



**UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO**

**DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS  
“LUIS VILLORO”**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA  
“SAMUEL RAMOS”**

**“INTERPRETACIÓN DEL ABSURDO Y LA MALA FE  
EN EL TÚNEL DE ERNESTO SÁBATO”**

**TESIS  
PARA OBTENER EL GRADO DE:  
MAESTRA EN FILOSOFÍA DE LA CULTURA**

**SUSTENTA:  
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS  
LILIANA DAVID PARRA**

**ASESOR DE TESIS:  
PROFESORA-INVESTIGADORA  
DRA. ADRIANA SÁENZ VALADEZ**

*Morelia, Michoacán; abril de 2015*

## Resumen

El absurdo sobre el cual reflexiona Albert Camus en su ensayo *El Mito de Sísifo* y la mala fe sobre la cual dilucida Jean Paul Sartre en su obra filosófica *El Ser y la Nada*, son conceptos que permiten comprender *El túnel*, obra literaria, en la cual Ernesto Sábato ofrece un testimonio sobre la condición humana después del período de posguerra.

El presente proyecto de investigación pone de manifiesto estas líneas filosóficas y persigue un diálogo entre Albert Camus, Jean Paul Sartre y Ernesto Sábato, quienes se “sumergieron” en el mundo interior del ser humano para escribir y discernir sobre él, pues esta dimensión de la existencia constituye un tipo de conocimiento que tales autores comparten en algunas de sus obras.

**Palabras clave:** mala fe, absurdo, existencialismo, novela, interpretación.

## Abstract

The absurdity on which reflects Albert Camus in his essay *The Myth of Sisyphus* and bad faith on which elucidates Jean Paul Sartre in his philosophical work *Being and Nothingness*, are concepts that to interpret and understand *El túnel*, latinoamerican novel, in which Ernesto Sabato offers testimony about the human condition after the postwar period.

This research project shows these philosophical lines and pursues a dialogue between Albert Camus, Jean Paul Sartre and Ernesto Sabato, who are "immersed" in the inner world of humans to write and discern him, for this dimension of there is a kind of knowledge that such authors share in some of his works.

**Keywords:** bad faith, absurdity, existentialism, novel, interpretation.

## Índice

<b>Introducción</b> .....	<b>5</b>
<b>Capítulo I.</b> La literatura y la filosofía como formas de conocimiento del hombre concreto.....	<b>9</b>
1.1 La novela y el existencialismo.....	11
1.2 La novela total de Ernesto Sábato.....	16
1.3 El rechazo de la ciencia positivista como forma única de conocimiento.....	26
1.4 La funciones de la novela: la cognoscitiva, la integradora y la catártica.....	30
<b>Capítulo II.</b> Del contexto de vida a la obra del autor. El camino hacia la comprensión de su creación novelística.....	<b>35</b>
2.1 La crisis existencialista de Ernesto Sábato.....	37
2.2. La novela de la crisis. La expresión del “yo” en torno a la relación crítica con el mundo.....	45
2.3 Dos problemas metafísicos y éticos de la existencia.....	51
2.4 La mala fe en Jean Paul Sartre .....	52
2.5 Lo absurdo en Albert Camus.....	58

<b>Capítulo III. Interpretación de <i>El túnel</i> bajo los conceptos filosóficos de la mala fe y el absurdo.....</b>	<b>63</b>
3.1 La mala fe como carácter intrínseco de la condición humana.....	67
3.2 La ambigüedad de la condición humana: el transitar entre la facticidad y la trascendencia...70	
3.3 La cosificación a través del recuerdo: El sujeto visto como objeto.....	75
3.4 El principio racional de Castel y el choque con el mundo irracional: el descubrimiento de lo absurdo.....	79
3.5 La desilusión y la desesperanza como signos del sinsentido.....	84
3.6 El hombre absurdo y su malestar ante la inhumanidad.....	88
<b>Conclusiones.....</b>	<b>92</b>
<b>Lista de referencias.....</b>	<b>96</b>
<b>Agradecimientos.....</b>	<b>100</b>

## Introducción

Los objetivos que motivaron esta investigación se centran en la comprensión y explicación de dos conceptos inherentes a la condición humana: el absurdo y la mala fe, a través de su interpretación en la novela *El túnel*, de Ernesto Sábato. Dichos conceptos que plantean los intelectuales y escritores franceses Albert Camus y Jean Paul Sartre son estudiados a partir de la posibilidad de análisis que sobre la realidad ofrece la integración de dos disciplinas: la filosofía y la literatura. Esta conjugación, desde la cual se posibilita otro horizonte de conocimiento sobre el ser humano, tiene importantes contribuciones, puesto que los conceptos filosóficos que se analizan están encarnados en los personajes así como en las situaciones que son descritas en la obra literaria; además, al analizar de este modo los temas filosóficos es posible acortar la distancia entre la teoría abstracta a la experiencia concreta, dado que el lector llega a identificar sus propias problemáticas con las vidas de los protagonistas y las historias que narran desde la ficción.

Ejemplo de estas posibilidades son las que ofrece el escritor Ernesto Sábato en su novela que se inscribe en este tipo de literatura que fue escrita para examinar la situación del hombre en el mundo, pues el argentino sostiene que la novela es un horizonte de conocimiento y “acaso el único capaz de penetrar en el misterioso territorio del hombre con minúscula”.<sup>1</sup> Este puente de conocimiento en el cual se entrecruzan filosofía y literatura, para ahondar en la vida del ser humano, fue propuesto también por el propio Sartre y Camus, pues como ellos Sábato vio en la novela un enfoque distinto pero más complejo para examinar la condición del hombre.

En este sentido, la presente investigación se desarrolla a partir del estudio del concepto del absurdo de Albert Camus y el concepto de mala fe de Jean Paul Sartre, ambos porque son perspectivas fecundas para analizar la novela *El túnel*, además, porque hasta ahora no se había abordado esta posibilidad de comprensión de la obra de Sábato, de ahí la contribución de la presente investigación.

Por otro lado, esta tesis concuerda con la idea de que la novela ofrece un enfoque que, lejos de ser reduccionista en la persecución del conocimiento sobre la realidad, pondera la

---

<sup>1</sup> (Klahn y Corral, 1991: 581,582)

<sup>2</sup> Sobre el nihilismo puede apuntarse lo siguiente: es un fenómeno que se dio fundamentalmente en Rusia en la década de 1860, que, frente al nihilismo cultural general que Nietzsche criticaría más tarde (en la década de 1880) como un «callejón sin salida» que devalúa todos los valores, se orientaba al futuro y era «instrumental», exaltaba la posibilidad frente a la actualidad. Los nihilistas rusos incitaban a la «aniquilación» –figurada, y literal– del pasado y el presente, es decir, de los valores sociales y culturales realizados, en nombre del futuro, esto es, con vistas a la consecución de valores sociales y culturales aún por realizar... Su portavoz más caracterizado fue Dimitri Pisarev

complejidad del ser humano, ya que la obra literaria ofrece detalles de lo singular y concreto de su existencia, de las circunstancias específicas de la vida.

Dicho esto, puede señalarse que para emprender el proceso de conocimiento de la presente investigación fue necesario explicar primero por qué la relación entre la filosofía y la literatura, -como ejemplifica el caso de *El túnel* de Ernesto Sábato-, implica una forma de conocimiento al examinar la situación existencial del individuo o su modo de existencia en el mundo, a partir del análisis de los conceptos del absurdo y la mala fe.

En este sentido, considero que la comprensión e interpretación del contenido de la obra del escritor argentino, al margen de su ponderación, aportaciones y méritos en el discurso literario, que lo constituyen en un referente ineludible de la literatura hispánica contemporánea, es susceptible de ser analizada bajo estos dos conceptos o perspectivas filosóficas y por lo que es posible tender un puente entre la filosofía y la literatura, desde el cual pueda vislumbrarse una visión más acabada de la realidad del ser humano.

De ahí la importancia, trascendencia y vigencia actual de su obra, dado que toca dos aspectos medulares y fundamentales de la existencia concreta e histórica del ser humano: uno de ellos referido a su propia conciencia humana y su posibilidad más intrínseca y específica: la mala fe, tal y como lo analiza el filósofo, intelectual y escritor francés Jean Paul Sartre y la constatación del absurdo de la existencia humana, tal y como lo concibe el también escritor y filósofo Albert Camus, particularmente tan aguda para el hombre contemporáneo. Ambos conceptos se enmarcan a la idea de la muerte de Dios pregonada por Nietzsche, así como por las catástrofes y calamidades humanas del siglo XX y con ellas el clima de nihilismo<sup>2</sup> al que dieron vida ciertos personajes de la literatura europea.

De tal forma, considero que la obra en cuestión es un referente ineludible y una lectura obligatoria para todo lector que desee profundizar en la compleja condición humana actual, sometida al escudriño y la peculiar y profunda visión que nos aporta el escritor argentino.

Es pertinente acotar que, a través de la metodología propuesta en la que se postuló como prejuicios, en su acepción gadameriana<sup>3</sup>, las nociones del absurdo y la mala fe como

---

<sup>2</sup> Sobre el nihilismo puede apuntarse lo siguiente: es un fenómeno que se dio fundamentalmente en Rusia en la década de 1860, que, frente al nihilismo cultural general que Nietzsche criticaría más tarde (en la década de 1880) como un «callejón sin salida» que devalúa todos los valores, se orientaba al futuro y era «instrumental», exaltaba la posibilidad frente a la actualidad. Los nihilistas rusos incitaban a la «aniquilación» –figurada, y literal– del pasado y el presente, es decir, de los valores sociales y culturales realizados, en nombre del futuro, esto es, con vistas a la consecución de valores sociales y culturales aún por realizar... Su portavoz más caracterizado fue Dimitri Pisarev (1840-1868), que compartía con Bazarov el antirromanticismo cultural, el antiidealismo filosófico y la confianza ciega en la capacidad de la ciencia natural para resolver los problemas sociales y morales (Audi, 2004: 712).

<sup>3</sup> Sugiero se revise el texto: Gadamer, Hans-Georg. (1999). *Verdad y Método I*, 8ª. Edición, España. Ediciones Sígueme-Salamanca.

líneas de comprensión e interpretación, la investigación implicó también la revisión del contexto histórico, social, político, personal así como ideológico-filosófico del escritor para explicar cómo y por qué tales problemáticas son llevadas por el novelista a la obra literaria elegida, cuáles fueron las motivaciones que lo condujeron a escribir el testimonio de desesperanza como el que se expone en esta obra literaria, derivado del momento histórico que atestiguó durante el período de la Segunda Guerra Mundial.

Así pues, desde el primer capítulo se hace una revisión de los planteamientos filosóficos que en torno a la novela desarrollan Albert Camus y Jean Paul Sartre, fundamentalmente, ya que con estos dos autores Sábato coincide con respecto a su propia concepción de la novela total, la cual está “cargada” de ideas filosóficas, muy lejos de una literatura de entretenimiento. En dicho apartado se explica también cuáles son las posibilidades de conocimiento que ofrece la novela y por qué Sábato habla de la recuperación de una dignidad cognoscitiva de la novela frente al enfoque cientificista.

El segundo capítulo se enfoca en el estudio del contexto de vida y obra de Sábato. Ahí se explica su vinculación con la actitud de algunos filósofos existencialistas y cómo esta corriente comprendía una parte fundamental de su pensamiento que se encuentra tanto en sus ensayos como en su novela. Además se estudia la temática en la novela moderna: la aparición de una narrativa que tuvo como características la profundización del yo interno a través del monólogo interior y por ello se hace una revisión a la forma con que presenta su novela el escritor argentino.

Al estudiar vida y obra narrativa, este capítulo ofrece un esbozo sobre el contexto histórico en el que fue publicado *El túnel*, así como la repercusión del momento político y cultural que vivió Ernesto Sábato. Se puntualizan algunos aspectos relevantes para el conocimiento de su obra como la transición de la física a la literatura, el dilema entre la razón y la irracionalidad, para aproximar a la comprensión de la corriente literaria y filosófica a la que suscribe.

Finalmente se ofrece la explicación y definición de los conceptos filosóficos el absurdo de Albert Camus y la mala fe de Jean Paul Sartre, para concluir el trabajo con el capítulo tres donde se presenta el análisis de la obra literaria donde se muestra cómo el absurdo y la mala fe son problemáticas inherentes a la condición humana.

De este modo, se explica cuáles son las conductas de mala fe que plantea Sartre y qué implica para el ser humano el incurrir en este tipo de actitudes. La reflexión a la que conlleva el estudio de la mala fe en la novela es que ésta pueda mostrar la complejidad de los personajes dadas las posibilidades de elección que tienen frente a las situaciones cotidianas de la existencia, de lo cual se deriva que al tener la propiedad inherente de negarse una verdad a sí

mismo, por medio de su consciencia, y creer algo como cierto sabiendo que es falso, puede estudiarse la forma del autoengaño, como una conducta de mala fe en la que incurren los seres humanos, tal y como se propone en el análisis, el cual constituye la última parte de esta investigación. Por otro lado, al estudiar la mala fe se aborda la contradicción inherente a la condición del hombre, por la cual puede transitar entre su condición objetivante y su trascendencia, lo que significa que el ser humano juega con su doble propiedad para pretender determinarse como un objeto al mismo tiempo que afirma su libertad.

Del mismo modo, a través de la mala fe, se reflexiona sobre la problemática del sujeto que mira al otro como un objeto, poniendo en amenaza su libertad y el conflicto que se deriva de esta situación. Finalmente, el estudio del absurdo que se presenta en esta investigación permite constatar la idea de que la vida en sí misma no tiene sentido y que todo intento de comprensión de lo irracional revela el límite de la razón para aclararse el mundo, que el hombre puede negar su propio sistema de valores en un mundo sin Dios, en el cual se encuentra desamparado y que si algún sentido puede describirse en la vida, sólo puede ser el sentido que el propio hombre le haya dado.

De este modo, el anhelo entre la comprensión y lo incompresible confrontan al ser humano en su propia consciencia, lo cual permite mostrar el drama de este choque entre la razón y lo irracional como una evidencia a la que el ser humano se encadena cuando la acepta.

No se niega tampoco la posibilidad de que existan otros enfoques bajo los cuales pueda interpretarse, pues es claro que su obra literaria es susceptible de ser analizada y documentada desde diverso enfoques que serían también prolíficos; sin embargo mi propuesta se circunscribe a los temas del absurdo y la mala fe, pues a mi juicio, captan el sentido de la novela de Sábato tal y como puede apreciarse y leerse en las líneas subsecuentes.



## Capítulo I

### La literatura y la filosofía como formas de conocimiento del hombre concreto

De la conjugación de dos disciplinas como la filosofía y la literatura han nacido obras con un gran valor artístico. Algunas obras literarias del siglo XX, particularmente un tipo de novelas, han mostrado cómo puede concebirse en ellas una visión del mundo y una forma de conocimiento genuina sobre la condición humana<sup>4</sup>. Tal es la idea en la que han coincidido filósofos y literatos, pues los umbrales entre la literatura y la filosofía se han tornado difusos e imprecisos y se han interpenetrado cuando se trata de integrar un testimonio que plantee los problemas del hombre concreto y su existencia.

Filósofos y novelistas como Albert Camus y Jean Paul Sartre han sustentado propuestas fundamentales en ese sentido, por lo que son dos de los intelectuales más importantes en la historia del pensamiento del siglo XX cuyas ideas filosóficas han sido encarnadas en sus ficciones; por ejemplo, en obras literarias como *El extranjero*, *La Peste*, *El Malentendido*; *La Náusea*, *Las Moscas*, *A puerta cerrada*, respectivamente. Por ello, podría señalarse que algunas de las más interesantes ideas filosóficas del siglo XX han sido escritas en forma de novela, fundamentalmente, o en algún otro género literario; al grado que puede afirmarse que existe una literatura filosófica<sup>5</sup> y una literatura de la existencia.<sup>6</sup>

Sin embargo, antes de adentrarse en esta forma de expresión y conocimiento, es importante primero hacer una revisión de los fundamentos que han sostenido particularmente

---

<sup>4</sup> Milan Kundera piensa que si la filosofía y la ciencias se han olvidado del ser en el hombre, con Cervantes se ha creado un gran arte europeo que no es otra cosa que la exploración de este ser olvidado: En efecto, todos los grandes temas existencialistas que Heidegger analiza en *Ser y Tiempo*, y que a su juicio han sido dejados de lado por toda la filosofía europea anterior, fueron revelados, expuestos, iluminados por cuatro siglos de novela (cuatro siglos de reencarnación europea de la novela). Uno tras otro, la novela ha descubierto por sus propios medios, por su propia lógica, los diferentes aspectos de la existencia: con los contemporáneos de Cervantes se pregunta qué es la aventura; con Samuel Richardson comienza a examinar "lo que sucede en el interior", a desvelar la vida secreta de los sentimientos; con Balzac descubre el arraigo del hombre en la Historia; con Flaubert explora la terra hasta entonces incognita de lo cotidiano; con Tolstoi se acerca a la intervención de lo irracional en las decisiones y comportamiento humanos. La novela sondea el tiempo: el inalcanzable momento pasado con Marcel Proust; el inalcanzable momento presente con James Joyce. Se interroga con Thomas Mann sobre el papel de los mitos que, llegados del fondo de los tiempos, teledirigen nuestros pasos. Et caetera, et caetera. La novela acompaña constante y fielmente al hombre desde el comienzo de la Edad Moderna. La "pasión de conocer" (que Husserl considera como la esencia de la espiritualidad europea) se ha adueñado de ella para que escudriñe la vida concreta del hombre y la proteja contra "el olvido del ser"; para que mantenga "el mundo de la vida" bajo una iluminación perpetua (Kundera, 2000,15,16).

<sup>5</sup> Jean Paul Sartre o una literatura filosófica, de Robert Campbell

<sup>6</sup> Sartre y Camus. Literatura de la Existencia, de Leo Pollmann.

estos dos autores respecto al tema de la compleja relación entre la filosofía y la literatura con los cuales coincide Ernesto Sábato. Ambas disciplinas, el escritor argentino las integra bajo su propuesta que denomina novela total y la cual trata en *Hombres y engranajes*<sup>7</sup> (1951), pero que desarrolla más ampliamente en *El escritor y sus fantasmas* (1963).

En efecto, de este escritor argentino podría considerarse como una aplicación previa a sus teorizaciones, respecto al tema de la relación entre la literatura y la filosofía, la publicación de su obra primera *El túnel*, publicada en 1948, en la cual alude a conceptos particulares de la filosofía del existencialismo<sup>8</sup>, pero de manera ficcionada; coincidiendo con esto en la forma en que existencialistas prefirieron una expresión indirecta de su pensamiento en vez de la exposición de tesis organizadas sistemáticamente, es decir, acudieron a las ficciones presentadas bajo forma de novela o de drama; diarios íntimos y escritos análogos con los cuales expresaran un eco de su vida personal.<sup>9</sup>

Por ello, resulta importante revisar de manera particular qué concepciones sobre la filosofía y la literatura coincidan con la propuesta de la novela total de Ernesto Sábato y para la cual podría anticiparse que existe una correspondencia con el pensamiento de filósofos de la mitad del siglo XX (principalmente de Jean Paul Sartre, Albert Camus, Simone de Beauvoir y Emilio Uranga,) quienes plantearon la posibilidad de unificar, reconciliar y sintetizar la filosofía y la literatura como dos caminos que se encuentran en una misma experiencia que podría determinarse como obra de arte.<sup>10</sup> En este sentido, será importante acudir a sus planteamientos con el propósito de explicar cuál es la perspectiva que tienen al respecto y cómo tales

---

<sup>7</sup> Para Sábato la literatura ha dado pruebas suficientes de que en ella se puede estudiar la subjetividad y la objetividad, ya que si bien “la ciencia aspira a la objetividad, pues para ella lo verdadero equivale a lo objetivo. Para la novela, en cambio, la realidad es lo objetivo y lo subjetivo, de modo que está en mejores condiciones para captar la realidad entera” (Sábato, 2004:203).

<sup>8</sup> El retorno a la subjetividad, que caracteriza por una parte al existencialismo, se ha visto prodigiosamente reforzado por el hecho de los trágicos acontecimientos...(del siglo XX)...El espantoso cataclismo de la guerra mundial, con los horrores sin número que ha traído consigo, el clima de inseguridad radical en que la Humanidad ha vivido, la sensación de una especie de desmoronamiento de todos los valores hasta entonces respetados, la angustia que ha oprimido a los corazones durante los años más sombríos que el mundo haya conocido, todo esto ha contribuido poderosamente a separar al hombre de las especulaciones abstractas en que los siglos felices pueden complacerse y a conducirlo a sí mismo preocupado por descubrir una doctrina más cercana a la vida y que penetre, por decirlo así, la realidad dramática y cotidiana de la existencia (Jolivet, 1970: 30).

<sup>9</sup> (Foucault, 1973: 49).

<sup>10</sup> Diversos testimonios teóricos –aparte de los empíricos- formulados por Simone de Beauvoir, por Sartre, inclusive por una figura algo lateral al existencialismo, como Albert Camus, lo demuestran. “El pensamiento abstracto – escribía el último de los nombrados-reencuentra al fin su soporte carnal. Así también los juegos novelescos del cuerpo y de las pasiones se ordenan según las exigencias de una visión del mundo. Ya no se cuentan “historias”; se crea un universo. Los grandes novelistas son novelistas filósofos, es decir, lo contrario de escritores de tesis. Así Balzac, Sade, Melville, Stendhal, Dostoievsky, Proust, Malraux, Kafka...La elección que hacen al escribir con imágenes, más que con razonamientos, revela cierto pensamiento que les es común, persuadidos como están de la inutilidad de todo principio de explicación y convencidos del mensaje enseñante que posee la apariencia sensible. Consideran la obra de arte a la vez como un fin y como un comienzo. Es la consecuencia de una filosofía inexpresada, su ilustración y su culmen (De Torre, 1971:15,16).

argumentos encuentran líneas en común con el enfoque del autor argentino para quien la integración de estas dos disciplinas ha dado al ser humano, “un nuevo conocimiento más profundo y complejo” (Sábato, 2011:166), y al mismo tiempo la forma de “dar el más auténtico testimonio de la realidad contemporánea” (Sábato, 2011:166).

De este modo, se entretrejerán las ideas de Sábato con la de los autores en cuestión pues a pesar de los estilos tan diferentes y originales, sus planteamientos en los que encuentro más puntos en común que divergencias apuntan sobre una clara perspectiva: la literatura y la filosofía cuando se interpenetran constituyen un tipo de conocimiento que indaga en la vida humana, en el hombre concreto, en los seres de “carne y hueso”. Ésta conjugación ha logrado expresar la existencia del ser humano con una insospechada profundidad y belleza. Y cuando así lo consigue, no puede dudarse que se vive una experiencia estética.

### **1.1 La novela y el existencialismo**

A mitad del siglo XX, filósofos y escritores se plantearon la posibilidad de conocer al ser humano desde una visión distinta a la mentalidad objetiva, analítica y científica que prevalecía en la época. Viniendo de la filosofía a la literatura, o viceversa, buscaban ofrecer una concepción más acabada o sintética del hombre total, por usar las palabras de Sartre (1967:21). Fue este filósofo francés quien en su obra *¿Qué es la literatura? Situaciones II* reflexiona sobre la posibilidad de descubrir, precisar y compartir una visión sintética de la realidad humana a través del acto de escribir, pero buscando el género o la técnica literaria más conveniente para tal propósito. Así lo explica a los lectores en la presentación que hace en la revista “Tiempos Modernos” de la cual fue fundador:

Recurrimos a todos los géneros literarios para familiarizar al lector con nuestras concepciones: un poema o una novela de imaginación, si se inspiran en ellas, podrán crear un clima favorable al desarrollo de las mismas con más eficacia que un escrito teórico. Pero ese contenido ideológico y esas intenciones nuevas pueden reaccionar sobre la misma forma y los procedimientos de producción novelesca: nuestros ensayos críticos tratarán de definir en grandes líneas las técnicas literarias –nuevas o antiguas-, que mejor se adapten a nuestros diseños (Sartre, 1967:22).

De aquí se comprende que para Jean Paul Sartre es claro que la literatura conformaba un medio con el cual el filósofo puede dirigirse al hombre concreto, acercarse a él con mayor eficacia. Ésta idea además tiene preeminencia en la filosofía del existencialismo, de la cual también es exponente Sartre, cuyo pensamiento no sólo encontró en la literatura o en lo literario un sonoro portavoz, sino frecuentemente su expresión más lograda<sup>11</sup>. Por ello, novelas como las que se mencionan al inicio de este capítulo ofrecen un panorama específico de la filosofía del

---

<sup>11</sup> Historia de las literaturas de vanguardia III, de Guillermo de Torre.

existencialismo, siendo este género en el que se comunicó dicha filosofía de forma más directa. Por lo tanto, es posible reconocer que en esas obras novelescas está expresada la filosofía existencialista a propósito de los incidentes de la vida cotidiana, como lo explican diversos estudios.<sup>12</sup>

Así como Jean Paul Sartre, Albert Camus es otro de los filósofos que alude en su obra *El Mito de Sísifo* (1951) a la posibilidad de encarnar el pensamiento abstracto a través de los juegos novelescos donde ambos se ordenan con arreglo a las exigencias de una visión del mundo (Camus, 1994:134). Dicha concepción o visión del mundo cuando ha sido formulada por un filósofo como sistema de ideas, en ocasiones, ha fracasado en su intento de conseguir transmitirla, no sólo porque el filósofo habla o escribe en un lenguaje que muchas veces por lo abstracto maltrata a sus lectores, como solía decir Goethe cada vez que alguien le invitaba a sumergirse en los escritos de los filósofos<sup>13</sup>, sino porque hay temas que piden su forma adecuada y que por tal razón hay que quitarse la idea de que la forma es omnipotente, y que cualquiera que sea la materia es posible someterla a una forma determinada.<sup>14</sup>

Es en este sentido que Albert Camus apunta la importancia de la novela y la actividad de los novelistas para confeccionar en su muy original estilo una visión, un cierto conocimiento o concepción del mundo que busca comunicarse y para el cual no todo principio de explicación racional o abstracta puede resultar útil (Camus, 1994:134). En cambio, -piensa el filósofo- el hombre que se propone comprender no pone fronteras entre las disciplinas, pues no hay nada más inútil que distinciones según métodos y objetos para quien se empeña en hacer su obra, así se trate de un pensador o un artista. De hecho, ahí, donde se interpenetran disciplinas como la literatura y la filosofía puede nacer una obra de arte (Camus, 1994: 29).

