EL TUNEL DE ERNESTO SABATO EN BUSCA DEL ORIGEN

POR

ANA PAULA FERREIRA
New York University

Es inmensa y variada la obra crítica dedicada a la novela de Ernesto Sábato, *El túnel*. Un comentario más que se pueda añadir a la larga lista de ensayos, tesis, artículos y volúmenes enteros consagrados a elogiar los valores de la obra resultaría superfluo y hasta quizás, repetitivo. El drama de Juan Pablo Castel, protagonista de la novela, ilustra, evidentemente, las dos corrientes ideológicas de más relieve en las pasadas décadas: el existencialismo (de Jean-Paul Sartre) y el psicoanálisis freudiano. Por un lado, se encuentran críticas cuyos enfoques temáticos son el enajenamiento, la soledad, la angustia, la falta de identidad y la confusión del hombre contemporáneo. Por otro, se comenta el complejo de Edipo y sus manifestaciones en el protagonista. En ambos casos, se elogia incontestablemente, la “universalidad” de la novelita sabatina. No obstante, estos escritos son, en la mayor parte, superficiales. Para comprender la extensión del drama de Juan Pablo Castel es fundamental buscar su origen y trazar, consecuentemente, el desarrollo psíquico de ese ser que, incapaz de vivir fuera de su túnel original —el vientre materno—, retorna a él y a su condición pre-natal.

La teoría psicoanalítica postulada por Jacques Lacan en sus *Ecrits* (1966) echa nueva luz sobre el tan comentado (y alabado) problema psicológico del protagonista de *El túnel*. Según el neo-freudiano francés, todo individuo pasa por tres etapas esenciales en su formación psíquica. La primera, y de mayor importancia para el desarrollo mental del individuo, es el “estadio del espejo”. Frente al reflejo de sí mismo, el bebé reacciona como si la imagen presentada por el espejo fuese la de otra persona. Poco a poco, el niño reconoce que esa imagen no pertenece al mundo real y termina con sus intentos de apoderarse de ella. Finalmente, el bebé ve en el reflejo su propia imagen. Es aquí donde se registra la segunda etapa de la formación del “Yo”. Lacan la califica de “imaginaria” porque el niño se confunde con su imagen, con sus semejantes y con su madre. La intervención del padre, de la “Ley”, como le llama Lacan, el inevitable y necesaria en esta etapa. Si el niño, ayudado por la madre, reconoce que no es su fallo y se aparta de ella, identificándose con el padre, su entrada en la tercera etapa del desarrollo psíquico queda superada. Entra entonces en el orden

simbólico—el mundo del lenguaje, de la cultura y de la civilización¹. Esta teoría, como cualquier otra, tiene sus limitaciones y sus debilidades. Sin embargo, el análisis del relato de Juan Pablo Castel, llevado a cabo bajo esta nueva dirección crítica, logra profundizar en lo que otras teorías psicoanalíticas han fracasado u olvidado. El origen del problema de Castel —el problema de la formación del “Yo”.

Los primeros capítulos de *El túnel* revelan algo fundamental acerca del protagonista. Juan Pablo, el criminal encarcelado, es totalmente incapaz de verse a sí mismo. La historia de su proceso “está en el recuerdo de todos” e incluso en el suyo, pero lo que Castel-narrador se dispone a contar no tiene nada que ver con ese otro Castel que ni él ni “todos” conocen aún. En efecto, el afán de ser objetivo e imparcial en su relato, el afán de explicar, aclarar y hasta filosofar sugiere la defensa del Castel “célebre”, exterior y ajeno a sí mismo.

La denuncia feroz de la sociedad y de sus miembros emprendida por Castel, demuestra cómo él se siente superior a la especie humana. El protagonista no ve ni siente esos males comunes en su ser puesto que no reconoce su propia imagen en ese espejo que es la sociedad. Comienza por censurar a la gente que recuerda el pasado con nostalgia, afirmando categóricamente su aislamiento:

... y así, casi podría decir que todo tiempo pasado fue peor, si no fuera porque el presente me parece tan horrible como el pasado; recuerdo tantas calamidades, tantos rostros cínicos y crueles, tantas malas acciones, que la memoria es para mí como la temerosa luz que alumbra un sórdido museo de la vergüenza².

