercicio de anámnesis. Como era de prever, abunda el recurso del «Flash-back» a lo largo de la obra (21).

Es evidente que el acontecimiento capital del relato es el asesinato de María. Pues bien, este relato comienza a partir del hecho consumado, estando ya el protagonista en la cárcel:

«Bastará decir que yo soy Juan Pablo Castel, el pintor que mató a María Iribarne» (22).

En el capítulo III da un salto atrás, al explicarnos el proceso que va a seguir en la narración:

«Todos saben que maté a María Iribarne Hunter. Pero nadie sabe cómo la conocí, qué relaciones hubo exactamente entre nosotros y cómo fui haciéndome a la idea de matarla» (23).

Nos habla a continuación de la primera vez que María entra en su vida, a raíz de la exposición en el Salón de Primavera.

El relato de las relaciones entre Castel y María, en lo que tienen de acontecimientos externos, sigue una progresión casi lineal sin saltos sobresalientes: el encuentro en la Telefónica (VI, pág. 76); la entrevista en la Plaza San Martín (IX, pág. 183); la relación epistolar entre ambos (XV, XVI, págs. 100-106); los encuentros casi diarios entre María y Castel por espacio de un mes (XVII y ss. pág. 106 y ss); la primera

ruptura y la marcha de María a la estancia (XX, XXIII, págs. 118 y ss.); la relación epistolar entre ambos y la invitación de María a Castel a pasar un tiempo en la estancia (XXIII y ss., pág. 122 y ss.).

Al llegar al capítulo XXVII hay una nueva ruptura de la secuencia temporal cuando el narrador nos dice:

«Pensaba quedarme varios días en la estancia, pero sólo pasé una noche. Al día siguiente de mi llegada, apenas salió el sol, escapé a pie con la valija y la caja. Esta actitud puede parecer una locura, pero se verá hasta qué punto estuvo justificada» (XXVII, pág. 136.)

El protagonista narrador, que juzga el pasado desde su presente de encarcelado, ve la visita a la estancia como un bloque indiferenciado por la lejanía (simil de las montañas) y, en este caso, comienza surgiendo el momento del abandono de la estancia como hecho culminante, para luego dar un salto atrás y conectar con el momento de la narración que había quedado cortado en el capítulo anterior. Efectivamente, a continuación del párrafo reseñado empalma con dicha narración:

«Apenas nos separamos de Hunter y Mim...» (24), y sigue recordando la experiencia más gratificadora de toda su vida en común: el paseo hacia la costa y su largo reposo sentados sobre las rocas frente al mar, cuando María da su propia visión, en retrospectiva, de la historia de sus relaciones amorosas.

Vuelve después la narración lineal, analizando el actante principal las celosas relaciones de Hunter al regresar ambos del paseo, la noche atormentada de reflexiones en que se ve envuelto y la decisión de abandonar muy de mañana la estancia, con lo que la narración, al final del capítulo, vuelve a conectar con el principio. La vuelta a Buenos Aires inaugura la última fase de la novela, en la que Castel, desesperado, cae en un estado de depresión, que le lleva a una experiencia frustrante de embriaguez casi permanente, acompañada de sueños y pesadillas. Este carácter lineal del relato continúa hasta el final de la narración.

El último capítulo (XXXIX) vuelve a conectar con el primero, cerrando así, como señalábamos anteriormente, un círculo narrativo que viene a ser un signo de ese círculo asfixiante en que se ve encerrado el protagonista. Una serie de imágenes recurrentes a lo largo de la obra vienen a confirmar esta idea de cerco, de ámbito cerrado en que se ve aprisionado el narrador. Efectivamente, en el capítulo XXXVII Castel evoca la imagen de una «isla desierta» donde él se encuentra y cuyo último barco (María) pasa a lo lejos sin advertir las señales de auxilio. El rescate es imposible (25). Las imágenes del «laberinto», «sotano» (139), «túnel» (pág. 159) y «desierto» (pág. 161), que intensifican el carácter de opresión circular en que se ve envuelto el actante principal, tienen su culminación en la imagen de la cárcel como infierno con que termina el relato:

«Y los muros de este infierno serán así cada día más herméticos» (26).

La estructura lineal de la secuencia temporal se ve afectada, además de los momentos apuntados anteriormente, en los frecuentes retrocesos de Castel a su pasado de infancia y adolescencia, o a experiencias más cercanas de su vida anterior. Más adelante analizaremos igualmente el hecho de la pérdida de la noción del tiempo tras cada borrachera donde descubriremos, no sólo la ruptura del carácter lineal de la secuencia temporal, sino aún la ruptura total de dicha secuencia.