Tal es la reflexión de Camus. Para este autor una obra de arte nace precisamente del hecho de renunciar de la inteligencia a razonar lo concreto, advirtiendo con esto el triunfo de lo carnal sobre lo abstracto: "Es el pensamiento lúcido el que la provoca, pero en ese acto mismo se niega (...) La obra de arte encarna un drama de la inteligencia, pero no lo demuestra sino indirectamente" (Camus, 1994:130).

Por ello, cuando se trata de ofrecer una explicación más completa del universo o una visión del mundo, recurrir al arte, particularmente a la literatura y concretamente al género de la novela, puede resultar más revelador para conseguirlo.

---

<sup>12</sup> El existencialismo; Sartre y Camus. Literatura de la Existencia, de Leo Pollmann ; Jean Paul Sartre o una literatura filosófica, de Robert Campbell

<sup>13</sup> (Uranga, 1991: 19)

<sup>14</sup> Uranga, 1991:22

Justamente, es ese el privilegio ganado por la novela con respecto a la poesía y ensayo, en el Siglo XX: “haber logrado una mayor intelectualización del arte, pues igual que la filosofía la novela también tiene su lógica, sus razonamientos, su intuición y sus postulados. Tiene también sus exigencias de claridad” (Camus, 1994:133).

Por esta razón, escritores como Balzac, Sade, Melville, Stendhal, Dostoievski, Proust, Malraux, Kafka, por no citar más que algunos, son para este autor francés grandes novelistas filósofos por el hecho de haber escrito con imágenes más bien que con razonamientos (Camus: 1994:134) o por decirlo con otras palabras: una novela no es sino filosofía expresada en imágenes.<sup>15</sup>

Un semejante planteamiento aparece como recomendación en el filósofo Jean Paul Sartre cuando trata de manera explícita y más amplia el tema de la responsabilidad de quien escribe, así como la finalidad y concepción particular que tiene él sobre la literatura, pues también como novelista es consciente de que el mensaje debe destinarse al lector en una forma tal que permita comunicarle su pensamiento a ese hombre concreto:

Hay que recomendar a los autores contemporáneos que entreguen mensajes, es decir, que limiten voluntariamente sus escritos a la expresión involuntaria de sus almas....No se exige a estos que nos entreguen confesiones sin adornos ni que se abandonen al lirismo demasiado desnudo de los románticos...Se pide a los nuevos que nos procuren deliberadamente este placer. Que razonen, pues. Que afirmen, que nieguen, que refuten y que prueben. Pero la causa que defienden no debe ser más que la finalidad aparente de su razonamiento. La finalidad más honda es entregarse sin que lo parezca. Hace falta ante todo que desarmen sus razonamientos, como el tiempo ha hecho con los de los clásicos...Hace falta que den a sus ideas una apariencia de profundidad, pero en el vacío...Que no pretendan pensar de veras: el pensamiento oculta al hombre y es el hombre lo que nos interesa (1967: 59,60).

Es importante evidenciar que tales reflexiones teóricas en estos dos últimos pensadores fueron posteriores a la publicación de sus novelas: *La Náusea* (1938) y *El extranjero* (1942), a través de las cuales sus inquietudes filosóficas fueron primero encarnadas en forma de seres-personajes, ambientes y situaciones concretas, alcanzando sólo entonces una estrecha cercanía con la vida. Esto permite comprender que ambos filósofos, antes de desarrollar sus tratados teóricos, acudieron a la literatura, particularmente a la novela, como la posibilidad de expresar sus cuestionamientos en experiencias cotidianas, acortando la distancia entre lo abstracto y lo concreto. Sólo por medio de las ficciones consiguieron tal propósito.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> En este mismo sentido, Camus insistía que Sartre había roto el equilibrio entre las teorías de la novela y la vida. (p.23-24). Cita tomada del libro *Camus y Sartre. La historia de una amistad y la disputa que le puso fin* de Ronald Aronson. De la traducción de Juan Pérez Moreno. Universidad de Granada, España, 2006

<sup>16</sup> Puede afirmarse que el absurdo es el asunto principal en la reflexión de Camus, sobre todo en la que se considera su obra más filosófica: El mito de Sísifo. Sin embargo, esta temática también se encuentra plasmada en obras literarias como *Calígula*, *El extranjero* y *El Malentendido*, completando lo que varios estudios –tanto literarios como filosóficos- interpretan la etapa o el ciclo del absurdo y el cual corresponde a una primera época de su vida

Este argumento lo hace aún más evidente la autora francesa Simone de Beauvoir, quien no sólo reconoció la relación entre novela y metafísica, sino que defendió la idea de que para difundir el pensamiento existencial de mitad del siglo XX, -la filosofía existencialista-, hubo que expresarse tanto por ficciones como por medio de tratados teóricos:

Es un esfuerzo por conciliar lo objetivo con lo subjetivo, lo abstracto con lo relativo, lo temporal con lo histórico; pretende captar el sentido en el corazón de la existencia; y si la descripción de la esencia corresponde a la filosofía propiamente dicha, sólo la novela permitirá reconstruir en su verdad completa, singular y temporal el flujo original de la existencia. No se trata de que el escritor explote, en un plano literario, verdades previamente establecidas en el plano filosófico, sino de manifestar un aspecto de la experiencia metafísica que no puede expresarse de otro modo: su carácter subjetivo, singular, dramático, y también su ambigüedad; como quiera que la realidad no es aprehensible por la sola inteligencia, ninguna descripción intelectual podría darle expresión adecuada.<sup>17</sup>

Tal pensamiento coincide con lo que piensa Sartre, quien señala que los temas son los que proponen el estilo al autor, pero no lo ordenan, como aquí lo advierte:

No hay temas que se pongan *a priori* fuera del arte literario. En pocas palabras, se trata de saber de qué se va a escribir: de las mariposas o de la condición de los judíos. Y, cuando se sabe de qué se va a escribir, queda por decidir cómo se escribirá. Frecuentemente, las dos decisiones se convierten en una sola, pero nunca la segunda precede a la primera en los buenos autores ... Las exigencias siempre nuevas de lo social o lo metafísico imponen al artista la necesidad de encontrar un lenguaje nuevo o técnicas nuevas (Sartre, 1967:55).

De este problema planteado por los filósofos estudiados hasta aquí se deriva el hecho de que cada uno de ellos haya buscado y encontrado en la expresión literaria o en la literatura el medio y la forma para transmitir ciertos postulados o ideas de una manera convincente. Por esta razón, se comprende el movimiento que tuvieron que hacer para acercarse con sus ideas a la existencia concreta del hombre, cruzando del mundo abstracto al mundo de sus pasiones y

---

como filósofo y novelista. Esto, además, se puede constatar por afirmaciones propias del autor francés como la que hizo cuando recibió el premio Nobel (1957), en Estocolmo: "Tenía un plan preciso cuando comencé mi obra: primero quería expresar la negación. De tres formas. Novelesca: fue *El Extranjero*. Dramática: *Calígula* y *El Malentendido*. Ideológica: *El mito de Sísifo* (De Diego, 2006:61). Mientras que, para el caso de Sartre, puede decirse que su producción literaria es una puesta en marcha que viene determinada por su producción filosófica y que hace de "chispa inicial"... se puede enfatizar la idea de que la obra de Sartre puede leerse como lo que efectivamente es; como él mismo subraya, puede leerse como literatura, siendo válida esta afirmación no sólo para *La Nausée* y *Les Chemins de la Liberté*, sino también para dramas como *Les Mouches* y *Les Mains sales*. Incluso es perfectamente legítimo y acertado atribuir a dicha obra el carácter de argumento para probar tesis filosóficas, así como también el hecho de que la trayectoria seguida por Sartre está caracterizada por una serie de fases consecutivas, a las cuales suele precederle un tratado filosófico.

Según Pollmann, la primera fase de la obra de Sartre es la épica y fenomenológica: anunciada ya en *L'Imagination* (1936), culmina en *La Nausée* (1938), inicia su descenso en los cuentos de *Le Mur* (1939) y empieza a agotarse con lentitud en *Les Chemins de la Liberté*. A continuación viene la fase dramática, específicamente existencialista, que es a su vez la más sólida de su producción. Su gran manifiesto filosófico es *L'Étre et le Néant* (1943), alcanza su máxima perfección literaria en *Les Mouches*, obra publicada por la misma fecha, declina un tanto en *Morts sans Sépulture* (1946) para dar un paso a una segunda fase dramática, a la que precede también un nuevo impulso filosófico en *L'Existencialisme est un Humanisme* (1946) (Pollmann, 1973: 12, 163-164).

<sup>17</sup> Citado por Guillermo de Torre, (1971:16).

sentimientos, logrando expresar con ello tanto sus pensamientos así como sus contradicciones y ambigüedades inherentes a la condición humana.

Por ello, puede considerarse entonces el planteamiento del escritor Ernesto Sábato, quien refiere que no es tanto que la literatura se haya acercado a la filosofía como ésta se ha acercado a la literatura:

La novela fue siempre antropocéntrica, en tanto que los filósofos volvieron al hombre concreto precisamente con el existencialismo. Pero la verdad más profunda es que ambas actividades del espíritu concurren simultáneamente al mismo punto y por los mismos motivos. Con la diferencia de que mientras para los novelistas ese tránsito fue fácil, pues les bastó acentuar el carácter problemático de su eterno protagonista, para los filósofos fue muy arduo, ya que debieron bajar de sus abstractas especulaciones hasta los dilemas del ser concreto (Sábato, 2011:178).

De este punto se desprende también otro argumento con el que coincide el filósofo mexicano Emilio Uranga en quien puede rastrearse la influencia de la filosofía del existencialismo desarrollada por Sartre, particularmente, al retomar algunos postulados del francés. Uranga afirma que para alcanzar un planteamiento en torno a los problemas que atañen al hombre concreto y la búsqueda de una respuesta a tales cuestionamientos es la literatura la que puede satisfacer en ese sentido, ya que ésta no sólo plantea problemas concretos y peculiares, sino que de ella puede también obtenerse un conocimiento mucho más adecuado (Uranga, 1990:88).

En su obra *Análisis del ser del mexicano* señala que una de las aportaciones que hicieron ciertos filósofos en México, a mitad del siglo XX, fue haber elaborado una visión distinta, más auténtica, para abordar las problemáticas singulares del hombre, detectar y reflexionar su situación concreta. Para este fin se “echó mano” no sólo de los recursos literarios, sino también del análisis de obras literarias, toda vez que el estudio de la literatura permite, por un lado, forjar un repertorio de conceptos para describir el ser y, por otro, gozar de la inestimable ventaja de convenir inmediatamente con el objeto mismo que se describe “pues no se interpone entre este objeto y sus conceptos correspondientes la distancia inevitable que acarrea toda generalización no surgida del terreno concreto” (Uranga, 1990:88). Y, además, apunta que toda investigación filosófica que se haga tomando como hilo conductor la experiencia literaria tiene un gran valor inherente.

Con esta línea de pensamiento, Emilio Uranga dedica algunas reflexiones sobre el particular problema de la filosofía como expresión literaria y explica qué tipo de enigmas o problemas son con los que se “topan” los filósofos para conseguir transmitir las ideas que se han propuesto. En sus argumentos se entrevé un problema de fondo como la cuestión de la estilística o del estilo que emplea cada autor o pensador y el cual ocupa un lugar preponderante al momento de la transmisión de un sistema de ideas, ya que si se llega a reconocer la existencia

o el alcance de cierta belleza en una filosofía y en su expresión –como refiere Uranga- es precisamente porque éstas dos características residen en la fidelidad de las cosas y en la precisión con que logra transcribirlas (1991: 20).

No obstante, en cualquiera de los casos en los que los filósofos asisten a literatura y los literatos acentúan las problemáticas de los seres protagonistas en sus novelas para dotarlas de un carácter filosófico se puede comprender que se encuentra una motivación manifiesta: acercarse al hombre, arraigarse de alguna forma a la vida, encarnar ideas y pensamientos en seres concretos y singulares para conseguir expresar sus problemáticas en una dimensión adecuada.<sup>18</sup>

## 1.2 La novela total de Ernesto Sábato

De lo precedido es posible aproximarse entonces a la concepción que tiene Sábato sobre la novela, sobre todo cuando señala que para captar la realidad en su visión más completa, es decir, para comprender tanto el mundo interior del hombre y su relación con el mundo externo así como su concepción subjetiva y objetiva es preciso unificar mundos opuestos; lograr una síntesis de ambas realidades y rescatar una unidad primigenia (2011: 220). Ésta es la idea con la cual los autores mencionados anteriormente se encuentran en un mismo trecho, en un camino entrecruzado por la filosofía y la literatura y cuyo planteamiento es delimitado por el novelista argentino de la siguiente manera:

Quando todavía el hombre era una integridad y no un patético montón de miembros arrancados, la poesía y el pensamiento constituían una sola manifestación de su espíritu...Desde la magia de las palabras rituales hasta la representación de los destinos humanos, desde las invocaciones a los dioses hasta sus plegarias, la filosofía impregnaba la expresión entera del ser humano. Y la primera filosofía, la primigenia indagación del cosmos, aquella aurora del conocimiento que se revela en los presocráticos, no era sino una bella y honda manifestación de la actividad poética (Sábato, 2011:208).

De ahí que, la novela total que propone está estrechamente vinculada a la posibilidad de integrar al individuo escindido, ya que debe mostrar la realidad que está fuera del sujeto, la objetividad de la realidad, pero también la realidad dentro del hombre, es decir su subjetividad. Por eso, este tipo de novela da un cuadro más completo en cuanto al conocimiento posible entre la interacción entre el mundo exterior e interior del hombre.

En este sentido es como la novela total que pretende Sábato, conjuga y unifica elementos que han intentado pensarse y posicionarse como opuestos: mente y cuerpo,

---

<sup>18</sup> Hay, en efecto, entre los existencialistas una oposición unánime a considerar la existencia como una cosa que pudiese abstraerse y conocerse desde fuera, a título de dato objetivo. Su carácter absolutamente esencial es el de la subjetividad y, por eso mismo, está más allá de todo saber, es irreductible a una noción refractaria, a cualquier ensayo de conceptualización (Jolivet, 1970: 18).



oscuridad y luz, razón e irracionalidad, subjetividad y objetividad, existencia y esencia, individuo y comunidad, materia y espíritu, lo abstracto y lo concreto, el bien y el mal, lo divino y lo demoniaco, lo relativo y lo absoluto, etcétera. Por lo tanto, la integración de estas dualidades dicotómicas presentes en la condición del hombre permite abarcar la realidad de forma más completa y totalizante.

De este modo, Sábato apuesta hacia la posibilidad de configurar novelas totales donde se reconcilie el hombre con su universo en los aspectos ya mencionados, donde muestre, pues, todos sus atributos humanos.

Decir hoy que todo tiene cabida en la novela, y que el creador va con una vasta red a recoger lo grandioso, lo efímero, lo trágico, lo patético y lo sublime del hombre, sin desdeñar cosa alguna, y buscando en la simultaneidad de las acciones una imagen dinámica y auténtica de la vida, es repetir a Cervantes, quien en el Quijote dijo:

...la escritura desatada de estos libros (novelas) da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico, con todas aquellas partes que encierran en sí dulcísimas y agradables ciencias de la poesía y la oratoria: que la épica también puede escribirse en prosa, como en verso.<sup>19</sup>

Puede evidenciarse esta apuesta a partir de la explicación que Sábato ofrece sobre su poética narrativa, es decir, su concepción de la novela total como fuente de conocimiento y de salvación del hombre concreto. Esta novela se presenta como el medio de indagación de lo humano y de la necesidad de integración del hombre tanto en su pensamiento lógico y en su pensamiento mágico, que la civilización occidental había escindido (Gálvez, 1988:23).

En este sentido, Sábato sostiene que la civilización contemporánea es también una civilización en crisis por haber separado lo mágico de lo lógico. Por ello, para él la novela es la posibilidad de restituir en el ser humano esta unidad primigenia.

De modo que la novela total es, justamente, la actividad en que pueden coexistir estos dos elementos antagónicos, opuestos, y que muestra cómo están intrínsecamente unidos a la condición del hombre. De ahí que para Sábato la novela no es sólo expresión de la crisis de nuestro tiempo, sino también es el intento de salvación del ser humano (Sábato, 1984:66). Es decir, en la creación novelesca es posible devolver al hombre su unidad primigenia, su integralidad.

En efecto, esta idea de salvación del ser humano<sup>20</sup>, a través de la novela total como piensa Sábato, remite a los planteamientos de Albert Camus, quien advierte que tanto la realidad

---

<sup>19</sup> Cita tomada de Los críticos como novelistas (Kluhn y Corral, 1991: 590).

<sup>20</sup> ...Qué entiende Wagner por redención: puede deducirse del mejor modo a partir de su concepto de mito. Lo determinante en ello es el efecto que ejerce el mito. El mito corresponde a una menesterosidad primaria de la naturaleza humana: es la satisfacción que la propia naturaleza humana se proporciona de esta menesterosidad. A saber, el hombre siente inicialmente la naturaleza como una fuerza superior que provoca asombro, y la innegable

humana como el mundo en general no satisfacen las necesidades de unidad, de conciliación del individuo con el mundo, por eso “la creación es exigencia de unidad y rechazo del mundo. Pero rechaza al mundo a causa de lo que le falta y en nombre de lo que es a veces” (Camus, 2003: 235).

Sábato coincide con esta idea del filósofo francés para quien la forma de salvación, ante la desesperación y la nostalgia del individuo, se encuentran en la novela<sup>21</sup>. En ésta, el hombre puede asumirse como una unidad, es decir, unificarse con ese mundo que no tolera ni comprende. Como dice Camus: “...realiza, sin esfuerzo aparente, la reconciliación de lo singular, con lo universal” (2003:239). Por ello, puede explicarse cómo la noción de novela total implica todas las posibilidades no dadas en la realidad y por lo cual Sábato reivindica esta idea en su literatura. Él piensa que esta creación humana es la única capaz de alcanzar, en el mundo contemporáneo, la síntesis, la unión del ser humano escindido por una civilización racionalista y tecnológica: “No hay otra actividad del espíritu (y si no yo deseo que alguien me diga cuál es) en que el pensamiento mágico y el pensamiento lógico hayan vuelto a estar reunidos como en las edades primeras. Por eso le doy a la novela contemporánea, no solamente la posibilidad de ser un testimonio de la crisis, de esta gran crisis de la humanidad, sino un intento de salvación del hombre concreto” (Sábato, 1984: 38).

En otro sentido, puede decirse que la novela total del mismo modo concilia la razón y lo irracional, los pensamientos y los sentimientos del ser humano; cumple con la exigencia y necesidad de unidad del hombre. Por ello, se entiende que la novela total configura un universo, un mundo desde el cual una persona puede conocerse de manera total, pues satisface tanto al espíritu como al corazón, es decir, lo intelectual y emocional.

De este modo, puede explicarse que al atestiguar una época ansiosa de unidad como la que le tocó vivir a Sábato y Camus, sea la novela “...el desafío más seguro que puede hacer a la creación una obra de esta clase consiste en presentarse como un todo, como un mundo cerrado y unificado” (Camus, 2003:248).

---

multiplicidad de sus fenómenos como causa de un profundo desasosiego. El poder superior indómito de la naturaleza empuja al hombre a la desunión consigo mismo. Para superar esta intranquilidad el hombre personifica poderes naturales, los sublima en dioses, lleva a la multiplicidad de los fenómenos un orden que se corresponde con su menesterosidad, y de este modo se hace comprensible también para sí mismo. Mediante la representación de causas divinas, el hombre aplaca incientemente su menesterosidad de autoidentidad. Se proporciona a sí mismo la posibilidad de hallarse a sí mismo en otro y desde modo reencontrarse...y de la exigencia de una presentación comprensible del mito, surge el arte. El arte, según su significado, no es otra cosa que la satisfacción de la exigencia de conocerse a sí mismo en un objeto presentado admirado o amado, de reencontrarse en los fenómenos del mundo exterior dominados mediante su presentación, El mito y el arte son medios de un dominio parcial de la naturaleza y de la autoconservación del hombre (Pöltner, 2003:17)

<sup>21</sup> “Aunque la novela no diga sino la nostalgia, la desesperación, la inconclusión (de la vida), crea, no obstante, la forma y la salvación. Nombrar la desesperación es superarla...” (Camus, 2003: 44).

De este modo, el novelista-artista crea un mundo mejor en la literatura, pero mejor no significa diferente sino unificado, ya que se alcanza la unidad y la corrección de lo que no acepta el escritor (Camus, 2003: 244): “La esencia de la novela está en esa corrección<sup>22</sup> perpetua, siempre dirigida en el mismo sentido, que efectúa el artista sobre su experiencia. Lejos de ser moral o puramente formal, esta corrección aspira, ante todo, a la unidad y revela con ello una unidad metafísica” (Camus, 2003:246).

Así, la totalización del arte novelesco, es decir, la novela total se proyecta hacia ese sentido metafísico, es decir, abarca toda la realidad, a manera de unidad, y muestra todos los aspectos –al menos eso busca- que explican de mejor forma la existencia de ser humano<sup>23</sup>, además de que ofrecen la posibilidad de reconciliación de su condición existencial.<sup>24</sup>

De este modo, la totalización que se persigue desde la novela implica el alcance de esa unidad, de lo singular y lo universal; al mismo tiempo, es la integración de los atributos que fueron divididos en el hombre, es decir, lo emocional y lo racional, el pensamiento mágico y el pensamiento lógico, como explica Sábato.

Para este autor, la novela total es, en efecto, la forma en que puede resarcirse la desintegración del individuo causada por la ciencia y la técnica que negaron y rechazaron los deseos, emociones, sentimientos, es decir, la subjetividad del hombre a razón de esa afanosa búsqueda de su “verdad objetiva”, de su “esencia” universal<sup>25</sup>. De este modo, la abstracción de su singularidad puede repararse y devolverse, como plantea Sábato, a través de la novela total donde es posible devolver esa integridad al ser humano. No se trata de yuxtaponer elementos opuestos, sino unificar nuevamente esos aspectos de su condición, como un intento insólito del escritor que aspira desde la novela a una forma completa de la realidad:

El escritor consciente (de los inconscientes no me ocupo) es un ser integral que actúa con la plenitud de sus facultades emotivas e intelectuales para dar testimonio de la realidad humana, que también es inseparablemente emotiva e intelectual; pues si la ciencia debe prescindir del

---

<sup>22</sup> Camus hace una nota al pie sobre el sentido de la corrección de la que habla y cita: “Delacroix hace nota, y esta observación tiene gran alcance, que hay que corregir ‘esta inflexible perspectiva que (en la realidad) falsea la vista de los objetos a fuerza de exactitud’ (2003:250).

<sup>23</sup> ...La presentación real, tal como sólo es posible en la obra de arte total, es posible sólo mediante una proclamación a la universalidad de la receptividad artística del hombre, mediante un comunicado a su organismo sensible completo...El hombre entero tiene que ser abarcado y en cierta manera arrebatado. una y otra vez insiste Wagner en que no se trata de hablarle meramente al hombre del entendimiento sino al mismo tiempo al hombre de sentimiento, es más, incluso a éste en primera instancia (Pöltner, 2003:178).

<sup>24</sup> ...la obra de arte total wagneriana quiere presentar anticipativamente la redención del hombre. el hombre está reconciliado, redimido, cuando el sentimiento le proporciona una unidad que lo abarca, cuando no se siente como alguien aislado, sino que en el delirio de la vivencia es arrebatado más allá de sí mismo, y se funde en el gozo del no estar diferenciado. Se entiende de suyo, diciéndolo con palabras de Schopenhauer, que la obra de arte libera al hombre, no para siempre, sino sólo para ciertos momentos de la vida, y es para él...sólo un consuelo momentáneo en ella (Pöltner, 2003:178).

<sup>25</sup> Augusto Comte fundó el positivismo, fijó como objetivo de la investigación científica el establecimiento de leyes generales: lo individual, lo singular, se omitían siempre. (Foulquié, 1973:34).

sujeto para dar la simple descripción del objeto, el arte no puede prescindir de ninguno de los dos términos. En toda gran novela, en toda gran tragedia, hay una cosmovisión inmanente... hay una Weltanschauung, aunque más justo sería decir “una visión del mundo”, una intuición del mundo y de la existencia del hombre; pues a la inversa del pensador puro, que nos ofrece en sus tratados un esqueleto meramente conceptual de la realidad, el poeta nos da una imagen total...<sup>26</sup>

La novela ofrece esta imagen de la totalidad del ser humano al reintegrarlo con todos sus atributos. En esta novela totalizante, como la llama el autor argentino, hay pensamiento lógico y pensamiento mágico: “Por eso yo digo que la novela de nuestro tiempo puede ser sólo la expresión de la crisis de nuestro tiempo, sino también un intento de salvación del alma humana” (Sábato, 1984:104).

Tales teorizaciones son profundizadas por el escritor argentino en su libro *Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo: Robbe-Grillet, Borges, Sartre* (1968). En dicho ensayo Sábato reflexiona sobre lo que puede llamarse la dialéctica de la novelística actual, ya que el escritor desarrolla una suerte de “antropología” de la novela, una tentativa de vincular la novela contemporánea, con la novela total: “Esta crisis del hombre se refleja mejor que nada – aunque la palabra refleja no me gusta- en la novelística. Y según la tesis que yo intento desarrollar en el libro este, es también un intento de rescate del hombre. Es decir, que la novela va mucho más allá de la literatura. Tiene un sentido trascendente” (Sábato, 1988:46).

En otras palabras, Sábato lo resume así: “La novela es el intento de rescatar al hombre integral del medio de una civilización abstracta que lo ha escindido, lo ha dividido, que ha separado lo racional de lo irracional, lo intuitivo de lo intelectual, lo espiritual de lo corporal...De manera que la novela de hoy tiene que ser integralista, esa es la tesis que yo desarrollo en ese libro” (1988:46).

En suma, para Sábato, la novela total no sólo posibilita el conocimiento integral del hombre, sino también es la posibilidad de su salvación. Y esta tarea, -como señala- “lejos de ser un lujo de individuos indiferentes al sufrimiento de clases o pueblos miserables, es una clave para el rescate del hombre triturado por la siniestra estructura de los Tiempos Modernos” (Sábato, 1983:127).

Se entiende, efectivamente, que la novela total constituye un puente de salvación de ese hombre que “no es solo cuerpo, ya que por él apenas pertenecemos al reino de la zoología, ni tampoco es el solo espíritu, que más bien es nuestra aspiración divina: lo específicamente humano, lo que hay que salvar en medio de esta hecatombe es el alma, ámbito desgarrado y

---

<sup>26</sup> Cita tomada de (Klahn y Corral, 1991: 593)

ambiguo, sede de la perpetua lucha entre la carnalidad y la pureza, entre lo nocturno y lo luminoso” (Sábato, 1983:128).