Castel defiende, con una convicción fiera, a los criminales, considerándolos “gente más limpia, más inofensiva” (12) que la restante sociedad. Aunque mencione a cada paso que por ser humano él mismo está sujeto a los males que denuncia, es evidente que Castel no se ve como tal. Al censurar la vanidad, ocupando con esto dos páginas, el protagonista-narrador recuerda su propia (y distante) vanidad. Con todo, termina su “moraleja” afirmando: “Sin embargo, no relato esta historia por vanidad” (15). Más adelante, contradice estas palabras aludiendo a su celebridad actual. Castel censura aun “los charlatantes” que critican sus pinturas. Pero el colmo de su denuncia se encuentra en sus afirmaciones sobre los conglomerados, sobre todo el de los pintores:

Diré, antes que nada, que detesto los grupos, las sectas, las cofradías, los gremios y en general esos conjuntos de bichos que se reúnen por razones de profesión, de gusto o de manía semejante. Estos conglomerados tienen una cantidad de atributos grotescos: la repetición del tipo, la jerga, la vanidad de creerse superiores al resto de los hombres (20).

¹ Jean Baptiste Fages, *Para comprender a Lacan*, (Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1973), 13-14.

² Ernesto Sábato, *El túnel*, 2ª ed., (Buenos Aires: Emecé Editores, 1951), 11. (Las siguientes citas al texto van en paréntesis).

Dirigiéndose a esa imagen exterior y distinta a sí mismo, Castel se pierde así en largas digresiones cuyos objetivos parecen ser los de defender y a la vez, convencer.

El encuentro con María Iribarne en el Salón de Primavera es, en cierto sentido, la primera experiencia de Castel con la imagen de una "madre". Todavía la mujer no es más que un ser exterior y ajeno al pintor; un ser que él intenta fijar en la escenita de su lienzo. La irritación, la nerviosidad y la tristeza experimentadas por Castel cuando pierde de vista la imagen de María, traducen su búsqueda (inconsciente) de una imagen real de madre:

Durante los meses que siguieron, sólo pensé en ella, en la posibilidad de volver a verla. Y, en cierto modo, sólo pinté para ella. Fue como si la pequeña escena de la ventana empezara a crecer y a invadir toda la tela y toda mi obra (18).

Ya antes de encontrar a María, Juan Pablo había tratado de reecontrar la imagen de esa madre perdida y de la cual él no se podía apartar. Las experiencias con el sexo opuesto revelan su imposibilidad de superar la primera fase de su desarrollo psíquico. Su madre (original) actúa como un espejo donde se reflejan las demás imágenes femeninas. Sin embargo, ninguna de ellas, antes de María, pudo devolver al protagonista esa imagen primera y tan anhelada por él:

Desgraciadamente, estuve condenado a permanecer ajeno a la vida de cualquier mujer ... (19). Me ha sucedido estar enamorado de una mujer (anónimamente, claro) y huir espantado ante la posibilidad de conocer a las hermanas Y esa especie de visión deformada de la primer mujer en su hermana me produjo ... un sentimiento de vergüenza, como si en parte yo fuera culpable de la luz levemente ridícula que la hermana echaba sobre la mujer que tanto había admirado (12).

En cada imagen femenina admirada, se efectúan desplazamientos del significante original e irre recuperable —el falo. Lo femenino se extiende así en una serie de reflejos que se desfiguran a medida que se apartan más y más del significante (e imagen) primero.

Juan Pablo construye mentalmente toda una serie de posibles reencuentros con la imagen captada en su exposición de pintura. Nótese, de paso, que el proceso mental del protagonista se caracteriza por su lógica y razonamiento excesivos. No es un caso de amor; Juan Pablo no está enamorado de María. Lo que el protagonista intenta hacer es apoderarse de esa imagen real, todavía exterior a su cuerpo, que le aporta nuevamente la imagen de su madre perdida.

Según el relato se va desarrollando, hacia el capítulo VI, Juan Pablo deja de tratar las imágenes (la suya y la de María), como seres reales, distintos y ajenos a su propio ser. Es evidente que el protagonista abandona su tono superior y moralizante. Es de igual modo aparente cómo, a partir de este

capítulo, el relato se vuelve más objetivo, con muy pocas explicaciones o justificaciones de parte del narrador. Es que ahora, ya el Castel-otro, el criminal célebre, no ve su reflejo en la sociedad como un ser real, sino como un recuerdo distante y apagado. Sólo el Juan Pablo-pintor, el niño en busca de su “madre”, aparece entre las líneas del relato.

