

NEUROSIS EPISTEMOLOGICA.  
EL TUNEL COMO NOVELA MODERNISTA

POR

MAARTEN STEENMEIJER  
*Universidad de Nimega, Holanda*

Gedanken sind die Schatten unserer  
Empfindungen, —immer dunkler,  
leerer, einfacher, als diese.  
Friedrich Nietzsche, Die fröhliche  
Wissenschaft

En uno de los pasajes más sugestivos de *La otra voz* (1990), Octavio Paz se indigna de que los angloamericanos hayan anexado las nociones hispánicas de ‘modernismo’ y ‘postmodernismo’ desplazando su significado. En inglés, dice Paz, la pareja modernismo/postmodernismo no designa a los dos movimientos poéticos que a finales del siglo pasado y a principios de este siglo revolucionaron la literatura hispanoamericana, sino “a un movimiento de lengua inglesa posterior en treinta años al nuestro” y “al arte y la literatura contemporáneos de los Estados Unidos y de otras partes”, respectivamente (Paz 1990:52). Y aún hay más, como no deja de señalar el poeta mejicano: los nuevos significados se han difundido a varios países de Europa e incluso han ido extendiéndose a España e Hispanoamérica<sup>1</sup>.

No comparto la irritación de Paz. Creo que, por lo que toca a las lenguas, las patentes siempre son artificiales. Los significados se crean, no se imponen.

---

<sup>1</sup> Creo que Paz se equivoca cuando dice que “las distintas tendencias, obras y autores que los angloamericanos engloban bajo el término “modernismo” fueron siempre llamadas, en Francia y en el resto de Europa (...), con un nombre no menos general: vanguardia.” (Paz 1990:52) En Europa, ya desde hace algún tiempo, se usan ambos términos — vanguardia y modernismo — el uno al lado del otro para designar el mismo fenómeno: los movimientos que revolucionaron el arte entre 1910 y 1940 (expresionismo, futurismo, cubismo, dadaísmo, surrealismo). Según otra definición, corriente ya desde hace varias décadas, el modernismo se restringe a la literatura y se refiere a la obra de autores como Joyce, Woolf, Eliot, Proust, Gide, Svevo, Faulkner, etc. Es ésta la definición que manejaré aquí. Otro detalle: si Paz critica la anexión del término ‘modernismo’ por los angloamericanos, ¿por qué no tira la piedra a los brasileños, que también se sirven de este término en otro sentido que el hispanoamericano?

Ami juicio, es más bien por casualidad que por “arrogancia cultural, etnocentrismo e insensibilidad histórica” (ibídem) que brotaron estos homónimos.

Por otra parte, conviene afirmar que es confuso e incluso poco feliz que ‘modernismo’ y ‘postmodernismo’ hayan llegado a tener un doble significado en el orbe hispánico. Pero esto no quita que los dos significados de esta pareja coexistan, ya que no se excluyen. No hay ninguna competencia: en un caso los dos términos se refieren a movimientos específicamente hispánicos, en el otro a movimientos supranacionales.

Creo, pues, que no es difícil superar la posible confusión y que, además, vale la pena hacerlo, porque los conceptos introducidos por los anglosajones ofrecen la posibilidad de examinar la literatura hispanoamericana contemporánea desde un nuevo enfoque estimulador y emancipador: en el marco de los movimientos internacionales del modernismo y el postmodernismo.

Ya hace algún tiempo que se dio el primer paso: desde el principio, la narrativa hispanoamericana ha quedado bien representada en los estudios panorámicos sobre el postmodernismo en la literatura. Según los críticos comparatistas es indiscutible el gran valor pionero de autores como Jorge Luis Borges (considerado como el patriarca del postmodernismo), Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Augusto Roa Bastos y Manuel Puig. Así, los críticos incorporaron la nueva novela hispanoamericana en un contexto internacional: el del postmodernismo. ¿Cómo no entusiasmarse de esta evolución, en vista del afán de la literatura hispanoamericana de emanciparse y de ser una literatura universal?