De este modo, para Sábato, la novela en concreto contribuye a la elevación de la criatura humana desde su simple condición zoológica para permitirle el acceso a las cumbres de la realidad espiritual. Esas cumbres que ella, y únicamente ella, puede alcanzar, aun en medio de las más horribles miserias físicas y morales (Sábato, 1968: 80).

Para el autor argentino es la posibilidad de representar la gran crisis, pero al mismo tiempo la de alcanzar una auténtica tarea de salvación del hombre concreto. “El arte y, sobre todo, la ficción, no se asoció jamás a esa demencial teoría de los tiempos modernos, que lleva precisamente a la objetivación o cosificación del hombre” (Sábato, 1993: 21), como explica:

En las más grandes ficciones hay ideas, pero también hay sueños, símbolos y mitos. Allí encontramos al hombre en su integridad. La gran rebelión romántica y particularmente de los filósofos románticos alemanes se levantó contra esa tremenda escisión del hombre, y eso culminó con las grandes filosofías existencialistas, a partir de Kierkegaard y terminando por Heidegger. Pero la rebelión de los filósofos existencialistas sólo podía hacerse a través de trabajos filosóficos, que también están hechos de puros conceptos: una especie de paradoja. A tal punto que muchos terminaron escribiendo novelas y obras de teatro para completar su actitud (Sábato, 1993: 21).

Esta reflexión conduce entonces a reconsiderar también el papel del escritor ante la tarea de totalizar la realidad a través de la novela. Sábato refiere en este sentido que el autor “es un dios cuando alcanza el nivel del mito” (Sábato, 1984:17) y coincide con la idea de Camus quien advierte que “...es más justo, en efecto, hablar de una competencia con Dios a propósito de la novela...Thibaudet expresaba una idea semejante cuando decía a propósito de Balzac: *La Comédie Humaine* es la *Imitación de Dios Padre*” (Camus, 2003: 240).

En este sentido, el filósofo francés advierte que escribir una novela es un acto insólito y devuelve al hombre su integridad y dignidad tan ansiadas. (2003:240,257). De este modo, Sábato asume que la reivindicación del hombre concreto, con todos sus atributos, -razón y sin razón-, reintegra a la realidad del individuo en su forma más acabada al exaltar tanto su pensamiento mágico como su pensamiento racional: “es la actitud más sana que puede tomar la humanidad para que la técnica, el último vástago del pensamiento ilustrado y el más felicitado, sea puesto en el lugar que le corresponde. La alienación del hombre contemporáneo es un fenómeno tan extraño y tan terrible...porque en los dos hay fetichismo por la ciencia<sup>27</sup>, que debe

---

<sup>27</sup> La ciencia era para Sábato una búsqueda de la verdad, sin embargo, él relata: “...pronto pude ver que la verdad de la ciencia no era toda la verdad, ni siquiera era una parte mínima de la verdad...También hay mucha gente que piensa que yo soy enemigo de la ciencia, primero porque la abandoné y segundo porque denuncié sus peligros. Denunciar los peligros de la ciencia no implica necesariamente ser enemigo de la ciencia. En la medida en que la ciencia y la técnica puedan servir para ahorrarse el dolor y miseria a este planeta desdichado, bienvenida. Pero la ciencia es demasiado grave para dejarla en las manos de los puros científicos. La ciencia tiene que estar vigilada

ser superado por una comunidad de hombres en una convivencia de hombre concreto” (Sábato, 1984: 70).

Además, Sábato explica que se trata de que coexistan y no se nieguen tales aspectos de la realidad humana y, de este modo, ofrecer a través de la novela total la expresión de la crisis de su tiempo, pero también de intentar y buscar una salvación del alma:

Nunca he hablado de la necesidad de sobrevalorar el pensamiento mágico sobre el lógico. He dicho que el hombre es la actividad integral, y que esa actividad integral da a la razón lo que tiene que darle, frente a sobrevaloración de la razón que trajo el pensamiento ilustrado y que también trajo grandes calamidades, y entre otras calamidades la alineación del hombre contemporáneo. La sobrevaloración del arte fue una reacción inevitable...No se trata de negar la razón. La razón ha producido obras admirables, aunque no haya podido conocer el corazón de un hombre. Ha producido grandes construcciones filosóficas, hermosas teorías matemáticas, audaces hipótesis sobre el origen del mundo físico. Todo eso es muy admirable y yo debo confesar que sigue ejerciendo sobre mí profunda fascinación. No se trata de negar la razón, tampoco se trata de negar la técnica; se trata de ponerlos en su justo lugar después de la sobrevaloración de los siglos XVIII y XIX, cuando se tiró por la borda, por decirlo así, a todo el pensamiento mágico (Sábato, 1984: 68-102).

Al reintegrar de forma completa estos atributos del ser humano es posible ofrecer en estos “poemas novelescos”, como expresa Sábato, “una imagen total que difiere tanto de la visión conceptual de un filósofo como un cuerpo de carne y hueso, con sus sentimientos, ideales y pasiones difiere del Hombre que figura en los tratados del pensador” (Sábato, 1968:96).

En tales poemas novelescos los autores no demuestran nada, es decir, no comprueban o demuestran una tesis, sino que muestran una realidad significativa que ha de ser, al mismo tiempo, una realidad elegida y estilizada<sup>28</sup> por el artista para expresar su visión del mundo, como señala el novelista argentino:

Su obra es una forma mitológica que tiene ese hombre de mostrarnos una verdad sobre el cielo y el infierno, la verdad que él vive y sufre con toda su alma...nos ofrece una significación. Una significación que, a la inversa de aquellas tesis tranquilizadoras o edificantes, tiene por objeto despertarnos o sacudirnos de ese sueño en que, según John Donne, parece transcurrir el viaje que nos lleva de la cuna a la sepultura, para enfrentarnos con nuestro duro, trágico pero noble destino de animal metafísico. ¿Puede haber una misión más alta para la literatura? (Sábato, 1968:96).

---

por los humanistas y los grandes pensadores...Y apenas quedaron restos de esa experiencia vital (porque las experiencias para mí fueron siempre vitales, no fueron intelectuales), quedaron restos de algunos filósofos y pensadores vinculados a la ciencia que yo admiro precisamente por su espíritu humanístico; el caso de Whitehead, el caso de Bertrand Russell y algunos otros...” (Sábato, 1984: 59, 80, 98).

<sup>28</sup> Sobre la estilización, Camus señala: “...cualquiera que sea la perspectiva elegida por un artista, sigue habiendo un principio común a todos los creadores: la estilización, que supone, al mismo tiempo, lo real y el espíritu que da su forma a lo real...cuando la estilización es exagerada y se deja ver, la obra es una nostalgia pura: la unidad que pretende conquistar es ajena a lo concreto. Cuando la realidad es entregada, por el contrario, en estado bruto y la estilización insignificante, lo concreto es ofrecido sin unidad. El gran arte, el estilo...se hallan entre estas dos herejías” (Camus,2003:242,253).

En efecto, para alcanzar esa integralidad en la novela, como señala el argentino, se abarcó tanto lo real como lo imaginario. La creación imaginaria que expulsa toda la realidad, así como la que pretende ser absolutamente realista, sin hacer uso de lo imaginario, no alcanza esa unidad anhelada. Por el contrario, la unidad, como apunta Albert Camus, “surge al término de la transformación que el artista impone a lo real. No puede prescindir ni de la una ni del otro” (Camus, 2003:250).

Se sigue de esto que “el arte novelesco, por sus orígenes, no puede menos de ilustrar esta vocación. No puede consentir totalmente lo real ni separarse de ello absolutamente. Lo imaginario puro no existe y, aunque existiera en una novela ideal que estuviera puramente descarnada, no tendría significación artística” (Camus, 2003:250)

De este modo, puede comprenderse mejor cuál es la concepción que Sábato ofrece sobre la novela total, la cual representa el camino hacia la síntesis creadora, conciliadora y unificadora, por ello, además, es cognoscitiva y metafísica.

La totalidad de la realidad, la posibilidad de abarcar tales aspectos dicotómicos de la condición humana es otorgada por escritores como Sábato a la novela y de este modo se intenta el retorno a la significación mítica<sup>29</sup>, a la unidad primigenia, como dice aquí:

Esta civilización arrogante, superficial que se considera con autoridad para hablar mal del pensamiento mítico porque produce ciclotrones y viajes a la Luna (que, al fin de cuentas, son juegos de niños, por grandes e importantes que sean), esa civilización que desdeñó el pensamiento mágico, que rompió la primigenia unidad entre el pensamiento mágico y el pensamiento lógico, sobre todo a partir de Sócrates, ha llevado a esta alineación penosa y

---

<sup>29</sup> En su “Discurso sobre la mitología” (1800) explica Friedrich Schlegel: ...la nueva mitología...tiene que ser la más artificiosa de todas las obras de arte, pues ha de abarcar a todas las demás...

También Schelling, al final de su sistema del idealismo trascendental, habla de una nueva mitología...y que tras su culminación la filosofía, retornará al océano universal de la poesía. La razón filosófica proporciona por sí misma...Ciertamente que no hay que pasar por alto algo a lo que también apuntaron Schlegel y Schelling: la nueva mitología es una exigencia. Todavía no existe, pues de otro modo no se tendría el problema de cómo una sociedad fragmentada en intereses particulares pueda llegar a su verdadera unidad. La obra de arte que puede ejercer una función de formación de la comunidad es una obra de arte del futuro. De ella se habla enfáticamente en singular: en ella, una humanidad ha de celebrar su solidaridad.

El intento sin duda alguna más decisivo de preparar un camino para esta obra de arte del futuro lo emprendió Richard Wagner con su obra de arte total (Pöltner, 2003: 172-173)

...En sus reflexiones sobre la necesidad y posibilidad de la obra de arte total, Wagner describe el presente como una sociedad de individuos concretos aislados, y el estado como una máquina coercitiva que destruye la libertad. La expresión de esta situación general, es decir, de la pérdida de la identidad social es la fragmentación del arte en géneros artísticos aislados entre sí, así como el aislamiento del artista respecto del público, la necesidad de, en vez de poder crear desde la comunidad, tener primero que construirse como una comunidad.

Wagner es plenamente consciente de la dificultad que implica la exigencia de una obra de arte total. Después de todo, aquí se da ostensiblemente una relación circular: el arte aparece por un lado como fundamento, por otro lado como consecuencia y expresión de la humanidad unida. Por un lado, la obra de arte ha de crear las condiciones para la unificación del hombre sobre una base universal. Bajo las condiciones dadas, la obra de arte es la única salvaguardia de la idea de una humanidad unida, sólo ella puede anticipar perceptiblemente la superación del estado de enajenación. Bajo las condiciones de la sociedad burguesa basada en la competencia, el arte tiene un carácter anticipador: mientras no se haya realizado la moral universal que abarque a la humanidad, el lugar de esta moral es primeramente el arte (Pöltner, 2003:174)

trágica de la criatura humana, ha perdido las viejas sabidurías de las culturas llamadas primitivas (que nuestra arrogancia europocéntrica llamó primitivas), culturas que se basaban precisamente en esa armonía cósmica entre el cuerpo y el alma, entre el hombre y el cosmos, entre la relatividad y la eternidad...(Sábato, 1984:17).

Esta concepción integral es la que ha sido recuperada en un tipo de novelas como la escritas por los filósofos mencionados con antelación y quienes –como ellos mismos sostienen– descendieron al nivel del hombre concreto de la mano de la literatura para encarnar sus pensamientos, mientras que otros escritores como Sábato dejaron a los seres de sus ficciones arrastrarse por sus pasiones entregados a una idea fija (Camus, 1993: 245).

De aquí que surja entonces la pregunta ¿no es la novela pues esa forma de comunicar la realidad o una visión del mundo dicha en boca de sus personajes? A lo cual Sábato responde:

Nunca será lo mismo decir en uno de esos tratados que “el hombre tiene derecho a matar” que oírlo en boca de un estudiante fanático que está con un hierro en la mano, dominado por el odio y el resentimiento; porque ese hierro, esa actitud, ese rostro enloquecido, esa pasión malsana, ese fulgor demoníaco en los ojos, será lo que diferenciará para siempre aquella mera proposición teórica de esta tremenda manifestación concreta (Sábato, 2011:222).

Frente a esta idea de la novela, Sábato afirma que la filosofía por sí misma “a lo más que llega es a entender y recomendar la realidad, pero no a dar su concepción acabada y completa, por su misma esencia conceptual y racionalista” (Sábato, 2011:166). Por el contrario, para lograr esa síntesis del hombre había que asistir a un género literario como la novela ya que:

Por su misma hibridez, a medio camino entre las ideas y las pasiones, estaba destinada a dar la real integración del hombre escindido; a lo menos en sus más vastas y complejas realizaciones...Ni la pura objetividad de la ciencia, ni la pura subjetividad, la realidad desde un yo; la síntesis entre el yo y el mundo, entre la inconsciencia y la consciencia, entre la sensibilidad y el intelecto(...) Es claro que esto se ha podido dar en nuestro tiempo, pues, al quedar libre la novela de los prejuicios cientificistas que pesaron en algunos escritores del siglo pasado, no sólo se mostró capaz de dar el testimonio del mundo externo y de las estructuras racionales, sino también de la descripción del mundo interior y de las regiones más irracionales del ser humano, incorporando a sus dominios lo que en otras épocas estuvo reservado a la magia y a la mitología. En general, su tendencia ha sido la de derivar de un simple documento a lo que debería llamarse un ‘poema metafísico’. De la Ciencia a la Poesía (Sábato, 2011:167).

Esta es, pues, la teoría que desarrolla Ernesto Sábato sobre la novela total en la que se corresponde un “integralismo” de técnicas, una influencia mutua de disciplinas que apuntan hacia una conocimiento profundo del ser humano, donde el cuerpo no puede separarse del alma, ni la consciencia del mundo externo, ni el propio yo de los otros yos con los que se convive (Sábato, 2001: 179). Por lo tanto, en el novelista contemporáneo se halla una filosofía tácita<sup>30</sup>. En él, la

---

<sup>30</sup> Sábato propone que esta conjugación de filosofía y novela “trata en buena medida retomar la idea de los románticos alemanes, que veían en el arte la suprema síntesis del espíritu. Pero apoyada ahora en una concepción más compleja, que si no fuera por la grandilocuencia de la expresión habría que denominar “neorromanticismo fenomenológico” Y más adelante sostiene: A partir de Husserl, ya no se centrará la filosofía en el individuo, que es



filosofía y la novelística consiguen una síntesis de opuestos, “algo así como la síntesis de la poesía lírica con la filosofía racionalista” (Sábato, 2011:179).

De ahí que, Sábato señala que la novela ha cobrado una dignidad filosófica y cognoscitiva y en este sentido la propone como “la actividad más compleja del espíritu, la más integral y la más promisoría en ese intento de indagar y expresar el drama que nos ha tocado vivir” <sup>31</sup> (Sábato, 2001:182), pues a diferencia del conocimiento científico que aspira a la objetividad y busca la verdad del objeto, la novela da testimonio de la realidad objetiva y subjetiva, es decir, de la realidad que está fuera y dentro del sujeto, y que hace posible obtener una visión más auténtica que la científica, pues aún en las ficciones más subjetivas, el escritor no puede prescindir del mundo y hasta en la más pretendidamente objetiva el sujeto se manifiesta a cada instante (Sábato, 2011:186).

Se puede comprender que con la conjugación de la filosofía y la literatura se alcanzó a integrar una concepción y un conocimiento del ser humano que tomó distancia del espíritu analítico, cientificista, excluyente y limitado. Al acercar ambos mundos, partiendo de una exigencia vital y estética que satisficiera a cada uno de los autores a los que acudo con la finalidad de recuperar su pensamiento que considero actual; todos ellos crearon obras literarias, obras artísticas, con las cuales reivindicaron su trascendencia gnoseológica.

---

enteramente subjetivo, sino en la persona, que es síntesis de un individuo y una comunidad... A partir del descubrimiento de Husserl, la filosofía dejó de tomar como modelo a las ciencias exactas y naturales, esas ciencias que proceden sobre conceptos obtenidos por abstracción de hechos particulares. De este modo la filosofía se acercó a la literatura, pues la novela no había abandonado nunca (ni en las peores épocas del cientificismo) la realidad concreta tal como es, en su rica, variable y contradictoria condición. El poeta que contempla un árbol y que describe el estremecimiento que la brisa produce en sus hojas, no hace un análisis filosófico del fenómeno, no recurre a los principios de la dinámica, no razona mediante las leyes matemáticas de la programación luminosa: se atiene al fenómeno puro, a esa impresión candorosa y vivida, al puro y hermoso brillo y temblor de las hojas medidas por el viento. Así ¿qué sino fenomenología pura es la descripción literaria? Y esa filosofía del hombre concreto que ha producido nuestro siglo, en que el cuerpo no puede separarse del alma, ni la conciencia del mundo externo, ni mi propio yo de los otros yos que conviven conmigo ¿no ha sido acaso la filosofía tácita, aunque imperfecta y perniciosamente falseada por la mentalidad científica, del poeta y el novelista? (Sábato, 2002: 23-85,86)

<sup>31</sup> Milan Kundera sostiene que, al terminar la guerra del 14, una pléyade de grandes novelistas centro-europeos vio, tocó, captó las *paradojas terminales* de la Edad Moderna: aquellos últimos tiempos apacibles en los que el hombre sólo tenía que combatir a los monstruos de su alma, los tiempos de Joyce y Proust, quedaron atrás. En las novelas de Kafka, Hasek, Musil y Broch, el monstruo llega del exterior y se llama Historia; ya no se parece al tren de los aventureros; es impersonal, ingobernable, incalculable, ininteligible y nadie se le escapa. ..Esos novelistas descubren “lo que solamente una novela puede descubrir”: demuestran cómo, en las condiciones de las “paradojas terminales”, todas las categorías existenciales cambian de pronto de sentido: ¿qué es la *aventura* si la libertad de acción de un K. es absolutamente ilusoria? ¿Qué es el *porvenir* si los intelectuales de *El hombre sin atributos* no tienen la más insignificante sospecha de la guerra que mañana va a barrer sus vidas? ¿Qué es el *crimen* si el Huguenuau de Broch no solamente no lamenta, sino que olvida el asesinato que ha cometido? Y si la única gran novela cómica de esta época, la de Hasek, tiene por escenario la guerra, ¿qué ha pasado con lo cómico? ¿Dónde está la diferencia entre lo privado y lo público si K., incluso en su lecho de amor, no puede eludir la presencia de dos enviados del castillo? ¿Qué es, en este caso, la soledad? ¿Una carga, una angustia, una maldición, como han querido hacernos creer o, por el contrario, el más preciado valor, a punto de ser destruido por la colectividad omnipresente? (Kundera, 2000:22,23).

Sin embargo, frente a esta afirmación, será necesario profundizar en lo que motivó la necesidad de reunir mundos aparentemente opuestos para alcanzar a expresar la condición humana en sus vastos terrenos y plantear este tipo de conocimiento del hombre "total". A esta cuestión intentaré ofrecer una explicación en el siguiente apartado.

### **1.3 El rechazo de la ciencia positivista como forma única de conocimiento.**

Habría que tomar las posturas de cada uno de estos autores que he referido en este capítulo no sólo como resultado de una gran crisis en el Siglo XX, en lo general; sino también, particularmente, de la necesidad de reivindicar lo humano, degradado por las guerras mundiales que desesperanzaron al hombre del siglo pasado; plantear otras formas de indagar su realidad, más allá de las preceptivas, métodos rígidos y limitados de la ciencia moderna; ahondar, pues, de una manera distinta en su condición compleja, en sus problemáticas y además, recuperar la integridad humana y ansiar todas las formas que permitieran alcanzar eso<sup>32</sup>.

En este intento, Ernesto Sábato, en su ensayo *Hombres y engranajes* desarrolla una especie de diagnóstico en el cual es posible hallar una respuesta a las causas que originaron la búsqueda de un conocimiento integrador de la condición del ser humano, al plantear una crítica a la ciencia moderna como un fenómeno que se instituyó como único y excluyente, poseedor de la verdad, el cual pretendía abarcar de manera absoluta los asuntos relacionados al conocimiento humano, así como dar solución a todos los problemas<sup>33</sup> (Sábato, 2000:16).

Este espíritu objetivista, científicista y técnico se impuso prácticamente en todos los ámbitos de la vida del hombre dominándolo y a la vez dejando fuera la posibilidad de concebir otro tipo de conocimiento que ofreciera respuestas a las problemáticas particulares del hombre concreto, como Sábato explica:

---

<sup>32</sup> (...) Ernst Dwiinger en su Diario de Siberia, habla de ese teniente alemán que, prisionero desde hacía años en un campo de concentración en el que reinaban el frío y el hambre, se había construido con teclas de madera un piano silencioso. Allí, en el amontonamiento de la miseria, en medio de una multitud de harapientos, componía una extraña música que sólo él oía. Así, arrojados en el infierno, misteriosas melodías y las imágenes crueles de la belleza huida nos traerían siempre, en medio del crimen y la locura, el eco de esa insurrección armoniosa que atestigua a lo largo de los siglos la grandeza humana...El arte, por lo menos, nos enseña que el hombre no se limita solamente a la historia y que encuentra también una razón de existir en el orden de la naturaleza...Todos los grandes reformadores tratan de construir en la historia lo que Shakespeare, Cervantes, Molière y Tolstoi supieron crear: un mundo siempre dispuesto a saciar el ansia de libertad y de dignidad que siente el corazón de cada hombre (Camus, 2003:256,257).

<sup>33</sup> El desarrollo de las ciencias llevó al hombre hacia los túneles de las disciplinas especializadas. Cuanto más avanzaba éste en su conocimiento, más perdía de vista el conjunto del mundo y sí mismo, hundiéndose así en lo que Heidegger, discípulo de Husserl, llamaba, con una expresión hermosa y casi mágica, "el olvido del ser". Ensalzado antaño por Descartes como "dueño y señor de la naturaleza", el hombre se convirtió en una simple cosa en manos de fuerzas (las de la técnica, de la política, de la Historia) que le exceden, le sobrepasan, le poseen. Para esas fuerzas su ser concreto, su "mundo de la vida" no tiene ya valor ni interés algunos: es eclipsado, olvidado de antemano...el carácter unilateral de las ciencias europeas que habían reducido el mundo a un simple objeto de exploración técnica(...) (Kundera, 2000:13,14)

La ciencia y la filosofía se habían lanzado a la conquista del mundo objetivo. Aspiraban a develar las leyes que rigen el funcionamiento del Universo, para ponerlas al servicio del hombre. Pero para ello había que *prescindir del yo*, había que investigar el orden universal tal como es, de manera que sus leyes, una vez encontradas, iban a tener la implacable validez de los hechos, que no dependen de nuestra voluntad ni de nuestros deseos. Para lograr ese conocimiento objetivo, el hombre se valió de la razón –cuyas leyes son independientes de los deseos humanos- y de la observación del mundo externo. El resultado ya lo conocemos: fue la conquista del universo objetivo, pero al precio de un total sacrificio del yo, de la humillación de los valores verdaderamente humanos...Frente al marmóreo museo de los símbolos matemáticos estaba el hombre individual, que al fin y al cabo tenía derecho a preguntarse para qué servía todo ese aparato de dominio del mundo si no servía para resolver su angustia ante los eternos enigmas de la vida y de la muerte (Sábato, 2000: 62,63).

La angustia frente a la muerte, el absurdo de la vida, la desesperación y desesperanza fueron agravados en el hombre del siglo XX sobre todo por el afán del desarrollo y progreso de la ciencia y la técnica y su “ciego determinismo” para conquistar al mundo exterior. Por ello, estas inquietudes han sido motivo de reflexión y temáticas que Sábato aborda tanto en sus ficciones como ensayos, en los cuales hace igualmente una crítica a las constantes pretensiones de que el conocimiento sólo pueda obtenerse por una “pretendida razón universal, poseedora de la única verdad” que desacreditó y desprestigió “lo subjetivo, lo emocional, lo individual, guillotinando muchas veces al hombre concreto en nombre de la objetividad, la universalidad, la verdad y, lo que fue más tragicómico: en nombre de la humanidad” (Sábato, 2011: 169).

Esta visión crítica que comparte Sábato en sus obras se debió, por una parte, a los síntomas sociales que presenció en el Siglo XX, pero también porque padeció en carne propia el dilema de hallarse abstraído por una actividad que como la ciencia le hacía sentirse alejado de la vida; hundido en universo abstracto, indiferente y ajeno a las catástrofes mundiales que acontecieron en la época<sup>34</sup>. Estas fueron las motivaciones que lo llevaron a abandonar el mundo de la ciencia y a entrar en el universo de la literatura como él refiere en su ensayo *Uno y el universo* publicado en 1945:

La ciencia ha sido un compañero de viaje, durante un trecho, pero ya ha quedado atrás. Todavía, cuando nostálgicamente vuelvo la cabeza, puedo ver algunas de las altas torres que divisé en mi

---

<sup>34</sup> Sábato se especializó en la carrera de Ciencias Físico-matemática en la Universidad de la Plata, donde hizo su doctorado en 1937. En 1938, fue becado por la Asociación Argentina para el Progreso de las Ciencias para asistir a París como narra María Angélica Correa, en una construcción biográfica del autor: El doctor en Física Ernesto Sábato llegaba a París, a estudiar problemas de radiación atómica en los laboratorios Joliot-Curie. Era el París de preguerra, saturado de exiliados que habían ido arribando en sucesivas oleadas a partir del 30. Los primeros habían sido los rusos corridos por las ‘purgas’ de Stalin, después empezaron a aparecer alemanes que huían de Hitler y, por último, los refugiados de la guerra civil española. Instalado en ese ambiente, dedicado de tiempo completo al campo de la investigación, gracias a la beca; Sábato trabajó en dicho laboratorio, el cual constituía entonces una especie de meca científica. Sin embargo, en “la joven promesa de la física argentina” estalló de pronto una sorda reacción contra la ciencia, puesto que le indignaba que en vísperas de la Segunda Guerra Mundial, cuando ya se vivía al borde de la catástrofe, los hombres de ciencia siguieran inmersos en su ‘universo abstracto’, ajenos a todo lo que no fuera experiencia de laboratorio, teorías o fórmulas. ‘El cretinismo científico –dice Sábato- iba a llegar a tal extremo que los físicos japoneses congratularían a los norteamericanos con la eficacia de la bomba de Hiroshima” (Correa,1971: 51- 55).

adolescencia y me atrajeron con su belleza ajena de los vicios carnales. Pronto desaparecerán de mi horizonte y sólo quedará el recuerdo. Muchos pensarán que esta es una traición a la amistad, cuando es fidelidad a mi condición humana. De todos modos, reivindico el mérito de abandonar esa clara ciudad de las torres donde reinan la seguridad y el orden en busca de un continente lleno de peligros, donde domina la conjetura (Sábato,1995:14).

