

ESTUDIO COMPARATIVO DE *EL TÚNEL* Y *EL EXTRANJERO**

HERNÁNDEZ MUÑOZ, Noemí y VIQUE DOMENE, María del Mar

noemi.uni@hotmail.com – mardeperlas@msn.com

Fecha de recepción:

19 de julio de 2011

Fecha de aceptación:

15 de septiembre de 2011

Resumen: Con este trabajo pretendemos establecer conexiones y diferencias entre *El túnel* (1948), de Ernesto Sabato, y *El extranjero* (1942), de Albert Camus, atendiendo a la dimensión filosófica de ambas obras. Así pues, a lo largo de este artículo se estudiarán los temas de mayor relevancia derivados de la concepción existencialista de ambas obras, tales como la soledad o el absurdo.

Palabras clave: Sabato – Camus – *El túnel* – *El extranjero* – existencialismo

Abstract: The purpose of this paper is to establish connections and differences between *The tunnel* (1948), by Ernesto Sabato, and *The Stranger* (1942), by Albert Camus, basing on the philosophical dimension of both works. Thus, throughout this paper we study the most important issues related to the existentialist conception of both books, such as loneliness or absurd.

Keywords: Sabato – Camus – *The tunnel* – *The stranger* – existentialism

* Este trabajo ha sido realizado para la asignatura «Literatura Hispanoamericana II», y ha contado con la guía de la Dra. Isabel Giménez Caro, profesora del área de Literatura Española de la Universidad de Almería.

1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo tiene como objetivo el estudio comparativo de *El túnel* (1948), de Ernesto Sabato, y *El extranjero* (1942), de Albert Camus, centrándose en el aspecto filosófico.

Dada la relación de ambos autores con el existencialismo, ofrecemos, en primer lugar, unos breves apuntes sobre dicha corriente filosófica así como la relación de ambos autores con la misma, mediante la exposición de las principales ideas reflejadas en su obra ensayística. A continuación, analizaremos a los protagonistas de ambas obras, los cuales nos servirán como punto de partida para vislumbrar las diferencias esenciales entre ambas. Finalmente, mostraremos las convergencias y divergencias de ambas novelas en torno a diversos temas de especial importancia: la soledad, el absurdo, la muerte, la religión y la violencia.

Aunque la obra de Sabato tuvo como precedente y modelo *El extranjero* y las similitudes con dicha obra son numerosas, a lo largo de este trabajo podrá observarse que cada obra responde a las preocupaciones y personalidad creadora de cada autor.

2. EL EXISTENCIALISMO

Con esta introducción al existencialismo pretendemos dar una idea general del movimiento filosófico que nació en Europa como fruto de las traumáticas experiencias acaecidas en la Primera Guerra Mundial, y que se difundió por el continente americano, para luego poder aplicarla a las dos obras literarias que estamos comparando en este artículo.

Para ello, es necesario añadir que entre los iniciadores de esta corriente encontramos nombres como Kierkegaard, Jean Paul Sartre o Albert Camus. No obstante, es cierto lo que señala Paul Foulquié cuando menciona que «hay casi tantos existencialismos como filósofos existencialistas» (Foulquié, 1973: II, 51). Por esta cuestión, nosotras sólo ofrecemos en este trabajo un breve panorama de esta corriente filosófica para, en el siguiente apartado, profundizar en los aspectos que nos interesan y que se reflejan en las novelas de Camus y Sabato.

El existencialismo es una filosofía de lo concreto que se caracteriza, como bien su nombre indica, porque su interés se dirige hacia la existencia humana. No obstante, no es una teoría simple, ya que no se orienta a la existencia en general, sino que se orienta «hacia la existencia de lo que existe» (Foulquié, 1973: II, 53). Para tratar de esclarecer esta cuestión, que puede resultar un caos impactante debido a lo confuso de la afirmación de Foulquié, hemos de añadir que el existencialismo vuelve a lo concreto del ser humano, a su

vida interior. Lo que esta corriente estudia es la individualidad del ser humano, la existencia de cada persona en particular. Aunque el existencialismo va más allá y se adentra en la relación que hay entre la existencia y lo existente. Encontramos un ejemplo muy ilustrativo en Sartre cuando el protagonista de *La náusea* (1938) descubre la existencia de las cosas y por tanto, la suya propia. En esta obra, el ser humano tiene conciencia de su propia existencia y ello es algo que lo conduce al asombro.

Hemos de añadir que resulta harto complejo tratar de definir lo que los filósofos de esta corriente entienden por *existir*, puesto que en el léxico existencialista la palabra *existir* no tiene el mismo significado que *ser*. Como señala Foulquié, «se capta la existencia de lo existente, pero no en sí misma» (Foulquié, 1973: II, 60). De este modo, la existencia sólo puede ligarse a las acciones: sólo existe la persona que se hace a sí misma, sólo existe quien se elige libremente convirtiéndose, de esta forma, en su propia obra. Es esta misma posibilidad de libertad de elección lo que hace que el pensador existencialista sea amoral. No existe ni malo ni bueno, no existe ética, si bien es cierto que hay una conciencia. Tratando la moralidad y el amoralismo de la corriente existencialista, Norberto Bobbio explica lo siguiente:

Una antropología, esto es, la investigación del hombre realizada con el objeto de revelar su posición en el cosmos, implica supuestos éticos o es ella misma la fuente de una ética, si por ética se entiende un sistema de valores a base de los cuales se hacen valoraciones y se establecen normas del obrar. Ciertamente es que la antropología ontológica de Heidegger, ni la antropología patético-mística de Jaspers se presentan como sistemas de ética o confluyen en una filosofía que, como el existencialismo, se resista a tomar cualquier posición moral y sepa evitar con igual rigor todo compromiso con la filosofía moral, e incluso con el nombre mismo de «moral» (R. Bobbio, 1949: VI, 49).

Por estas razones y esta falta de moralidad, surge el conocido como «drama de la existencia», puesto que al tener que hacerse a sí mismo y hacer, a su vez, el mundo, el pensador existencialista se ve en la obligación de vivir su propia idea. Nos ponemos del lado de Foulquié cuando propone que «de la profunda irracionalidad de lo real el existencialismo tiene un sentimiento tan agudo que se convierte en doloroso» (Foulquié, 1973: II, 67). Este drama de la existencia relega al filósofo existencialista a la soledad, a la amoralidad, a la necesidad de compromiso y, especialmente, a la angustia existencial.

El existencialista se siente arrojado a un mundo inhóspito que lo obliga a crearse a sí mismo sin tener un patrón que lo guíe en sus elecciones, de modo que debe elegir sin ningún principio de elección, sin ninguna moral y, sobre todo, se encuentra obligado a elegir sin haberlo querido. Este sentimiento doloroso lo conduce a la existencia auténtica.

Estos son los fundamentos originarios del existencialismo. No obstante, si recordamos lo que unas líneas antes hemos propuesto, hay distintos tipos de existencialismo, distintas formas de apreciar el existencialismo. Una de estas formas es el existencialismo cristiano (que es el existencialismo más antiguo), que no resulta tan pesimista como sí lo es el existencialismo ateo. Dentro de la rama del existencialismo cristiano encontramos a figuras tan representativas como Gabriel Marcel, Jaspers o Kierkegaard. El cristianismo, debido a su confianza en Dios y en Cristo escapa a la angustia existencial hasta cierto punto pero, desde otra perspectiva, tampoco aporta una satisfacción completa y absoluta al espíritu racionalista.

En este artículo nos interesa destacar más el existencialismo ateo, puesto que es al que nos enfrentamos en las obras de Camus y Sabato. Como máximos representantes, el existencialismo ateo cuenta con personalidades como Heidegger o Sartre, además de novelistas y ensayistas como Camus o Sabato. Si, como hemos hecho mención antes, el hombre es quien se crea a sí mismo, nos referimos a que es el ser humano quien crea su esencia individual. Cada persona es quien modela su propia esencia individual. Una vez lanzada esta afirmación, debemos pensar, pues, que el ser humano tiene una libertad sin límites. Sostiene Foulquié lo siguiente:

Sartre va más allá y la libertad que él concede al hombre no es la del sentido común.

En principio, no existe ninguna autoridad ni reglas que impongan al hombre una conducta (Foulquié, 1973: II, 85).

A pesar de todo, esta libertad ilimitada se ve contenida por el mismo individuo debido a que «nuestros fines jamás están definitivamente fijados», como añade Foulquié más tarde.