El segundo encuentro con María es verdaderamente un intrincado juego de espejos. Castel que afirma no creer en casualidades, Castel que había planeado minuciosamente una serie de “variantes” para este encuentro, se depara con la imagen de la mujer. Caminando “con decisión” en la vereda opuesta a la de Castel, María es un reflejo y nada más. De ahí, la confusión y torpeza del protagonista que no sabe cómo actuar o qué palabras dirigir a esa imagen que no se encuentra, esta vez, con las imágenes de su pintura. Porque, en realidad, todo el afán de Juan Pablo por reencontrar a María, es un afán por encontrar el reflejo de esa madre “irrealizada” fijada en su pintura —desplazamiento de la madre original. “Me sentí grotesco y pensé vertiginosamente que todo lo que había pensado y hecho durante esos meses (incluyendo esta escena) era el colmo de la desproporción y del ridículo” (33-34). Sólo al asegurarse de que, en efecto, María se recuerda de su escenita, sólo al unir (mentalmente) las dos imágenes de “madre irrealizada”, puede Castel reintegrarse en el mundo que “había sido, hacía unos instantes un caos de objetos y seres inútiles” (34).

La búsqueda de Juan Pablo por proyectar la imagen de su escena, “Maternidad”, en María, culmina en el capítulo IX, con el tercer encuentro entre los dos. Es aquí muy evidente que la mujer, instintivamente, anhela “realizarse” mediante una posible relación con el pintor. Sin embargo, Juan Pablo no se da cuenta de ello. Para él sólo importa la imagen que tiene delante de sí, esa imagen que se deja arrastrar dócilmente, pero cuyo interior es impenetrable para el pintor:

... era una mirada extraña, fija, penetrante, parecía venir de atrás; esa mirada me recordaba algo, unos ojos parecidos, pero no podía recordar dónde los había visto (43).

Sin saber por qué lo hace, obedeciendo “a una especie de instinto” (45), Juan Pablo intenta apoderarse de la “madre” en María, proyectando su imagen en la de su pintura, proyectándose a sí mismo en las dos. Es de este modo cómo Castel llega a reconocerse en las dos imágenes de “madre”:

Estoy caminando a tientas, y necesito su ayuda porque sé que se siente como yo (47) Había pintado la escena de la ventana como un sonámbulo (48). Eso es, ahora creo que di con la clave, ... pero me representa profundamente a mí (49).

Este es, sin duda, el primer paso del protagonista hacia la identificación total con la “madre” en María. De cierto modo, la mujer de la ventana es el “puente transitorio y frágil colgado sobre un abismo” (50), y no María, como lo piensa el

protagonista. Recapitulemos el proceso psicológico de Juan Pablo. Según parece, el protagonista pierde su madre antes que se efectúe su entrada en el orden simbólico. (Nótese que no hay ninguna mención de su padre en todo el relato). Identificándose totalmente con ella, Juan Pablo queda huérfano, no sólo de su madre como también de sí mismo. Al intentar tener relaciones con una mujer, el protagonista sólo intenta una nueva identificación de su parte, desplazando la primera imagen (y significante) en una otra. Recordemos lo que nos dice acerca de "las hermanas" de una cierta mujer, en la cual ve momentáneamente a su madre y, por consiguiente, su propia imagen. Al conocer, o sólo pensar en las hermanas de su enamorada (anónima), el protagonista huye horrorizado porque ve en ellas su imagen deteriorada y fea. A partir de la primera imagen todas las siguientes van sufriendo alteraciones. Por eso pinta Castel "Maternidad" con sus dos figuras (desplazamientos) de madres. Ha fijado pictóricamente lo que mejor representa a su madre perdida y a él mismo —no tiene que tener reflejos deteriorados o alterados. Por medio de la pequeña imagen de la madre sola, Castel llega a María y, simultáneamente, se reencuentra con su "madre" —en la escena principal de "Maternidad".

Al establecer relaciones con María, Castel se identifica totalmente con ella. No puede soportar sus ausencias, sus silencios, las inmensas lagunas que los separan, porque el cuerpo de María es ya su propio cuerpo, pero un cuerpo fragmentado y alienado. Es evidente que Juan Pablo está consciente de su situación frente a María:

En verdad, ¿cómo no podía tutearme si nos conocíamos desde siempre, desde mil años atrás? Si cuando ella se detuvo frente a mi cuadro y miró aquella pequeña escena, ... ya era como si nos hubiésemos tuteado y en seguida supe cómo era y quién era, cómo yo la necesitaba y cómo también, yo le era necesario (68).

Todavía, en un principio, Castel no capta la aparente relación que existe entre María, él mismo y la mujer que mira jugar al niño, en el primer plano de su cuadro, calificando de "amor" un sentimiento que no es más que un anhelo maternal por parte de los dos:

Se puede querer también a un perro, a un chiquillo si me amabas verdaderamente o como a un chico, (72). Me hizo sentar nuevamente y me acarició la cabeza A veces siento como si yo fuera un niño a tu lado (74). Y yo vivía obsesionado con la idea de que su amor era, en el mejor de los casos, amor de madre o de hermana (76).