Pero si es cierto que la narrativa hispanoamericana ocupa un lugar prominente e incuestionable en el postmodernismo, no es menos cierto que no se suele enfocarla en términos del modernismo, que entre 1910 y 1940 fue el movimiento dominante en la narrativa europea y una de las tendencias más importantes en la narrativa norteamericana. Cabe la pregunta, pues, de si existió una narrativa modernista en Hispanoamérica entre 1910 y 1940, o sea, que fuera contemporánea de la de Europa y los Estados Unidos. Ahora bien: sólo hay que pensar en la obra de, por ejemplo, Roberto Arlt, María Luisa Bombal y Eduardo Mallea para contestar afirmativamente a esta pregunta, pero esto no quita que el modernismo en aquella época fuera más bien una presencia marginal en la narrativa hispanoamericana, ya que, como se sabe, dominaba el criollismo por aquel entonces. Según mi tesis, es sólo con el surgimiento de la nueva novela —o sea, a partir de los años cuarenta— que el modernismo se puso en primer plano: el modernismo es una de las dos vertientes en la nueva novela, siendo la otra el postmodernismo.

Hay razones contundentes que apoyan esta tesis; entre ellas, el interés de muchos autores hispanoamericanos por el modernismo europeo y norteamericano. Abundan los ejemplos: las traducciones de obras de Virginia Woolf, William Faulkner y Franz Kafka que hizo Borges; sus críticas sobre James Joyce, T.S. Eliot y un largo etcétera de autores modernistas en *El Hogar*

y en *Sur*; los empeños de esta última revista por difundir la obra de los modernistas europeos y norteamericanos por Hispanoamérica; la fuerte presencia de Ulysses en *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal; las afinidades de José Lezama Lima con Proust; el gran impacto que tuvo la obra de Faulkner, Kafka y Woolf en el joven García Márquez; la pasión de Vargas Llosa por la obra de Joyce, Marcel Proust y —sobre todo— Faulkner, que, además, fue el gran ídolo de Juan Carlos Onetti y que llegó a ser una importante fuente de inspiración para Carlos Fuentes, lector asiduo, asimismo, de las novelas de John Dos Passos; y no hay que olvidar la afición de Cortázar por la obra de Kafka y Joyce y el interés por la obra de Proust, Kafka, Faulkner y Thomas Mann por parte de Ernesto Sábato.

No son más que los ejemplos más sobresalientes, que confirman la confesión de Vargas Llosa de que "(...) los latinoamericanos leíamos sobre todo a europeos y norteamericanos y apenas a nuestros escritores." (Vargas Llosa 1990:241). Claro está que no pretendo que el modernismo de Europa y EE.UU. haya sido la única influencia importante en los autores de la nueva novela pero sí que fue una de las más decisivas, si no la más decisiva.

Por estas aficiones, no es de extrañar la presencia del código modernista en, por ejemplo, *El pozo* (1939) de Juan Carlos Onetti —considerado como la primera nueva novela—, *El túnel* (1948) de Ernesto Sábato, *La muerte de Artemio Cruz* (1962) de Carlos Fuentes, *La hojarasca* (1955) y *Crónica de una muerte anunciada* (1981) de Gabriel García Márquez e *Historia de Mayta* (1984) y *El hablador* (1987) de Mario Vargas Llosa. Por otra parte, es de notar que otras obras de estos mismos autores corresponden más bien a la vertiente postmodernista (*La vida breve* (1950) de Onetti, *Abaddón el exterminador* (1974) de Sábato, *Terra nostra* (1975) de Fuentes, *Cien años de soledad* (1967) de García Márquez y *La tía Julia y el escribidor* (1977) de Mario Vargas Llosa).

Puede definirse, por tanto, la evolución de la nueva novela como una puesta al día: empezó como una versión tardía del modernismo para convertirse en un breve lapso de tiempo en una de las vertientes pioneras del postmodernismo, sellando así la modernización de la narrativa hispanoamericana.

Examinar con algún detalle esta evolución —o sea, la transición del modernismo al postmodernismo— rebasa con mucho los límites de este artículo, que sólo pretende dedicarse a la fase menos explorada hasta el momento —la del modernismo— analizando uno de los primeros clásicos de la nueva novela en el marco del modernismo. Me refiero a *El túnel* (1948), el debut novelístico de Ernesto Sábato<sup>2</sup>.