La angustia existencial deviene de la responsabilidad que conlleva esta libertad sin límites. Refiriéndose a esto, Foulquié señala que la conciencia de elegirnos «se traduce por el doble «sentimiento» de la angustia y de la responsabilidad», ambos específicamente existencialistas. (...) La responsabilidad que el existencialismo sartreano hace pesar sobre el hombre difiere esencialmente de lo que ordinariamente se entiende por esta palabra. [...] Para este [Sartre], el individuo elige sus propias normas sin haber podido de antemano juzgar acerca de su valor, ya que este valor le viene de su elección. ¿No hay motivo para estar inquieto, dado principalmente que al hacer su elección legisla para el mundo entero? (Foulquié, 1973: II, 89-92).

De este modo, resulta lógico el temor a una elección incorrecta por parte del individuo existencialista. La angustia que provocan estas elecciones y la pérdida de valores originan en el individuo el rechazo hacia el mundo y la idea del absurdo y el nihilismo que tan patentes se hacen en las novelas que a continuación vamos a estudiar y comparar.

2.1. La filosofía de Albert Camus: el concepto de *hombre absurdo*

En ocasiones se le ha reprochado a Camus no ser un auténtico filósofo, un filósofo profesional, por desarrollar buena parte de sus ideas a través de la literatura. No obstante, es evidente que su obra está sustentada en un sistema filosófico bastante sólido que, por otra parte, expuso en sus ensayos.

Su ensayo más conocido es *El mito de Sísifo*, publicado en 1942, el mismo año en que sale a la luz *El extranjero*. En dicho ensayo, Camus parte del tronco existencialista, pero pronto se aparta de él.

El ensayo comienza con las siguientes palabras:

No hay más que un problema filosófico verdaderamente serio: el suicidio. Juzgar que la vida vale o no vale la pena de que se la viva es responder a la pregunta fundamental de la filosofía. (*El mito de Sísifo*, 1967: 13)

Según Camus, la vida humana no tiene sentido. Pero, ¿es el suicidio la única solución consecuente ante la presencia aplastante de esta idea? A primera vista puede parecerlo, pero el escritor y filósofo francés llega a otra conclusión. Y, para ello, desarrolla su pensamiento sobre el absurdo.

Camus defiende que la idea del absurdo, del sinsentido de la vida, puede asaltarnos en cualquier momento:

Suele suceder que las decoraciones se derrumben. Levantarse, tomar el tranvía, cuatro horas de oficina o de fábrica, la comida, el tranvía, cuatro horas de trabajo, la comida, el sueño y lunes, martes, miércoles, jueves, viernes y sábado con el mismo ritmo es una ruta que se sigue fácil la mayor parte del tiempo. Sólo que un día se alza el «por qué» y todo comienza con esa lasitud teñida de asombro. «Comienza»: esto es importante. La lasitud está al final de los actos de una vida maquinal, pero inicia al mismo tiempo el movimiento de la conciencia. La despierta y provoca la continuación. La continuación es la vuelta inconsciente a la cadena o el despertar definitivo. (*El mito de Sísifo*, 1967: 20)

Muchas veces a lo largo de nuestra vida podemos sentir el absurdo, pero una vez tomamos conciencia de él, es imposible escapar a esa constatación. Llegados a ese punto, cualquier intento de hallar el sentido de la existencia es inútil.

Este sinsentido de la vida humana encuentra su explicación en la negación de la existencia de Dios y la trascendencia. El hombre desea lo que el mundo no le ofrece:

eternidad y sentido. De la confrontación de estas dos realidades tan desproporcionadas (los deseos del ser humano y lo que éste vive) surge el absurdo. Así, dirá Camus:

En la especie y en el plano de la inteligencia puedo decir, por lo tanto, que lo Absurdo no está en el hombre (si semejante metáfora pudiera tener sentido), ni en el mundo, sino en su presencia común. (*El mito de Sísifo*, 1967: 32)

El ser humano, ante esta revelación, puede optar por asumirla con dignidad y lucidez o aceptarla con angustia y amargura. En el segundo grupo se encuentran, según Camus, la mayor parte de los existencialistas y racionalistas. Y es que en el panorama de la filosofía existencialista domina la actitud evasiva:

Mediante un razonamiento singular, partiendo de lo absurdo sobre los escombros de la razón, en el universo cerrado y limitado a lo humano, [las filosofías existenciales] divinizan lo que los aplasta y encuentran una razón para esperar en lo que les desgarnece. (*El mito de Sísifo*, 1967: 33)

Los existencialistas divinizan el absurdo de la existencia y entienden la oscuridad y la ignorancia que éste trae consigo en luz y explicación de todo. Este procedimiento por el cual un pensamiento intenta superarse a sí mismo constituye una negación y da lugar a una paradoja ineludible para Camus. Es aquí, pues, donde Camus se separa del tronco existencialista, cuya actitud denomina, por estar basada en la negación, «suicidio filosófico».

El pensamiento de Camus tampoco es afín a los que sostienen que todo es razón y se obstinan en dar una explicación del mundo:

No sé si este mundo tiene un sentido que lo supera, pero sé que no conozco ese sentido y que por el momento me es imposible conocerlo. [...] Y sé también que no puedo conciliar estas dos certidumbres: mi apetencia de absoluto y de unidad y la irreductibilidad de este mundo a un principio racional y razonable. (*El mito de Sísifo*, 1967: 46)

Aceptar el absurdo con dignidad consiste en mostrar una actitud rebelde, que Camus define como «una confrontación permanente del hombre con su propia obscuridad» o «la seguridad de un destino aplastante, menos la resignación que debería acompañarlo» (*El mito de Sísifo*, 1967: 48). Y es que un destino, una experiencia, no se vive plenamente si no se la acepta por completo. Así pues, el suicidio no es una salida aceptable, ya que el suicidio «resuelve el absurdo» y «para mantenerse, lo absurdo no puede resolverse» (*El mito de Sísifo*, 1967: 49). Para el filósofo argelino, la rebeldía restituye el valor a la vida y la llena de grandeza.

En la práctica, la rebeldía consiste en «morir irreconciliado y no de buena gana» (*El mito de Sísifo*, 1967: 49), «el hombre absurdo no puede sino agotarlo todo y agotarse» (*El mito de Sísifo*, 1967: 48). Y esto último no es ni más ni menos que intentar vivir lo más posible, que para Camus equivale a vivir el máximo número de años posible. El ser humano debe acomodarse a la realidad dada sin dejar de hacer uso de su libertad y, dado que siempre se tiene el mismo número de experiencias en un determinado número de años, ser consciente de todas ellas, sean cuales sean. El ser humano que vive acorde con estas ideas es el hombre absurdo:

¿Qué es, en efecto, el hombre absurdo? El que, sin negarlo, no hace nada por lo eterno. No es que le sea extraña la nostalgia, sino que prefiere a ella su coraje y su razonamiento. El primero le enseña a vivir sin apelación y a contentarse con lo que tiene; el segundo, le enseña sus límites. (*El mito de Sísifo*, 1967: 57)

Así las cosas, la moral es un problema que queda fuera de las preocupaciones del hombre absurdo. Ya que la vida carece de sentido, la moral (así como el inmoralismo) no es más que un conjunto de justificaciones que el hombre absurdo no necesita. El hombre absurdo sólo podría admitir una moral divina, dictada, pero, como ya hemos visto, niega la existencia de Dios. Esto no significa que todo valga para el hombre absurdo; éste debe considerar las consecuencias de sus actos con serenidad, pues aunque para él no haya culpables, hay responsables:

La certidumbre de un dios que diera su sentido a la vida supera mucho en atractivo al poder impune de hacer el mal. La elección no sería difícil. Pero no hay elección y entonces comienza la amargura. Lo absurdo no libera, no liga. No autoriza todos los actos. Todo está permitido, no significa que nada esté prohibido. Lo absurdo da solamente su equivalencia a las consecuencias de esos actos. No recomienda el crimen, eso sería pueril, pero restituye al remordimiento su inutilidad. Del mismo modo, si todas las experiencias son indiferentes, la del deber es tan legítima como cualquier otra. Se puede ser virtuoso por capricho. (*El mito de Sísifo*, 1967: 58)

Aunque esta última idea pueda parecer destructiva, en lo expuesto sobre hombre rebelde en *El mito de Sísifo* se encuentra la semilla de la esperanza. El hombre rebelde debe llegar a ser un Sísifo alegre, consciente de lo absurdo de su tarea pero feliz de vivir cada instante de su vida. Por otra parte, en el desarrollo posterior de su obra, Camus defenderá explícitamente la creación y la medida frente al exceso y la destrucción. Y, ante la precariedad de la existencia, propondrá el compromiso con los demás, especialmente con los seres marginados u oprimidos. Así, en su narrativa, puede observarse un gran cambio entre Meursault, protagonista de *El extranjero*, cuya indiferencia moral se desarrollará más

adelante, y Tarrou, uno de los personajes de su novela *La peste*, que encarna una suerte de «santidad sin Dios» (de Torre, 1968: 232) a la que llega mediante la solidaridad con el sufrimiento.