Se explica entonces la agresividad y la crueldad de Castel frente a María. El no quiere solamente poseerla por unos instantes; no basta la relación física con la mujer. Castel desea ser su todo, llenar su vacío —ser, en fin, el falo que le falta a María. Al observar que esto es imposible, visto que existen "otros" en la vida de "la madre", el protagonista confundido y alienado, hiere a María y a sí mismo. Castel, que se identifica totalmente con la mujer, siente que su cuerpo se

fragmenta, puesto que, indirectamente, el protagonista se desplaza en una serie de identificaciones parciales con aquellos "otros" cuerpos que hacen parte del cuerpo de "su madre":

Me sentí una especie de monstruo, viendo sonreír al ciego, ... (58). Hunter tenía cierto parecido con Allende Este hombre es un abúlico y un hipócrita, pensé Tenía un aspecto parisiense, se llamaba Mimí Allende, era malvada y miope (102).

Para entrar aún más profundamente en el drama de Castel, es necesario observar cómo el protagonista asciende al orden simbólico por medio de su contacto con esos "otros", entre los cuales se encuentra el marido de María. Es en este proceso de su formación psíquica que reside el origen de su drama. Incapaz de nombrar el significante primero—el falo—representado por la "Ley" paterna, Castel emprende un regreso al orden imaginario, a las primeras etapas del estadio del espejo, y finalmente, al vientre materno—el túnel de su prisión.

Ya desde su principio, intervienen en la relación entre Castel y María, varios seres que representan el "padre" y su respectiva "Ley". Primero estos seres son puramente imaginados por Castel. "Pensé que alrededor de María existían muchas sombras" (55). Después, el encuentro con Allende viene a confirmar que en efecto, existen otros. Allende, que siendo el marido de María, representaría la "Ley" paterna, y Hunter, el primo de la mujer. Castel deduce que "había en su vida otras personas como yo" y se pregunta, "¿Cuántas eran? ¿Y quiénes eran?" (61). Es evidente que a partir de este momento el ascenso al orden simbólico está completamente cerrado para Castel, no pudiendo nombrar una "Ley" específica; incapaz de transferir su identificación con María, la "madre" a una identificación con el "nombre del padre", poseedor del falo, Juan Pablo entra defectivamente en el orden simbólico.

Es evidente que también María rechaza la "ley paterna", contribuyendo a la dependencia de Castel en ella. Por un lado, la mujer usa su apellido de soltera, renegando el nombre del padre, el nombre de Allende. Por otro, podemos observar la libertad de María, en relación a su marido. El hecho de que escriba una carta a su "amante" y la haga entregar por Allende es revelador. También lo son sus frecuentes e inesperadas salidas al campo. Puesto que, evidentemente, la relación entre Castel y María es una de madre-hijo, sólo ella, en su papel de "madre" podría ayudarlo al "niño" a liberarse de esa identificación dual y enfermiza para los dos.

Aunque Juan Pablo se inscribe en el orden simbólico, él es absolutamente incapaz de dominarlo. María y todos los seres que lo rodean le inspiran innumerables dudas, asco y hasta odio. Sin embargo, Juan Pablo se identifica, inconscientemente, con las personas que tanto desprecia. Ellas son, en realidad, partes de la misma María. Así, Castel soporta "en constante guardia" (102), la conversación entre Mimí y Hunter, para deducir más tarde:

Gente así no puede producir en María más que un sentimiento de soledad. GENTE ASI NO PUEDE SER RIVAL. Y sin embargo no lograba ponerme alegre. Sentía que en lo más profundo alguien me recomendaba tristeza. Y al no poder darme cuenta de la raíz de esta tristeza me ponía mal-humorado, ... (108).

Nótese, en particular, las mayúsculas que el narrador-protagonista emplea en el pasaje. Como sus demás resortes para convencerse a sí mismo en un punto débil o dudoso en su espíritu, estas palabras traducen su sentimiento real—esa gente es, en efecto, rival. Es pues curioso notar por qué y cómo Castel se siente triste delante de ellos. En realidad, la tristeza viene de sí mismo, de su convicción interior (y reprimida), de que esa gente forma parte de María, y, por consiguiente, son partes con las cuales él se identifica. El capítulo XXVI ilustra esta cuestión. Lleno de remordimiento y de culpa, Juan Pablo declara.