---

2. Quisiera añadir que, ubicando *El túnel* en la tradición modernista, no pretendo menoscabar los dos ámbitos en que se suele situar la novela de Sábato: el existencialista y el psicoanalítico. Los tres enfoques se completan, no se excluyen; muestra de ello es, por ejemplo, que en la última parte de este artículo quedan reflejadas las ideas de Lacan.

Para empezar, habrá que deslindar claramente el concepto de modernismo que se maneja aquí. Como ya he dicho, defino el modernismo como el movimiento que entre 1910 y 1940 dominó la narrativa europea y que fue una de las tendencias más importantes de la narrativa norteamericana. Fue, en gran medida, una reacción al realismo. No es que los modernistas dieran la espalda a la realidad sino que la enfocaban desde una perspectiva radicalmente distinta que los realistas. Para ellos, la realidad fue una noción problemática: compleja, polifacética, incoherente y, además, mucho menos accesible de lo que suponían los realistas. Valiéndose de las ideas de, entre otros, Nietzsche, Freud y Bergson, los modernistas estimaban que la realidad era una experiencia subjetiva, condicionada por las señas de identidad del intérprete: su formación, su cultura, su inteligencia, su sensibilidad, sus circunstancias, sus pasiones, sus angustias, sus obsesiones ... En síntesis: la realidad era, según ellos, más bien una interpretación de la realidad.

Además de desconfiar de la noción de la realidad propuesta por los realistas, los modernistas ponían en tela de juicio el lenguaje, extendiendo así su escepticismo hasta el instrumento del que se servían para acercarse a la realidad. Se daban cuenta de que los lazos entre las palabras y los conceptos a que se referían no eran naturales sino convencionales, lo que implicaba que los significados no eran fijos sino equívocos y susceptibles de desplazarse. Esta desconfianza ante el lenguaje explica la notable presencia de la autorreflexión en la narrativa modernista: el narrador suele rendir cuenta del carácter artificial de su propia composición, o bien explícitamente, o bien implícitamente.

Los modernistas, pues, levantaron un muro entre el hombre y el mundo, dudando de su capacidad de conocer, describir, explicar y dominar la realidad. Persuadidos de estas limitaciones epistemológicas del hombre, los modernistas no concebían la novela como una representación de la realidad sino como una búsqueda de ella. Entendían la literatura como un foco que intentaba iluminar una fracción de la realidad, dándose perfecta cuenta de que el resultado no podía aspirar a ser más que una visión restringida, parcial y provisional.

No es de extrañar, pues, que se produjera un gran cambio temático: más que la realidad misma, a los modernistas les interesaba la creación de realidad en la mente humana. Si los realistas pretendían registrar la realidad (pretensión de objetividad), los modernistas más bien proyectaban la realidad o, mejor dicho, una realidad (perspectiva subjetiva). Además, no tomaban el ser humano como 'todo un hombre' sino como una personalidad fragmentada, con partes insondables e incontrolables.

Estas ideas corresponden con un relativismo ético: los modernistas transgredían la moral comúnmente aceptada reivindicando lo que Gide llamó *l'acte gratuit* (el acto gratuito), brotado de los puntos oscuros de la psique revelados y emancipados por Freud.

Todo esto nos lleva a la conclusión de que el rasgo dominante del modernismo es su carácter epistemológico. Como explica Brian McHale,

modernist fiction deploys strategies which engage and foreground questions such as (...): "How can I interpret this world of which I am a part? And what am I in it?" Other typical modernist questions might be added: What is there to be known?; Who knows it?; How do they know it, and with what degree of certainty?; How is knowledge transmitted from one knower to another, and with what degree of reliability?; How does the object of knowledge change as it passes from knower to knower?; What are the limits of the knowable? And so on. (McHale 1987:9)

Para expresar estas dudas epistemológicas, los modernistas no se servían del narrador omnisciente del realismo (que, en general, no ahorra esfuerzos para quitar todos los obstáculos entre el lector y el mundo novelesco) sino que focalizaban desde el punto de vista de los personajes y que acudían a procedimientos que pusieran en primer plano las actividades de la mente (el monólogo interior, el flujo de conciencia) y que acentuaran las restricciones epistemológicas de ésta: limitando el punto de vista a uno solo o yuxtaponiendo distintos puntos de vista equivalentes (o sea, no privilegiando ninguno de ellos); dislocando el orden cronológico, cronométrico y lógico; emancipando lo irracional y sus síntomas (los deseos, las pasiones, los instintos, los sueños, los actos gratuitos). Se trata de estrategias de lo que McHale denomina la forma impedida, que no sólo afectan a los personajes sino también al lector, ya que éste suele compartir la visión limitada e hipotética de aquéllos.