4. Transgresión de los límites convenidos del esquema temporal

Una de las ideas recurrentes es la falta de correlación entre el tiempo físico-objetivo en que se enmarcan los acontecimientos

(19) O.c. pág. 65.

(20) «La estructura imaginativa de Juan Pablo Castel», *Revista Hispánica Moderna*, 3 y 4, Nueva York, 1967, págs. 232-240.

(21) O.c. XXVII, pág. 137; VI-VII-IX, págs. 75-88.

(22) O.c.

(23) O.c. III, pág. 64.

(24) O.c. XXIII, pág. 136.

(25) O.c. pág. 162.

(26) O.c. pág. 165.

tecimientos y el significado y vivencia de ese mismo tiempo en el campo de la conciencia. Así, cuando Castel se dirige a la estancia con el fin de confirmar su sospecha de que María es amante de Hunter, la espera oculto en el parque, le parece inacabable: «Fue una espera interminable» (27). En el capítulo siguiente, al describirnos la llegada de los presuntos amantes, recalca nuevamente el largo lapso de tiempo transcurrido en su conciencia:

Después de este inmenso tiempo de mares y túneles, bajaron por la escalinata» (28).

Al final de este capítulo vuelve a esa sensación de larga y prolongada espera, al entrar en la casa Hunter y María. Tras encender la luz de la primera habitación, Castel aguarda impaciente la iluminación de la segunda. Los instantes que tarda ésta en iluminarse son vividos tan intensa y desesperadamente por el protagonista, que nos dice en el capítulo XXVIII:

«Sentí que pasaba un tiempo implacable» (29).

Es en el capítulo XXXVI donde el mismo Castel hace una reflexión sobre la diferencia entre el tiempo físico y el psicológico, a propósito de la espera mencionada:

«No sé cuánto tiempo pasó en los relojes, de ese tiempo anónimo y universal de los relojes, que es ajeno a nuestros sentimientos, a nuestros destinos, a la formación o al derrumbe de un amor a la espera de una muerte. Pero de mi propio tiempo fue una cantidad inmensa y complicada, lleno de cosas y vueltas atrás» (30).

En este texto el narrador hace una diferencia tajante entre el tiempo físico de las cosas, «universal y anónimo» y el tiempo psicológico, el tiempo de nuestra conciencia, de nuestra vivencia del amor, de todos nuestros sentimientos. Para este tiempo psicológico, para esta vivencia interior de nuestro tiempo no hay fronteras. Desde nuestra conciencia, de nuestra vivencia del amor, de todos nuestros sentimientos. Para este tiempo psicológico, para esta vivencia interior de nuestro tiempo no hay fronteras. Desde nuestra conciencia podemos traspasar las barreras del tiempo. Esta ruptura de los límites de lo temporal se puede lograr en tres frentes:

a) *Recuperación del pasado.* Bajo la imagen del río (imagen heraclítica de la fugacidad del tiempo al que no se pueden poner límites), Castel reproduce sus pasados encuentros con María y se remonta hasta su propia infancia tratando de conectar con el pasado de infancia de María: «y yo la veía correr desenfundadamente en su caballo, con los caballos al viento y los ojos alucinados» (31).

b) *Detención estática del presente.* Castel, acudiendo ahora a la imagen simbólica del mar, evoca ciertos momentos de comunión con María con caracteres de eterno presente, en que su vivencia del tiempo se transfigura en:

«río... a veces extrañamente calmo, y casi mar inmóvil y perpetuo donde María y yo estábamos frente a frente contemplándonos estáticamente...» (32). Esta vivencia del instante-eternidad, compartida por Castel y María junto al mar en el capítulo XXVII, es analizada por ésta en términos semejantes al decir: «... en esta eternidad que vamos juntos...» (33).

c) *Proyección sobre el futuro.* Es también a través del símbolo del mar como María evoca recuerdos del pasado y traspasa los límites del presente, adentrándose en el misterio del futuro:

«... el mar, la playa, los caminos, me fueron trayendo recuerdos de otros tiempos... ahora mismo, aquí frente al mar sé que estoy preparando recuerdos minuciosos que alguna vez me traerán la melancolía y la desesperanza... Es curioso, pero vivir consiste en construir futuros recuerdos» (34).