¡Y no poder arrojarme humildemente para que me perdonase y calmase el horror y el desprecio que sentía por mí mismo! María, sin embargo, no parecía perder el dominio y yo comencé inmediatamente a sentir que la vaga tristeza de esa tarde comenzaba a poseerme de nuevo (115-116).

Toda la serie de identificaciones con María, Allende, Hunter y Mimí le revelan a Juan Pablo a sí mismo y, por esta razón, él siente esa tristeza invadirlo. Unos capítulos después el protagonista se da cuenta de que “poco a poco fui incorporándome y la tristeza fue cambiándose en ansiedad, el odio contra María en odio contra mí mismo” (137).

A lo largo del relato se pueden observar varias ocasiones en las cuales el protagonista parece ser un ente doble que actúa diferentemente a su manera de ser o de pensar. La “escisión” que se efectúa en su inconsciente es aún más acentuada después de su entrada (defectiva) en el orden simbólico. Y es por medio del lenguaje, de las palabras de Juan Pablo, que se revelan la confusión, la división y la fragmentación de su ser. Su habla es pues de índole totalmente opuesta a su ser interior. Es una “máscara” que el protagonista adopta para sobrevivir en el mundo, en la sociedad, junto a María y a sus semejantes. Son varios los instantes en que Juan Pablo nota esta duplicidad, pero es sin duda en el capítulo XX que más se evidencia la “escisión” del protagonista:

Ya antes de decir esta frase estaba un poco arrepentido: debajo del que quería decirlo y experimentar una perversa satisfacción, un ser más puro y más tierno se disponía a tomar la iniciativa en cuanto la crueldad de la frase hiciese su efecto y, en cierto modo, ya, silenciosamente, había tomado el partido de María, antes de pronunciar estas palabras estúpidas e inútiles De manera que, apenas comenzaron a salir de mis labios, ya ese ser de abajo las oía con estupor, como si a pesar de todo no había creído seriamente en la posibilidad de que el otro las pronunciaba ... (91).

La “máscara” de Juan Pablo —su crueldad delante de María, no es un mero papel momentáneo y exterior al carácter del protagonista. Es al contrario, una parte constituyente de su ser dividido; es una faceta de su personalidad, que una vez adoptada, se fija indefinidamente en él. Sin embargo, Juan Pablo adopta más “máscaras” con las cuales actúa delante de otras personas. En la estancia, por ejemplo, el protagonista oye atentamente el diálogo entre Hunter y Mimí, mientras piensa y siente una aversión feroz contra ellos. Y es precisamente esta duplicidad en sí mismo que Castel proyecta en María al culparla de ser una cualquiera que sólo finge delante de él. El hecho de que Castel mate a su amante prueba cómo él se fija (o “petrifica”) en su estado de escisión, y muy particularmente, en su máscara sádica y cruel.

Como ya hemos observado, el ascenso de Juan Pablo al orden simbólico no tiene éxito. Su entrada en el mundo de la sociedad, de la cultura y del lenguaje es, por lo tanto, totalmente falsa y defectiva. Se desplaza en un estado psíquico duplo —se confunde, angustia y ajena cada vez más. Juan Pablo capta y se arroja al mundo por medio de dos vehículos de comunicación: su lenguaje y su pintura. Es también por medio de éstos que el lector se acerca al mundo de Castel.

Para relatar la historia de su crimen, Juan Pablo se apoya sólo y exclusivamente en sus recuerdos. Desde esa prisión que encarcela su cuerpo, el protagonista se dispone a reconstruir verbalmente un pasado cuyos elementos fundamentales están borrados o reprimidos de la memoria. Con todo, la historia de Juan Pablo no se encuentra totalmente reprimida en su inconsciente. El protagonista tiene acceso a esas partes de su pasado que, de una manera u otra, están grabadas en varios registros, viendo a la superficie por medio de síntomas, sensaciones y asociaciones. Su propio cuerpo es uno de estos registros. Ese cuerpo que, una vez libre del “túnel” original aunque siempre ligado a él, pudo emprender una búsqueda de identidad —de un nuevo “túnel” donde refugiarse. En el cuerpo de Juan Pablo están grabadas las experiencias, las sensaciones, los choques con el mundo exterior al “túnel” primero, y luego a su túnel actual. Su historia también se encuentra grabada en sus recuerdos distantes de su infancia. Juan Pablo menciona dos veces su niñez, siempre en relación a su madre: “Cuando yo era chico y me desesperaba ante la idea de que mi madre debía morir un día, ... no imaginaba que mi madre pudiese tener defectos” (14); “Mi madre no preguntaba nunca si habíamos comido una manzana, porque habríamos negado; preguntaba cuántas, dando astutamente por averiguado lo que quería averiguar ... (144). La primera alusión a sus años de infancia revela cómo el protagonista consideraba a su madre. Del mismo modo, él busca en María una “madre” sin ningún defecto. La segunda mención revela hasta qué punto Juan Pablo ha incorporado en su personalidad las características maternas. Ya desde el principio de su relación con María, Juan Pablo “da por averiguado” que existen “otros” en la vida de la mujer, culpándola injustamente. Otro registro donde se encuentra grabada la historia de Castel es en su modo de hablar y de vivir, así como en su carácter. Los primeros capítulos de la novela