Consideremos ahora al personaje modernista. Suele ser un solitario, un enajenado, al que el mundo se le antoja como ambiguo, caótico y difícil sino imposible de abarcar. En su automarginación, y dándose perfecta cuenta de sus limitaciones epistemológicas, busca alguna coherencia en el mundo, algún orden, algún sentido, por hipotéticos, subjetivos y provisionales que sean.

Dadas las complicadas tareas que se ha impuesto, no es de extrañar que el personaje modernista sea una persona culta, crítica, observadora, sensible e hiperconsciente (de sí mismo y del mundo que le circunda). No pocas veces se trata de un artista, lo que nos lleva a otro tema importante: el destacado papel del arte en el modernismo. El caso es que los modernistas rechazaban la fe incondicional en la ciencia y el progreso del siglo pasado. Si es que creían en algo, era en el arte, que consideraban como el ámbito que correspondía mejor con su cosmovisión tentativa e insegura, y que en más de un caso llegaba a tener un valor transcendental (piénsese en Joyce, por ejemplo)<sup>3</sup>.

Ahora bien, si el modernismo en Europa y los Estados Unidos fue una rebelión contra el realismo, no lo fue menos la nueva novela de Hispanoamérica, que —repito mi tesis— empezó en la vertiente modernista para desembocar en el postmodernismo. Como dice Swanson:

---

<sup>3</sup> En este sentido, se aproximan más a los simbolistas de lo que suponen Fokkema e Ibsch (1987).

The new novel questions the suppositions of conventional realism and its Latin American equivalents (...). Whereas the ordered structures of the realist text reflect a faith in an ordered, meaningful reality, the modern novelist feels that reality is much more problematic, contradictory and ambiguous. (Swanson 1990:2)

Por consiguiente, el lector ya no se enfrenta con una historia claramente expuesta, fácil de abarcar y poblada de caracteres bien demarcados que viven en un mundo preciso, bien delineado y regido por la cronología, la lógica y la razón, sino que se introduce en una historia fragmentada, inacabada y llena de suposiciones, incertidumbres y dudas.

Enlazando las reflexiones anteriores con *El túnel*<sup>4</sup>, se puede decir que Juan Pablo Castel, el protagonista, es casi el prototipo del personaje modernista: artista, automarginado, crítico, inteligente, hiperconsciente, continuamente analizando e interpretando el mundo exterior e interior, desconfiando de sus propias conclusiones y constantemente reajustando su cosmovisión.

Hay que tener presente, sin embargo, que a primera vista el discurso de Juan Pablo Castel da la sensación de que no es nada tentativo ni hipotético, sino más bien apodíctico: más de una vez, su relato de la trágica historia de amor que termina en homicidio se aproxima al discurso científico y, además, tiene rasgos de la novela policial<sup>5</sup>: el narrador se empeña en descubrir una realidad velada sirviéndose de un riguroso racionalismo. Tanto en su frenética búsqueda de María Iribarne (la mujer desconocida que se había fijado en el detalle alusivo de su cuadro Maternidad) como en sus obsesivas indagaciones acerca de la vida íntima de María después de haberla encontrado, se destaca el planteamiento sistemático de Castel. Meticulosamente reúne todos los datos (supuestamente) relevantes, enumera todas las hipótesis que pueda hacer a base de ellos y trata de pronunciarse por la hipótesis que considera como la más lógica o plausible.

Pero aun así y todo, muchas de las preguntas que se hace quedan sin respuesta. De ahí que pulule la frase "no sé" en su autoconfesión. No hay ni que decir que con esto queda claramente expuesto el carácter hipotético de su discurso y que se evidencian los límites de su visión de la realidad, así como los de su enfoque racionalista, como luego se especificará.