Advertimos en esta vivencia del tiempo psicológico un deseo de traspasar las fronteras convenidas de la secuencia temporal. Es indudable que a través de esta ruptura de límites se encuentra la visión que el propio Sábato tiene sobre la conciencia del hombre como algo atemporal, marcado, a la vez, por lo histórico y por la tensión metafísica de su deseo de absoluto y de eternidad:

«A esta visión del mundo que tengo obedece la inclusión de ese contrapunto, como también la superposición de los tres tiempos en el relato; ya que para mí la conciencia del hombre es atemporal, contiene el presente, pero es un presente lastrado de pasado y cargado de proyectos para el futuro, y todo se da en un bloque indivisible y confuso. De ahí ciertos recursos técnicos que me sentí obligado a utilizar. Y hay otro hecho que con este contrapunto quería manifestar: la contradicción y, a la vez, la síntesis que en todo hombre hay entre lo histórico y lo atemporal. Pues aunque el ser humano vive en su tiempo y es necesariamente un ser social e histórico, también subsiste en él el hecho biológico de su mortalidad y el problema metafísico de la conciencia de esa mortalidad, su deseo absoluto y de eternidad» (35).

En este sentido hemos de comprender la importancia que concede el autor al tiempo psicológico como medio de que dispone el ser humano para recuperar su propio tiempo, para tratar de vivir con una conciencia de autonomía y mismidad la propia existencia. Es desde esta perspectiva como podemos valorar la obsesión del protagonista en recrear los pasados comportamientos y reflexionar sobre ellos, tratando de reorganizar su conducta frente a la realidad. Erigiéndose en juez de sus actuaciones, esta actitud obsesiva dará paso a un desdoblamiento de personalidad que irá ahondando su propia sicopatía:

«¡Cuántas veces esta maldita división de mi conciencia ha sido la culpable de los hechos atroces!» (36).

5. Pérdida del sentido del tiempo y trastornos de la personalidad

El novelista está llevando con notable acierto la degradación progresiva de la personalidad de Castel hacia la paranoia. Un factor especialmente cuidado es el de la temporalidad. Ya hemos visto la invasión arrolladora del tiempo interior en el campo de la conciencia del protagonista y la ruptura de los esquemas temporales convenidos. Esto último se percibe con claridad a partir del capítulo XXIX en el que el protagonista se sumerge en un mundo de sueños y pesadillas.

Efectivamente, en los días que preceden al asesinato se produce en Castel una crisis depresiva que le lleva a buscar en el alcohol la liberación de sus frustraciones y de su angustiosa soledad. Intentando recordar ahora aquel lapso de tiempo, se da cuenta de que no puede organizar sus recuerdos en los esquemas de la temporalidad.

«Hay horas y hasta días enteros que se me aparecen como sueños borrosos... No sé cuánto tiempo pudo pasar...» (37).

Se agolpan en su memoria una serie de hechos reales que emergen, en un caótico rompecabezas, del transfondo de su conciencia:

(27) O.c. XXXVI, pág. 159. En el cap. XXXVII Castel nos da una pista de correlación entre el tiempo físico y psicológico «Pasó un largo tiempo, quizá media hora», pág. 138.

(28) O.c. XXXVII, pág. 161.

(29) O.c. pág. 162.

(30) O.c. XXXVI, pág. 159.

(31) O.c. XXXVI, pág. 159.

(32) Ibid.

(33) O.c. XXXVII, pág. 138.

(34) O.c. XV, pág. 100. El subrayado es mío.

(35) E. Sábato: «El escritor y sus fantasmas», Buenos Aires, Aguilar, 1963, pág. 21.

(36) «El Túnel», Edic. cit., XX, pág. 117.

(37) O.c. XXIX, pág. 143.

«Siguen algunos ruidos, música, unos gritos, una risa que me crispaba, unas botellas rotas... Calabozo de Comisaría» (38).

Todo ello en un vago mundo de pesadillas y de «trozos de sueños» (39). Entre los recuerdos evanescentes del protagonista hay uno que impresiona por la perfección técnica con que *Sábato* lo reconstruye: es el momento en que, tras la borrachera, describe el baño de Castel y cómo en contacto con el agua fría el protagonista va recobrando, en un proceso de esclarecimiento auroral, los acontecimientos pasados durante la borrachera:

«A medida que me enfriaba, aquellos trozos se fueron uniendo a otros que iban emergiendo de mi conciencia» (40).