2.1 El existencialismo de Sabato

La literatura de Sabato se sustenta en un existencialismo que tiene como ejes principales la soledad, la incomunicación y la humanización de la sociedad. Sabato parte de la idea de que el ser humano contemporáneo vive una profunda crisis, no económica ni social, sino espiritual.

El escritor argentino mantiene la teoría de que dicha crisis arranca de una serie de cambios que se produjeron durante el Renacimiento:

El Renacimiento produjo tres paradojas: fue un movimiento individualista que condujo a la masificación; fue un movimiento naturalista que terminó en la máquina; y, en fin, fue un humanismo que desembocó en la deshumanización.

Y ese proceso fue promovido por dos potencias dinámicas y amorales: el *dinero* y la *razón*. Con su ayuda, el hombre conquistó el poder secular, pero (y ahí está la raíz de la triple paradoja) la conquista se hizo a costa de la abstracción: desde la palanca hasta el logaritmo, desde el lingote de oro hasta el *clearing*, la historia creciente de dominio sobre el universo ha sido la historia de sucesivas y cada vez más vastas abstracciones. (*El Escritor y sus fantasmas*, 1971: 55)

La cosificación del ser humano, su conversión en un mero engranaje, es uno de los temas que más ha preocupado a Sabato durante toda su vida. La solución que plantea a este problema no es otra que volver la vista a lo esencialmente humano, que para él es el alma:

¿Qué es lo humano? No la carne pura, que es su fundamento zoológico; ni el espíritu puro, que es su aspiración divina. Lo humano, lo específicamente humano, lo dolorosamente humano, es el alma. (*El Escritor y sus fantasmas*, 1971: 176)

Tarea difícil, pero no imposible, en la que el escritor tiene un importante papel. Su función es explorar las profundidades del alma humana y proporcionar de esa manera un camino de salvación. Aunque no todos los escritores siguen, a su juicio, este empeño:

En medio del desastre y del combate, inmersos en una realidad que cruje y se derrumba a lo largo de formidables grietas, los artistas se dividen en aquellos que valientemente se enfrentan con el caos, haciendo una literatura que describe la condición del hombre en el derrumbe; y los que, por temor o asco, se retiran hacia

sus torres de marfil o se evaden hacia mundos fantásticos. (*El Escritor y sus fantasmas*, 1971: 151)

El comienzo de ese camino de salvación se encuentra en el surgimiento de la angustia, que aparece con el despertar del individuo a lo terrible de su situación:

Lanzado ciegamente a la conquista del mundo externo, preocupado por el solo manejo de las cosas, el hombre terminó por cosificarse él mismo, cayendo al mundo del bruto en el que rige el ciego determinismo. Empujado por los objetos, títere de la misma circunstancia que había contribuido a crear, el hombre dejó de ser libre, y se volvió tan anónimo e impersonal como sus instrumentos. Ya no vive en el tiempo originario del ser sino en el tiempo de sus propios relojes. Es la caída del ser en el mundo, es la exteriorización y la banalización de su existencia. Ha ganado el mundo pero se ha perdido a sí mismo.

Hasta que la angustia lo despierta, aunque lo despierte a un universo de pesadilla. Tambaleante y ansioso busca nuevamente el camino de sí mismo, en medio de las tinieblas. Algo le susurra que a pesar de todo es libre o puede serlo, que de cualquier modo él no es equiparable a un engranaje. Y hasta el hecho de descubrirse mortal, la angustiada convicción de comprender su finitud también de algún modo es reconfortante, porque al fin de cuentas le prueba que es algo distinto a aquel engranaje indiferente y neutro: le demuestra que es un ser humano. Nada más pero nada menos que un hombre. (*El Escritor y sus fantasmas*, 1971: 135)

Aunque la visión del argentino es bastante pesimista, vemos que la esperanza juega un papel importante en su pensamiento. Los fragmentos seleccionados pertenecen a una obra madura en la que ya se encuentra matizado el pesimismo extremo de sus primeras obras, aunque, en esencia, éstas son las mismas que entonces.

Del mismo modo que puede apreciarse este cambio en su obra ensayística, se percibe una evolución paralela en su narrativa. Desde su primera novela, *El túnel*, hasta la última, *Abaddón el exterminador*, se produce un cambio de perspectiva. Mientras que *El túnel* está dominado por el nihilismo y una desgarradora desesperanza (bastante acorde con la crisis dominante durante la posguerra mundial), en *Sobre héroes y tumbas* se abre una puerta a la esperanza que proseguirá abierta en *Abaddón el exterminador*.

3. EL TÚNEL Y EL EXTRANJERO

En los apartados siguientes, como apuntábamos en la introducción, nos ocuparemos, en primer lugar, de los protagonistas de ambas novelas, cuya caracterización prefigura los temas principales que pueden apreciarse en las dos obras y que están estrechamente

relacionados con el existencialismo. A continuación, trataremos dichos temas, que son: el absurdo, la soledad, la religión, la muerte y la violencia.

3.1. Castel y Meursault

Sabato ya admitía públicamente su inmensa admiración por la obra de Camus. Y, como comprobaremos a lo largo de este artículo, ambas obras, *El túnel* y *El extranjero*, tienen muchos puntos en común. Si comenzamos a analizar la psicología de los protagonistas de ambas novelas, encontraremos, a su vez, grandes similitudes, a la par que otras tantas divergencias.

Vamos a analizar a Castel, protagonista de *El túnel* y a Meursault, protagonista de la novela de Camus. Sus rasgos comunes esenciales son el vacío existencial, el nihilismo y la soledad. Ahora bien, según podrá comprobarse, se presentan notables diferencias entre ambos personajes, especialmente si atendemos a la forma en que expresan todo esto.

Respecto al vacío existencial, observamos que el parecido entre los dos personajes es asombroso. Sin embargo, la forma de expresión es completamente distinta. Si Castel es un pintor con aires de misantropía y un enorme vacío espiritual que intenta llenar con el amor de una mujer, que no es sino el emblema de su deseo de comunicación con el resto del mundo, Meursault sólo es un trabajador que sabe que no puede esperar nada de la vida, que no hay un futuro.

La diferencia básica y radical desde esta perspectiva es que Castel alberga esperanzas de poder cambiar su vida, de poder encontrar un sentido cuando todo lo que ha encontrado hasta el momento ha resultado ser un completo absurdo:

Con excepción de una sola persona, nadie pareció comprender que esa escena constituía algo esencial. Una muchacha desconocida estuvo mucho tiempo delante de mi cuadro sin dar importancia, en apariencia, a la gran mujer en primer plano, la mujer que miraba jugar al niño. En cambio, miró fijamente la escena de la ventana y mientras lo hacía tuve la seguridad de que estaba aislada del mundo entero (*El túnel*, 1985: III, 65)

En este fragmento, Castel ve por primera vez a María Iribarne. En ella deposita sus esperanzas de comunicación, de poder estar con alguien que lo comprenda hasta lo más íntimo de su ser. Pero Meursault no posee esperanza alguna. Por esto mismo, Meursault es un personaje absolutamente pasivo. Meursault ni siquiera quiere comunicarse porque nada le importa debido a que la pérdida de valores es total.

Si recordamos las líneas con las que comienza la novela de Camus, observamos que Meursault narra con una indiferencia absoluta los acontecimientos que se están llevando a cabo: su madre ha muerto y tiene que ir a velarla. El asilo en el que ha de hacerlo está lejos y deberá coger un medio de transporte público. No hay ningún tipo de pesar ni de sentimiento en la voz narrativa de Meursault. Este personaje no alberga ninguna esperanza. Está completamente resignado a la incomunicación y a la muerte que es, en realidad, el fin último del hombre. Castel, por su parte, no se resigna a no conseguir sus propósitos. De esta forma, observamos que, aunque ambos personajes presentan el espíritu existencialista, el absurdo sin sentido y la pérdida de valores, lo expresan todo de una forma muy distinta: el personaje de Sabato busca activa y desesperadamente una forma de entablar una comunicación profunda y absoluta con María Iribarne, mientras que el personaje de Camus es pasivo y se resigna a la vida absurda donde cada día se repiten los mismos acontecimientos exasperantemente inútiles y vacíos.