Gran parte de las dudas que atormentan a Castel se refieren a la vida sentimental de María. A pesar de sus angustiosas pesquisas, Castel no es capaz de encontrar la respuesta a preguntas atormentadoras como: ¿María ha tenido muchos amantes antes de que la conoció? ¿Todavía se acuesta con su marido?

---

<sup>4</sup> En *El escritor y sus fantasmas*, el mismo autor menciona los siguientes "atributos centrales de nuestra novelística": descenso al yo; el tiempo interior; el subconsciente; la ilogicidad; el mundo desde el yo; el Otro; la comunión; sentido sagrado del cuerpo; el conocimiento. (Sábato 1963:86-89) No hace falta insistir en que casi todos éstos corresponden con el código modernista.

<sup>5</sup> Nótese el *mise en abyme* sobre la novela policial a en las páginas 130-132.

¿Lo quiere a él como él la quiere a ella? ¿Tiene otros amantes? ¿Simula el placer? Y un largo etcétera.

Son preguntas a las que María muchas veces se niega a contestar, sin tener un motivo claro o alegando razones muy vagas. Y en los casos en que sí las contesta, Castel no siempre se fía de sus respuestas. De esta manera, María va convirtiéndose en un enigma insoportable para él. Si bien en el principio cree que ella es su hermana del alma —o, mejor dicho, necesita creerlo—, no puede impedir que vaya invadiéndole la certeza de que el alma de María le permanece cerrada a cal y canto.

Castel sufre de una neurosis epistemológica; está dominado por una “manía de querer encontrar explicación a todos los actos de la vida” (Sábato 1979:63). Dominado por un fanatismo enfermizo, continuamente está indagando e interpretando, en busca de verdades que no puede alcanzar. El lector es su cómplice, ya que el punto de vista que se le ofrece es el de Castel: en líneas generales, no dispone de más información que la que le transmite el protagonista<sup>6</sup>. O sea, la estrategia narrativa de *El túnel* es, sin duda alguna, la de la forma impedida.

Que le falten los datos imprescindibles para conocer la verdad, no le impide a Castel sacar algunas conclusiones de gran alcance. Las consecuencias son trágicas, ya que son estos razonamientos precipitados los que motivarán su crimen: Castel se convence a sí mismo de que María lo engaña, conclusión que, repito, saca sin disponer de pruebas fehacientes (recuérdese, sobre todo, cómo Castel se persuade a sí mismo de que Hunter es el amante de María).

Es evidente, pues, que Castel transgrede los límites del racionalismo que se ha impuesto, revelando así (y de muchas otras maneras también) la deficiencia de éste con respecto a la realización de su gran aspiración: conocer a y comunicarse con María. Si es cierto que el cerebro de Castel, como él mismo dice, está “constantemente razonando como una máquina de calcular” (Sábato 1979:84), también lo es que esta manera de actuar le falla, muy a pesar suyo. Como él mismo va dándose cuenta, acude al discurso racional por desesperanza: se sirve de él para conjurar el caos que amenaza apoderarse de él, el caos de los planos irracionales de su psique, o sea, su otro yo, regido por pasiones, deseos, angustias e impulsos desconocidos e imprevisibles, ante los que se siente indefenso.

A pesar de la camisa de fuerza racionalista que trata de ponerse, Castel no es capaz de negar del todo a su otro yo. Es más: a través de la pintura y a través del amor trata de comunicarse con su lado oscuro, a lo mejor a pesar suyo. (También están los sueños, pero éstos tienen, a mi parecer, un papel más bien modesto a este respecto)<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Hay algunos momentos en que Castel retiene información (v.gr. al final del capítulo XVI y poco antes del final del capítulo XVIII) y, claro está, hay otros en que el lector podrá sacar conclusiones de mayor alcance que las que saca el mismo protagonista.

<sup>7</sup> Cabe recordar el segundo sueño aquí, por su evidente parentesco con *La metamorfosis* de Franz Kafka, uno de los pioneros del modernismo europeo.