El narrador emplea nuevamente la imagen del agua bajo el simul de una inundación, en la que, al volver las aguas a su cauce,

«el paisaje fue reconstruyéndose, aunque con la tristeza y la desolación de los paisajes que surgen de las aguas» (41).

A través de estos textos vemos cómo el autor ha sabido plasmar con perfección la simultánea pérdida de conciencia del protagonista con la pérdida de las sensaciones espacio-temporales. A su vez, la reasunción de su personalidad supone un recobrar los conceptos de espacio y tiempo.

Desde esta perspectiva de emergencia reconstruye Castel las últimas experiencias vividas con María a partir de su viaje a la estancia y de la escena del acantilado.

En el capítulo XXXI el narrador vuelve a reconstruir uno de los sueños tenidos durante los días de borrachera, y por los que descubrimos que se va afianzando la sospecha del narrador de que María le está mintiendo y de que ella y Hunter son amantes (pág. 149) (42).

En este mismo capítulo advertimos que Castel ha perdido nuevamente la sensación del tiempo:

«Un tiempo después me encontré sentado en la Recoleta» (pág. 149).

En el capítulo XXXII se reproduce la depresión y el intento de liberarse mediante el alcohol y unas relaciones sexuales mercenarias. Los comportamientos de la prostituta simulando placer le confirman nuevamente en su sospecha de que María le engaña simulando un amor inexistente.

Un nuevo baño de agua fría (otra vez la imagen del agua y la misma estructura narrativa del capítulo XXIX) le lleva a reconstruir todo el pasado de sus relaciones con María bajo la óptica deformadora de su sospecha, en un salto paranoico de la hipótesis de la seguridad (43).

Esta reconstrucción del pasado es analizada posteriormente por el narrador, ya en la cárcel, como «un lúcido pero fantasmagórico examen» en que los hechos y figuras desfilaron «vertiginosamente bajo la luz de un foco monstruoso» como «imágenes de una pesadilla» (44).

Cuando en el capítulo XXXIV María, que había prometido encontrarse con él, falla a la cita, Castel nos dice:

«Salí del café como sonámbulo. Vi cosas absurdas: faroles, gente que andaba de un lado a otro, como si eso sirviera para algo» (45).

Al ir después al taller, las escenas de sus cuadros se le antojan un museo de pesadillas petrificadas (46).

En el XXVI, durante la espera interminable de los amantes, a la que hemos hecho referencia anteriormente, nuevamente es la imagen del río y del sueño la que le irve para recrear, una vez más, un pasado de convivencia con María.

Pero otra imagen emerge ahora con poderosa ascensión arrolladora: EL TUNEL: «inmenso tiempo de mares y túneles» (47).

La convicción de que estaba en un sólo «túnel oscuro y solitario» (pág. 160), la pérdida de la «estúpida ilusión» que le había hecho creer que María le había entendido y que sus túneles se habían encontrado; la sensación de sentirse traicionado y engañado le empujarán a la decisión fatal: «Tengo que matarte María, me has dejado solo» (48).

A partir de entonces el túnel se convertirá en «caverna negra» (49) y la ventana se cerrará para siempre, quedando atrapado en un «infierno de muros... cada día más herméticos» (50).

En estos últimos capítulos acabamos de ver cómo Castel va derivando hacia una disgregación progresiva de su personalidad. Efectivamente, descubrimos en él una pérdida frecuente de la noción del tiempo, un descenso del raciocinio y de la lógica en favor de la intuición y de los instintos negativos y un acrecentamiento de los fenómenos del sueño, de la pesadilla, del sonambulismo, de la pérdida de conciencia mediante el alcohol. Sueño y pesadilla que se convierten en vehículos de reconstrucción del pasado y de premonición del futuro, lo que supone, una vez más, ruptura de los esquemas normales de la temporalidad.

6. Tiempo psicológico y tiempo mítico mágico

Ya hemos hablado de la obsesión del protagonista por la fugacidad del tiempo. La imagen del río es reiterada en este sentido de transitoriedad de lo real y como vehículo de emergencia de lo real temporalizado.

Hemos señalado en varias ocasiones la costumbre del protagonista de revivir, mediante la reflexión y el recuerdo, las experiencias pasadas, transformándolas y creándolas desde distintas perspectivas. Hemos visto cómo esta vivencia interior del tiempo pasado o presente no concuerda con la noción del tiempo de los relojes. Pues bien, en este intento de liberarse de la temporalidad fugaz advertimos en Castel el descubrimiento de lo que podríamos denominar el «eterno presente». En este sentido hay un texto fundamental en el que el narrador recuerda haber tenido una experiencia única de trascendencia de lo temporal y de súbita entrada en el reino de lo estático:

«Mientras oía su voz, su maravillosa voz, fui cayendo en una especie de encantamiento. La caída del sol iba encendiendo una fundición gigantesca entre las nubes del poniente. Sentí que ese momento mágico no se volvía a repetir nunca» (51).