Desde el punto de vista del nihilismo, si comparamos a ambos personajes de nuevo, observamos que, como ya expresa Roberto Ángel,

Tal cual Sísifo, Meursault ve pasar sus días uno tras otro sin que nada cambie. Pero los acepta, los confirma y de esta manera le da sentido a una vida que se torna sin esperanzas y bajo la cual no hay nada que esperar, nada que el futuro depare, pero que, sin embargo, es aceptada hasta sus últimas consecuencias. (Roberto Ángel, 2007: 7)

Por su parte, Castel no es tan nihilista como aparenta en un principio: Castel quiere que las cosas cambien, pretende dar un giro a su vida y a su situación comunicativa con María Iribarne. El nihilismo de Castel es un nihilismo activo. El protagonista de la novela de Sabato pretende establecer nuevos valores que sustituyan los viejos que ya están oxidados y olvidados, los viejos valores que han perdido su función, tales como dios, la religión o las reglas sociales.

En lo referente a la soledad, es evidente que ambos personajes coinciden. Están solos y encerrados debido a sendos crímenes. Pero también se encuentran solos en un mundo que es demasiado grande y vacío de sentido.

Pero incluso en esta soledad se diferencian. Mientras que Castel aún conserva cierta esperanza, que con el paso de cada día se agota un poco más, de que alguien comprenda su historia y llegue, en última instancia, a comprenderlo a él, Meursault sabe que está solo y lo acepta.

En el siguiente fragmento de *El túnel* se pueden observar estas ideas de la incomunicación de Castel, que tiene un rayo de esperanza/desesperanza:

Podría reservarme los motivos que me movieron a escribir estas páginas de confesión; pero como no tengo interés en pasar por excéntrico, diré la verdad, que de todos modos, es bastante simple: pensé que podrían ser leídas por mucha gente, ya que ahora soy célebre; y aunque no me hago muchas ilusiones acerca de la humanidad en general y de los lectores de estas páginas en particular, me anima la débil esperanza de que alguna persona llegue a entenderme. AUNQUE SEA UNA SOLA PERSONA. [...] Existió una persona que podría entenderme. *Pero fue, precisamente, la persona que maté.* (*El túnel*, 1985: II, 64)

La soledad de Castel proviene de la imposibilidad de mantener una relación comunicativa de forma profunda con alguien. Pero, aún así, el protagonista de la obra de Sabato mantiene la obstinada esperanza de encontrar a alguien que pueda comprenderlo realmente. Si con María Iribarne la comunicación no ha funcionado, quizá alguien que lea su historia y comprenda los motivos por los que la asesinó pueda llegar a entenderlo.

Por su parte, Meursault no alberga ninguna esperanza para con el mundo. Este personaje está solo hasta el fin. Ha vivido solo, ha pensado solo, ha existido solo, está en una celda solo y sabe que morirá solo. Estará solo y, no obstante, como Castel, anhela al resto de la humanidad:

Y también yo me sentí dispuesto a revivirlo todo. Como si esa gran cólera me hubiese purgado del mal, vaciado de esperanza, ante esta noche cargada de signos y de estrellas me abría por primera vez a la tierna indiferencia del mundo. Al encontrarlo tan semejante a mí, tan fraterno al cabo, sentí que había sido feliz y que lo era todavía. Para que todo sea consumado, para que me sienta menos solo, no me queda más que desear en el día de mi ejecución la presencia de muchos espectadores que me acojan con gritos de odio. (*El extranjero*, 2011: II, 4, 124)

Visto de esta forma, parece que Meursault ha escogido por sí mismo la soledad, nunca ha intentado comunicarse con nadie, mientras que, al mismo tiempo, anhela haberlo hecho aunque sólo sea por ser acogido «con gritos de odio».

Como podemos apreciar después de este breve análisis de la personalidad de ambos personajes, observamos que afrontan los mismos problemas, si bien es cierto que la forma en que se enfrentan a ellos es muy distinta.

3.2. El absurdo

Aunque el sentimiento del absurdo pueda hallarse tanto en *El túnel* como en *El extranjero*, en esta segunda obra el tema se encuentra mucho más desarrollado. No es algo de extrañar ya que, al fin y al cabo, Camus fue quien desarrolló la filosofía del absurdo. Así

pues, partiremos en cada caso de cómo se presentan estas ideas en *El extranjero* para después comprobar la penetración de la filosofía del absurdo en la obra de Ernesto Sabato, de quien se sabe que fue un gran admirador de la obra del escritor y filósofo argelino.

Camus explica que lo absurdo surge siempre de la comparación de dos elementos desproporcionados o contradictorios, «lo absurdo es esencialmente un divorcio. Ni está en el uno ni en el otro de los elementos comparados. Nace de su confrontación.» (*El mito de Sísifo*, 1967: 32)

En el contexto de la filosofía, como ya se ha visto en un apartado anterior, el absurdo se relaciona con el sinsentido de la vida. El ser humano se encuentra arrojado al mundo, sin que su presencia en él tenga finalidad alguna. Esta ausencia de finalidad, unida a la intrascendencia de la vida, hace que la existencia del hombre esté dominada, a su vez, por la angustia de una muerte ineludible. Ante esta situación, el ser humano sólo puede afirmar su libertad como eje en torno al cual articular su existencia en intentar vivir lo máximo posible.

En *El extranjero*, la siguiente declaración de Meursault da cuenta de cómo la certidumbre de la muerte aviva la concepción de la existencia como algo absurdo:

Pues bien, habré de morir.» Antes que otros, era evidente. Pero todo el mundo sabe que la vida no vale la pena de ser vivida. No ignoraba, en el fondo, que morir a los treinta o a los sesenta años no tiene importancia porque naturalmente, en ambos casos, otros hombres y otras mujeres vivirían, y así durante miles de millones de años. (*El extranjero*, 2011: II, 5, 115-116).

En *El túnel* también se refiere el sinsentido de la existencia:

A veces creo que nada tiene sentido. En un planeta minúsculo, que corre hacia la nada desde millones de años, nacemos en medio de dolores, crecemos, luchamos, nos enfrentamos, sufrimos, hacemos sufrir, gritamos, morimos, mueren, y otros están naciendo para volver a empezar la comedia inútil. (*El túnel*, 2010: IX, 42)

Tras ambas concepciones de lo absurdo de la existencia subyace la idea de la intrascendencia. Pero, mientras que esta intrascendencia en *El túnel* sólo puede ser intuitiva, en *El extranjero* aparece ampliamente desarrollada en la segunda parte de la obra, cuando el capellán va a la cárcel a visitar a Meursault. Durante esa visita, encontramos afirmaciones como la siguiente:

Iba a decirle que se fuera, que me dejase, cuando gritó de pronto como en un estallido, volviéndose hacia mí: «No, no puedo creerle. Estoy seguro de que ha sentido alguna vez el deseo de otra vida». Respondí que era natural, pero que no tenía

más importancia que el deseo de ser rico, de nadar con mucha rapidez o de tener la boca mejor hecha. (*El extranjero*, 2011: II, 5, 121)

Es precisamente la conciencia de que no existe un más allá lo que hace que, en un mundo horrible y sin sentido, ambos personajes rechacen la muerte como escapatoria. Castel lo expresa así:

El agua sucia, abajo, me tentaba constantemente: ¿para qué sufrir? El suicidio seduce por su facilidad de aniquilación: en un segundo, todo este absurdo universo se derrumba como un gigantesco simulacro, como si la solidez de sus rascacielos, de sus acorazados, de sus tanques, de sus prisiones, no fuera más que una fantasmagoría, sin más solidez que los rascacielos, acorazados, tanques y prisiones de una pesadilla.

¿Pero despertar a qué? Esa irresolución de arrojarse a la nada absoluta y eterna me ha detenido en todos los proyectos de suicidio. (*El túnel*, 2010: XXI, 89-90)

Además de estas similitudes entre los protagonistas, en ambas obras se da cuenta de otros indicativos del horror y el devenir mecánico de la existencia que, unidos a la intrascendencia y en contraste con el ansia humana de infinito, dan lugar al absurdo. Tanto en *El extranjero* como en *El túnel* se nos narra una historia, situada en un nivel metadieético, que ilustra la crueldad y el horror absurdo que pueblan en el mundo. En *El extranjero*, la historia, aparecida en un periódico, es la de un hombre asesinado por su madre y su hermana, a las que pretendía gastar una broma. Éstas, al no reconocerlo, lo matan para robarle. Al conocer la identidad de su víctima, las dos mujeres se suicidan. En *El túnel*, Castel nos cuenta una historia sucedida en un campo de concentración nazi: un hombre que se quejaba de hambre fue obligado a comerse una rata viva.

Otras evidencias de lo absurdo se encuentran en la descripción de determinados ambientes, gremios profesionales o trabajadores autómatas.