En el ámbito del amor el fracaso es evidente: los intentos de unirse con María terminan en el asesinato, cometido por Castel en un claro impulso de aniquilar la parte insondable e incontrolable de sí mismo, de conjurar los poderes oscuros del inconsciente. ¿Cuáles son estos poderes oscuros? Esbozo la siguiente respuesta.

Como se sabe, María llama la atención de Castel porque ella, como única visitante de la exposición, se fija en el cuadro *Maternidad*. El título de este cuadro y su tema no son más que dos de los numerosos indicios que dan muestra de que Castel identifica a María (*nomen est omen*) con el arquetipo de la madre: María se le antoja como mucho más vieja de lo que es en realidad; muchas veces se siente como un niño en su presencia; en más de una ocasión el contacto con María le evoca experiencias y sensaciones de su infancia; y así sucesivamente.

Imponiendo esta fusión de María y madre y convirtiendo a María en un icono, Castel muestra su incapacidad de aceptar a su amante como otra. Así, se manifiesta la doble negación del Otro por parte de Castel: ignora su propia otredad (o sea, los deseos oscuros del inconsciente) e ignora la otredad de María. Esta negación del Otro, la ferocidad con que Castel busca la comunión con María, sus celos patológicos, todo esto revela que en la psique del pintor la relación entre el orden imaginario y el orden simbólico está desequilibrada: domina el orden imaginario, en que el yo no reconoce al Otro sino que se imagina que el Otro se funde con el yo. En otros términos, Castel no ha superado la fase imaginaria; no ha sido capaz de inscribirse plenamente en el orden simbólico.

Dándose cuenta de que la imagen de María fundada por él se desmorona, y siendo incapaz de dar el salto aceptando la otredad de su amante, Castel la destruye, fijándola para la eternidad, como dijo el mismo autor (Sábato 1963:15). Este asesinato es, igual que la defensa de la liquidación de individuos perniciosos en el comienzo del relato de Castel, un ejemplo prototípico del acto gratuito reivindicado por los modernistas.

La conclusión más evidente sería, pues, que el homicidio refuerza el estancamiento de Castel en el orden imaginario y que su aislamiento (en sentido literal y en sentido figurado) lo condena a una incomunicación total y definitiva. En resumen, que su soledad es irremediable. El fin de su narración parece afirmar esta conclusión: “Y los muros de este infierno serán, así, cada día más herméticos.” (Ibídem:165).

Creo, sin embargo, que no es imposible otra interpretación, que ofrece un poco más de perspectiva. Para explicarla, hay que examinar con algún detalle la evolución y la función de la pintura de Castel. Antes de *Maternidad*, Castel construía sus cuadros mecánicamente, “como se construye una casa” (ibídem:86). A partir de este cuadro, no obstante, su pintura “se fue transformando paulatinamente: era como si los seres y cosas de mi antigua pintura hubieran sufrido un cataclismo cósmico.” (Ibídem:151)

Como confiesa él mismo a María, Castel no es capaz de interpretar —o sea, de razonar y racionalizar— la escena alusiva en *Maternidad* (una playa solitaria

en que una mujer mira el mar "como esperando algo, quizá algún llamado apagado y distante" [ibídem:65]). Esto no quita que tenga la sensación de que ésta lo representa profundamente a él. Más adelante en la narración se explica esta escena: anuncia inequívocamente a María.

Pero hay más. A mi juicio, esta escena representa profundamente a Castel justamente porque éste no es capaz de interpretarla plenamente; así, el cuadro marca el primer paso del descenso a lo desconocido que da el pintor, o sea, el descenso a su otro yo (la manifestación más inmediata del Otro). Es de notar que Castel lo hace a través del arte, refugio de los modernistas, como queda dicho.

Parece que la mutilación y la destrucción de los cuadros cometidas por Castel poco antes de que asesinara a María marcan el fin de este proceso y sellan el fracaso de sus esfuerzos por (re)conocer a su otro yo por vía artística. Sin embargo, la verdad resulta ser otra: con algo de alivio Castel confiesa, casi al final de sus memorias: "Al menos puedo pintar (...)". (Ibídem:164) O sea, cuando Castel se encuentra encerrado en el manicomio, abandonado por todos, sigue comunicándose con el Otro a través del lenguaje simbólico de la pintura.