La ciencia, como se comprenderá, tuvo un lugar importante en las reflexiones que hizo Sábato a lo largo de su vida, no sólo porque él fue científico primero antes que novelista, sino también porque sus experiencias en ese primer campo fueron en parte las que le motivaron a abandonar dicho oficio y convertirse en escritor. Tras el desencanto con la ciencia, adoptó una postura filosófica que condena el positivismo científico y promueve el restablecimiento del equilibrio del individuo moderno sobre la base de lo particular, lo concreto y lo subjetivo<sup>35</sup>. Por lo tanto, como otros escritores<sup>36</sup> y filósofos tuvo que liberarse de la visión estrecha y cientificista a la que empujaba la época. De hecho, ésta es la crítica que constituirá uno de los ejes centrales en su pensamiento, ya que los límites marcados por la investigación científica y su ideal metodológico de la objetividad<sup>37</sup> provocó el desprestigio de otras formas de conocimiento como el arte o la literatura donde se encuentra una valiosa fuente de conocimiento (Gadamer, 1999:139)

Como consecuencia del proceder de la ciencia positiva de la mano de la técnica mecanizada, instaurados como instrumentos de conocimiento y dominio sobre el universo humano, Sábato apunta que, como resultado de esto, se produjera una gran crisis en el Siglo XX, a saber, el derrumbe de toda una concepción de la vida y del hombre que podría acotarse en tres grandes paradojas producidas desde la civilización renacentista hasta el siglo pasado: el surgimiento de un movimiento individualista que terminó en la masificación, el origen del movimiento naturalista que terminó en la máquina y el gran movimiento humanista que terminó en la deshumanización (Sábato,2000:17). Este derrumbe –refiere - no es más que el producto de una sola y gigantesca paradoja: “la deshumanización de la humanidad”, idea que resume de esta manera:

Esta paradoja, cuyas últimas y más trágicas consecuencias padecemos en la actualidad, fue el resultado de dos fuerzas: el dinero y la razón. Con ellas, el hombre conquista el poder secular.

---

<sup>35</sup> En la tesis doctoral “*El existencialismo en torno a la literatura argentina de siglo XX*” de Ho Sang Yoon, p. 148, Universidad de Washington, 2004.

<sup>36</sup> Entre los que sustituyeron la visión positivista por una posición esteticista en que la sensibilidad y la pasión definen al hombre y en que se pide un reconocimiento explícito de los factores emotivos como esenciales se encuentran en México los pensadores Antonio Caso y José Vasconcelos – como explica Uranga-, cuya propuesta continuaron filósofos, literatos e historiadores como Samuel Ramos, Rodolfo Usigli, Agustín Yáñez y Leopoldo Zea, quienes prosiguieron en esa misma dirección profundizando un tipo de pensamiento que se expande actualmente por todos los rumbos de la cultura fertilizando teorías y puntos de vista de filólogos, críticos de la literatura, historiadores, poetas, novelistas, pintores, etc. (Uranga,1990: 86).

<sup>37</sup> Heidegger, Martin. (2000). “La época de la imagen del mundo”. Pp. 63 – 90. En *Caminos de Bosque*, versión de Helena Cortés y Arturo Leyte (coords). Madrid: Alianza Editorial

Pero –y ahí está la raíz de la paradoja- esa conquista se hace mediante la *abstracción*: desde el lingote de oro hasta el *clearing*, desde la palanca hasta el logaritmo, la historia del creciente dominio del hombre sobre el universo ha sido también la historia de las sucesivas abstracciones. El capitalismo moderno y la ciencia positiva son las dos caras de una misma realidad desposeída de atributos concretos, de una abstracta fantasmagoría de la que también forma parte el hombre, pero no ya el hombre concreto e individual sino el hombre-masa, ese extraño ser todavía con aspecto humano, con ojos y llanto, voz y emociones, pero en verdad engranaje de una gigantesca maquinaria anónima (Sábato, 2000:18).

De este modo, Sábato alude al carácter abstracto de la mentalidad científica que colocó a la ciencia y la técnica por encima del individuo concreto, convirtiéndose en un instrumento de conocimiento pero ajeno a lo máspreciado para el ser humano, donde el “yo” es sacrificado por la objetividad; ese “yo” que para los existencialistas es la esencia y el punto de partida de toda existencia<sup>38</sup>. De esto se comprenderá - que frente al problema de la esencia de las cosas se erigió el del existir del hombre y por lo cual surgieron en el escritor argentino preguntas como estas:

“¿Tiene algún sentido la vida? ¿Qué significa la muerte? ¿Somos un alma eterna o meramente un conglomerado de moléculas de sal y tierra? ¿Hay Dios o no? Éstos sí que son problemas importantes. Todo lo demás, como bien dice Camus, es en el fondo un juego de niños: la ley de gravitación, la máquina de vapor, los satélites de Júpiter y hasta el señor Kant con sus famosas categorías ¡Al diablo con el razonamiento puro y la universalidad de sus leyes! ¿Acaso el que razona es un Filósofo Abstracto o yo mismo, transitorio y mísero individuo? ¿Qué importa que la Razón Pura sea universal y abstracta si El-que-razona no es un dios desprovisto de pasiones y sentimientos, sino un pobre ser que sabe que ha de morir y que de esa muerte carnal y suya no lo podrá salvar Kant con todas sus categorías? ¿Qué célebre conocimiento es ése que nos deja solos frente a la muerte? (Sábato, 2000: 64).

De este modo, Sábato asume que la crisis existencial fue originada por el hecho de concebir a la razón y la metodología científica como la única vía legítima de conocimiento y cuyas pretensiones de “iluminar a la humanidad” condujeron al ser humano a una oscuridad aún mayor. Estas ideas del escritor argentino en contra de la empresa científica se tornan comprensibles si se considera el contexto histórico en el que las escribe, -la época de la posguerra- y que, por lo tanto, rechaza la idea de concebir la ciencia como herramienta indispensable para definir la realidad. En cambio, su postura y su concepción reivindican otro tipo de conocimiento que no es el de la mentalidad científica, ya que “a medida que la ciencia fue

---

<sup>38</sup> Como la misma palabra indica, el existencialismo se caracteriza ante todo por su tendencia en insistir en la existencia. El existencialista se desinteresa por las esencias, los posibles y las nociones abstractas: está en las antípodas del espíritu matemático; su interés se orienta hacia lo que existe, o sobre todo hacia la existencia de lo que existe (Foulquié, 1973:53). Por otro lado, Jean Paul Sartre, como uno de los pensadores que influenciaron al escritor argentino<sup>38</sup>, plantea que para ahondar en la verdad de la existencia humana hay partir de la subjetividad: “pero la subjetividad que alcanzamos a título de verdad, no es una subjetividad rigurosamente individual, porque hemos demostrado que en el *cogito* uno no se descubría solamente a sí mismo, sino también a los otros” (Sartre, 1996:32). Por ello, el autor de *El Túnel* afirma que “el descubrimiento de la intimidad de uno mismo es también, dialécticamente, el descubrimiento de la otra intimidad, del que se halla enfrente, convive con uno, sufre y habla con uno, trabaja con uno, comulga con uno a través del lenguaje, de los gestos (...) Esta intersubjetividad, esta trama entre los sujetos que constituye la existencia humana, se realiza a cada instante” (Sábato, 2002:207).

avanzando hacia la universalidad, y por tanto hacia la abstracción, se alejó del hombre medio, de sus intuiciones y de su capacidad de comprensión” (Sábato,2000:49) y sólo la novela –la del Siglo XX- podría dar cuenta de una realidad más compleja y verdadera que la del Siglo XIX al adquirir una dimensión metafísica que no tenía<sup>39</sup>. La soledad, el absurdo y la muerte, la esperanza y la desesperación son temas perennes de toda la gran literatura pero es evidente que se ha necesitado de esta crisis general de la civilización para que adquieran su terrible vigencia, del mismo modo que cuando un barco se hunde los pasajeros dejan sus juegos y frivolidades para enfrentar los grandes problemas finales de la existencia que, sin embargo, estaban latentes en su vida normal (Sábato, 2011:181).

#### **1.4 Las funciones de la novela: la integradora, la cognoscitiva y la catártica**

En suma, puede señalarse que para Ernesto Sábato la novela tiene tres funciones: la integradora, la cognoscitiva y la catártica. Integradora porque reúne lo objetivo y lo subjetivo, lo singular y general, lo relativo y absoluto, es decir, los ámbitos escindidos desde la Modernidad. Es cognoscitiva en tanto que ofrece una forma profunda de examinar la realidad al explorar el ámbito intelectual y emocional del individuo; otorga a las emociones un papel cognitivo importante, a diferencia de la ciencia positivista que intentó negar la subjetividad.

Al exponer los sentimientos del hombre, al mostrar sus pasiones, sus vivencias desgarradoras, dramáticas, Sábato alude a la función catártica de la novela y piensa particularmente en el sentido aristotélico, puesto que se trata de una purificación de las pasiones profundas del ser, que sucede en el proceso poético y el cual lo experimentan tanto el creador como el lector (Sábato, 1974:23).

De ahí la importancia del papel que representa la obra literaria, ya que permite purificar sentimientos y pasiones a través de la identificación de las vivencias dramáticas y trágicas que describen los personajes en la ficción.

De este modo, en relación al problema de la catarsis aristotélica y sobre el sentido de esta purificación o depuración de las emociones, por medio de la representación trágica, se puede advertir lo siguiente:

Dado que la tragedia pone en escena una ficción, los acontecimientos dolorosos, terroríficos, que muestra en el escenario producen un efecto diferente del que tendrían si fueran reales. Nos

---

<sup>39</sup> La novela no examina la realidad, sino la existencia...Los novelistas perfilan el mapa de la existencia descubriendo tal o cual posibilidad humana. Pero una vez más: existir quiere decir: “ser en el mundo”. Hay que comprender como posibilidades tanto al personaje como a su mundo...Pero, aunque sus novelas no tuvieran nada de profético, no perderían su valor, porque captan una posibilidad de la existencia (Kundera, 2000:54,55).

afectan, nos conciernen, pero de lejos, desde fuera. Se sitúan en un lugar diferente del de la vida. Dado que su modo de existencia es imaginario, van siendo distanciados conforme se representan. Al público, que no se encuentra implicado en ellos, le “purifican” los sentimientos de temor y piedad que producen en la vida corriente. Si purifican tales sentimientos es porque, en lugar de limitarse a hacérselos sufrir, les aportan, mediante la organización dramática –con su principio y su fin, el encadenamiento combinado de las secuencias, la coherencia de los episodios articulados en una totalidad y la unidad formal de la obra- una inteligibilidad que lo vivido no lleva consigo. Al ser extraídos de la opacidad de lo particular y de lo accidental por la lógica de un escenario que depura simplificando, condensando, sistematizando los sufrimientos humanos, normalmente deplorados o sufridos, se convierten, en el espejo de la ficción trágica, en objetos de comprensión. Al mismo tiempo que se refieren a personajes y acontecimientos singulares, unidos al marco histórico y social que les corresponde, adquieren una dimensión y una significación mucho más amplia.<sup>40</sup>

En efecto, Aristóteles señala en su *Poética* que el origen de las emociones dramáticas, como el temor y la conmiseración, por ejemplo, que surgen o “que nacen del entramado mismo de los hechos,...vale más y es de mejor poeta. Porque, en efecto, la trama debe estar compuesta de modo que, aun sin verla con vista de ojos, haga temblar a quien oyere los hechos, y compadecerse por lo ocurrido...” (Aristóteles, 1949:1453b).

Por ello, la obra literaria se desarrolla como “una tentativa de liberación del propio creador y de todos aquellos que, como hipnotizados, siguen sus impulsos y sus órdenes secretas. Motivo por el cual, además, la obra de arte tiene no sólo un valor testimonial sino un poder catártico”<sup>41</sup> (Sábato,2002:98).

Esto permite destacar que un ingrediente esencial de la aportación de lo literario<sup>42</sup>, en particular de la novela, es que “...a diferencia de las obras históricas, las obras literarias invitan a los lectores a ponerse en el lugar de personas muy diversas y a adquirir sus experiencias...Mostrar el efecto de las circunstancias sobre las emociones y el mundo interior...” (Nussbaum, 1997: 30).

Así, se puede responder entonces a la pregunta del por qué leer novelas. Si se plantea la idea aristotélica de que el arte literario es “más filosófico” que la historia, porque la historia se

---

<sup>40</sup>Vernant, Jean-Pierre y Pierre Vidal-Naquet, (2002). *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*. Volumen I y II. Traducción de Ana Iriarte. Madrid. Paidós, p. 85-86

<sup>41</sup> Parece generalmente aceptado que la tragedia produce un efecto beneficioso, preventivo o curativo, sobre el espectador, a través de una acción mental o anímica, en un proceso psicosomático de purificación (catarsis) (...). El espectador, o el lector, queda integrado, en esta concepción de la catarsis, en el conjunto de la comunicación literaria y forma parte activa del proceso de comunicación de la tragedia; a partir de las tesis freudianas se advierte la posibilidad de que la catarsis se extienda al autor de la obra, es decir, que el efecto catártico se realice también en el dramaturgo que da forma literaria a un tema que le preocupa consciente o inconscientemente (Bobes, Baamonde, Cueto, (eds.),1995:129)

<sup>42</sup> La novela construye un paradigma de un estilo de razonamiento ético que es específico al contexto sin ser relativista, en el que obtenemos recetas concretas y potencialmente universales al presenciar una idea general de la realización humana en una situación concreta, a la que se nos invita a entrar mediante la imaginación. Es una forma valiosa de razonamiento público, tanto desde una perspectiva intracultural como desde una intercultural. En general, la novela lo alienta en mayor grado que las tragedias clásicas, los cuentos o los poemas líricos (Nussbaum, 1997:33)

limita a mostrar “qué sucedió”, mientras que las obras literarias muestran “las cosas tal como podrían suceder” en la vida humana, puede destacarse que las novelas ponen de relieve las posibilidades humanas, en tanto que “muestra todo lo que el hombre puede llegar a ser, todo aquello de que es capaz...y nos hacen ver lo que somos y de lo que somos capaces” (Kundera, 2000: 54,55).

En otras palabras, mientras que “la historia se limita a consignar los hechos concretos, aunque no representen una posibilidad general para la vida humana. La literatura se centra en lo posible, invitando al lector a hacerse preguntas sobre sí mismo...” (Nussbaum, 1997:15-42).

En este sentido es que Sábato sostiene que la novela tiene también una misión cognoscitiva, ya que explora las regiones más ocultas de la realidad. Sólo la novela es capaz de indagar en la complejidad del mundo interior, de los sentimientos y sus pasiones, a diferencia de otras formas de conocimiento que son reduccionistas y carentes de complejidad humana.

Por lo tanto, la novela da una visión vasta sobre el ser humano, puesto que describe la situación concreta de sus personajes, es decir, muestra la individualidad de las personas, sus honduras interiores, expone sus esperanzas, amores y temores; advierte sobre el hecho de que la vida humana es algo misterioso y extremadamente complejo.

En efecto, en la literatura es donde se descubre una visión más compleja de la vida humana, puesto que dibuja los pliegues interiores, la ambigüedad, la contradicción tal y como la viven los hombres de carne y hueso; de este modo, la obra literaria invita a reflexionar sobre los actos que son consecuencia o resultan cuando las pasiones en un ser humano se desbordan.

De este modo, puede señalarse que “la literatura que más nos inquieta es aquella en que, de una manera u otra, aparece lo que la sociedad llama ‘el mal’, pero que es un componente necesario para el crecimiento y el conocimiento cabal del individuo. Esto, sin duda, es importante anotarlo, puesto que las nociones tanto del mal como del bien implican una reflexión desde el punto de vista ético.<sup>43</sup> Este aspecto tiene relevancia para el tipo de novela con la cual se suscribe Ernesto Sábato desde el mundo de la literatura, puesto que su obra reivindica los sentimientos así como la irracionalidad del hombre, como contraparte a la razón que pretende abarcar de manera exclusiva el conocimiento sobre el individuo.

Así, la literatura a la que alude el escritor argentino expone situaciones límite, extremas o trágicas, en las que se intensifican las emociones y a través de las cuales el lector no sólo purifica sus sentimientos, sino que se plantea otros escenarios, ciertas disyuntivas, encrucijadas

---

<sup>43</sup> En el postfacio al libro *La Literatura y el Mal* de Georges Bataille, Luis Antonio de Villena apunta que (Bataille, 2010:202).



y dilemas derivados de los actos que realizan los personajes de la obra literaria. Por ello, puede advertirse lo siguiente:

La buena literatura es perturbadora...suscita emociones poderosas, desconcierta e intriga. Inspira desconfianza...y provoca una confrontación a menudo dolorosa con nuestros pensamientos e intenciones (...) Las obras literarias que promueven la identificación y la reacción emocional derriban esas estrategias de autoprotección, nos obligan a ver de cerca muchas cosas que pueden ser dolorosas de enfrentar, y vuelven digerible este proceso al brindarnos placer en el acto mismo del enfrentamiento (Nussbaum, 1997:30).

Dicho esto, puede añadirse que “la novela desarrolla la capacidad de imaginar en qué consiste vivir la vida de personas que podrían ser, dados algunos cambios circunstanciales, nosotros mismos o nuestros seres queridos. Es decir, el género mismo, dados los rasgos generales de su estructura, alienta una empatía y una compasión que son sumamente relevantes” (Nussbaum, 1997:15-35).

En consecuencia, la obra novelesca procura la riqueza del mundo interior y muestra un mayor compromiso de seguir una vida en todas sus peripecias y su contexto concreto, puesto que al leerla no sólo se obtienen imágenes concretas que permiten imaginar ese mundo en particular, sino también, y más significativamente, un marco intelectual general para abordar la realidad de manera más acabada.

Por esta razón, puede apuntarse que la novela “...forja una compleja relación con el lector donde, por una parte, lo exhorta a interesarse por las características específicas de las circunstancias y la historia pero por otra parte lo insta a reconocer que los seres humanos de diferentes esferas tienen pasiones, esperanzas y temores comunes: la necesidad de enfrentar la muerte, el deseo de aprender, los profundos vínculos...” (Nussbaum, 1997:75).

Esta es una de las contribuciones importantes de la novela, pues como una forma de conocimiento sobre la realidad, describe y narra situaciones concretas, además posibilita la interacción entre las aspiraciones generales humanas y ciertas formas particulares de la vida social que alientan o frustran dichas aspiraciones.

Tal es el caso de la novela que presenta el escritor argentino en la cual se muestra un peculiar sentido de la vida, una concepción encarnada no sólo en el modo en que piensan los personajes, sino también en los sentimientos e imaginación que manifiestan a través de la narración de la historia, en su forma.

Puede enumerarse, como se ha hecho hasta aquí, las ventajas que ofrece la novela como una forma de conocimiento, la cual, como se apuntó, no es contraria a la razón, puesto que mantiene su propia lógica y búsqueda de verdad, pero que a diferencia del enfoque

cientificista que pretende hablar en nombre de la razón y de la verdad, sí logra dibujar y expresar los pliegues y honduras de complejidad de los seres humanos y de la vida humana.

Asimismo, como plantea Nussbaum, puede destacarse además que: "...la novela representa a los seres humanos como criaturas para quienes la libertad de elección tiene una importancia profunda y apasionada, una importancia que no se reduce al placer sino que fija condiciones dentro de las cuales un placer puede ser auténticamente humano" (1997: 57) . Así, presenta formas persistentes de necesidad y deseo humanos que son encarnadas en situaciones sociales específicas.<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> ...la novela es una forma moralmente controvertida que expresa, con su forma y estilo, en modalidades de interacción con los lectores, un sentido normativo de la vida. Pide a los lectores que observen esto y no aquello, que actúen de tales maneras y no de otras. Los induce a adoptar ciertas actitudes en vez de otras, con la mente y el corazón (Nussbaum,1997:26).

## Capítulo II

### **Del contexto de vida a la obra del autor: El camino hacia la comprensión de su creación novelística.**

A través del primer capítulo se revisó el enfoque cognoscitivo que ciertos autores del siglo XX apuntan como un rasgo fundamental que puede observarse y estudiarse en la novela. La conjugación de dos campos como la literatura y la filosofía, puestos a dialogar desde la creación novelística, posibilita este horizonte para indagar en la situación existencial del individuo, en un contexto que enmarca el período de la posguerra.

Frente a la crítica y rechazo de la ciencia positivista como la forma “legítima” de conocimiento sobre la realidad humana; escritores, filósofos y novelistas –como se estudió previamente en el capítulo anterior- se emprendieron en la exploración de una verdad más profunda que la científica, que partiera desde el reconocimiento de la subjetividad del individuo. Este nuevo enfoque sobre la realidad humana habría de buscarse fundamentalmente en el hombre concreto, a partir de su experiencia personal e intransferible, con el propósito de mostrar la realidad interior del sujeto, es decir, su vida interior, pero puesta en conflicto con una realidad exterior y en la cual está implicada también la relación problemática con los otros (Jolivet, 1970:234). Tal es el modo de existencia del individuo: ser-en-el-mundo significa, pues, estar en relación con otras cosas y personas; preocupado o interesado por “lo otro” (Copleston, 1976:116).

En este sentido, *El túnel* de Ernesto Sábato constituye un tipo de análisis de la existencia humana que examina la situación conflictiva entre lo individual y lo social, que expone esa relación crítica entre “mi existencia y la existencia del otro”. Su novela es, del mismo modo, el testimonio de un hombre concreto que padece los efectos de una crisis social generalizada, a través de la cual es posible detectar ciertas problemáticas que colocan el acento en la esfera ética y metafísica<sup>45</sup> de la existencia; a saber, en su libertad, angustia, soledad, finitud y su desamparo en el mundo.

---

<sup>45</sup> La metafísica busca los principios primeros y más universales, es decir, los que constituyen más radicalmente a todas las cosas: los filósofos siempre proponen algún aspecto de la realidad como el más profundo y origen de los demás (el devenir, el azar, la cantidad, la esencia, etc.). En la medida en que alguien señale algo como *primer* principio intrínseco de todo, está situándose en un plano metafísico. Al buscar la última causa y los principios fundamentales, la metafísica abarca en su estudio *toda* la realidad (...) “¿en qué consiste ser?”, “qué es causar”, “¿cuál es el sentido del universo?”, “¿qué es la verdad?”, “qué significa la bondad?”: se llega aquí al planteamiento propiamente *metafísico* (Alvira, T; Clavell, L; Melendo T., 1989:16,17).

Tal es su condición, la cual se manifiesta mejor en la ficción que en el ensayo, -como explica el autor argentino-, puesto que “en ella pueden encarnarse los desgarramientos interiores del hombre, empujados por los cataclismos sociales que ponen de relieve lo que hay en los estratos más escondidos del ser humano” (Sábato, 1974: 147-167).

Su obra literaria se fundamenta a partir de dichas problemáticas que se replantearon ante la tensión social, el caos, las guerras del Siglo XX, que pusieron bajo amenaza y riesgo constante la vida del hombre.

Ante el sentimiento de horror y muerte por la hecatombe durante el siglo pasado, el hombre experimentó el vacío y sin sentido de la vida; aunado a la radical negación de Dios y de un destino trascendente, así como de la decadencia valores espirituales, morales e ideales; signos todos de la crisis social y política que atestiguó la civilización occidental.

Dos guerras mundiales, el fascismo y los genocidios en los campos de concentración durante este período oscuro para la humanidad revelarían, de manera cruda, los más violentos y primitivos instintos del hombre; confabulando la caída hacia un mal espiritual (Camus, 1994:11) y de una maldad insolente que ensombreció dicha época (Sábato, 1974:145). Tal es el clima en el que emerge la novela de la crisis de Ernesto Sábato, la cual apunta a la realización de un conocimiento más integral y complejo del hombre que incluiría aquello que para la ciencia y la razón pretendía ser negado.

Por medio de la literatura, escritores como Sábato han plasmado testimonios que corroboran la situación del individuo que vive en medio de crisis y que, por ello, puede decirse que se trata también de la crisis personal del hombre-novelistas. Así pues, con estos elementos el escritor creó una novela existencialista en la que se teje una “trama tenebrosa, amarga y negativa, poblada por seres urbanos alienados que han perdido sus valores morales” (Bach, 1992:45) que ha sido interpretada como “un símbolo estético de extraordinaria significación histórica, que expresa los tiempos tenebrosos que vive la humanidad y el difícil alumbramiento de una vida nueva” (Maturó, 1985:86).

Sin embargo, para develar su trasfondo y ofrecer su interpretación, es importante bosquejar primero un camino desde el cual sea posible ir desentrañando las ideas imbricadas en el contexto de vida y obra del autor, que definiría o influiría en su cosmovisión. Al trazar este círculo hermenéutico, será posible comprender y explicar el sentido que se halla en este breve tratado sobre la alienación y autodestrucción. Para ello, se explicará en primer término la relación que existe entre los acontecimientos históricos que detonaron en Sábato su crisis existencial, personal y que desembocaron en la adquisición de una postura ideológica, filosófica

e histórica que busca reivindicar la individualidad del sujeto para la consecución de un conocimiento más integral sobre el hombre.

En este sentido, será importante acudir en principio a las alusiones autobiográficas y revelaciones en torno a su existir e historia personal, pues ahí se encuentran importantes claves que esclarecen las ideas halladas en su novela. Un momento que será definitivo en el cauce que cobra la vida de Sábato como novelista es la radical posición, alejada del racionalismo, que adquiere tras abandonar su oficio como científico y trasladarse hacia el campo de la literatura. El distanciamiento de las ciencias físico-matemáticas le permitió la configuración de una mirada más integradora frente a la mentalidad positivista, objetivista y excluyente, reduccionista.

Al encontrar en la literatura esa posibilidad de profundizar y analizar la realidad con este enfoque, adoptaría una postura que comparte con ciertos filósofos del existencialismo. En efecto, Sartre, entre ellos, sostiene que el conocimiento debe partir necesariamente desde el sujeto, de la subjetividad, lo cual no niega la objetividad. En efecto, esta actitud que asume Sábato permitirá comprender por qué su novela adopta la perspectiva del yo, es decir, la forma del monólogo interior, de la confesión sobre su drama personal desde la cual se ofrece también un testimonio sobre la crisis de su época.