Pero, pese a darse todas estas similitudes, existe una gran diferencia entre ambas obras. Meursault se acerca mucho más que Castel al prototipo de hombre rebelde. Ahora bien, tampoco puede decirse que encaje del todo. Meursault, consciente del sinsentido de la vida, alejado de cualquier dios y su moral, hace uso de su libertad e intenta aprovechar cada momento de su existencia. Es un ser avocado al presente y a las sensaciones: la luz del sol, el frescor del mar, la compañía de Marie... Esta actitud se conserva incluso cuando es encarcelado por matar al árabe durante el periodo de juicios. Si bien las sensaciones que esta nueva realidad le ofrece son menos placenteras, tras un breve periodo de frustración, se acomoda a la situación e intenta estar a gusto con cada una de las experiencias que se le ofrecen en esa cara del mundo que ahora le toca vivir:

Dejando aparte esas molestias, no me sentía demasiado desgraciado. Todo el problema consistía, una vez más, en matar el tiempo. Terminé por no aburrirme en absoluto desde el momento en que aprendí a recordar. (*El extranjero*, 2011: II, 2, 82)

Pero este modo de actuar es en cierto modo inconsciente. No será sino ante la inminencia de la muerte cuando Meursault se sienta del todo libre, dispuesto a revivir cualquier instante de su vida y a vivir plenamente hasta el último momento de ésta:

Como si esa gran cólera me hubiese purgado del mal, vaciado de esperanza, ante esta noche cargada de signos y de estrellas me abría por vez primera a la tierna indiferencia del mundo. Al encontrarlo tan semejante a mí, tan fraterno al cabo, sentí que había sido feliz y que lo era todavía. Para que todo sea consumado, para que me sienta menos solo, no me queda más que desear en el día de mi ejecución la presencia de muchos espectadores que me acojan con gritos de odio (*El extranjero*, 2011: II, 5, 124)

No en vano comenta Camus en *El mito de Sísifo* que «Lo contrario del suicida, precisamente, es el condenado a muerte» (*El mito de Sísifo*, 1967: 49).

Como ya hemos comentado anteriormente, a diferencia de Meursault, Castel busca constantemente una escapatoria del sinsentido. Reconoce el absurdo pero busca superarlo encontrando algo que le otorgue sentido, en este caso, una comunicación profunda y plena con otro ser humano. Es rebelde en tanto que se enfrenta con la hipocresía y los valores impuestos por la sociedad, pero esta rebeldía no es total en el sentido camusiano de enfrentarse constantemente con el absurdo sin intentar evadirlo. No pretende entender la realidad, pero busca algo que la llene de sentido.

Por último, en cuanto a la presencia del absurdo en estas obras, no podemos olvidar un aspecto tan fundamental como los asesinatos que cometen los protagonistas. Ambos son asesinatos absurdos, aunque las causas que llevan a los protagonistas a cometerlos son muy distintas. Meursault mata al árabe a causa del sol, un sol aplastante que le bloquea los sentidos; Castel también se siente abocado a cometer el asesinato, pero la necesidad o el impulso le viene del intento de deshacerse de una soledad que lo asfixia, que lo llena de celos, de temores y de angustias. El de Castel es un asesinato paradójico: pese a ser fríamente calculado, podría calificarse de pasional. La frustración del protagonista provoca que traicione la personalidad sumamente racional y analítica que exhibe al comienzo de la historia y base sus acciones en intuiciones y sospechas.

3.3. La soledad

La soledad y la incomunicación constituyen el eje temático central de *El túnel*. Con esta obra, Ernesto Sabato se propone universalizar el drama de la soledad y la incomunicación del hombre del siglo XX, desde una perspectiva pesimista y desesperanzada. Ya el título de la obra nos da la clave de interpretación, pues la metáfora del túnel se va transformando hasta representar la total e irremediable soledad de Juan Pablo Castel, causada por la imposibilidad de conectar con María, el ser humano en el que él había puesto sus esperanzas.

En el capítulo XXXVI, encontramos buena parte de la evolución de la metáfora del túnel, que si bien siempre representa la incomunicación, no siempre es ésta total e irremediable. En primer lugar, el autor pone en boca de Castel una imagen que da cuenta de su esperanza primera:

Y era como si los dos hubiéramos estado viviendo en pasadizos o túneles paralelos, sin saber que íbamos uno al lado del otro, como almas semejantes en tiempos semejantes, para encontrarnos al fin de esos pasadizos, delante de una escena pintada por mí, como en clave destinada a ella sola, como un secreto anuncio de que ya estaba yo allí y que los pasadizos se habían por fin unido y que la hora del encuentro había llegado. (*El túnel*, 2010: XXXVI, 147)

Pero inmediatamente reformula la imagen, que empieza a cargarse progresivamente de pesimismo:

¡Qué estúpida ilusión mía había sido todo esto! No, los pasadizos seguían paralelos como antes, aunque ahora el muro que los separaba fuera como un muro de vidrio y yo pudiera verla a María como una figura silenciosa e intocable... No ni siquiera ese muro era siempre así: a veces volvía a ser de piedra negra y entonces yo no sabía qué pasaba del otro lado [...]. (*El túnel*, 2010: XXXVI, 148)

Finalmente, la imagen encarna un pesimismo total:

[...] *en todo caso había un solo túnel, oscuro y solitario: el mío, el túnel en que había transcurrido mi infancia, mi juventud, toda mi vida.* Y en uno de esos trozos transparentes del muro de piedra yo había visto a esa muchacha y había creído ingenuamente que venía por otro túnel paralelo al mío, cuando en realidad pertenecía al ancho mundo, al mundo sin límites de los que no viven en túneles. (*El túnel*, 2010: XXXVI, 148)

Pero el túnel no es la única imagen que da cuenta de la insoportable soledad del protagonista. Por lo general, se suceden imágenes que sugieren aislamiento y cerrazón. Juan Pablo se siente como «dentro de un automóvil» (2010: VI, 26), «en una especie de

inmunda cueva» (2010: xx, 87), un «pobre ser encajonado» (2010: xxxvi, 149). Hacia el final de la novela Castel declarará «Sentí que una caverna negra se iba agrandando dentro de mi cuerpo» (2010: xxxviii, 154). Aunque también son abundantes las que se refieren a espacios solitarios de límites indiscernibles. Así, por ejemplo, en una ocasión ve su pensamiento como «un explorador perdido en un paisaje neblinoso» (2010: xlv, 62); en otra, le atormenta la idea «de que la pieza se había hecho infinitamente grande y que por más que corriera no podría alcanzar jamás sus límites» (2010: xxix, 123) y, más adelante, se queja de la crueldad de María al haber preferido a Hunter, especialmente sabiendo que «yo [...] estaría en un desierto negro, atormentado por infinitos gusanos hambrientos, devorando anónimamente cada una de mis vísceras» (2010: xxxvii, 150-151).

En alguna ocasión se le ha reprochado a la obra que los grandes trastornos psíquicos del protagonista impiden, o cuando menos, dificultan, la universalización de la temática de la obra. Pero, como buena parte de la crítica, no creemos que este elemento constituya una traba para la interpretación antes apuntada. Y es que Castel podría considerarse como una metáfora que magnifica una serie de cualidades o sentimientos presentes (en distinto grado) en cada ser humano para provocar una mayor impresión ética y estética. Por otro lado, si atendemos a la historia literaria y, más concretamente, al siglo xx, comprobamos que la representación de la *condición humana* se ha realizado muy frecuentemente a través de personajes psicológicamente oscuros o, por lo menos, al margen de lo *normal* (Barrero Pérez, 1991-1992: 278). La literatura del absurdo y Kafka constituyen buenos ejemplos de este proceder literario.

En cualquier caso, es irrefutable que nos encontramos ante una obra que gira en torno a una honda soledad. Y, quizás, el origen de esa soledad tan profunda se justifica por la búsqueda de una comunicación profunda, algo infinitamente más complicado. Castel busca la comunión con otro ser, no le basta con unos pocos destellos de comunicación.

Cree haberla encontrado en María cuando ella se fija una ventanita que aparece en el segundo plano de una maternidad que él ha pintado. Nadie parece percatarse de la importancia de esa ventanita, salvo María. Esa ventana representaba «una playa solitaria y una mujer que miraba al mar. Era una mujer que miraba como esperando algo, quizás algún llamado apagado y distante. La escena sugería, en mi opinión, una soledad ansiosa y absoluta» (*El túnel*, 2010: iii, 12).