son muy reveladores a este respecto. Observamos el tono cortante, frío y audaz de sus palabras; su autoridad y egoísmo en relación a los demás; y, como pintor, su aversión contra otros pintores y contra los críticos:

Conozco bien el alma humana para prever que pensarán en la vanidad. Piensen lo que quieran: me importa un bledo; hace rato que me importan un bledo la opinión y la justicia de los hombres (13).

.....
Sin embargo, de todos los conglomerados detesto particularmente el de los pintores. En parte, naturalmente, porque es lo que más conozco Pero tengo otra razón: LOS CRITICOS. Es una plaga que nunca pude entender (24).

Castel menciona también algunos incidentes de su pasado, para ilustrar algún punto de su relato, siempre con forma de "moraleja". Uno de ellos se encuentra en el capítulo II, cuando habla de su vanidad al ver su madre compadecerse de su cansancio (14); otra historia relacionada con su pasado se encuentra en el primer capítulo, a manera de ejemplo:

Que el mundo es horrible, es una verdad que no necesita demostración. Bastaría un hecho para probarlo, en todo caso: hace un tiempo leí que en un campo de concentración un ex-pianista se quejó de hambre y entonces le obligaron a comer una rata, pero viva (12).

Es evidente aquí la relación entre Castel, ex pintor y la prisión donde se encuentra, y el ex pianista en el campo de concentración. Por último, podemos observar las lagunas de los recuerdos de Castel o, más precisamente, aquéllo que se encuentra grabado en su inconsciente: "A pesar de que mi memoria es sorprendente, tengo, de pronto, lagunas inexplicables" (50); "Hubo demasiadas cosas tristes para que desee rehacerlas con el recuerdo" (50). En efecto, es el material reprimido en el inconsciente de Juan Pablo lo que ocasiona su angustia y neurótica personalidad. Todos estos registros que contienen pedazos de la historia del protagonista quedarían aislados y sin nexo, si no fuera por sus relaciones con el núcleo del relato —ese algo que Castel no puede nombrar pero que constituye el origen de su drama: el estar afuera del vientre materno. No obstante, es el lector, en su capacidad analítica, quien debe unir los significados dispersos de la vida del protagonista (proporcionados por el habla de éste), con el significante primero que Castel retiene en su inconsciente pero que se desvela indirecta y lentamente.

Partiendo de los elementos evidentes y concretamente expuestos por el narrador-protagonista en su discurso consciente, se penetra en el mundo de Castel por medio de un detallado examen de las manifestaciones de su inconsciente. Los tres sueños de Castel, así como sus síntomas neuróticos, proporcionan al lector las claves del relato. Estructurados como un lenguaje cuyas formaciones principales son la metáfora y la metonimia, estas manifestaciones revelan el inconsciente de Juan Pablo Castel.

Los tres sueños del protagonista obedecen a las leyes estructurales de condensación y de desplazamiento que, siendo las mismas leyes que rigen el inconsciente, desvelan las formaciones de éste. No se trata solamente de hallar símbolos o representaciones del mundo tangible en los sueños de Castel; varios ya lo han hecho. Se trata de observar cómo Juan Pablo (inconscientemente) combina y sustituye significantes, incapaz siempre de aceptar el significante primero, el origen de su drama. En ambos, el primero y el segundo sueño, hay una serie de elementos comunes. Castel es el centro, el eje sobre el cual caen las acciones de los otros personajes; el protagonista se encuentra en una casa; y existen seres que se burlan de él o le hacen mal. Veamos algunos pasajes de estos sueños:

Visitaba de noche una vieja casa solitaria. Era una casa en cierto modo conocida e infinitamente ansiada por mí desde la infancia, de manera que al entrar en ella me guiaban algunos recuerdos. Pero a veces me encontraba perdido en la oscuridad o tenía la impresión de enemigos escondidos que podían asaltarme por detrás o de gentes que cuchicheaban y se burlaban de mi ingenuidad ... (66).