A través de este texto descubrimos que el narrador ha dado un salto cualitativo en su vivencia del tiempo: remediando el lenguaje de lo sagrado, de los misterios cálticos, el protagonista sufre un fenómeno de encantamiento y penetra en el ámbito de lo sacro, de lo mágico, de lo numinoso: es el tiempo sagrado hecho de eternidad, el tiempo mítico (52). No olvidemos que este instante es fruto de comunicación en el amor.

Poco después, el mismo narrador caracteriza nuevamente esta experiencia en términos que nos hacen retrotraer a posibles análisis freudianos y youngianos de vuelta al seno materno y nostalgia del paraíso perdido:

(38) Ibid.

(39) O.c. pág. 144.

(40) O.c. pág. 143.

(41) O.c. XXIX, pág. 144.

(42) Sobre la interpretación de los sueños de Castel vid, A. B. Dellepiane, o.c. 73-74.

(43) El Túnel, edic., cit., págs. 152-153.

(44) O.c. págs. 152-154.

(45) O.c. págs. 156.

(46) O.c. pág. 157.

(47) O.c. XXXVII, 163.

(48) O.c. XXXVIII, 163.

(49) O.c., 146.

(50) O.c., 168.

(51) O.c. pág. 138, El subrayado es mío.

(52) A. Leiva dice en este sentido: «El Túnel gira en torno a las manías del perseguidor de lo inalcanzable. Lo inalcanzable es el regreso al país de la infancia simbolizado en esa ventanita del cuadro y donde el amor y la comunicación alcanzan en la memoria del hombre las cualidades de lo mítico. O.c., pág. 38.

«Como con mi madre cuando chico, puso la cabeza sobre su regazo y así quedamos un tiempo, quieto, hecho de infancia y de muerte» (53).

María parece compartir esta misma vivencia de Castel, según podemos deducir de los escasos fragmentos de la conversación que el narrador recuerda al crear dicho momento:

«Dios mío... muchas cosas en esta eternidad que estamos juntos» (54).

Esta misma experiencia de lo mágico será evocada de nuevo por Castel en el capítulo XXXVI contrapuesta a la conciencia de fugacidad en las dos imágenes anteriormente reseñada, como un último medio desesperado de recuperación del pasado de ambos.

«Un río oscuro y tumultuoso a veces, y a veces extrañamente calmo, y casi mar inmóvil y perpetuo donde María y yo estamos frente a frente contemplándonos estáticamente y otras veces volvía a ser río y nos arrastraba como en un sueño a tiempos de infancia y yo la veía correr desenfrenadamente en su caballo con los caballos al viento y los ojos alucinados» (55).

Sin embargo, en este capítulo, la irrupción avasalladora de las imágenes del túnel y del muro, transmisoras del sentido de la incomunicación y la soledad hermética, cierran para siempre la posibilidad de repetición de instante mágico. De esta forma, se confirma la sospecha de Castel, ya apuntada por el narrador en el capítulo XXVII.

«Sentí que ese momento mágico no se volvería a repetir nunca. Nunca más, nunca más...» (56).

7. El «tiempo» de la novela

El ritmo interno con que se desarrolla la acción del relato está llevado en un «tiempo lento» por parte del narrador, sobre todo en los treinta y dos primeros capítulos. Ya he-

mos visto que pocos acontecimientos externos contribuyen a dar movimiento a la trama argumental. Castel nos va recordando los pormenores de su vida desde el encuentro con María, dando especial amplitud a la evocación reiterativa de sus dudas, celos, manías de volver y revolver, analizando en sus posibles vertientes las experiencias pasadas. Estos largos paréntesis abiertos tras cada encuentro, y que abarcan capítulos enteros, contribuyen a dar ese ritmo de morosidad al conjunto de la narración. Y aún en los capítulos en que parece que la acción es el elemento predominante, el ocurrir de la misma es retardado por las digresiones y reflexiones del narrador. Esto ocurre, por ejemplo, en el capítulo VI donde el protagonista, siguiendo los pasos de María hasta la Telefónica, la interroga estúpidamente y a su respuesta sigue una reflexión retardadora del mismo:

«No obstante, ella se dio vuelta con sencillez y me respondió afirmativamente. (Más tarde, reflexionando sobre mi pregunta y sobre la sencillez y tranquilidad con que ella respondió...)» (57).