Más adelante, María escribirá a Castel sobre su interpretación del cuadro, que se muestra muy cercana a la del protagonista, lo cual confirma la intuición de Castel:

El mar está ahí, permanente y rabioso. Mi llanto de entonces, inútil; también inútiles mis esperas en la playa solitaria, mirando tenazmente el mar ¿Has adivinado y pintado ese recuerdo mío o has pintado el recuerdo de muchos seres como vos y yo?

Pero ahora tu figura se interpone: estás entre el mar y yo. Mis ojos encuentran tus ojos. Estás quieto y un poco desconsolado, me mirás como pidiendo ayuda. (*El túnel*, 2010: xv, 62-63)

Sin embargo, esta afinidad no será suficiente para que los personajes escapen de su aislamiento. María, que también padece una terrible soledad, parece saberlo desde un principio, aunque sólo de manera inconsciente. Esta certidumbre aflora en el léxico que utiliza. Como señala James R. Predmore (1981: 24), es muy significativo que María haga uso el verbo *interponer* para referirse a la aparición de Juan Pablo en la escena.

Cuando Castel visita la estancia de María, se presenta ante nuestros ojos una escena similar a la del cuadro que muestra claramente la imposibilidad de la comunicación entre ambos. Ante un mar similar al de la ventana, María hace una confesión a Castel de la que éste sólo oye fragmentos, pues se ensimisma con la contemplación del paisaje y sus propios pensamientos. Tampoco ella lo escucha a él:

—¡Qué hechos, tormentosos y crueles! —grité.

Pero, extrañamente, no pareció oírme: también ella había caído en una especie de sopor, también ella parecía estar sola. (*El túnel*, 2010: xxvii, 116).

Ni por medio del lenguaje ni del cuerpo lograrán estos personajes la comunión que ansían. En cuanto al lenguaje cabe destacar que, por lo general, Castel sí que presta atención a las palabras de María. Es más, presta una atención desmesurada, hecho que es señalado en alguna ocasión por María:

—Dijiste «lo quería». No dijiste «lo quiero».

—Hacés siempre cuestiones de palabras y retorcés todo hasta lo increíble —protestó María—. Cuando dije que me había casado porque lo quería no quise decir que ahora no lo quiera. (*El túnel*, 2010: xix, 82)

Cada palabra es objeto de su atención, de un análisis minucioso que lo lleva a formular las hipótesis que se encuentran en la base de la decisión de matar a María. El lenguaje se nos muestra así como un instrumento caprichoso y a veces cruel, difícil de utilizar: hay que tener sumo cuidado con él para que constituya un verdadero puente comunicativo.

Por lo que respecta a la unión corporal, más que acercarlos, los aleja:

Lejos de tranquilizarme, el amor físico me perturbó más, trajo nuevas y torturantes dudas, dolorosas escenas de incompreensión, crueles experimentos con María. [...]

Quizás la buscaba en mi desesperación de comunicarme más firmemente con María. Yo tenía la certeza de que, en ciertas ocasiones, lográbamos comunicarnos, pero en forma tan sutil, tan pasajera, tan tenue, que luego quedaba más desesperadamente solo que antes, con esa imprecisa insatisfacción que experimentamos al querer reconstruir ciertos amores de un sueño. (*El túnel*, 2010: xvii, 71-72)

Para la superación de la soledad, el cuerpo es, antes que nada, un obstáculo. Ésta es una idea constante en el pensamiento de Sabato y expuesta con claridad en *El escritor y sus fantasmas*:

Pero mientras ese intento [de comunicación] se realiza no *a través*, si con el *solo cuerpo*, sólo se logrará satisfacer las necesidades físicas del hombre, no sus necesidades metafísicas; el cuerpo propio y el del otro pertenecen al puro mundo de los objetos, el amor se reduce a un puro problema mecánico y, en última instancia, es una complicada variante del onanismo. Sólo la plena relación con el otro yo permite salir de uno mismo, trascender la estrecha cárcel del propio cuerpo y, a través de su carne y la carne del otro (maravillosa paradoja) alcanzar su propia alma. Y ésta es la razón de la tristeza que deja el puro sexo, ya que no sólo deja la soledad inicial sino que la agrava con la frustración del intento (*El Escritor y sus fantasmas*, 1971: 169).

Y si entre dos personajes que se nos muestran tan similares en algunos aspectos (la sensibilidad artística, la búsqueda de un interlocutor, etc.) es tan difícil la comunicación, qué decir del profundo aislamiento que siente el protagonista de *El túnel* en la sociedad. Castel tiene la constante sensación de que los demás hablan sobre él, cuchichean, se burlan.

Esto hace que el sensible pintor perciba al resto de los seres humanos como seres amenazantes y a la vez incognoscibles. Muy significativo en este sentido es uno de los sueños que Castel nos narra. En dicho sueño, Castel se transforma en un pájaro de tamaño humano y lo interesante radica en que lo que le preocupa, aquello que convierte el sueño en una pesadilla, no es la transformación en sí misma, sino que «*nadie, nunca*, sabría que yo había sido convertido en un pájaro» (*El túnel*, 2010: xxii, 93).

No obstante, este sentimiento de aislamiento en la sociedad le produce cierto orgullo. Aunque esta vanidad no le impide sentirse desgraciado.

Como ha podido observarse, se trata de una soledad devastadora y desesperanzada. Pero, como ya se ha señalado en alguna ocasión, Castel nunca pierde del todo la esperanza,

aunque sólo quede en su alma un resquicio de ella. Esa pervivencia y no otra cosa es lo que lo empuja a relatar su crimen. Se trata de un intento desesperado por conseguir que alguien, «AUNQUE SEA UNA SOLA PERSONA» (*El túnel*, 2010: II, 11), lo entienda.

La imposibilidad de saber en qué piensan o qué sienten los demás es una idea recurrente a lo largo de toda la obra: «¿Todos sienten así o es un defecto más de mi desgraciada condición?» (*El túnel*, 2010: XXVII, 114)

En *El extranjero*, aunque también aparecen plasmados los temas de la soledad y la incomunicación, no ocupan un puesto tan central como en la obra del escritor argentino.

Pero, además, la naturaleza de la soledad y la incomunicación es diferente en esta obra. Desde el principio se nos muestra a Meursault como un personaje callado y solitario, aislado de una sociedad cuyos mecanismos no termina de comprender. Meursault se siente como un *extranjero* del mundo.

Si atendemos a las relaciones que entabla a partir del entierro de su madre, nos damos cuenta de que todas son relaciones superficiales. Y el que Meursault se relacione con ellos depende únicamente de la casualidad y el acercamiento por parte de los demás personajes.

Meursault muestra una gran indiferencia hacia el amor y la amistad. Si bien se siente a gusto con Marie, no la ama, y tampoco siente amistad por Raymond. Si contempla casarse con ella o ayudar a Raymond en sus turbios asuntos es simplemente porque se le plantea la situación de hacerlo.

Otra gran muestra de incomunicación se da en la segunda parte de la novela. En ningún momento el protagonista se defiende o intenta justificar su acto. Parece no ser consciente de lo que la sociedad opina de él y tampoco siente que tenga nada que decir.

La incompreensión de la forma de pensar de la sociedad que lo rodea se muestra reiteradamente a lo largo de la segunda parte: «El juez, siempre sin lógica aparente, me preguntó si había disparado los cinco tiros seguidos» (*El extranjero*, 2011: II, 1, 72)

Pero además, como le sucedía a Castel, esa incapacidad de comprender cómo piensa el resto de la sociedad hace que se sienta vulnerable, y que perciba a los demás como seres hostiles y amenazantes que buscan su ridículo:

Sólo tuve una impresión: estaba delante de una banqueta de tranvía y todos aquellos viajeros anónimos espiaban al recién llegado para percibir los detalles ridículos. (*El extranjero*, 2011: II, 3, 86)

Así pues, si bien la soledad y la incomunicación pueden hallarse tanto en *El túnel* como en *El extranjero*, la actitud de los personajes ante el aislamiento es sustancialmente

diferente. Mientras que Castel busca desesperadamente un interlocutor, Meursault muestra una actitud mucho más indiferente.

3.4. La religión

Según se ha expuesto en apartados anteriores, en cuanto al tema religioso, es necesario destacar en primer lugar que, tanto en *El túnel* de Sabato como en *El extranjero* de Camus, los protagonistas no creen en la existencia de un dios. Y sin un dios que proporcione esperanza y consuelo en el más allá, nos enfrentamos a un universo frío y desconcertante en el que el ser humano es poco más que un mosquito. La vida, desde este punto de vista, no alberga significado alguno y es una serie de acciones absurdas que se desarrollan en cadena, día tras día, compulsivamente.