Es de suma importancia advertir que en su soledad Castel no sólo sigue pintando, sino que también se pone a escribir. Con esto, acude al lenguaje simbólico por antonomasia: el mismolenguaje, que trasciende de la singularidad del individuo y que crea las distinciones y las diferencias: un elemento (una palabra) sustituye a otro elemento (la cosa misma). El lenguaje es, pues, la estructura del orden simbólico<sup>8</sup>.

Ahora bien, es cierto que Castel, como él mismo confiesa en el comienzo de su relación, escribe la historia de su crimen animado por "la débil esperanza de que alguna persona llegue a entenderme. AUNQUE SEA UNA SOLA PERSONA" (ibídem:64), con lo que se evidencia un paralelismo que no promete nada bueno: Castel proyecta las mismas esperanzas en sus escritos que antes había proyectado en su cuadro Maternidad. Parece, pues, que las vivencias con María no han producido ninguna catarsis en Castel y que la historia se repetirá.

Insisto, sin embargo, en que no se puede descartar la posibilidad de un escape: el fervor con que Castel se aferra al lenguaje simbólico de la pintura y la gran necesidad que siente de expresarse en el medio ejemplar del orden simbólico (el lenguaje) podría arrancarlo del narcisismo del orden imaginario e inaugurar su inscripción definitiva en el orden simbólico. Si es así, Castel podrá conocer y reconocer al Otro presente en sí mismo y en sus prójimos, y también podrá sentirse reconocido por el Otro. En este caso, Castel por fin podrá enfrentarse con la persona que brilla por su ausencia en *El túnel*: el padre,

---

<sup>8</sup> Por otro lado, hay que señalar la crítica del lenguaje en *El túnel*: Castel atribuye los desencuentros con María y con sus lectores a "nuestro imperfecto lenguaje" (Sábado 1979:100).

representante por antonomasia del orden simbólico<sup>9</sup>. Una interpretación cuyo carácter hipotético corresponde a la quintaesencia del modernismo.

#### BIBLIOGRAFIA

- Baker, Armand F. 1984 "Psychic integration and the search for meaning in Sábato's *El túnel*", en: *Hispanic Journal* Vol. 5, no. 2, 113-125.
- Bertens, Hans 1986 "The Postmodern Weltanschauung and its Relation with Modernism. An Introductory Survey" (en: Douwe Fokkema & Hans Bertens [eds.], *Approaching Postmodernism*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 9-52).
- Calinescu, Matei & Douwe Fokkema 1987 *Exploring Postmodernism* (Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins).
- Cuadernos Hispanoamericanos* 1983 Homenaje a Ernesto Sábato (No. 391-393).
- Faulkner, Peter 1985 *Modernism* (London/New York: Methuen, tercera edición).
- Fokkema, Douwe W. 1984 *Literary History, Modernism, and Postmodernism* (Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins).
- Fokkema, Douwe & Elrud Ibsch 1987 *Modernist Conjectures. A Mainstream in European Literature, 1910-1940* (London: Hurst)
- Lacan, Jacques 1966 *Écrits* (Paris: Seuil).
- McHale, Brian 1987 *Postmodernist Fiction* (New York/London: Methuen).
- Paz, Octavio 1990 *La otra voz. Poesía y fin de siglo* (Barcelona: Seix Barral).
- Price, Greg 1990 "Ernesto Sábato" (en: *Latin America. The Writer's Journey*, London: Hamish Hamilton, 75-83).
- Sábato, Ernesto 1963 *El escritor y sus fantasmas* (Buenos Aires: Aguilar) 1979 *El túnel* (Madrid: Cátedra, cuarta edición).
- Shaw, Donald L. 1983 *Nueva narrativa hispanoamericana* (Madrid: Cátedra, segunda edición)
- Swanson, Philip (ed.). 1990 *Landmarks in Modern Latin American Fiction* (London & New York: Routledge).
- Vargas Llosa, Mario 1990 "El país de las mil caras" (en: *Contra viento y marea* (III), Barcelona: Seix Barral, pp. 227-246).

---

<sup>9</sup> A lo mejor hay una excepción: puede ser que el hombre que transforma a Castel en pájaro en uno de sus sueños sea una referencia a su padre (ibídem:121).