.....
Teníamos que ir, varias personas, a la casa de un señor que nos había citado. Llegué a la casa, que desde afuera parecía como cualquier otra, y entré Intuí que había caído en una trampa y quise huir. Hice un enorme esfuerzo, pero era tarde: mi cuerpo ya no me obedecía El hombre aquél comenzó a transformarme en pájaro Entonces observé dos hechos asombrosos: la frase que quería pronunciar salió convertida en una áspero chillido de pájaro ... y lo que era infinitamente peor, mis amigos no oyeron ese chillido, como no habían visto mi cuerpo de gran pájaro Estaba perdido para siempre ... (97-98).

Evidentemente, Castel ha desplazado en estos sueños su relación total con María y sus sentimientos acerca de la situación con ella. No es sólo que la casa sustituye a María: en ambos casos, Castel y los "otros" están dentro de la mujer, y más precisamente, dentro de su útero. Hemos observado cómo Castel se identifica parcialmente con los seres que rodean a María y a quienes él detesta. Su agresividad en contra de ellos es, al final de cuentas, traducida como un miedo incontrolable de esos rivales, todos ellos "fetos" de la "madre". Allende y Hunter, en el primer sueño; y Allende, en el segundo. Claro está, que estas identificaciones parciales son un producto de la incapacidad del protagonista por identificarse con el significante primero —el "nombre del padre" y su respectiva "Ley". Por otro lado, observemos el valor metafórico de ciertos elementos en estos sueños. La primera casa condensa en sí una variedad de semas que restituyen a Castel al vientre original de su madre: "... una vieja casa solitaria ... en cierto modo conocida e infinitamente ansiada por mí desde la infancia ... sentía que en esa casa renacían en mí los antiguos amores de la adolescencia ..." (66); la segunda casa condensa la experiencia de la confrontación entre Castel y Allende, el marido de María: "Me sentía una especie de monstruo ... no veía el momento de huir de aquella sala maldita ..." (58). También en su

sueño, el dueño de la casa lo recibe amablemente y Castel no puede huir, convertido en un pájaro gigante. En el tercer sueño, la casa es sustituida por una sala desnuda de muebles y los seres abstractos y sin nombre de los primeros sueños son sustituidos por dos seres concretos, María y Hunter. Persiste aquí la sensación de Juan Pablo como eje de burla de las demás personas. Con todo, es evidente en este sueño la "escisión" que se ha llevado a cabo en la psiquis del protagonista, convirtiéndolo en un ser doble:

... espiando desde un escondite me veía a mí mismo, sentado en una silla en el medio de una habitación sombría, sin muebles ni decorados, y, detrás de mí, a dos personas que se miraban con expresiones de diabólica ironía: una era María; la otra era Hunter (136).

Si en los primeros dos sueños Juan Pablo compartía con otros seres imaginarios el "vientre" de María, desplazándose en una serie de identificaciones parciales con sus rivales, en este sueño, él es rival de sí mismo. María es reunida al "padre" y Castel se ve incapaz de liberarse en su condición pasiva de "hijo" respecto a María. No intenta encontrar una salida o huir, ni siquiera intenta protestar; está solo e indefinidamente en un "vientre" que ya no es el de María. El proceso metonímico se explica así: Juan Pablo desea colmar su "falta-de-ser", el de estar afuera del vientre materno, y remite ese deseo a la imagen pictórica de su cuadro. Por intermedio de ésta, el protagonista llega a una imagen de madre que es María. Intenta conocerla ("saber"), intenta apoderarse de ella ("dominar"), y por último, sustituye su falta orgánica por medio de aproximaciones metafóricas que culminan en una relación física con la mujer —("goce"). Con todo, en el caso de Juan Pablo, es precisamente la relación física con María que lo devuelve (indirectamente) a su lugar en el útero materno.