Castel y Meursault son personajes que no creen en los dioses. Su desgarró espiritual es tan íntimo y su modo de pensar tan racional que les resulta imposible poder creer. También es necesario reconocer que ambos personajes representan fielmente el espíritu de la época en que están insertos. La humanidad de este período estaba tan desengañada y se sentía tan sola en las desgracias que no era factible la idea de un dios bondadoso, puesto que siempre que el ser humano miraba al cielo, ese mismo dios se encontraba ausente. Ya ni siquiera se le encuentra un sentido religioso a la muerte, que resulta ser un vacío, porque el alma del ser humano no va a reunirse con dios tras la muerte. Como ya Barrero Pérez señala,

La muerte se asocia en Sabato con el concepto de la soledad última del hombre. Bruno la define como «el solitario instante en que se abandona esta tierra confusa: solos». Tras ella, los personajes del escritor argentino cerrarán la circunferencia en torno a la soledad. Rara vez se plantea directamente el que debe considerarse el problema definitivo en la vida del hombre: la existencia de Dios. Podría deducirse que se da por supuesta (o por temida) su inexistencia en el mundo caótico y hasta monstruoso que tan distante y extraño parece a esos personajes forzados a vivir en él (Barrero Pérez, 1992: II, 280)

Siguiendo la línea de Barrero Pérez, observamos que, aunque las referencias a dios o a la religión nunca son directas en la obra de Ernesto Sabato, sí es cierto que siempre están implícitas. Un mundo caótico y un universo indiferente al destino del ser humano sólo puede ser símbolo de un dios que, a su vez, se presenta indiferente para con su creación. De este modo, nos encontramos con que, tal y como señala Hamza Boulaghzalate,

Meursault y Castel se afirmaron nihilistas, «anticristos», irreligiosos. Este rechazo de «religiones y profetas», esta fidelidad a la ausencia de certidumbre no pertenecen

propiamente a Meursault y Castel, sino que son la imagen exacta de la condición humana de una época que asiste a la caída de valores. (Boulaghzalate, 2010: 6)

En el caso de la obra de Camus, el rechazo a dios resulta, incluso, más violento. Recordemos la visita que el sacerdote le hace al protagonista durante su estancia en prisión. Meursault rechaza literalmente a dios, niega por completo su existencia:

«¿Por qué — dijo — rechaza usted mis visitas?». Contesté que yo no creía en Dios. Quiso saber si estaba absolutamente seguro y le dije que no tenía necesidad de preguntármelo: la cuestión me parecía sin importancia. [...] Casi sin tener aire de dirigirse a mí, observó que, a veces, uno se creía seguro y, en realidad, no lo estaba. Nada dije. Me miró y me preguntó: «¿Qué piensa usted?». Respondí que era posible. En cualquier caso, yo no estaba tal vez seguro de lo que me interesaba realmente, pero estaba absolutamente seguro de lo que no me interesaba. Y ciertamente ese tema no retenía mi interés [...]

Quiso seguir hablándome de Dios, pero fui hacia él y traté de explicarle por última vez que me quedaba poco tiempo. No quería perderlo con Dios. (*El extranjero*, 2011: II, 5, 118-121)

Como podemos apreciar, la ruptura del ser humano con dios es mucho más potente y explícita en la obra de Camus. Así, según ya hemos comentado y siguiendo las ideas de Roberto Ángel, apreciamos que

la filosofía que encarna su protagonista, Meursault, tendrá como punto de partida la idea de que no hay un Dios que resguarde y guíe el camino del hombre, sino que éste deberá regir su vida desde sí mismo, estableciendo sus propias leyes. (...) De esta manera, Meursault partirá desde el mismo punto que Nietzsche y Sartre: el hombre está solo en la tierra y debe él mismo forjar sus propios valores. (Roberto Ángel, 2007: 5)

Analizado estos fragmentos, observamos que la palabra «Dios», tanto en la obra de Sabato como en la de Camus no significa nada. El desencanto del hombre en un universo que le viene demasiado grande y vacío de significado, representado en Castel y Meursault, ha llegado al extremo de que la palabra «Dios» ya no tiene relevancia. Dios no existe porque es indiferente para con sus criaturas y no responde a sus llamadas desesperadas. Dios ya no importa, ni siquiera en la muerte de Meursault, ni siquiera en la soledad infinita de Castel.

3.5. La muerte

La muerte también resulta un tema muy interesante a tratar en estas dos obras. En la novela de Sabato, observamos que la muerte es el símbolo último de la incomunicación del ser humano. En la obra de Camus, sin embargo, la muerte es el fin de la vida del ser humano. Al final de la novela, Meursault no ve en su ejecución otra cosa que el fin de una vida que, pese a todo (incluido el absurdo), ama. Así pues, como señala Hamza Boulaghzalate:

El protagonista de *El túnel* se ahoga en la angustia y en la inquietud por el hecho de no poder escapar de la situación límite de la soledad. Este estado emocional de angustia, cada vez más tremendo, lleva a Castel al final a un manicomio.

En *L'étranger*, asistimos a una angustia causada por otra situación límite que es la muerte. Camus nos hace penetrar en la conciencia de un hombre que sabe que cada mañana puede ser la de su ejecución. Frente a ese horrible castigo, una angustia y terror terribles se apoderan de Meursault. Éste, angustiado, empieza a reflexionar sobre la hipótesis de un indulto o de una escapada. (Boulaghzalate, 2010: 11)

Hay que señalar que Camus lleva el tema de la muerte al extremo. Meursault no le teme a la muerte en ningún momento. O, al menos, no la teme en cuanto que pueda constituir su paso a un cielo o a un infierno. Lo señala muy bien con su rebeldía ante el sacerdote que trata de convencerlo de la existencia de dios. Meursault se toma la muerte como un acto natural: tarde o temprano, todos habremos de morir. Es la naturaleza la que obliga al hombre a morir, si bien es cierto que, en *El extranjero*, la naturaleza es ayudada por el sistema judicial, que sentencia al protagonista de la novela a muerte. Por otra parte, Meursault ama la vida y, aunque acepte la muerte como algo natural, quiere vivir y saborear hasta el último momento de su existencia:

En ese momento, en el límite de la noche, las sirenas aullaron. Anunciaban salidas hacia un mundo que, para siempre, me era ahora indiferente. Por primera vez, después de tanto tiempo, pensé en mamá. Creí comprender por qué al final de su vida se había echado un «novio», por qué había jugado a recomenzar. Allá, también allá, en torno a aquel asilo donde las vidas se extinguían, la noche era como una tregua melancólica. Tan próxima a la muerte, mamá debió de sentirse liberada de ella y dispuesta a revivirlo todo. Nadie, nadie tenía derecho a llorarla. Y también yo me sentí dispuesto a revivirlo todo. (*El extranjero*, 2011: II, 5, 123-124)

Desde otra perspectiva, la muerte en *El túnel* de Sabato pretende ser el fin de la angustia y de la incomunicación. Juan Pablo Castel intenta calmar su furor dando muerte a su amante María Iribarne. Sin embargo, al asesinarla, acaba también con una parte de sí

mismo y, aunque en el fondo, según ya se ha expuesto, conserva cierta esperanza, conscientemente da la comunicación por imposible:

En estos meses de encierro he intentado muchas veces razonar la última palabra del ciego, la palabra *insensato*. [...] Algún día tal vez logre hacerlo y entonces analizaré también los motivos que pudo haber tenido Allende para suicidarse. [...]

Sólo existió un ser que entendió mi pintura. Mientras tanto, estos cuadros deben de confirmarlos cada vez más en su estúpido punto de vista. Y los muros de este infierno serán, así, cada día más herméticos. (*El túnel*, 1985: XXXIX, 164-165)

Estos muros herméticos a los que se refiere Castel simbolizan su encierro en vida, casi su muerte.

3.6. La violencia

En lo que se refiere a la violencia, también observamos que hay episodios muy semejantes a lo largo de ambas obras. Ambos personajes protagonistas deciden, cada uno por sus motivos, matar.

En el caso de la obra de Sabato, el protagonista siente la necesidad de matar a su amante porque no puede soportar la realidad de no haber encontrado en ella la fidelidad comunicativa que esperaba hallar. Castel siente un desgarramiento íntimo y emocional que lo lleva casi a un estado de locura (no debemos olvidar que las excentricidades y manías de Castel son siempre producto de un análisis racional y profundo de las situaciones a las que se enfrenta) que, de una forma compleja y en apariencia racional, sólo puede solucionar dando muerte a María. Castel, a lo largo de las frecuentes disputas que tiene con su amante, llega a amenazarla con asesinarla e, incluso, con el suicidio si ella le es infiel en algún momento:

Lo que más me indignaba, ante el hipotético engaño, era el haberme entregado a ella completamente indefenso, como una criatura.