Esta ruta conducirá a su vez a la revisión de los temas de la mala fe y el absurdo como los conceptos planteados para ofrecer la interpretación de su obra literaria. Tales problemáticas se desprenden de un clima social e histórico en el que el hombre mantendrá una radical negación de diferentes aspectos de la vida, a saber, el sentido de la vida, la existencia de Dios, así como de algunos valores espirituales, morales e ideales. En este contexto nihilista, el individuo se encuentra en situación existencial degradada por las guerras.

A partir de la revisión de esta suma de ideas será posible interpretar *El Túnel* como novela de la crisis, novela existencial, que se suscribe en una corriente literaria más amplia y en la que puede hallarse grandes obras de la literatura contemporánea de autores como Malraux, Kafka, Graham Greene, Sartre y Camus por citar algunos. (Sábato, 1974:138).

## **2.1 La crisis existencialista de Ernesto Sábato**

La obra de Ernesto Sábato es producto de varios puntos de inflexión que agrietan, por decirlo metafóricamente, una gran pintura de la que “caen” o se desprenden las piezas con las que es posible armar también el rompecabezas de su vida. En la labor de reconstrucción de ese cuadro vital se entrevé el drama humano que vivió Sábato, a nivel personal y social, es decir, el drama de una civilización alienada, que es contado a través de la ficción o, mejor dicho, encarnado en un relato del hombre enajenado y solitario (Sábato, 1974:20).

La esfera histórica a la que pertenece su primera novela publicada *El túnel* apunta a ese proceso de derrumbe social en cuyas etapas sucesivas el hombre fue perdiendo su fe segura; su descreimiento fue reemplazando a la religión y como consecuencia del énfasis puesto en el espíritu individual, sometido a la razón y a las ideas pragmáticas, se cosificó: “obligado a enfrentar una desgarradora y angustiosa libertad individual; sin Dios, sin ideales, experimenta la enajenación” (Schulman, 1973:318).

Estas fases permiten acotar las problemáticas desde las cuales es posible ahondar en la crisis individual del hombre que padeció las consecuencias de una crisis mayor, pues los efectos del derrumbe generalizado de valores morales y espirituales permiten delimitar, a grandes rasgos, el contexto que se asoma desde las situaciones expuestas por los personajes de esta novela sobre la cual se ha señalado que “a más de ser eminentemente histórica es eminentemente existencialista” (Arango, 1992:16). Ahí, en dicha ficción, es posible identificar cómo “lo histórico y lo existencial van unidos de la mano a fin de mostrarnos la crisis existencialista a través de la historia” (1992:16).

Por ello, la relación que se teje entre la crisis existencial y personal de Sábato y la crisis social de su tiempo conduce al descubrimiento de ciertos pasajes claves para la comprensión de su obra y que son tomados de su propia biografía. Sirven, además, al escritor para la construcción de sus personajes<sup>46</sup>; aunque, en su ficción todo es más complejo, intrincado, pues no da cuenta sólo de la anécdota que eventualmente alimenta, también muestra lo que no queda a simple vista, integrándose a historias paralelas (Constenla, 2011:106).

En efecto, es interesante descubrir cómo “por medio de sus novelas Sábato dio al problema de la existencia humana una dramaticidad descomunal (...) revelaba aspectos de la existencia humana a medida que se le revelaba ella a él en sus meditaciones, que sabemos estaban basadas en experiencias propias y dolorosas” (Polakovic, 1981:31).

Justamente, un punto que ha sido considerado clave en la germinación de su crisis existencial, personal, que lo puso en contacto por primera vez con Europa, previo al estallido de la Segunda

---

<sup>46</sup> En sus ficciones, Sábato registra significaciones pertenecientes a vivencias personales y autobiográficas, aparecen evocaciones a su vida que transforma en símbolos más complejos. Uno de ellos se encuentra en el recuerdo que desde la infancia lo persiguió, pues él mismo confesó haber vivido mucho tiempo de su niñez detrás de una ventana mirando transcurrir el tiempo (a causa del miedo que experimentó su madre a que muriera como su hermano Ernesto y por quien lo llamaron así) como ocurre en la escena del cuadro *Maternidad* que presenta el personaje Juan Pablo Castel en su novela *El túnel*. (Correa, 1971:21). Asimismo, en el estudio que trata “La cosmología gnóstica de Sábato...” se advierte que: “Sabato” es el personaje principal de Abaddón, un Fernando (personaje de *Sobre Héros y Tumbas*) atenuado y más profundo. Antes de examinar lo que esto significa desde el punto de vista novelístico, aclaremos el carácter de esta innovación literaria. “Sabato” es un personaje como los demás. No figura en la novela simplemente como autor de ella (...) Varios episodios que sabemos le ocurrieron a Sábato mismo, da a la novela un carácter autobiográfico que es en ciertos casos verídico y en otros no lo es, pues lo ocurrido en la realidad se mezcla con lo totalmente inventado (Vázquez Bigi, 1985:194, 195).

Guerra Mundial, se ubica en la época en que Sábato se dedicaba a la militancia política, afiliado al partido comunista (Murtagh, 1974:15).

Desde la década de los años 30, Sábato ya había interrumpido su carrera de matemático ante la crisis económica y política de la Argentina y en la que comienza el derrumbe de la democracia política de su país<sup>47</sup>. Dicho escenario repercutió en sus frecuentes ansiedades que crecieron ante las persecuciones por parte de la policía a las que fue sometido, a causa de su participación en actividades subversivas (Sábato, 1974:15).

El síntoma social de aquel período es evocado por el escritor como el inicio de procesos de injusticias, encarcelamiento a obreros, constantes represiones que lo obligaron a huir de La Plata; abandonar sus estudios y familia. Vivió durante esos años en la Argentina con nombre falso hasta que fue enviado a Bruselas en 1934 para asistir al congreso antifascista, donde sus dudas sobre el movimiento stalinista se agravaron –como él mismo cuenta-, sobre todo al tener la oportunidad de ver y escuchar a Socialistas de Austria y a militantes que venían de Alemania con su hitlerismo en ascenso. Fue compañero de habitación de uno de los dirigentes franceses del Partido comunista, quien al caer en manos de la Gestapo, Sábato supo que aquel hombre había sido torturado y muerto. Estos recuerdos quedaron en su memoria como una época de incertidumbres, miedo e inseguridad. Todo había ocurrido en la víspera de la Segunda Guerra: “Aquella experiencia de otros países terminaron por agrietar en forma irreversible la construcción que en mi mente se estaba viniendo abajo” (Sábato,1974:16). Ésta sería una de las crisis más duras a las que se enfrentaría el escritor, como se ha referido en diversos estudios biográficos<sup>48</sup>, aunque se sabe por estos mismos retratos de su vida que desde la adolescencia

---

<sup>47</sup> En la breve crono bio-bibliografía Sábato y su contexto histórico, Alfredo A. Roggiano ubica que “la crisis fundamental” de Argentina que repercutió en la vida, economía y cultura se produjo a partir del golpe militar del general Uriburu, en 1930, quien destituye al Presidente Hipólito Irigoyen, elegido por el pueblo en elecciones populares, libres y secretas, e inicia la serie de golpes de Estado que instaló una dictadura tras otra en un país en continuo deterioro. Justamente en ese año inicia el derrumbe de la democracia argentina, ejemplo entonces para la América Hispana, y necesidad de búsqueda y salidas. Ya en el Colegio Nacional, y más ahora en la Universidad, Sábato se vincula con agrupaciones anarquistas y se ve rodeado por marxistas que proponían la dialéctica de un “socialismo científico”...comienza a participar en las rebeliones estudiantiles que se oponían a la dictadura naciente, a la vez que buscaban asegurar la justicia social y mejores condiciones de vida para obreros de fábricas y asalariados del oficialismo, que los enajenaba y sometía a un poder único desde la unidad ejército-Estado. Sábato se entregó, como un “enajenado consciente”, idealmente puro y con la más auténtica y sincera ingenuidad, a las revueltas de los años 30, inclusive cargando un “colt” al cinto, según ha confesado. Tenía 19 años y ya se había hecho clara en su conciencia la necesidad de luchar por la justicia social, la destrucción del poder abusivo, la penetración y explotación del capitalismo, sobre todo si era extranjero...Se afilió al Partido Comunista. Su sinceridad y arrojo le valieron el reconocimiento de sus camaradas, y en 1933 llegó a ser Secretario General de la Juventud Comunista y un líder reconocido de la ideología marxista, sobre la inclusive dictó “cursos libres” (1992:17,18).

<sup>48</sup> Algunos de los títulos que tratan los aspectos de la vida personal de Sábato son los siguientes: María Angélica Correa (Genio y Figura de Ernesto Sábato, Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1971); “Bibliografía crítica sobre Ernesto Sábato con anotaciones e índice temático”, en el No. 27 de la Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, Lima-Pittsburgh, septiembre 1988:177-22 y la de Julia Constenla (Sábato, el hombre. La biografía definitiva, Buenos Aires: Sudamericana, 2011).

ya le caracterizaba una actitud patológicamente introvertida<sup>49</sup>, con incapacidad para comunicarse con condiscípulos y familiares, además de una hipersensibilidad ante los sucesos trágicos de la vida<sup>50</sup>. Por un lado, esto ha dado material para efectuar interpretaciones de sueños y símbolos que se encuentran plasmadas en las ficciones de Sábato (Roggiano, 1992:16) y, por otro, da una idea de la personalidad del novelista, quien ha afirmado a través de entrevistas y memorias que durante su primer contacto con aquella Europa en pleno declive se daría la primera encrucijada de su vida: “Mi cabeza era un pandemonio, mis ideas estaban revueltas, nada me parecía claro ni convincente. De Bruselas debía seguir hacia Rusia pero lo que hice fue fugarme a París, sin autorización, naturalmente, de mis superiores. Allá, sin dinero, sin amigos, sin ánimo para nada, enfrenté una tremenda crisis” (Sábato, 1974:169).

El sentimiento constante de inseguridad e incertidumbre así como una constante perturbación mental dio como resultado lo que él mismo recuerda como el período más negro de aquellos años de su vida, “el periodo más angustioso quizá de mi existencia” (Sábato, 1974:16), pues padeció duros tiempos de pobreza, hambre y frío, al grado que por primera vez se sintió tentado por el suicidio, acabar con su propia vida le parecía una salida. Pero hundido en la desesperación tuvo un impulso:

Entré en la librería Gibert y robé un libro de Borel sobre análisis matemático (...)Corrí ansiosamente al cuartito donde vivía y a la luz de una lámpara bastante mala empecé a leer sus primeros fragmentos: temblaba como el creyente que vuelve a entrar en un templo después de un turbio periplo de violencias, pecado y oscuridad. Era un temblor sagrado, sutil, una mezcla de deslumbramiento, de recogida admisión y de anhelo de paz espiritual. Esta vez fue la segunda en que el universo matemático me subyugó (Sábato, 1974:17).<sup>51</sup>

---

<sup>49</sup> ...Uno de sus biógrafos, Carlos Catania, analiza así estos sucesos: ...No resulta extraño que Sábato haya sido siempre reconcentrado, algo cohibido. El mal humor a veces incontenido, las penetrantes e inmisericordes estocadas que con frecuencia lanza, la violenta agudeza que con suele sazonar sus argumentos, esconden una timidez adquirida que se traduce en debilidad e inseguridad...Castel, el protagonista de *El túnel*, recuerda circunstancias de su infancia verosímilmente semejantes a las de Sábato niño: mientras sueña a María corriendo “desenfrenadamente en su caballo, con los cabellos al viento y los ojos alucinados” como un símbolo de libertad, “yo me veía –dice Castel- en mi pueblo del sur, en mi pieza de enfermo, con la cara pegada al vidrio de la ventana, mirando la nieve con los ojos también alucinados”. El mismo Sábato confiesa haber sido un niño débil, sensible, introvertido, inclinado hacia la fantasía: “...Yo había sido patológicamente introvertido, mis noches estaban pobladas de pavorosas pesadillas y alucinaciones, y todo este tumulto interior y nocturno, permanecía dentro de mí, disimulado por mi timidez.

Incapaz de comunicarse con propios y extraños (“yo era patológicamente introvertido”) vivió aislado, agudizando los problemas mediante su “desdichada” (dice él) sensibilidad (Sábato, 1988:28)

<sup>50</sup> Roggiano, 1992:17. Por otro lado, Sábato confiesa: “Mi infancia fue triste, de angustias y pesadillas, desarrolló una introversión que encarnizadamente me llevaba a escrutar mis ideas, mis presunciones, mis sentimientos...” (Klanhn, 1991:593).

<sup>51</sup> Es necesario apuntar que la primera crisis que vivió durante su etapa de adolescencia, fue “superada” con la ayuda de aquella sensación de “luminosidad” que tuvo con su acercamiento a ese universo perfecto y puro de las ciencias matemáticas. Al experimentar la demostración de un teorema en una de sus clases, durante su paso por el bachillerato, sintió que “todo el orden, toda la pureza, todo el rigor que le faltaba a mi mundo adolescente y que desesperadamente anhelaba, se me reveló en aquel orbe transparente de las formas geométricas” (Roggiano 1992:17), apaciguando por un tiempo el tumulto interior en el que constantemente vivía.



A través de estas confesiones, es posible comprender que, por instantes breves, el orden y la claridad hallados en las abstracciones y en las matemáticas -como él recuerda- apagaban esa lucha interna y le restablecían su coherencia hasta que aparecía, una vez más, la sensación de conflicto que volvía a sumergirlo en una oscuridad cada vez más profunda pero más consciente. Es por ello que puede afirmarse, como apuntan los distintos estudios a su vida y obra que han sido revisados en esta investigación, que de estas fuentes personales de contradicción, Sábato se sirvió para evocar y encarnar algunas de sus propias ideas políticas, intelectuales y artísticas en ciertos personajes de sus ficciones. Incluso, es posible anticipar aquí una breve explicación del por qué en la forma de conocimiento sobre la que reflexiona en sus ensayos, particularmente al plantear la función cognoscitiva del arte y la novela, en donde afirma la necesidad de recuperar y mostrar lo que considera más valioso para el ser humano, es decir, los sentimientos y las emociones de un individuo. Por ello, puede comprenderse que en sus protagonistas se acentúe el debate interno entre sus ideas y sentimientos, su razón e irracionalidad<sup>52</sup>.

En efecto, al acentuar la importancia de recuperar en la novela lo que considera valioso para un hombre, Sábato sostiene que ni la ciencia ni la técnica han logrado anular las angustias profundas que experimenta una persona y que no sólo han dado el remedio para frenar el sufrimiento, sino que lo han agravado. En torno a esto, el escritor apunta:

Subyugado por la máquina de vapor primero, luego por la electricidad, y ahora por la energía atómica, creyó que todos los problemas materiales y espirituales del hombre iban a ser resueltos por la ciencia. Fue necesario llegar a una gran crisis como la que estamos viviendo para que advirtiésemos que la ciencia podría darnos un ilimitado poderío sobre el mundo exterior, pero es incapaz de resolver los problemas interiores del hombre...El desarrollo técnico no trajo solución a los problemas espirituales del hombre, sino que agravó los que ya tenía y, en buena medida, desencadenó la crisis de nuestro tiempo, que no es sólo una crisis social, sino también una crisis espiritual. Sin dejar por eso de ser una tremenda crisis social (Sábato,1974:18,19).

De este modo, Sábato confesó que, efectivamente, las ciencias matemáticas lo habían salvado de esa crisis y menguado su idea suicida. Sin embargo, sospechaba, en el fondo, que sólo eran un refugio temporal en medio de su tormenta interna, pues la batalla decisiva fue a su vuelta a París, por segunda ocasión, en 1938. En esa época, vivió como científico becado en el laboratorio Curie; de día trabajó en radiaciones atómicas y de noche "alucinado" con el mundo de los surrealistas escribió las primeras páginas de una novela titulada "La fuente muda" que no publicó. Fue en ese tiempo, en aquel otoño que precedió a la Segunda Guerra Mundial, que

---

<sup>52</sup> Dos obras solamente situaron a Sábato en el primer nivel de la literatura de su país y lo convirtieron en uno de los autores argentinos más difundidos y estimados en el extranjero: *El Túnel* (1948) y *Sobre héroes y Tumbas* (1961). La primera es una narración psicológica de matices existencialistas en la que la evolución de una conciencia es señalada por el conflicto entre racionalidad e irracionalidad (Franco, 1984:357)

comprendió que la ciencia no era la vocación de su vida, sino la literatura a la que finalmente se arrojó, dando el paso definitivo a ese mundo lleno de conjeturas (Sábato, 1974:17). Este período, desde luego, marcó una escisión importante en su existencia y por lo que podría aventurarse aquí la idea de que su visión “integradora” en la novela proviene no sólo de la importante influencia que recibió de los escritores de su época en la que sostuvo una fuerte crítica al cientificismo, sino también porque él sufrió ese dilema en carne propia.

Estas experiencias “empujaron” entonces a Sábato hacia la necesidad de confesarse a través de la novela. Por ello, la obra literaria de este hombre-testigo-novelistas, frente al declive personal y social, se desarrolla como “una tentativa de liberación del propio creador y de todos aquellos que, como hipnotizados, siguen sus impulsos y sus órdenes secretas. Motivo por el cual, además, la obra de arte tiene no sólo un valor testimonial sino un poder catártico”<sup>53</sup> (Sábato,2002:98).

Por otro lado, su novela también ofrece su punto de vista sobre las problemáticas que implican el considerar a la ciencia y a la razón como los fundamentos únicos del conocimiento. En ese sentido, su novela se convierte en la posibilidad de reestablecer lo subjetivo y lo emocional como atributos del ser humano que habían sido “omitidos” por la actitud racional de la ciencia y de la filosofía positivista. Bajo estas perspectivas reduccionistas se intentó desconocer, desprestigiar y desacreditar lo individual y singular del sujeto cuya existencia no se fundamenta en la obediencia exclusiva a las leyes de la lógica, sino también se experimenta en su irracionalidad<sup>54</sup>. De ahí que se entienda por qué Sábato renegaría de la mentalidad positivista, pues a diferencia del conocimiento de la ciencia, que busca lo universal abstrayendo lo particular; su obra literaria abre esa puerta para mostrar las profundas angustias, sus preocupaciones existenciales como un ejercicio de introspección, de auscultación, en el intento de comprenderse a sí mismo y al mundo. Su crítica a la ciencia es, justamente, la incapacidad de asumir al sujeto como punto de partida y querer ignorarlo al abstraerlo o dejarlo fuera para adquirir un conocimiento más vasto sobre la realidad humana:

Hacer abstracción del existente es, pues, mutilar la realidad y renegar de la objetividad. El objeto es un sujeto, o, al menos, implica siempre un sujeto. Todo conocimiento de mundo es, ante todo, desde el principio al fin, conocimiento de sí. Por eso dice Kierkegaard que si es muy fácil ser

---

<sup>53</sup> “...A partir de las tesis freudianas se advierte la posibilidad de que la catarsis se extienda al autor de la obra, es decir, que el efecto catártico se realice también en el dramaturgo que da forma literaria a un tema que le preocupa consciente o inconscientemente...” (Bobes, Baamonde, Cueto, (eds.),1995:129)

<sup>54</sup> Hay dos fuerzas contradictorias en el sujeto: por un lado, el individuo quiere explicar todo lo pertinente a su propia existencia en estado de crisis: la obsesión de justificar las acciones racionalmente lo empuja a excluir las emociones, construyendo su mundo sobre ideas cada vez más ajenas al ser y a una existencia auténtica. Por otro lado, esta manifestación entra en conflicto con el “hombre de carne y hueso”, quien vive, siente y sufre guiado por las emociones. Al enfrentar la crisis moral y social, y animado por la contradicción entre el mundo externo y el interno, debe profundizar en la negatividad y la destrucción (Sauter,2005:148)

idealista en la imaginación, ¡otra cosa muy distinta es tener que existir como idealista! He ahí una tarea para toda la vida y una tarea en extremo fatigosa, porque la existencia es justamente el obstáculo que se afronta. Expresar existiendo lo que de sí mismo se ha comprendido no es cómico en modo alguno; pero comprenderlo todo menos a sí mismo es completamente ridículo (Jolivet, 1970:42)

Esto deja ver claramente la vinculación de Sábato con una corriente de pensadores, filósofos y escritores que vieron la necesidad de definir y analizar la realidad desde una posición más cercana a la vida cotidiana que partiera de la subjetividad, singularidad e individualidad; sin rechazar por ello la objetividad, la intersubjetividad y lo universal. De este modo, su ficción confecciona una verdad que es dada desde la literatura y de la mano de la filosofía, a fin de mostrar ciertas preocupaciones fundamentales de la existencia, pero descritas a partir del testimonio del hombre concreto.

Así, la influencia que Sábato recibió del pensamiento existencialista estrecha los vínculos con un conjunto de autores, sobre todo exponentes de las doctrinas existencialistas, puesto que comparte no sólo la concepción del hombre concreto, la reivindicación de lo individual sino, además, la idea de que la existencia debe referirse a partir de “las experiencias singulares, de las cuales extrae su significación y su verdad” el ser humano (Jolivet, 1970:62)

Conservar un eco de la vida propia en ciertas novelas existencialistas y acudir a la experiencia personal es un rasgo que caracteriza al existencialismo literario. Incluso, puede pensarse en este sentido en dos figuras como Kierkegaard y Nietzsche, cuyo pensamiento filosófico es planteado como las fuentes primarias de las que “bebió” el existencialismo del siglo XX. Ambos edifican su filosofía a partir de una profundización continua de su propia personalidad, es decir, ahondan en la exposición personal de su drama vital, de su propio existir (Jolivet, 1970:37):

Del mismo modo que Kierkegaard, el pensamiento de Nietzsche no es más que la expresión de su vida y la traducción de su drama personalísimo (...) a sus ojos, el pensamiento sólo vale en la medida en que, surgiendo de la misma existencia, empeña toda la vida y acepta todos los riesgos de este empeño. Desde este punto de vista, Nietzsche, sin conocer a su predecesor, repite los sarcasmos kierkegaardianos contra el pensar puro, que pretende sustraer sus especulaciones a las contingencias de la existencia individual y del medio histórico (Jolivet, 1970:65).

En efecto, Kierkegaard apunta que “alcanzamos la universalidad indagando en nuestro propio yo” (Bigi, 1985:195). Por ello, puede observarse cómo esta forma de proceder implica una actitud de autognosis personal. Esta actitud de pensar la existencia desde la experiencia propia<sup>55</sup>

---

<sup>55</sup> De ahí que pueda señalarse que esta tendencia de reflexionar la existencia a partir de los problemas personales en Sábato, ha sido una de las actitudes de autores como Nietzsche o Kierkegaard. De este último se refiere que:

influirá en la narrativa de Sábato, pues al preocuparse por dilucidar sobre los problemas del hombre concreto, abarca también sus problemas personales, surgidos, efectivamente, de sus propias luchas interiores que lo condujeron a ver en literatura esa posibilidad de examinar su propia condición<sup>56</sup>.

Esta cuestión puede servir para comprender la actitud general de los exponentes del existencialismo a diferencia de otros filósofos o pensadores, puesto que su reflexión parte desde el punto de vista de un actor y no de un mero espectador. Eso quiere decir “que el problema considerado por el filósofo se presenta a éste como surgido de su propia existencia personal, como hombre individual que configura libremente su destino (...), que si el problema le interesa vitalmente es por su propia condición de ser humano (...). El intento de filosofar desde el punto de vista del actor exige que no se pretenda resolver el problema olvidándose de sí mismo y de su propia afectación personal” (Copleston, 1976:14-15).

Y aunque no podría reducirse la filosofía de los existencialistas, ni la actividad de ningún filósofo a estos dos posturas, sí permite acercarse a la noción que sostiene este conjunto de pensadores del existencialismo, puesto que no les interesa efectuar un análisis análogo al del científico quien adquiere una postura de espectador, ajena o distante, negando su propia subjetividad; por el contrario, no niegan la distancia de su reflexión puesto que está en juego su propio ser, su propia existencia.

En este sentido, puede comprenderse como Sábato asumió esta actitud para despojarse de las estrecheces de la mentalidad científica y abrirse, de este modo, hacia nuevas posibilidades de comprensión de su propia existencia, de su tránsito en este mundo.

Me da risa y asco contra mí mismo cuando me recuerdo entre electrómetros, soportando todavía la estrechez espiritual y la vanidad de aquellos científicos, vanidad tanto más despreciable porque se revestía siempre de frases sobre la Humanidad, el Progreso y otros fetiches abstractos por el estilo; mientras se aproximaba la guerra, en la que esa Ciencia, que según esos señores, había venido para liberar al hombre de todos sus males físicos y metafísicos, iba a ser el instrumento

---

Su filosofía va del brazo de la biografía en el sentido de que la primera brota como respuesta a los problemas personales en los que Kierkegaard se encuentra implicado, y que son resueltos por elección, en el plano existencial y no en el plano abstracto y teórico. No se sitúa a distancia de los problemas como haría un espectador interesado sólo en analizarlos; lucha a brazo partido con ellos, puesto que lo que está en juego es su propio ser entero; no son meros objetos de su curiosidad intelectual, sino cuestiones de importancia vital, que él no puede considerar a distancia (Copleston, 1976:12).

<sup>56</sup> El propio Sábato confirma que su escritura responde a una búsqueda sobre sí mismo, sobre su propia condición: no sé bien por qué he hecho las cosas que he hecho...pero es cierto que en la búsqueda de mí mismo, en una especie de exploración desesperada del sentido de la existencia, es cuando me vi obligado a escribir, (porque yo me vi obligado a escribir, porque no me basta con las pinturitas que hacía), sentía que algo oscuro dentro de mí buscaba ansiosamente su expresión...Buscaba desesperadamente el secreto de la existencia: para qué estamos aquí, qué significa la vida, qué significa la muerte, qué es el destino, qué es el infortunio; mal o bien...lo único que pensé fue en la necesidad de encontrarme a mí mismo y explorar mi propio corazón y así poder conocer el corazón de los otros. (Sábato, 1984: 53,54).

de la matanza mecanizada. Allí, en 1938, supe que mi fugaz paso por la ciencia había concluido (Sábato, 2004:10)

Por otro lado, no debe pasarse por alto que hay una idea generalizada entre los representantes del existencialismo a negar que la existencia es una “cosa” que pudiese abstraerse y conocerse desde fuera, a título de dato objetivo. En efecto, estos pensadores tienen la convicción de que el existir mismo, por numerosos que sean los conceptos que expresen su naturaleza o sus propiedades, no permitirá jamás agotar su irreductible singularidad. Ninguna doctrina existencialista carece, sobre este punto, del sentido de la subjetividad en la que radica del existir, y del misterio pone la existencia a cualquier intento de objetivación. “Se sigue de aquí que la ciencia del ser permanece siempre abierta e inacabada, porque el existir no cesa de plantear indefinidamente nuevos problemas, y en primer lugar el del acto mismo que él es (el existir) y que no hay medio de racionalizar” (Jolivet, 1970:20).