El carácter de Juan Pablo se caracteriza muy especialmente por los síntomas neuróticos que manifiesta. Sus manías de analizar, razonar y deducir conclusiones altamente lógicas de ciertos actos y de ciertas frases muestran cómo se ha transformado en un síntoma psicológico su falta-de-ser original. Castel anuncia que lo "emocionan los detalles" (52). Y es, en efecto, por medio de los detalles concretos o imaginados por él, que el protagonista construye mentalmente situaciones enteras. Hablamos, en este caso, de un proceso metonímico del inconsciente: Castel sustituye la parte por el todo, el efecto por la causa, el contenido por el continente. Veamos algunos ejemplos: porque el protagonista conoció a María en su exposición, deduce que "la muchacha por lo visto, solía ir a salones de pintura" (19); porque María entra en las oficinas de la "Compañía T", Castel deduce que "podría verla en cualquier momento en la oficina" (35); porque María cambia de voz al hablar por teléfono con Castel, éste resuelve que "eso probaba que ella era capaz de simular ..." y piensa que "alrededor de María existían muchas sombras" (55). Son innumerables las ocasiones del relato de Juan Pablo en las cuales se transparenta su neurosis. Sobre todo es en el capítulo XXXII que Juan Pablo llega al extremo de su estado:

¿Cuál era la idea inicial? Varias palabras acudieron a esta pregunta que yo mismo me hacía. Esas palabras fueron: rumana, María, prostituta, placer, simulación. Pensé: estas palabras deben de representar el hecho esencial, la verdad profunda de la que debo partir María y la prostituta han tenido una expresión semejante; la prostituta simulaba placer; María, pues, simulaba placer; María es una prostituta.
—¡Putas, putas, putas!— grité saltando de la bañadera (141).

El protagonista busca en partes aisladas, fragmentos de una expresión o de un acto, elementos que le valen para probar sus dudas que son, en la mayor parte, productos de su pensamiento neurótico. Es, por consiguiente, debido a estos síntomas neuróticos que el protagonista mata a María. La neurosis tiene pues, doble función en el ser de Juan Pablo. Es el efecto de su trauma inicial —el salir del útero materno y ser incapaz de liberarse de él, y lo lleva a reencontrarse con un sustituto de ese vientre—María, el cual mata. Encuentra consecutivamente, a un sustituto falso, simulador del útero materno —el “túnel” de su prisión.

La psiquis de Juan Pablo ocupa tres espacios bien demarcados en su trayecto “circular” de útero a prisión. Etapas en su búsqueda de identidad, estos espacios tienen formas de expresión propias que sobresalen en el relato del protagonista. El primero, ese útero que expulsa a Juan Pablo en el mundo, es el espacio cuya esencia el artista sublima en su cuadro, “Maternidad”. Carece de un “lenguaje” propiamente dicho, ya que el hombre no puede jamás recuperarlo, pero se representa pictóricamente: “... el lenguaje mudo, la clave de mi cuadro” (153). Juan Pablo busca entonces en María un segundo espacio donde pueda reintegrarse al útero maternal. Sin embargo, tampoco éste le proporciona la condición “fetal” anhelada por el protagonista. También María es “inescrutable”; “... una figura silenciosa e intocable” (152); “... muda y ansiosa” (153). La etapa o espacio habitado por Castel en María se representa también en las casas de los sueños del protagonista: “... una vieja casa solitaria ... en cierto modo infinitamente ansiada por mí desde la infancia” (66); “... Llegué a la casa, que desde afuera parecía otra cualquiera ... tuve la certeza instantánea de que no era así, de que era diferente a las demás” (97). Por último, Juan Pablo adopta el túnel de su prisión para volver a su estado original, el útero materno. Es en este espacio, completamente “artificial” más eterno, que Juan Pablo se da cuenta de su enorme soledad: “... en todo caso había un sólo túnel, oscuro y solitario: el mío, el túnel en que había transcurrido mi infancia, mi juventud, toda mi vida Y entonces sentía que mi destino era infinitamente más solitario que lo que había imaginado” (153). Con todo, es desde este espacio final cuyo contacto con el mundo exterior se da mediante “una de mis extrañas ventanas” (153), que se produce el relato de Juan Pablo. En efecto, las ventanas del túnel tienen doble función en la novela Son “puntos de capitonado”, (como diría Lacan), lugares por donde se abisma la palabra del discurso, y hacen ver al sujeto, Juan pablo, su inmensa soledad —el reconocimiento de no ser el Otro; de no habitar el útero materno original.

La teoría propuesta por Jacques Lacan sobre el desarrollo psíquico del hombre, ha proporcionado las pautas del presente análisis de *El túnel*. Aunque mucho queda por decir acerca de la novela, bajo este enfoque crítico, se puede observar cómo lo poco logrado echa nueva luz sobre el tan debatido drama de Juan Pablo Castel. Y quizás, no se trata de algo nuevo sino de una comprensión más detallada, más profunda del problema Castel. Hemos así, trazado su desarrollo psíquico desde los albores del “estadio del espejo” hasta su falso ascenso al orden simbólico que remite Juan Pablo a un sustituto del anhelado útero materno —su prisión.