— Si alguna vez sospecho que me has engañado— le decía con rabia— te mataré como a un perro.

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. Pero en esas ocasiones me miraba asustada como un niño, o tristemente, con resignación, mientras comenzaba a vestirse en silencio. (*El túnel*, 1985: XVII, 108-109)

La violencia en este pasaje es evidente. En los momentos de frustración, Castel reacciona siempre de forma violenta. Así pues, vemos, en la última y más violenta de sus

crisis, que conforma el clímax de la obra, que va al encuentro de María para asesinarla tras convencerse a sí mismo de que ésta le ha sido infiel con Hunter:

— ¿Qué vas a hacer, Juan Pablo?

Poniendo mi mano izquierda sobre sus cabellos, le respondí:

— Tengo que matarte María. Me has dejado solo.

Entonces, llorando, le clavé el cuchillo en el pecho. Ella apretó las mandíbulas y cerró los ojos y cuando yo saqué el cuchillo chorreante de sangre, los abrió con esfuerzo y me miró con una mirada dolorosa y humilde. Un súbito furor fortaleció mi alma y clavé muchas veces el cuchillo en su pecho y en su vientre. (*El túnel*, 1985: XXXVIII, 163)

Desde otro punto de vista, la violencia que se refleja en *El extranjero* de Camus resulta chocante en otros aspectos. Debido a la pérdida de valores que sufre el protagonista de la novela, se observa la violencia desde un punto de vista completamente amoral. A Meursault no le resulta extraño que Raymond maltrate a su amante árabe, tampoco le resulta fuera de lugar que Salamano golpee de continuo a su perro y, por tanto, tampoco le resulta un acto innoble e inmoral matar a otro hombre, simplemente lo mata porque le molesta el sol, como refleja el siguiente fragmento:

Sólo sentía los címbalos del sol sobre la frente e, instintivamente, la hoja relumbrante surgida del cuchillo siempre ante mí. Esa ardiente espada mordía mis cejas y penetraba en mis ojos doloridos. Fue entonces cuando todo vaciló. Del mar llegó un soplo espeso y ardiente. Me pareció que el cielo se abría en toda su extensión para vomitar fuego. Todo mi ser se tensó y mi mano se crispó sobre el revólver. El gatillo cedió, toqué el pulido vientre de la culata y fue así, con un ruido ensordecedor y seco, como todo empezó. Sacudí el sudor y el sol. Comprendí que había destruido el equilibrio del día, el silencio excepcional de una playa donde había sido feliz. Entonces, disparé cuatro veces sobre un cuerpo inerte en el que se hundían las balas sin que lo pareciese. Fueron cuatro golpes breves con los que llamaba a la puerta de la desgracia. (*El extranjero*, 2011: I, 6, 62-63)

Tal y como se puede analizar tras leer este pasaje, la violencia en la novela de Camus está a la orden del día en un mundo que ha perdido sus valores y que es indiferente a todo. La violencia es, por tanto, el signo visible del absurdo y de la carencia de valores.

Como señala Hamza Boulaghzalate,

L'étranger y *El túnel* ponen de relieve esta especie de «despertar». En el caso el primero, Meursault toma conciencia de lo absurdo a partir del momento en que se produjo una llamada «a la puerta de la desgracia», es decir, después de matar al

árabe. Castel, en *El túnel*, se da cuenta de la falta de significado y designio de la existencia humana cuando llega a la conclusión de que la comunicación con María jamás pueda establecerse y que «su destino era infinitamente más solitario de lo que había imaginado». Esta toma de conciencia es la única certidumbre a la cual el hombre (absurdo) puede agarrarse después de que todas las certidumbres se han convertido en piedras. (Boulaghzalate, 2010: 4)

4. CONCLUSIONES

Como ha podido comprobarse a lo largo del trabajo, aunque se tratan los mismos temas y las historias son bastante semejantes, existen notorias diferencias entre ambas obras. Quizás la más evidente sea la que hemos tratado en primer lugar: la distinta naturaleza de cada uno de los protagonistas. Frente al nihilismo extremo de Meursault, nos encontramos con el nihilismo agónico de Castel, que pugna constantemente por deshacerse de él. Esta esencial diferencia radica en que la preocupación primera de ambos autores es diferente. Ambos autores plasman en sus obras dos temas fundamentales: la profunda soledad del ser humano y el absurdo de la existencia. Pero cada uno de estos temas tiene una importancia distinta para ambos autores. Mientras que Camus hace girar su obra en torno al segundo de ellos, Sabato se centra en el primero. Y es precisamente eso lo que hace la obra del argentino más cercana y la dota de fuerza y originalidad pese a contar con un modelo con el que guarda no pocas semejanzas.

Por otra parte, de ambas obras resulta destacable la forma en que la filosofía se convierte en literatura. Ambos autores reflejan en sus respectivas obras sus ideas y preocupaciones, pero ninguna de las dos obras resulta una mera «novela de tesis». La literatura no está ni en *El túnel* ni en *El extranjero* al servicio de la filosofía. Por lo que respecta a *El túnel*, la representación de la profunda soledad que padece el ser humano se realiza sin recurrir a las explicaciones de ese hecho que el autor expone en sus ensayos ni hacer de sus personajes pozos de virtud. A esto hay que añadir que las ideas de Sabato, si bien se relacionan con la filosofía, no constituyen un verdadero sistema filosófico. Sus ideas versan con frecuencia sobre la situación del ser humano en el siglo XX y no son infrecuentes la contradicción y la paradoja. Por lo que respecta a la obra de Camus, cierto es que tras *El extranjero* hay un sistema filosófico muy sólido (mucho más que el que se encuentra tras *El túnel*). Pero la servidumbre literaria conllevaría ciertos aspectos que no se dan en la obra. Entre ellos, creemos fundamentales dos: el primero de ellos sería la presencia de un personaje que se ajustase con una mayor perfección al prototipo de hombre rebelde; el segundo, consistiría en intentar que el público empatizase con ese personaje. Pero, según hemos comentado, Meursault no se ajusta del todo al prototipo de hombre

rebelde hasta el final de la novela y, por otro lado, su apatía e indiferencia dificultan bastante que el lector sienta afinidad por él.

Referencias Bibliográficas

- BARRERO PÉREZ, Óscar (1991-1992), «Incomunicación y soledad. Evolución de un tema existencialista en la obra de Ernesto Sabato», *Cauce* 14-15: 275-296.
- BOBBIO, N. (1949), *El existencialismo*, México, F.C.E.
- BOULAGHZALATE, H. (2010), «Lo absurdo en Camus y Sabato», *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, 68: 1-22.
- CAMUS, Albert (1967), *El mito de Sísifo. El hombre rebelde*, Buenos Aires: Losada.
- (2011), *El extranjero*, traducción de José Ángel Valente, Madrid, Alianza Editorial.
- FOULQUIÉ, P. (1973), *El existencialismo*, Barcelona, Oikos Tau.
- GUTIÉRREZ SÁNCHEZ, F. (2001), «Camus y el existencialismo», *Espiga*, 4: 121-136.
- HERNÁNDEZ BERMÚDEZ, María Soledad (2005), «La sensación de vacío sartreana vista desde las obras de Camus y Sabato», *Bajo palabra* 0: 21-26.
- JIMENES-GRULLÓN, Juan Isidro (1982), *Anti-Sábato o Ernesto Sábato: un escritor dominado por fantasmas*, Santo Domingo: Biblioteca Nacional, Centro de Investigaciones Literarias.
- MONJE JUSTO, A. (2010), «La estética del absurdo en Albert Camus », *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, 68: 1-13.
- PREDMORE, James R. (1981), *Un Estudio crítico de las novelas de Ernesto Sábato*, Madrid: José Porrúa Turanzas, D.L.
- ROBERTO ÁNGEL, G. (2007), «La filosofía de Nietzsche y Sartre en el extranjero, de Albert Camus», *Espéculo*, nº 36.
- ROUBICZEK, P. (1974), *El existencialismo*, Barcelona, Labor.
- SABATO, Ernesto (1971), *El Escritor y sus fantasmas*, Buenos Aires, Aguilar.
- (1985), *El túnel*, edición de Ángel Leiva, Madrid, Cátedra.
- (2010), *El túnel*, Barcelona, Seix-Barral.
- SOBERANIS, H. (2010), «La filosofía del absurdo de Albert Camus», *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, 68.
- TORRE, Guillermo de (1968), *Ultraismo, existencialismo y objetivismo en la literatura*, Madrid: Guadarrama.