Esto, sin duda, es importante en la medida en que se reconocen los límites de la abstracción y de la racionalización. Por ello, la literatura de Sábato se posiciona como el puente que “acorta” esa distancia entre el pensamiento abstracto y conceptual, a partir de la encarnación de tales ideas en realidades y acciones concretas que son experimentadas por seres-personajes desde la ficción y que reflejan de este modo la existencia o la vida misma con su carácter ambiguo, contradictorio, ilógico e irracional. De ahí que pueda decirse, entonces, que el horizonte de Sábato lo encuentra en el arte, en concreto en la novela. Será a este nuevo continente “lleno de conjeturas” al que se lanza, luego de su paso por la ciencia, para indagar y examinar desde ahí la condición humana.

Al ser el hombre concreto el interés de su pensamiento y creación, se sigue que Sábato haya dado a su literatura la forma de un análisis de la existencia como un “ejercicio” de introspección, de auscultación, abarcando las regiones de la subjetividad, la singularidad y la individualidad menospreciadas por el enfoque positivista.

En el intento de comprenderse a sí mismo y al mundo, su literatura adoptaría la forma de un análisis que bien puede iniciar con la pregunta ¿qué es, entonces, el hombre?, y que, de algún modo, es equivalente a la interrogación: ¿quién soy yo?.

## **2.2. La novela de la crisis: La expresión del “yo” en torno a la relación crítica con el mundo**

Como se apuntó con anterioridad, la novela es un horizonte para examinar la existencia. Y la existencia no es lo que ya ha ocurrido, sino es el campo de las posibilidades humanas, todo lo que el hombre puede llegar a ser, todo aquello de que es capaz (Kundera, 2000: 54).

En este sentido, la novela contemporánea representa un “alto exponente de la aventura humana en todas las direcciones, puesto que ha dado un salto definido desde el relato a la epifanía, haciéndose cauce de una relación personal inédita con el mundo, pues al alejarse de la narración objetiva de lo ya sucedido, el escritor ha decidido explorar, simbolizar y desplegar su propia crisis interna” (Maturó, 1985:73).

El novelista, al asumir el papel de testigo de su época, a través de la literatura, despliega su experiencia personal, su propia crisis que refleja una crisis social general. El autor-testigo en este sentido se “integra” al relato para encarnar su visión que corresponde tanto a su condición individual<sup>57</sup>, así como a la exposición de un contexto histórico más amplio. Ambas esferas son desplegadas en su ficción; conformando un “mito desde su propia experiencia personal, encarnada en la historia” (Maturó, 1985:73).

En efecto, la novela *El túnel* de Sábato adopta, a través del monólogo interior, la forma de la experiencia personal, puesto que está sostenida a base de una estructura íntima, a grado tal, que puede afirmarse que el mundo expuesto ahí “tiene como soporte el existir personal de un hombre que se vuelve reflexivamente sobre sí mismo” (Coddou, 1972:49). Por ello, puede destacarse la idea de que este tipo de relato posibilita, por un lado, la posibilidad autocognoscitiva y catártica del propio novelista al desarrollar “una afinada y profunda fenomenología existencial que busca ser expresada y ficcionalizada para ser plenamente comprendida, ante todo por el autor mismo” (Maturó, 1992:55). Y, por otro, que este tipo de ficción constituye “una vía de auto-descubrimiento, catarsis, despliegue de virtualidades ocultas, reflexión” (1992:55) que pertenece a formas y corrientes más amplias de la novela contemporánea.

Sábato expresa su propia concepción de la novela. Para él, efectivamente, es la forma de alcanzar un conocimiento más profundo sobre la condición del ser humano y su situación en el mundo, al conjugar subjetividad y objetividad<sup>58</sup>; pero también para él es “una oscura condena”,

---

<sup>57</sup> Por condición individual o personal se entiende la posición aparentemente problemática de la persona en tanto que sujeto de experiencia en la medida en que se asume que todas nuestras experiencias son privadas y nadie más puede tenerlas. Hay dos problemas que se plantean en relación a nuestra capacidad para obtener conocimiento empírico. En primer lugar, es difícil ver de qué forma podemos obtener conocimiento empírico de lo que otros experimentan si toda experiencia es privada. No es posible tomar su experiencia y ver cómo es, porque cualquier experiencia que podamos tener es la nuestra y no la suya. En segundo lugar, es difícil ver cómo obtenemos conocimiento empírico de cómo es el mundo exterior de forma independiente a nuestra experiencia. Todas nuestras experiencias empíricamente justificadas parecen reposar en última instancia en lo que está dado en nuestra experiencia, y si lo empíricamente dado es privado, entonces parece que sólo puede apoyar opiniones justificadas acerca del mundo tal y como uno mismo lo experimenta (Diccionario Akal, Filosofía, p.188)

<sup>58</sup> La noción de situación está íntimamente emparentada con la filosofía de la existencia. Kierkegaard había elaborado ya, en efecto, una filosofía “situacionista” en la cual el hombre aparece, en tanto que existente, como un “ser en situación”. Esta situación puede ser auténtica –como ocurre con la actitud “ética” o “decisionista” –o puede ser inauténtica, es decir, contemplativa (Sartre, 1990:20).

sobre todo de aquellos hombres que con desgarramiento personal escriben para testimoniar su drama, su perplejidad en un universo angustioso (Sábato, 1974: 25)<sup>59</sup>.

Puede decirse, en ese sentido, que el escritor expone un testimonio de él mismo, del mundo en que vive y de esta manera es como confecciona su visión personal acerca de la condición del ser humano: “Y dado que el hombre es un animal político, económico, social y metafísico, en la medida en que su documento sea profundo también será (directa o indirectamente, tácita o explícitamente) un documento de las condiciones de la existencia concreta de su tiempo y lugar” (Sábato, 2002:98).

Para él, este género en el que encuentra la posibilidad de describir la existencia humana de una forma análoga a como se hace desde la fenomenología representa algo bastante diverso a lo que se pensaba en el siglo XIX, puesto que la novela de dicho siglo “fue una novela de lo externo, de las cosas, del tiempo y del espacio físico (...) y en esto respondía a un movimiento espiritual paralelo al del positivismo en la filosofía, doctrina esencialmente vinculada al pragmatismo burgués y al espíritu científico” (Sábato,2004:72).

Este concepto de realidad objetiva habría de dominar una parte considerable de la literatura del Siglo XIX bajo el manejo de los escritores omnipotentes, realistas<sup>60</sup>, frente a los cuales una ola de autores se levantó para dar consentimiento a la voz personal e intransferible del sujeto, del yo.

En toda la gran literatura contemporánea se observa este desplazamiento hacia el sujeto: la obra de Marcel Proust es un vasto ejercicio solipsista; Virginia Woolf, Franz Kafka, Joyce con su monólogo interior, William Faulkner, todos ellos tienen la tendencia de mostrar la realidad desde el sujeto. Dice un personaje de Julien Green: “Escribir una novela es en sí mismo una novela, de la que el autor es el héroe. Él cuenta su propia historia y si se representa a sí mismo la farsa de la objetividad es que es bien novicio o bien tonto, puesto que no alcanzamos a salir nunca de nosotros mismos” (...) En las *Notas desde el subterráneo*, el héroe nos dice: “¿De qué puede hablar con máximo placer un hombre honrado? Respuesta: de sí mismo. Voy a hablar, pues, de mí”. Y en toda su obra, Dostoievski hablará de sí mismo, ya se disfraza de Stavroguin, de Iván o de Dimitri Karamázov, de Raskólnikov y hasta de generala o gobernadora (Sábato,2004:66).

---

<sup>59</sup> Esta condena alude a la definición que Sartre tiene sobre la libertad como condena y que, por lo tanto, no puede escapar a ella, no puede escapar a su libertad. La responsabilidad de hombre en estas circunstancias no puede ser sino angustiosa puesto que se asume la responsabilidad frente a su mundo y al resto de los hombres. Pero esta cuestión es profundizada por Sartre en sus escritos teóricos sobre la libertad que será el eje central de su pensamiento.

<sup>60</sup> Realismo y naturalismo se confunden en Hispanoamérica, donde las influencias metropolitanas, entonces activas y actuales (porque la información estética ya llega pronto a Europa) se amalgaman de modo particular; el influjo de Flaubert, Zola y de los hermanos Goncourt se superpone al de Tolstoi, Gógol y Dostoievski. De tales hibridaciones resulta una literatura que cree en su poder de representación, de comunicación y de intervención. Este realismo no implica menos pasión o imaginación que las de la narrativa subjetivista. Por su carácter testimonial, privilegia más la observación objetivante que la introspección egóica. Comporta personajes menos singularizados, menos individuales y más genéricos (Puccini y Yurkievich, 2010: 736)

Por lo tanto, es posible comprender que la literatura de Sábato, específicamente la novela que se estudia en esta investigación, voltea a ese tipo de técnicas literarias donde encuentra la posibilidad de encarnar experiencias del hombre concreto, que también son las suyas. Detrás de la narrativa de este argentino hay una importante tradición literaria a la que acude para dar cabal voz a sus problemáticas y las del contexto que le tocó vivenciar, buscando el lenguaje más propicio para hacerlo.

Sobre esta tradición literaria, aunque no corresponda a su época, el argentino afirma que ya desde Dostoievski, por ejemplo, se observan ciertos aspectos importantes que constituyeron una compuerta para la literatura de su tiempo y que desembocaron en una nueva exaltación del yo: “Y no es tanto que el escritor no pueda trascender su propio yo, para realizar una descripción objetiva de la realidad: es que no le interesa más. O, por lo menos, no le interesaba hasta hace muy poco tiempo, en que ha comenzado a surgir una nueva síntesis de lo subjetivo y de lo objetivo” (Sábato, 2004:66).

Estas emanaciones del propio yo sirven a Sábato para comparar cierta literatura con la metafísica, ya que desde su punto de vista hay ciertos novelistas y filósofos que cruzaron sus lenguajes para acentuar el carácter problemático del individuo y con ello examinar los dilemas del ser concreto. De ahí que el novelista argentino señale: “en el mismo momento en que la literatura comenzó a hacerse metafísica con Dostoievski, la metafísica comenzó a hacerse literaria con Kierkegaard” (Sábato, 2002:85). Además, el retorno al yo en la novela de Sábato tiene que ver primero con un levantamiento radical contra la razón, con su actitud crítica frente a ésta<sup>61</sup>. Por ello, es muy significativo apuntar el hecho de que él haya sido científico y que la ciencia haya sido la piedra de toque para embarcarse hacia otro tipo de conocimiento más cercano al hombre, desde el cual fuera posible cuestionar, explorar y abrirse hacia otros ámbitos de la vida humana negados por la razón. Esta posibilidad, claramente, la vio en la literatura. Así pues, en su obra se advierte un “decidido ataque contra la Modernidad que se instaura, a partir del Renacimiento, como reino de la Razón y de la Cantidad, donde el territorio nocturno de lo inconsciente, de la afectividad y de la sacralidad es separado, con violencia, de la zona ‘positiva’, diurna, de la luz racional y el pensamiento lógico” (Lojo, 2005:125).

En efecto, indagar en el yo, en esas regiones del yo que habían sido negadas con el enfoque cientificista, fue el proyecto que asumió este escritor con el propósito de describir y

---

<sup>61</sup> Su ataque se inscribe en una corriente que él mismo eligió denominar “neorromanticismo fenomenológico” y que – en la factura de sus ficciones- acusa vínculos posibles con una línea especulativa que Scott Lash (1991) identifica como teoría del deseo y estética de la transgresión y en la que se alinean nombres como Georges Bataille, Foucault y Derrida. Desde ese punto de vista puede decirse que Sábato asume ciertamente una postura corrosiva y subversiva hacia el canon de la Modernidad Ilustrada, hacia ese Siglo de Las luces en cuyo sueño la razón “engendra monstruos” (Lojo, 2005: 125,126)



mostrar las esferas que pertenecen a la vida interior del individuo. Así, dedicaría su ficción a explorar las estructuras internas y contradictorias de la conciencia, para mostrar cómo las regiones más irracionales y ambiguas del ser humano, a saber, la inconsciencia, la locura, la paranoia, la demencia, el instinto, el absurdo y los ciegos impulsos, etc., constituyen también su verdad.

Al volver el hombre del siglo XX la mirada hacia un mundo hasta ese momento desconocido, como es el subconsciente, era inevitable y legítimo el empleo del monólogo interior. La novela de hoy se propone fundamentalmente una indagación del hombre, y para lograrlo el escritor debe recurrir a todos los instrumentos que se lo permitan, sin que le preocupen la coherencia y la unicidad. Sería ridículo examinar un microbio a simple vista y un país con un microscopio. Ésta es una de las fallas de los llamados objetivistas, y, en general, de todos los que intentan hacer ese descenso o viaje al fondo de la condición humana con un solo vehículo: sacrifican la verdad y la profundidad al prurito del método único, cuando debe ser al revés; ya que nada en la novela debe hacer sacrificar la verdad (Sábato, 2002:20,21).

Por lo tanto, el autor argentino apunta la idea de que la novela de la crisis habría de recurrir al uso de un lenguaje muy particular, cuya misión no era comunicar verdades abstractas, “sino las verdades de la existencia, vinculadas a la fe o a la ilusión, a la esperanza o a los terrores, a las angustias o a las convicciones apasionadas” (Sábato, 2002:49). Esto porque el hombre concreto no pretende comunicarse con un lenguaje unívoco o abstracto; por el contrario, busca comunicar “sentimientos y emociones, intentando actuar sobre el ánimo de los otros, incitándolos a la simpatía o al odio, a la acción o a la contemplación. Para lo cual hace uso de un lenguaje absurdo pero eficaz, contradictorio pero poderoso” (Sábato, 2002:49).

En efecto, su novela de la crisis implicó la transmisión su experiencia existencial e histórica, a través de la narración en la forma del relato en primera persona, o en forma de monólogo interior. Ésta era la forma conveniente para comunicar el drama individual, contado “en carne propia”, para describir el sentimiento trágico de su existencia.

Por ello, se comprende que la novela de la crisis de Sábato emergió desde las honduras de esa estructura del yo, puesto que el sujeto, ese individuo que había sido marginado por las políticas totalitarias de la época, es reivindicado en su novela. Con su voz personal exhibe sus preocupaciones y problemas en ese contexto. Así, son sus sentimientos y emociones, su vida interior, los que comparte; y de este modo son “devueltos” a la literatura, que había estado más interesada en el aspecto exterior de la realidad y que quería prescindir de esos aspectos también humanos y verdaderos, como Sábato refiere:

Si por realidad entendemos, como debemos entender, no sólo esa externa realidad de que nos habla la ciencia y la razón sino también ese mundo oscuro de nuestro propio espíritu (...) llegamos a la conclusión de que los escritores más realistas son los que en lugar de atender a la trivial descripción de trajes y costumbres describen los sentimientos, pasiones e ideas, los

rincones del mundo inconsciente y subconsciente de sus personajes (...) Y así resulta que los grandes artistas "subjetivos", que no se propusieron la tonta tarea de describir el mundo externo, fueron los que más intensa y verdaderamente nos dejaron un cuadro y un testimonio de él. (Sábato, 2002:60).

El retorno a esta subjetividad proporcionaría a escritores como Sábato un material vasto para explorar en la literatura. Por ello, el novelista advierte que sólo ahí podría emprenderse esta tarea de mostrar otra realidad más compleja, profunda y acabada<sup>62</sup>. Bajo la característica de la singularidad, el tipo de literatura que propone este autor asume la difícil empresa de describir y mostrar al ser humano en su "totalidad", es decir, el de abarcar diferentes ángulos de esas realidades singulares. Para ello, habría de requerirse la creación de muchos personajes con sus múltiples matices, contrastes y aspectos conteniendo de esta forma, en muchos relatos y novelas, la complejidad inherente a la realidad humana (Sábato, 1974:135). Así pues, de esta manera, cada uno de esos relatos, dado por cada escritor, contendría un testimonio único, reivindicando lo que hay de personal e incomprensible en la condición del ser humano. Y, de esta forma, escritores como el argentino llevaron a juicio el concepto de realidad que había prevalecido con el enfoque positivista.

Dicho esto, puede comprenderse por qué la novela condensa la visión del mundo del hombre-escritor de su época y refleja, por lo tanto, las ideas que tiene el autor sobre la realidad, Al sumergirse en las oscuridades y en lo más profundo del yo, sin dejar de lado lo externo ni tampoco sin dejar de ser realista, el novelista "ha descendido por debajo de la razón y de la conciencia, hasta los oscuros territorios que antes sólo habían sido frecuentados en un estado de sueño o demencia" (Sábato, 2004:73).

Esta verdad sobre la que se interesó Sábato no es la de la razón, sino de la sinrazón. En la confrontación de estos dos ámbitos, en el choque dramático de estas dos realidades que condicionan la existencia del hombre, surge su obra literaria que, en medio del declive social, profundiza en ciertos enigmas éticos. Para Sábato, "la gran literatura de nuestro tiempo es eminentemente metafísica y sus problemas son los problemas esenciales del hombre y su destino" (Sábato:2004:77). Tales problemáticas que definen la situación existencial del ser humano son las que se muestran en su literatura como se explicará a continuación.

---

<sup>62</sup> La literatura al encarnar ideas y conceptos en personajes propone un análisis más cercano a la descripción de lo contingente y concreto de la existencia. A diferencia de ciertas perspectivas filosóficas que "con el fin de ser integralmente racionales han de consentir con el hecho y con el dato, acoger, aunque a su pesar, una contingencia que permanece resueltamente rebelde al análisis" (Jolivet, 1976: 22).

### 2.3 Dos problemas metafísicos y éticos de la existencia

El novelista Ernesto Sábato se suscribe dentro de una corriente literaria de escritores quienes tienden a acentuar más que el plano de lo estético, el plano de lo ético y lo metafísico. (Sábato, 2002:86). Esto tiene relevancia en la medida en que se comprende que, en el caso de las doctrinas existencialistas con las que se identifica su pensamiento y creación novelística, acentúan dilemas y problemáticas de valoración fundamentalmente. Sus puntos de vista centrales son esencialmente éticos (Jolivet, 1970:68).

En efecto, los temas del absurdo y la mala fe son planteados por filósofos como Camus y Sartre, en relación a una postura ética que se encargará de difundir a través de distintos textos, escritos y publicaciones en un contexto de desmoralización, desesperación y degradación de valores como fue el periodo de posguerra, en el Siglo XX.

Desde la llamada “muerte de Dios” -como afirmó el filósofo Nietzsche-, estos filósofos asumen que el hombre se dirigirá hacia una nueva realización y proyección de su existencia al hacer “tabla rasa de todos los valores sobre los que ha vivido o vegetado” (Jolivet, 1970:75). Sus valores morales cimentados en el código del cristianismo serán puestos en duda, serán vistos con incredulidad y radicalmente negados. Habrá que partir desde esta idea que replantearía la situación del hombre en el mundo:

Todo un pasado de negaciones –negación de la aptitud del espíritu para encontrar la verdad, negación de los valores espirituales y morales de la tradición cristiana, negación de la trascendencia del hombre respecto al resto del mundo-, todo esto favorecía esta especie de caída vertical en los abismos de la desesperación. El desorden inaudito en el que habíamos sido sumergidos, con la apología de la mentira y del “doble juego”, del asesinato y del pillaje, la desmoralización profunda engendrada por la difusión del mercado negro, todo contribuía a generalizar un escepticismo ante el cual ningún valor moral conservaba su prestigio (Jolivet, 1970:32)

En este contexto se sitúa la novela *El túnel* la cual ilustra dicha “situación existencial” del hombre de dicha época. Al negar la existencia de Dios y con ello sostener el rechazo radical de su ley moral como un código de conducta universal, “la persona humana se encuentra abandonada a sus propias fuerzas y cargada con una responsabilidad total. Tiene que elegir su propio sistema de valores en un mundo sin Dios y, si algún sentido puede descubrirse en la vida humana, sólo puede ser el sentido que el propio hombre le ha dado” (Copleston, 1976:110).

En efecto, estas ideas conjugadas con un sentimiento de desamparo y desesperación en los años sombríos del Siglo XX terminaron por oscurecer la noche en que la humanidad, enloquecida, se debatía, como Sábato refiere: “el mundo parecía entregado a la locura; el universo, desprovisto de sentido; la vida, radicalmente absurda, centrada sobre la nada; el universo, vacío de Dios” (Jolivet, 1970:31).

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 bruto en 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... (Sábato, 2002:89,90).

A esta situación existencial de desamparo, extrañamiento y soledad del hombre en el mundo es a la que puede aludirse en *El túnel*. Dicho esto, es posible comprender por qué el acento de este tipo de literatura se coloca en el plano de lo ético, pues muestra al hombre su condición de desamparo y soledad, sin Dios que lo auxilie o lo guíe en su conducta o en sus propósitos, en su destino. No hay, pues, Dios que pueda salvarlo de su propio mal y sufrimiento, sólo él mismo podría hacerlo, si así lo elige. De este modo, el hombre tiene en sus manos, no sin angustia, la responsabilidad de elegir el camino y el sentido de su propia existencia o rehuir a ella.

Dicho esto, es posible ofrecer entonces una definición de lo que se entiende por mala fe, de acuerdo a Jean Paul Sartre y cómo acontece el absurdo en la existencia de un hombre, según Albert Camus. Al significado de estos dos conceptos se intentará ofrecer una aproximación en el siguiente apartado.

#### **2.4 La mala fe de Jean Paul Sartre**

¿Cómo hay que comportarse, en general y durante esos años negros, cuando uno no cree en Dios ni en la Razón?" (Todd, 1997:299). Esta es la interrogante que Camus se hizo en la época de la posguerra y que sirve para guiar hacia el planteamiento y definición de los conceptos del absurdo y la mala fe.

Como se revisó previamente, al encontrarse el hombre abandonado a sus propias fuerzas y cargado de una responsabilidad total, el individuo tiene en sus manos la decisión o elección de crear su propio sistema de valores, ante la negación de Dios o, del mismo modo, puede intentar negarse esa posibilidad, rehuir a su libertad y admitir una vida sin sentido, pues "todo le está permitido".<sup>63</sup>

---

<sup>63</sup> Tanto la filosofía de Camus como la de Sartre parten de esta radical negación de Dios, sin embargo, sus posturas van encaminándose hacia la construcción de una filosofía ética en la que asumirá más bien que todo es posible pero no todo está permitido, pues para Sartre todo está permitido en la medida en que no se tome la libertad del otro; mientras que para Camus ni la muerte ni el suicidio ni el crimen son la solución a los problemas existenciales. Véase *El existencialismo es un humanismo* y *El Mito de Sísifo* y para profundizar en la ética de Camus *El hombre rebelde*.

Estas dos caras de la moneda, en la existencia del individuo, pueden ser comprendidas a partir de la mala fe y el absurdo. Por un lado, la mala fe es el recurso por el cual el hombre pretende ocultarse su libertad para no admitir que su condición es la transformación, el cambio, lo contingente; no obstante, con la mala fe un individuo puede excusarse, abjurar de su libertad y buscar justificaciones para determinarse, establecerse o fijarse sobre una esencia que le imposibilite proyectarse hacia otra situación de su vida. Esta verdad, la de saberse libre y nunca determinado, se la oculta y se la enmascara. En efecto, Sartre plantea que aquel individuo que no asume con angustia la responsabilidad sobre sus actos y su libertad es un hombre de mala fe:

Se puede juzgar a un hombre diciendo que es de mala fe. Si hemos definido la situación del hombre como una elección libre, sin excusas y sin ayuda, todo hombre que se refugia detrás de la excusa de sus pasiones, todo hombre que inventa un determinismo, es un hombre de mala fe (...) La mala fe es evidentemente una mentira, porque disimula la total libertad del compromiso. En el mismo plano, diré que hay también una mala fe si elijo declarar que ciertos valores existen antes que yo; estoy en contradicción conmigo mismo si, a la vez, los quiero y declaro que se me imponen (Sartre, 1996:38).

Hay en esta afirmación un punto clave que consiste, justamente, en pensar a la mala fe como una mentira. La elucidación en torno a este concepto que hace Sartre en *El Ser y la Nada* comienza con una pregunta fundamental sobre la condición del ser humano: ¿Qué ha de ser el hombre en su ser, para que le sea posible negarse?, es decir, para que le sea posible mentirse a sí mismo, negarse como sujeto consciente y libre, pues “en lugar de dirigir su negación hacia afuera, la vuelva hacia sí misma” (Sartre, 1993:82). Esta actitud de negación, efectivamente, explica qué es la mala fe, la cual a menudo se asimila como mentira. Sin embargo, “se aceptará que la mala fe sea mentirse a sí mismo, a condición de distinguir inmediatamente el mentirse a sí mismo de la mentira a secas” (Sartre, 1993: 82), puesto que en la mala fe es el hombre quien se enmascara a sí mismo una verdad:

Así, la dualidad del engañador y del engañado no existe en este caso. Por lo tanto, la mala fe implica por esencia la unidad de *una* conciencia (...) la conciencia se afecta a sí misma de mala fe (...) lo que significa que yo, en tanto que engañador, debo saber la verdad que me es enmascarada en tanto que engañado. Es más: debo saber muy precisamente esta verdad *para* ocultármela más cuidadosamente (Sartre, 1993:83).

Puede echarse luz en la comprensión de estas ideas si se ejemplifica de la siguiente manera:

Para que yo sea de mala fe, es menester que mi misma conciencia esté engañada. Ante todo, la mala fe es “fe”. Es preciso que yo *crea* en la mentira que a mí mismo me digo. Así, el tendero que falsifica sus pesas y que no quiere reconocerlo es de mala fe en el sentido vulgar de la expresión, pero no lo es en realidad porque sabe que sus pesas son falsas. Llegará a serlo, cuando, con el correr del tiempo, llegue a persuadirse a sí mismo de su honestidad “olvidando” su propia estafa (Campbell, 1976:148).

En este sentido, puede decirse que el hombre de mala fe es aquel que deja atraparse por su propia mentira: se afecta a sí mismo con ella, a través de la persuasión a la que él mismo se somete. Por ello, la mala fe es un problema de creencia o de fe.