Sin embargo, esta morosidad da paso a una agilización del ritmo interior a partir del capítulo XXIII en que, después de sobrevenirle la sospecha de que María le está engañando y es amante de Hunter, se pone en acción para comprobar la veracidad de su hipótesis. En este contexto sucede la rápida llamada telefónica a Lastigue, la visita a su casa, la llamada a María concretando una cita en la Recoleta (XXXIII), la llamada a la casa de Allende después del incumplimiento de su palabra por parte de María, la destrucción de los cuadros del taller, la petición del coche de Mapelli (XXXV), la marcha apresurada hacia la estancia, la espera impaciente y el espionaje de los amantes (XXXVI-XXXVII) y, por fin, el asesinato de María. Este tiempo se agiliza aún más con la vuelta a Buenos Aires, la rápida visita a Allende para comunicarle los motivos del crimen y, por fin, su entrega voluntaria a la policía (XXXVIII). En el último capítulo vuelve a remansarse el ritmo de la acción en un tono reflexivo, recuperando así la morosidad del «tiempo lento» característico de la mayor parte de la novela.

(53) «El túnel», Edic. C.: pág. 138.

(54) O.c. pág. 138.

(55) O.c. pág. 159.

(56) O.c. pág. 138.

(57) O.c. pág. 76.

BIBLIOGRAFÍA

- CASTELLANOS, CARMELINA DE: *Aproximación a la obra de E. Sábato*, Cuadernos Hispanoamericanos, págs. 486-503, Madrid, 1964.
- E. Sábato en su primera novela, Universidad, 69, págs. 97-115, Santa Fe, Argentina, 1969.
- CANDOU, MARCELO: *La estructura y la problemática existencial de «El Túnel»*, de Ernesto Sábato, Atenea, CLXII, 412, págs. 141-168, Concepción, Chile, 1966.
- DELLEPIANE, A. B.: *La narrativa de E. Sábato*, Ed. Nova, Buenos Aires.
- Sábato: *Un análisis de su narrativa*, Ed. Nova, 1970.
- «El Túnel», por Ernesto Sábato, Hispania, XLVIII, 4, pág. 960, Amherst, Mass., 1965.
- GARCIA GOMEZ, J.: «La estructura imaginativa de Juan Pablo Castel», *Revista Hispánica Moderna*, 3 y 4, págs. 232-240, Nueva York, 1967.
- GIACOMAN, H.: *Los personajes de Sábato*, Emecé, Buenos Aires, 1972.
- Homenaje a Ernesto Sábato*, Anaya-Las Américas, Nueva York, 1973.
- La correlación sujeto-objeto en la ontología de J. P. Sartre y su dramatización novelística en la novela*

- «El Túnel», de E. Sábato, Atenea, CLXX, 421-422, págs. 373-384, Concepción, Chile, 1968.
- KOLLER: *Aproximación a «El Túnel»*, de E. Sábato, Iberomania, II, págs. 216-230, Munich, 1969.
- LICHTBLAU: *Interés estético en «La familia de Pascual Duarte» y «El Túnel»*, Humanitas, VII, págs. 247-255, Nuevo León, México, 1966.
- PETERSEN, F.: *La figura de María Iribarne en «El Túnel»*, de E. Sábato, Duquesne Hispanic, Review, 1, págs. 1-8, Pittsburgh, Pennsylvania, 1968.
- QUIROGA DE CEBOLLERO, C.: *Entrando en «El Túnel»*, de Ernesto Sábato, Colec. Uprex, Puerto Rico, 1971.
- SABATO, E.: «El Túnel», Sur, 1.ª Ed., Buenos Aires, 1948.
- Sobre héroes y tumbas*, Ed. C. G. Fabril, 1.ª Ed., Buenos Aires, 1961.
- El escritor y sus fantasmas*, Aguilar, 1.ª Ed., Buenos Aires, 1963.
- Itinerario*, Sur, Buenos Aires, 1969.
- Páginas vivas*, Ed. Kapelusz, Buenos Aires, 1974.
- SANCHEZ RIVA, A.: *Ernesto Sábato: «El Túnel»*, Sur, págs. 82-87, Buenos Aires, 1948.