Al respecto, Sartre sostiene que la mala fe es una decisión de fe, puesto que el hombre llega a creer algo como cierto sin tener las evidencias necesarias para probarlo, y es posible también que a pesar de tener las pruebas que refuten lo contrario, el sujeto las niega por su mala fe:

La mala fe capta evidencias, pero está resignada de antemano a no ser llenada por esas evidencias, a no ser persuadida y transformada en buena fe (...) en su proyecto primitivo y desde su surgimiento, decide sobre la naturaleza exacta de sus exigencias, se dibuja toda entera en la resolución que toma de no pedir demasiado, de darse por satisfecha cuando esté mal persuadida, de forzar por decisión sus adhesiones a verdades inciertas (Sartre, 1993:102).

De este modo, la mala fe decide primeramente la naturaleza de la verdad y no conserva las normas y los criterios de la verdad tal como los acepta el pensamiento crítico de buena fe (Sartre, 1993:102). Estas ideas se aclaran con el ejemplo que el filósofo ofrece: "Creo que mi amigo Pedro siente amistad por mí. Lo creo de buena fe. Lo creo y no tengo de ello intuición acompañada de evidencia, pues el objeto mismo, por naturaleza, no se presta a la intuición. Yo lo creo, es decir, que me dejo llevar por impulsiones de confianza; que decido creer en ello y atenerme a esta decisión; que me conduzco, por último, como si estuviera cierto de ello" (1993:102,103).

Se comprende que la mala fe es una conducta de fe o de creencia sin pruebas, puesto que "no se trata de una decisión reflexiva y voluntaria, sino una espontánea determinación de nuestro ser. Uno se pone de mala fe como quien se duerme, y se es de mala fe como quien sueña. Una vez realizado este modo de ser, es tan difícil salir de él como despertarse: pues la mala fe es un tipo de ser en el mundo, al igual que la vigilia y el sueño, que tiende por sí mismo a perpetuarse, bien que su estructura sea del tipo metaestable" (Sartre, 1993:102).

Y aunque se puede vivir en la mala fe, esto no quiere decir que no se tengan bruscos despertares de cinismo o de buena fe. Por ello, se explica que "si ser es 'ser de-mala-fe' sería vano insistir y tratar de extraer de su estudio un criterio de los valores, ya que para Sartre hay en 'mala' una idea ética que hace pensar en que ese comportamiento se ofrece a sus ojos como teniendo que ser ahogado a toda costa, 'como debiendo ser vencido'" (Campbell, 1976:150).

Pero no se ahondará en las "salidas" que ofrece la postura ética de Sartre para vencer la mala fe. Lo que se trata es, justamente, de explicar cómo es posible que permanezca en el hombre y sea éste quien a sí mismo afecte su consciencia a través de esta negación; cómo y por

qué puede hablarse de ciertas conductas de mala fe que se asemejan a la distracción, el enmascaramiento, el olvido, la mentira y negación de una verdad en la conciencia de sí mismo.

Se comprende por esto que, a través de la mala fe, el hombre intenta ocultarse el hecho ineludible de su libertad a la que está paradójicamente condenado, de su posibilidad de ser radicalmente libre, de no asumir que lo que el haga de sí mismo es consecuencia de su decisión y no de la voluntad de otros como aquel de mala fe quiere excusarse o justificarse. En este sentido, puede decirse que: "...la mala fe es evidentemente una mentira, porque disimula la total libertad del compromiso. En el mismo plano, diré que hay también una mala fe si elijo declarar que ciertos valores existen antes que yo; estoy en contradicción conmigo mismo si, a la vez, los quiero y declaro que se imponen..." (Sartre, 1996: 38).

De este modo, la mala fe permite al individuo excusarse y justificarse ante sus propios actos, es decir, creer como verdad que está determinado por ciertas circunstancias ajenas a su propia libertad que le impiden o inmovilizan la posibilidad de elegir o decidir entre distintas alternativas. Además, se puede detectar una conducta de mala fe si se repara en el hecho de que un hombre quiera determinarse como un objeto o como una "cosa"<sup>64</sup>. Dicho de otro modo, "se puede juzgar a un hombre diciendo que es de mala fe. Si hemos definido la situación del hombre como una elección libre, sin excusas y sin ayuda, todo hombre que se refugia detrás de la excusa de sus pasiones, todo hombre que inventa un determinismo, es un hombre de mala fe" (Sartre, 1996: 38).

Un ejemplo que ofrece Sartre en *El existencialismo es un humanismo* permite aclarar mejor tales ideas:

Podemos comprender por qué nuestra doctrina horroriza a algunas personas. Porque a menudo no tienen más que una forma de soportar su miseria, y es pensar así: las circunstancias han estado contra mí; yo valía mucho más de lo que he sido; evidentemente no he tenido un gran amor, o una gran amistad, pero es porque no he encontrado ni un hombre ni una mujer que fueran dignos; no he escrito buenos libros porque no he tenido tiempo para hacerlos; no he tenido hijos a quienes dedicarme, porque no he encontrado al hombre con el que podría haber realizado mi vida. Han quedado pues, en mí, sin empleo, y enteramente viables, un conjunto de disposiciones, de inclinaciones, de posibilidades que me dan un valor que la simple serie de mis actos no permite inferir (Sartre, 1996:28,29).

En este sentido, puede señalarse que "si la libertad nos pesa o si necesitamos una excusa, estamos siempre prestos a refugiarnos en la creencia del determinismo" (Campbell,

---

<sup>64</sup> Estas dos clases de existentes (cosa-objeto) y (hombre-sujeto) son distinguidas de la siguiente manera: El existente bruto (das Sciende), es decir: la cosa, todo lo que es estático, invariable, macizo, pleno; este existente es lo que es, "coincide consigo mismo"; se lo designa como el "en sí"...Mientras que el ser humano (Dasein) sí es variable y frágil; no es ya por la noche lo que era por la mañana; "cambia" es el artesano de su metamorfosis. Ese caprichoso no coincide consigo mismo, se da un mentís (*una contradicción*). Sartre dice de él "que es lo que no es y que no es lo que es" puede destruirse para rehacerse en otro, contiene un germen de nada (néant). Como este ser humano, existiendo, piensa que existe, se le designa con el término "para sí" (Campbell, 1976:28).

1976: 158). De esta manera, “huimos la angustia, intentando asirnos ‘del fuera’ como de una cosa. Se trata de desembarazarnos de una responsabilidad demasiado pesada echándola sobre los acontecimientos contingentes. Nos complace echar la culpa a cierta naturaleza humana que constituiría nuestra estructura como preside la de los árboles o la de los cuerpos químicos” (Campbell, 1976:158).

Así, quien se refugia en la mala fe puede decir: “no es culpa mía; tengo un carácter arrebatado. No puedo hacer nada; mi ‘esencia’ está ahí, ante mí, me precede y estoy condenado a conformarme a ella. He nacido perezoso, o irreflexivo, o celoso” (Campbell, 1976:158). Todas estas son claras afirmaciones de un hombre de mala fe.

Por ello, pensar que el hombre ha nacido con una esencia o actúa por su propia naturaleza, inamovible y fija, permite aludir al proceso de cosificación<sup>65</sup> por el cual el hombre quiere determinarse como objeto, como un “en sí”, un ser macizo y definitivo, puramente material, pero con el cual entra en contradicción su estructura espiritual, libre e indefinida que caracteriza un “para sí”, al sujeto consciente<sup>66</sup>.

Esta es la condición de ambigüedad necesaria para esclarecer por qué el hombre puede llegar a ser de mala fe cuando afirma que es un “para-sí”, es decir, libre y, al mismo tiempo, es el modo de ser la cosa, un “en-sí”. En suma, el hombre puede decir que es una esencia o que está determinado, ocultándose su libertad para cambiar y que es un proyecto acabado, definitivo, hecho, por lo cual puede tratarse como objeto-cosa.

La mala fe, efectivamente, es este arte de formar conceptos contradictorios que une en sí una idea y la negación de esta idea. De acuerdo con Sartre, “El concepto de base así engendrado utiliza la doble propiedad del ser humano, de ser una *facticidad* (es decir, un ‘en-sí’) y una *trascendencia* (un ‘para-sí’)” (Sartre, 1993: 90). En este sentido, explica que para alcanzar

---

<sup>65</sup> Ya se ha dicho que la categoría humana fundamental es la de la libertad. Lo que nos hace personas es nuestra capacidad y necesidad para construimos a nosotros mismos en función de nuestros proyectos. Esta dimensión es también lo que nos hace sujetos, no meras cosas. Las cosas no tienen subjetividad, ni voluntad, ni metas, ni están abiertas al futuro, las personas sí. Pero el hombre necesita del otro para su propia realización y para el reconocimiento de sí mismo; no es posible la vida humana solitaria. En este punto se plantea una cuestión fundamental: ¿es posible tratar al otro como a un sujeto, como un ser que tiene sus propios proyectos, como un ser libre? La respuesta de Sartre es pesimista: no. Invariablemente, en la relación con los demás o bien el otro nos tratará como meras cosas o bien nosotros lo trataremos a él; yo intento esclavizar al otro y el otro intenta esclavizarme a mí. *La esencia de las relaciones interpersonales es el conflicto*. Sartre expresa gráficamente esta idea señalando que “*el infierno son los otros*”. Cita tomada de la revista electrónica: <http://www.e-torredebabel.com/Historia-de-la-filosofia/Filosofiacontemporanea/Sartre/Sartre-ConductaMalaFe.htm>

<sup>66</sup> Así pues, para aclarar mejor este punto, se puede acudir a los estudios donde se acota que Sartre distingue varios modos de ser. Uno de ellos consiste en “el ser de las cosas (que llama o denomina como el “en sí”) y el segundo de ellos, en el cual está implicado el ser del hombre, el de la Existencia humana, (que él llama “para sí”) De este modo, se puede anotar que: “Mientras que las cosas son definibles en el espacio como lo que son (“en sí”), la Existencia, el Hombre, resulta indefinible (“para sí”), pues sólo existe como individuo, y éste no es nada fijo, sino una realidad que se encuentra en constante cambio (Pollmann, 1973:19).



el modo de ser en la mala fe se trata de afirmar la identidad de ambos conservándoles sus diferencias, tal y como aquí lo enfatiza:

Es preciso afirmar la *facticidad* como siendo la trascendencia y la trascendencia como *siendo* la facticidad, de manera que se pueda, en el instante en que se capta la una, encontrarse bruscamente frente a la otra. El prototipo de las fórmulas de mala fe nos será dado por ciertas frases célebres que han sido concebidas justamente, para producir todo su efecto, con un espíritu de mala fe. Es conocido, por ejemplo, ese título de una obra de Jacques Chardone: (*El amor es mucho más que el amor*). Se advierte aquí como se realiza la unidad entre el amor *presente* en su facticidad, "contacto de dos epidermis", sensualidad, egoísmo, mecanismo proustiano de los celos, lucha adleriana de los sexos, etc., y el amor como trascendencia, el "río de fuego" de Mauriac, la llamada del infinito, el eros platónico, la sorda intuición cósmica de Lawrence, etc. (Sartre,1993:90)

Por lo tanto, esto permite aclarar mejor la expresión cuando se dice que un ser "es y no es" significa que es, pero que no lo es definitivamente. Por lo tanto, con este modo de ser, a expensas de la libertad y de su evasión, es como se refugia un hombre en su mala fe. Es posible, por ello, transitar entre un modo de ser y otro, puesto que ahí se manifiesta la ambigüedad y la contradicción inherente a la estructura del ser humano.

En este sentido, Sartre advierte que si bien la mala fe en algunas personas llega a ser transitoria, evanescente y fugaz, también puede implicar en otras un estilo de vida constante y particular (1993:102). Por ello, la mala fe pertenece a ese género de estructuras psíquicas que podrían llamarse metaestables y no por ser evanescente presenta menos una forma autónoma y duradera: hasta puede ser el aspecto normal de la vida para gran número de personas. Se puede vivir en la mala fe, lo cual no quiere decir que no se tengan bruscos despertares de cinismo o de buena fe. (Sartre,1993:84).

Una vez que se ha aproximado al significado de este concepto es posible aventurar ya la idea de que la mala fe es también un recurso para negar la posibilidad de crear un sentido a la vida, puesto que si la libertad sartreana es una demostración de que nuestro ser está en nuestras manos y es el hombre se construye o se hace hombre por sí mismo, el concepto de mala fe puede permitir detectar los artificios de una persona que huye de la responsabilidad de construir un sentido a su existencia y de abandonarse al absurdo, puesto que el hombre es quien da un sentido a las cosas que hay en el mundo y el único que puede decidir de ese sentido (Campbel, 1976:29). Pero esta resolución que puede entenderse bajo la perspectiva sartriana, permite más bien resaltar el diálogo posible entre los conceptos de la mala fe y el absurdo para elaborar una interpretación más compleja de la novela de Sábato. Dicho esto, es posible aproximar una explicación sobre lo absurdo, de acuerdo a los planteamientos que hace en *El mito de Sísifo* Albert Camus.

## 2.4. Lo absurdo en Albert Camus

Puede constatarse por afirmaciones propias que están en su obra filosófica que Camus es un autor empeñado en precisar las limitaciones que ve en la razón<sup>67</sup> y cuestionar este pretendido principio de explicación absoluta de todos los fenómenos del mundo. En efecto, la definición que ofrece sobre lo absurdo tiene su punto de origen en la idea de que existe un mundo de irracionalidades para las cuales la razón no ofrece explicaciones suficientes<sup>68</sup>.

Así, la razón ya no será para Camus un principio de explicación de todas las relaciones y fenómenos que acontecen en el mundo. Por lo tanto, afirma que todo aquello que no logra comprenderse carece de razón: “El mundo está lleno de estas irracionalidades. El mundo mismo, cuya significación única no comprendo, no es sino una inmensa irracionalidad” (Camus, 1994:43).

Puede partirse entonces hacia la definición del absurdo como la confrontación entre la llamada humana -que reclama una explicación racional al mundo- y el silencio irrazonable de éste (Camus, 1994:44) Y si bien es cierto que dicha confrontación –como el propio Camus la describe, como “un mal espiritual” (1994:11) para su época-, rebasa y supera su tiempo histórico, puesto que cualquier hombre, cualquier día, puede descubrir lo absurdo de su existencia y asumirlo como condición de vida.

Se parte de la idea de que existen fenómenos irracionales como el de la muerte, el sufrimiento, el mal, el dolor, etc., para los cuales no hay razón o explicación suficiente que permita al hombre satisfacer su espíritu, “calmar la espina que siente el corazón” (Camus, 1994:42). Y ante la imposibilidad humana de aclarar, comprender el mundo irracional y encontrar explicación que sacie dicha nostalgia, lo absurdo debe asumirse como la condición de la existencia de un hombre. Esto significa que lo absurdo es la única evidencia o dato cierto con el que se cuenta y que, por lo tanto, el individuo es consciente justamente del reclamo que se le hace al mundo, de la exigencia de explicaciones racionales a fenómenos irracionales. He ahí lo cierto, -dice Camus: “la fractura entre el mundo y el espíritu; el divorcio entre el hombre y el universo” (1994:74).

---

<sup>67</sup> Esta actitud, en Camus, puede constatarse por afirmaciones propias que están en su obra filosófica *El Mito de Sísifo* y que es posible ubicar a modo de advertencia a sus lectores cuando refiere: “el razonamiento que sigue este ensayo deja enteramente a un lado la actitud espiritual más difundida en nuestro siglo ilustrado: la que se apoya en el principio de que todo es razón y aspira a dar una explicación del mundo” (1994:60).

<sup>68</sup> Es interesante apuntar que también Sartre quien se encarga de dilucidar sobre el concepto de mala fe exponga que la decisión de mala fe de un hombre “no se trata de una decisión reflexiva y voluntaria, sino una espontánea determinación de nuestro ser” (1993:102). Esto, a mi juicio, significa o apunta al carácter irreflexivo del hombre, es decir irracional... Además, sobre la mala fe, Sartre sostiene que “no podemos ni rechazar ni comprender la mala fe” (1993:84) Lo cual puede aludir, igualmente, a los límites de la razón puesto que no se logra un cabal entendimiento de una conducta que es contradictoria a todas luces, por lo tanto, absurda. Sin embargo, esto permite aclarar una importante distinción entre el concepto de absurdo entre Sartre y Camus. Para el primero, lo absurdo es lo gratuito de la existencia, lo que no tiene una explicación en sí mismo; mientras que para el segundo, para Camus, lo absurdo nace del choque entre lo irracional del mundo y las ganas del hombre de encontrarle razones a todo. Esa confrontación es lo absurdo en el autor de *El Extranjero*.

A partir de esta idea es posible formular ciertas interrogantes: ¿cómo vivir en el absurdo?, ¿es posible mantener la apuesta de lo absurdo?, ¿tiene sentido o no la vida? A tales preguntas Camus ofrece sus propias respuestas y, justamente, a partir de éstas efectúa una descripción del hombre absurdo que bajo esa condición absurda se abre hacia el “sentimiento incalculable que priva al espíritu del sueño necesario a la vida” (Camus, 1994:18). Esto quiere decir que en el momento en que un hombre se sabe despojado de cualquier ilusión o promesa de la vida se halla hundido en la oscuridad, atrapado en la única “visión clara que puede tener de los muros que lo encierran” (Camus, 1994:38).

En efecto, la irrupción del sentimiento de lo absurdo deja al hombre con una sensación de extrañeza y sin ninguna familiaridad con su entorno, pues hasta antes de ser consciente de lo absurdo, sentía o le parecía significativo su universo. Sin embargo, ante la consciencia de lo absurdo, el individuo se descubre “en un universo privado repentinamente de ilusiones y de luces” (Camus, 1994: 18). Tal es la sensación con la que de pronto se encuentra el ser humano, privado “de los recuerdos de una patria perdida o de la esperanza de una tierra prometida” (Camus1994:18). Así pues, el absurdo puede describirse como un “exilio sin recurso”, como un “divorcio entre el hombre y su vida, entre el actor y su decorado” (Camus, 1994:19).

Dicho esto es posible señalar que la sensación de extrañeza o de extrañamiento con la cual el hombre experimenta la pérdida de familiaridad ante el mundo, lo sitúa en un exilio incomprensible frente a la vida y a causa de ese sentimiento, el hombre se descubre ajeno a todo lo que le rodea. Entonces, puede decirse que ha despertado a lo absurdo. Tal experiencia produce en ese hombre no sólo la pérdida repentina de toda esperanza y de porvenir, sino que comienza a escapársele la creencia de que tiene o se dirige hacia un destino trascendente, pues “lo absurdo me aclara este punto: no hay un mañana” (Camus: 1994:79).

De este modo, la existencia de un hombre queda desnuda, vacía de sentido, en la desesperanza, ya que “esas apariencias enmascaradas por la costumbre vuelven a ser lo que son” y el mundo aparece lleno de irracionalidades (Camus, 1994: 28):

Nos encontramos con lo extraño: advertimos que el mundo es “espeso”, entrevemos hasta qué punto una piedra nos es extraña e irreductible, con qué intensidad se puede negarnos la naturaleza, un paisaje. En el fondo de toda belleza yace algo inhumano, y esas colinas, la dulzura del cielo, esos dibujos de árboles pierden, al cabo de un minuto, el sentido ilusorio con que los revestíamos y en adelante quedan más lejanos que un paraíso perdido. La hostilidad primitiva del mundo remonta su curso hasta nosotros a través de los milenios. Durante un segundo no lo comprendemos, porque durante siglos de él hemos comprendido las figuras y los dibujos que poníamos previamente, porque en adelante nos faltarán las fuerzas para emplear ese artificio. El mundo se nos escapa porque vuelve a ser él mismo (Camus, 1994:28).

¿Qué quiere decir Albert Camus con la frase “el mundo se nos escapa porque vuelve a ser él mismo?”. Significa, pues, que en el descubrimiento de lo absurdo, en la consciencia del hombre, la vida queda desnuda de sentido y aparece entonces una existencia bruta, es decir, se instala “este plano pre-moral (...) se descubre todo un mundo vaciado de valores y, por ello, le resulta insoportable al hombre ver cómo se desvanece el sentido de esta vida, cómo desaparece la razón de nuestra existencia” (Fullat, 1963:129)<sup>69</sup>.

Dicho esto, puede sostenerse que el sentimiento de lo absurdo coloca, frente al hombre, la vida sin sentido y todo cuanto le rodea, lo cual no sólo le parece ajeno sino que esa extrañeza con la que un día despierta a la existencia le produce un malestar también ante la inhumanidad: “esta caída incalculable ante la imagen de lo que somos, esta `náusea`, como la llama un autor de nuestros días, es también lo absurdo” (Camus, 1994:24).

En estos términos, el hombre absurdo -como reflexiona el filósofo-, “entrevé así un universo ardiente y helado, transparente y limitado en el que nada es posible pero donde todo está dado, y más allá del cual sólo están el hundimiento y la nada. Entonces puede decidirse a aceptar la vida en semejante universo y sacar de él sus fuerzas, su negación a esperar y el testimonio obstinado de una vida sin consuelo” (Camus, 1994:81).

Por lo tanto, al asumir lo absurdo de la vida y la permanente nostalgia por encontrar una solución a la confrontación entre la razón y la irracionalidad, sin que nada alivie este enfrentamiento entre el hombre y el mundo, se sigue que el hombre admita su propio drama y por consecuencia termine necesariamente “con toda la lógica de que es capaz una existencia” (Camus, 1994:44).

De ahí que la razón encuentra sus límites y de este modo el hombre se enfrenta a la dificultad de una comprensión absoluta de los fenómenos del universo y su imposibilidad de aprehenderlos, comprenderlos de manera unívoca (Camus, 1994: 35).

Se sigue de esto que la aspiración humana de comprensión, de claridad sobre lo irracional, en ansia de la unidad entre la razón del hombre y lo inexplicable del mundo, origina lo

---

<sup>69</sup> En su estudio que trata sobre la moral atea de Albert Camus, Fullat ofrece luces para comprender por qué el filósofo francés apuesta por el sin sentido de la vida, sobre todo en la primera época de su vida, pues esto tiene que ver con que la “explicación” o el sentido de la vida humana se encuentra fuera de ella misma, cuestión que hará aún más evidente el absurdo:

Había que elegir entre la vida encerrada en sí misma y despojada de toda significación, o la explicación misma de esta vida, explicación que, por ser tal, se encuentra fuera de ella. A Camus le parece que escoger una explicación de la vida más allá de la misma es traicionarla. Por esto se queda con una vida humana sin significación, absurda. Debe tenerse presente que toda “explicación” está fuera de los pliegues, de las intimidades; en las entrañas de las cosas sólo hay “implicaciones”. La “explicación” de la vida humana se encuentra fuera de ella misma (1963:104).

absurdo. Esta confrontación, este choque constante, no hace más que mostrar la oscuridad, lo irracional y lo incomprensible, una y otra vez.

Con esto se “ilustra el movimiento esencial del drama humano” (Camus, 1994: 32), pues en el anhelo que tiene el hombre de que le sea explicado todo y el hecho de que la razón se muestre impotente ante el grito de su corazón; su existencia se vuelve incierta, queda perplejo y confundido. Así, “el espíritu despertado por esta exigencia busca y no encuentra sino contradicciones y desatinos” (Camus, 1994:43).

En efecto, al consentir la condición absurda de la existencia se acepta que no hay una salida, no hay solución que reconcilie lo inexplicable o irracional del mundo con la exigencia de claridad o de razón suficiente que el hombre reclama. Esta confrontación, entre la razón y lo irracional, deja al hombre sin consuelo y admite entonces una vida en la cual la indiferencia por el porvenir y el ansia de agotar todo lo dado se ponen de manifiesto (Camus, 1994:81).

La aceptación de lo absurdo supone entonces la ausencia total de esperanza, la negativa continua y la insatisfacción consciente (Camus,1994:48). Por ello, “Un hombre que adquiere conciencia de lo absurdo queda ligado a ello para siempre. Un hombre sin esperanza y consciente de no tenerla no pertenece ya al porvenir” (Camus, 1994:49).

Esta es la realidad del hombre absurdo, es la evidencia de la que ya no puede apartarse, pues de otro modo buscar un sentido fuera de la vida misma sería eludir lo absurdo. De ahí que Camus se pregunte:

¿Qué significa para mí un significado fuera de mi condición? No puedo comprender sino en términos humanos...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. ¿Qué otra verdad puedo reconocer sin mentir, sin hacer que intervenga una esperanza que no tengo y que no significa nada dentro de los límites de mi condición? (1994:72).

En efecto, si se cree en un sentido de la vida, no sólo se elimina lo absurdo sino que también se da por supuesto la creencia en “una escala de valores, una elección, nuestras preferencias” (Camus, 1994:81). Por lo tanto, la creencia en Dios, la esperanza de un porvenir, la idea de un destino trascendente eliminaría lo absurdo, pues se vestiría la existencia con esos artificios que la dotan de sentido. Pero se trata, como plantea Camus, de revisar las consecuencias de asumir la vida en el absurdo, es decir, admitir que la vida no tiene sentido y con ello consentir la ausencia de valores y preferencias.

De estas afirmaciones puede explicarse por qué el hombre absurdo no tiene una jerarquía de valores, pues todo le da igual; tampoco tiene preferencias porque vive de todo y lo más que se pueda, acumulando constantemente cantidades de experiencias. Se comprende, en efecto, que la aceptación de lo absurdo “equivale a reemplazar la calidad de las experiencias por

la cantidad...Por una parte, lo absurdo enseña que todas las experiencias son indiferentes y por otra, incita a la mayor cantidad de experiencias” (Camus, 1994:82-84).

Así, para el hombre absurdo no hay un porvenir y, por lo tanto, no hace nada para lo eterno. Su vida es “el presente y la sucesión de los presentes” (Camus, 1994: 85). El hombre absurdo vive sin apelación y se contenta con lo que tiene, ya que vive agotándose en el presente sin postergar nada, puesto que en él está su campo de acción y sus actos no responden a ninguna moral ni inmoralidad ni tampoco a ninguna justificación, pues el hombre absurdo no tiene nada que justificar. El hombre absurdo es inocente:

Esta inocencia es temible...No sé si se ha advertido bien: no se trata de un grito de liberación y de alegría, sino de una comprobación amarga. 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, ata. 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...Todas las morales se fundan en la idea de que un acto tiene consecuencias que lo justifican o lo borran. Un espíritu empapado de absurdo juzga solamente que esas consecuencias deber ser consideradas con serenidad (Camus, 1994:92,93).

De esto se sigue que para el hombre absurdo puede haber responsables pero no hay culpables, pues se parte de su principio de inocencia. Además, el hombre absurdo sólo hará vivir su presente, sin pensar en el porvenir, en el futuro: “En este campo a la vez limitado y atestado de posibilidades, todo le parece imprevisible en sí mismo y fuera de su lucidez” (Camus, 1994:93). El hombre absurdo acepta vivir sin sentido, sin porvenir, agotando siempre el tiempo presente. Haciendo vivir lo absurdo, se resigna a la desesperanza<sup>70</sup>.

Habiendo aproximado a la definición de estos conceptos, será posible ofrecer una interpretación de la novela de Ernesto Sábato. Este novelista tuvo el acierto de captar precisamente el proceso de la metamorfosis, la conmoción interna de un personaje que se remite, sin duda alguna, a la crisis existencial del autor mismo, pero que la sobrepasa. En esta ficción se expresa, justamente, “la incompreensión de lo disperso y absurdo de la vida contingente y el desencanto que conducen a la negación de la realidad” (Maturó, 1985:75-78). Pero este acercamiento al sentido de su obra será estudiado en el capítulo siguiente.

---

<sup>70</sup>De lo dicho, Camus formula una nueva interrogante: ¿Qué regla podría deducirse, por lo tanto de ese orden irrazonable? Si la única verdad que puede parecerle instructiva no es formal, puesto que se anima y se desarrolla en los hombres, al autor francés le parece que la vida de un hombre absurdo se “mide” por su infecundidad (Camus, 1994:94).

### Capítulo III

#### Interpretación de *El túnel* bajo los conceptos filosóficos de la mala fe y el absurdo

A partir de los apartados previos en donde se revisó cómo la relación entre la filosofía y la literatura integran una forma de conocimiento sobre la condición del ser humano, a través de la cual es posible reflexionar sobre conceptos filosóficos que se encuentran encarnados en situaciones singulares y concretas de la existencia, ya que son descritas en la obra literaria; se sigue la necesidad de poner de manifiesto, para el último capítulo de la investigación, dos líneas posibles de interpretación de su novela, a saber, el absurdo y la mala fe. De este modo, al explicar el contexto de vida y obra del autor argentino para comprender las motivaciones que originaron la escritura de *El túnel*<sup>71</sup>; este apartado, por consiguiente, concluye con la interpretación bajo los conceptos del absurdo y la mala fe, con el propósito de mostrar el conocimiento que sobre la realidad expresa el escritor argentino en su novela.

En *El túnel*, Sábato ofrece una visión decadentista del mundo, originada ante una experiencia personal de pesimismo, de desolación y desesperanza que trasluce en su obra, pero también en la que alude a la desgracia y tragedia mundiales acontecidas durante el siglo XX, puesto que fue testigo del genocidio derivado de la Segunda Guerra Mundial y la detonación de la bomba atómica en contra de población inocente.

Como consecuencia de dicho momento histórico que vivió el escritor y el cual enmarca el contexto en el que se inscribe su narración, Sábato presenta en su obra literaria el testimonio de Juan Pablo Castel, un hombre que descrea en el porvenir, a la vez que rechaza o rehúye a la

---

<sup>71</sup> En torno a lo que Sábato quiso escribir en esta novela, él explica lo siguiente: Mientras escribía esta novela, arrastrado por sentimientos confusos e impulsos inconscientes, muchas veces me detenía perplejo a juzgar lo que estaba saliendo, tan distinto de lo que había previsto. Y, sobre todo, me intrigaba la creciente importancia que iban tomando los celos y el problema de la posesión física. Mi idea inicial era escribir un cuento, el relato de un pintor que se volvía loco al no poder comunicarse con nadie, ni siquiera con la mujer que parecía haberlo entendido a través de su pintura. Pero al seguir al personaje, me encontré con que se desviaba considerablemente de este tema metafísico para “descender” a problemas triviales de sexo, celos y crímenes. Esa derivación no me agradó nada y repetidas veces pensé abandonar un relato que se apartaba tan decididamente de lo que me había propuesto. Más tarde comprendí la raíz del fenómeno. Es que los seres de carne y hueso no pueden nunca representar las angustias metafísicas al estado de ideas puras: lo hacen siempre encanando esas ideas, oscureciéndolas de sentimientos y pasiones. Los seres carnales son esencialmente misteriosos, aun para el mismo escritor que sirve de intermediario entre ese extraño mundo irreal pero verdadero de la ficción y el lector que sigue sus dramas. Las ideas metafísicas se convierten así en problemas psicológicos, la soledad metafísica se transforma en aislamiento de un hombre concreto en una ciudad concreta, la desesperación metafísica se transforma en celos, y el cuento que parecía destinado a ilustrar un problema metafísico se convierte en una novela de pasión y de crimen. Se trata de apoderarse de la realidad-mujer mediante el sexo. ¡Pero es tan vano ese empeño! Adopté la narración en primera persona, después de muchos ensayos porque era la única técnica que me permitía dar la sensación de realidad externa tal como la vemos cotidianamente, desde un corazón y una cabeza, desde una subjetividad total. De manera que el mundo externo apareciera al lector como al existente: como una imprecisa fantasmagoría que se escapa de entre nuestros dedos y razonamientos. (Y hay críticos que me han reprochado cierta imprecisión fantasmagórica en el mundo exterior a Castel). Por fin, cuando el protagonista mata a su amante, realiza un último intento de apoderarse de ella, de fijarla para toda la eternidad (Sábato, 2004: 145)

posibilidad de que sea él mismo quien se “salve” de la soledad y del desamparo en el que se encuentra “arrojado”.

De este modo, la existencia de este personaje es conducida, a través de contradicciones y ambigüedades, hacia un túnel oscuro, sin salida, hermético; clausurando de manera absoluta una posibilidad de encontrar un resquicio de comprensión sobre lo humano.

En efecto, en esta ficción, el novelista muestra el modo de vida de un personaje que asume trágicamente su soledad. Por ello, Juan Pablo Castel, personaje central de la obra, se cree imposibilitado a la comunicación con sus semejantes, en el momento en que se experimenta “...traspasado por la aguda visión crítica del propio delirio, cuya locura es el signo formal del infringimiento a la razón, a la apariencia del mundo, al sentido común, en el instante en que se quiebran las fronteras” (Maturó, 1985:70-85).

Así, Sábato describe en su novela “el alucinante drama de la vida interior de seres intrincados en la frenética búsqueda de comprensión” (Tymieniecka, 1985:89); además, muestra los conflictos internos, la contradicción, la incompreensión, la mala fe, como condicionamientos intrínsecos a la consciencia de sus protagonistas y exhibe cómo viven en esa constante lucha, en la confrontación perpetua entre la razón y la irracionalidad, que acaba con toda lógica de que es capaz su existencia.

Lo que presenta el novelista argentino en su obra literaria son seres-personajes, que “víctimas de su propia incapacidad para definirse a sí mismos, para descubrir un propósito para sus vidas. Dolorosamente conscientes de su pérdida de rumbo e incapaces de comunicar su situación a otros, viven una existencia desolada y autodestructiva” (Caleb, 1992:45).

Por estas razones, Sábato plasma en su novela una visión desesperanzadora y existencial, la cual fue constatada por él mismo en diversas entrevistas donde afirma: “...cuando escribí *El Túnel* era todavía demasiado joven, y pienso que expresa sólo mi lado negativo de la existencia, mi lado negro y desesperanzado. Quizá eso mismo es lo que le da fuerza, esa fuerza de lo extremo...” (Sábato, 1974:182).

De ahí que el autor argentino deja el testimonio de seres humanos que experimentan situaciones límite o extremas: un crimen, un suicidio, la locura, la amenazante muerte y la constatación del absurdo de existir que, en suma, reflejan la deshumanización, el vacío y la carencia de sentido, así como la desesperanza.

Estas experiencias conllevaron al propio Sábato a señalar que su novela se suscribe a un tipo de literatura que retrata situaciones excepcionales, puesto que a través de ésta se indaga en los límites últimos de la existencia del hombre, del habitante de las ciudades o urbes



contemporáneas, donde "...vive a alta presión, ante el peligro de la aniquilación y de la muerte, de la tortura y de la soledad...". (Sábato, 2002: 86).

Por consiguiente, como se ha indicado en líneas precedentes, es posible centrar la interpretación del sentido de su obra en este contexto y, al mismo tiempo, develar la visión que en ésta subyace cuando se alcanza la comprensión de los puntos de vista que exponen sus personajes y la relación que se da entre su realidad exterior y la vida interior de los mismos, ya que a partir de sus existencias concretas y singulares se muestra el carácter complejo y problemático de la condición humana.

De este modo es como puede explicarse cómo se inicia la comprensión a partir de la obra misma, es decir, de las descripciones, situaciones, actitudes y pensamientos que ofrecen sus protagonistas. Esto con el objetivo de explicitar y develar el trasfondo filosófico de la novela, a través de la construcción de un discurso interpretativo válido acerca de dicho relato ficcional.

Por ello, en este capítulo final de la investigación se desarrolla la tarea de comprensión de la cosmovisión que presenta Sábato en su obra literaria, sobre la cual puede ofrecerse una explicación por medio de dos conceptos filosóficos: el absurdo de Albert Camus y la mala fe de Jean Paul Sartre. Estos dos temas, a mi juicio, complementan el sentido de la novela de Sábato, sin que por ello se niegue la posibilidad de que existan otros enfoques bajo los cuales pueda interpretarse esta historia publicada en 1948, que va más allá del simple relato de un crimen pasional.

A través de la confesión del pintor llamado Juan Pablo Castel, quien es recluso en prisión y luego encerrado en un manicomio por el asesinato de María Iribarne, se describe el ambiguo, irracional y contradictorio modo del ser humano. El novelista utiliza el recurso del monólogo íntimo para exponer y presentar, desde la voz del "yo", su personaje principal que narra, a manera de confesión, la cadena de acontecimientos que lo llevaron a cometer un asesinato. De esta forma, Juan Pablo Castel relata el desenlace trágico de su vida junto a María Iribarne, a quien asesinó con el deseo de poner fin, como él cuenta, al sufrimiento que por culpa de esa mujer padeció.

Por lo tanto, el análisis que presento en las siguientes líneas parte de una interrogante que permite comprender el carácter contradictorio de los personajes centrales de la novela: ¿por qué puede afirmarse entonces que Juan Pablo Castel y María Iribarne Hunter actúan de mala fe y en qué momentos dan muestra de esto? Para responder a dicha pregunta, este capítulo comprende subtemas que permiten explicar la mala fe como una posibilidad intrínseca de la condición humana. El análisis comprende entonces la descripción de este concepto como un recurso o posibilidad que usa el ser humano a su conveniencia, en tanto que ser libre, como el

margen de juego entre los dos elementos que delimitan su condición: la facticidad (su ser en-sí) y la trascendencia (su ser para-sí). Esta forma de abordar el análisis permite profundizar cómo una conducta de mala fe deslinda al hombre de una responsabilidad definitiva, de un significado final de su comportamiento, ante los demás pero sobre todo ante él. Esto significa que la mala fe se refiere a un acto incompleto de creencia o de pensamiento de un ser humano, por el que no se compromete a declararse con certeza o convicción.

Esto quiere decir que el hombre tiene a su disposición las opciones de identificarse con la realización, cada vez que así lo elija, de su facticidad o de su trascendencia a su conveniencia, pretendiendo ser algo más u otra cosa que lo que su conducta muestra ser. De este modo, el individuo tiene la opción de reconocerse claramente en su conducta como es él o desligarse hasta cierto punto del significado visible de ésta.

En ese sentido es como puede hablarse de la ambigüedad humana descrita a partir de la conducta y pensamiento de los personajes, de su transitar entre la facticidad con el riesgo de caer en lo objetivante afirmando la cosificación y negar su trascendencia o viceversa.

A través de la exposición de la vida íntima de ambos protagonistas se puede comprender por qué puede considerarse que ambos ilustran las conductas de mala fe y cómo se refleja la ambigüedad de sus existencias; además de describir el despertar al absurdo, al vacío de sentido, el desamparo y desesperanza, como se revisa en la parte final.

### 3.1 La mala fe como carácter intrínseco de la condición humana

Las confesiones del personaje central de la novela, Juan Pablo Castel, son las que permiten aproximarse a su vida interior, por medio de la cual es posible advertir la mala fe bajo la cual actúa el pintor Juan Pablo Castel, quien se presenta como el asesino de María Iribarne, la joven a quien conoció en 1946, en el Salón Primavera.

Este episodio donde el pintor ve por primera vez a María es un pasaje clave para explicar qué lo conduce a creer, en tanto que la mala fe es una creencia sin convicción o certeza, que ella fue la única persona que comprendió su cuadro, su obra de arte y, por lo tanto, entendió su soledad y la necesidad de ser salvado de la desolación en la que él vive. Este es, en efecto, un primer indicio de la mala fe, ya que el pintor cree algo como cierto, o verdadero, por su conveniencia:

Una muchacha desconocida estuvo mucho tiempo delante de mi cuadro sin dar la 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: no vio ni oyó a la gente que pasaba o se detenía frente a mi tela. La observé todo el tiempo con ansiedad (Sábato, 2012:13).

A través de los actos de mala fe<sup>72</sup> en los que incurre Castel puede advertirse cómo llega a creer que María es la única persona del mundo que puede salvarlo de la insoportable soledad que ha asumido él como un destino trágico. En su anhelo de comprensión se convence a sí mismo de que la joven Iribarne ha captado a profundidad el mensaje de la escena de su cuadro, en el cual se aprecia a una mujer que mira el mar a través de una ventana. Este pequeño detalle implica para el pintor “algo esencial”, puesto que la “mujer miraba como esperando algo, quizá algún llamado apagado y distante”, que permite inferir una débil señal de esperanza que cifra en su pintura, como aquí lo narra:

La escena sugería, en mi opinión, una soledad ansiosa y absoluta. Nadie se fijó en esta escena: pasaban la mirada por encima, como por algo secundario, probablemente decorativo. Con excepción de una sola persona, nadie pareció comprender que esa escena constituía algo esencial... (Sábato, 2012:13).

Empujado sólo por su intuición, Castel actúa de mala fe cuando cree hasta con “seguridad” que María ha entendido el mensaje, porque ella lo observa “aislada del mundo entero”. De este pequeño signo o comportamiento de María, el pintor concluye que ella ha advertido la señal de salvación, pero es claro que esta interpretación no tiene ningún fundamento crítico, pues ha sido determinada por una suposición, una falsa creencia que no se compromete

---

<sup>72</sup> Sartre apunta que: La mala fe implica por esencia la unidad de *una* consciencia. Esto no significa que no pueda estar condicionada por el *mit-sein* (que supone mi existencia, la existencia del otro, mi existencia para el otro y la existencia del otro para mí), como, por lo demás, todos los fenómenos de la realidad humana; pero el *mit-sein* no puede sino solicitar la mala fe presentándose como una *situación* que la mala fe permite trascender; la mala fe no viene de afuera de la realidad humana (1993:83).

a declararse con certeza. Castel lo cree como cierto y eso le basta para elegir a María como su salvadora.

En efecto, esta mala fe puede ilustrarse a partir de que el pintor cree como cierto algo que no lo es. Al rehuir al compromiso de actuar con certeza, Castel actúa de mala fe al asesinar María, culpando de esta consecuencia a la joven mujer para no cargar con la responsabilidad definitiva de su conducta.

El pintor se la vive inventando en su consciencia falsas conversaciones, fantasea con diálogos y preguntas que le hace a la joven mujer, tras su primer encuentro con ella en la galería. Castel, en su frenética y ansiosa mente, construye hipótesis e imagina encuentros ficticios con María. Su delirio lo sumerge en un sueño antes de encontrarla por segunda vez y vive de este modo en la amargura y tristeza ante los encuentros de fantasía pura, lo que prueba cómo cree sin certeza lo que dice creer:

Imaginaba, pues, que ella me hablaba, por ejemplo para preguntarme una dirección o acerca de un ómnibus; y a partir de esa frase inicial yo construí durante meses de reflexión, de melancolía, de rabia, de abandono y de esperanza, una serie interminable de variantes. En alguna yo era locuaz, dicharachero, (nunca lo he sido, en realidad); en otra era parco; en otras me imaginaba risueño. A veces, lo que es sumamente singular, contestaba bruscamente a la pregunta de ella y hasta con rabia contenida; sucedió (en alguno de esos encuentros imaginarios) que la entrevista se malograra por irritación absurda de mi parte, por reprocharle casi groseramente una consulta que yo juzgaba inútil o irreflexiva. Estos encuentros fracasados me dejaban lleno de amargura, y durante varios días me reprochaba la torpeza con que había perdido una oportunidad tan remota de entablar relaciones con ella, terminaba por advertir que todo eso era imaginario y que al menos seguía quedando la posibilidad real (Sábato, 2012:23-24).

Esta frenética imaginación lo hunde en su propia tristeza, pero también lo entusiasma ante algo completamente irreal. Estos momentos de alucinación en los que se anticipa a las reacciones de María son constantes, pues ante la idea de un reencuentro con ella se la vive repasando frases y diálogos imaginarios, con lo cual muestra su capacidad para conducirse por un camino cada vez más oscuro, enrevesado y alucinado ante sus propios fantasmas, pues si bien tiene la posibilidad de confrontar, indagar y corroborar sus conjeturas o creencias al encontrarse con María, prefiere creer lo que quiere de manera arbitraria o conveniente, asumiendo que ella lo ha comprendido y le necesita para seguir adelante con su vida.

Sin embargo, pese a que María le confiesa que no sólo no ha comprendido su obra, sino que también el mensaje de desolación cifrado en su pintura le provoca sospecha, Castel no se resigna a aceptar esta verdad ni escuchar las advertencias constantes de María. Ella le dice que teme hacerle daño y le expresa su escepticismo y aversión por su obra artística, pero él no quiere captar estas evidencias que lo desalentarían de continuar adelante en su falsa relación.

Por consiguiente, un pasaje importante que da muestra del acto de mala fe del pintor es cuando María le hace llegar una carta por medio de su marido, el ciego Allende. Dicho acontecimiento resulta significativo porque permite a Castel percatarse que “María había querido hacerme saber que era casada para que yo viera la inconveniencia de seguir adelante” (Sábato, 2012: 59). Sin embargo, el pintor prefiere ignorar esta evidencia y, una vez más, dejarse conducir por el “amor” a ella. Esto prueba, en efecto, que elige desconocer lo que ya conoce, como se advierte aquí:

“Pasemos a la carta”, me dije. Saqué la carta del bolsillo y la volví a leer:

*Yo también pienso en usted.*

MARÍA

La letra era nerviosa o por lo menos era la letra de una persona nerviosa. No es lo mismo, porque, de ser cierto lo primero, manifestaba una emoción actual y, por lo tanto, un indicio favorable a mi problema. Sea como sea, me emocionó muchísimo la firma: *María*. Simplemente *María*. Esa simplicidad me daba una vaga idea de pertenencia, una vaga idea de que la muchacha estaba ya en mi vida y de que, en cierto modo, me pertenecía (Sábato, 2012:58).

Esto permite ilustrar cómo Castel a la vez cree y no cree en el significado que quiere darle a su comportamiento con respecto a María y a la relación que pretende con ella. De ahí que, por una simple firma, Castel crea que María le hace una confesión de amor: “te pertenezco, soy tuya”. Esto comprueba que él se da por satisfecho con este signo y se adhiere, de este modo, a una verdad incierta. El pintor se aferra aún más a la joven mujer, puesto que deja llevarse espontáneamente por supuestos indicios de amor y al tomar esto como pruebas de que María lo ama puede comprobarse, en efecto, cómo actúa de mala fe.

Así, por las intuiciones y elucubraciones, Castel concluye que María también lo ama. Cree, de mala fe, que él también le es necesario a ella y que sólo existen sólo ellos dos en su historia de amor, señalando con esto una creencia sin certeza, pues se trata de una creencia a medias:

Hasta el hecho de tutearme de pronto me dio una certeza de que María era mía. Y solamente mía: “estás entre el mar y yo”; allí no existía otro, estábamos sólo nosotros dos, como lo intuí desde el momento en que ella miró la escena de la ventana. En verdad ¿cómo podía no tutearme si nos conocíamos desde siempre, desde mil años atrás? Si cuando ella se detuvo frente a mi cuadro y miró aquella pequeña escena sin oír ni ver la multitud que nos rodeaba, 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 (Sábato, 2012:65).

Guiado por esos indicios falsos, por sus propias impulsiones de fe, Castel se conduce hacia su propia trampa. Y al esconderse la verdad a él mismo, actúa de mala fe al negar la verdad en su propia consciencia.

### **3.2 La ambigüedad de la condición humana: el transitar entre la facticidad y la trascendencia**

Se ha demostrado cómo el personaje que narra la historia de la novela incurre en actos de mala fe, a partir del acercamiento previo. Sin embargo, la mala fe también alude al arte de formar conceptos contradictorios, es decir, que unen en sí una idea y la negación de esta idea. Justamente, lo que Sartre también plantea como una característica de la mala fe es la oscilación que se da en la consciencia del ser humano, puesto que al afirmar únicamente su ser “en-sí”, su facticidad, pretende negar la posibilidad de ser “para-sí”, su trascendencia, pero sin poder negarla por completo. Esto significa que un individuo afirma ser lo que se es, es decir, lo que como un hecho o un dato duro (un factum) es visiblemente por su conducta, sin que esa afirmación, sin embargo, llegue a anular la posibilidad de trascender tal conducta y de cambiar el modo de ser gracias a conductas diferentes.

Pero, en efecto, ¿cómo es posible este comportamiento? Sartre explica que la mala fe utiliza la doble propiedad del ser humano, es decir, de ser una *facticidad* y una *trascendencia*. Por ello, en un acto de mala fe se afirma la identidad de ambas propiedades conservándoles sus diferencias, tal y como aquí Sartre lo enfatiza:

Es preciso afirmar la *facticidad* como siendo la trascendencia y la trascendencia como *siendo* la facticidad, de manera que se pueda, en el instante en que se capta la una, encontrarse bruscamente frente a la otra. El prototipo de las fórmulas de mala fe nos será dado por ciertas frases célebres que han sido concebidas justamente, para producir todo su efecto, con un espíritu de mala fe. Es conocido, por ejemplo, ese título de una obra de Jacques Chardone: (*El amor es mucho más que el amor*). Se advierte aquí como se realiza la unidad entre el amor *presente* en su facticidad, “contacto de dos epidermis”, sensualidad, egoísmo, mecanismo proustiano de los celos, lucha adleriana de los sexos, etc.; y el amor como trascendencia, el “río de fuego” de Mauriac, la llamada del infinito, el eros platónico, la sorda intuición cósmica de Lawrence, etc...Esas diversas fórmulas no tienen sino la apariencia de la mala fe; han sido concebidas explícitamente con esa forma paradójica para sorprender el ánimo y desconcertarlo con un enigma...están construidas de manera que puedan quedar en disgregación perpetua, para hacer posible un perpetuo deslizamiento del presente naturalista a la trascendencia, y viceversa. Se ve, en efecto, el uso que la mala fe puede hacer de todos esos juicios tendentes a establecer que yo no soy lo que soy (Sartre, 1993:90).

En este sentido, puede explicarse la conducta de mala fe de Castel y María, pues viven en ese constante movimiento dialéctico, paradójico, que muestra su ambigüedad. De este modo, puede explicarse cómo Castel justifica las humillaciones, crueldades y experimentos a los que

somete a la joven mujer, excusándose ante la “doble personalidad” o la “maldita división de su consciencia”. Esta dualidad por la cual el pintor se excusa es la que ilustra en los momentos de frenesí:

¡Cuántas veces esta maldita división de mi conciencia ha sido la culpable de hechos atroces! Mientras una parte me lleva a tomar una hermosa actitud, la otra denuncia el fraude, la hipocresía y la falsa generosidad; mientras una me lleva a insultar a un ser humano, la otra se condeula de él y me acusa a mí mismo de lo que denuncié en los otros; mientras una me hace ver la belleza del mundo, la otra me señala su fealdad y la ridiculez de todo sentimiento de felicidad. En fin, ya era tarde, de todos modos, para cerrar la herida abierta en el alma de María (y esto me lo aseguraba sordamente, con remota, satisfecha malevolencia el otro yo que ahora estaba hundido allá, en una especie de inmunda cueva) (Sábato, 2012: 88).

En efecto, el pintor justifica su forma de actuar, como si estuviese bajo el dominio o sometido a alguien más que no es él y sólo de esa manera se deshace de su responsabilidad ante los actos que comete, pues se los atribuye a otro<sup>73</sup> que no es él, tal y como cree de mala fe. Además de que rehúye, por ello, plenamente a su libertad de actuar de otra manera, pues se percibe como si estuviese determinado por ese otro yo que habita en su interior y que le impide no ser dueño de sí.

Pero esta conducta puede detectarse en distintos momentos. Uno de estos pasajes se muestra en la novela cuando el pintor obsesionado con “arrancarle” la verdad a María, respecto a sus muestras de fidelidad, -ya que él desea ser el único hombre por quien ella llegue a sentir amor-, le reprocha a María el engaño y la infidelidad a su marido el ciego Allende; le recrimina que hasta en los encuentros de placer sexual simule que realmente lo desea:

Por un instante, sentí el deseo de llevar la crueldad hasta el máximo y agregué, aunque me daba cuenta de su vulgaridad y torpeza.

-Engañando a un ciego.

Ya antes de decir esta frase estaba un poco arrepentido: debajo del que quería decirle 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 esas palabras estúpidas e inútiles (¿qué podía lograr, en efecto, con ellas?) De manera que, apenas comenzaron a salir

---

<sup>73</sup> Sartre sostiene que la interpretación de signos o señales depende de la elección individual, pues creer que alguien más me impone mis propias decisiones es actuar de mala fe. Por ello, refiere la siguiente explicación: Conocen ustedes la historia: un ángel ha ordenado a Abraham sacrificar a su hijo; todo anda bien si es verdaderamente un ángel el que ha venido y le ha dicho: tú eres Abraham, sacrificarás a tu hijo. Pero cada cual puede preguntarse: ante todo, ¿es en verdad un ángel, y soy yo en verdad Abraham? ¿Quién me lo prueba? Había una loca que tenía alucinaciones: le hablaban por teléfono y le daban órdenes. El médico le preguntó: Pero ¿quién es el que le habla? Ella contestó: Dice que es Dios. ¿Y qué es lo que le probaba, en efecto, que fuera Dios? Si un ángel viene a mí, ¿qué me prueba que es un ángel? Y si oigo voces, ¿qué me prueba que vienen del cielo y no del infierno, o del subconsciente, o de un estado patológico? ¿Quién prueba que se dirigen a mí? ¿Quién me prueba que soy yo el realmente señalado para imponer mi concepción del hombre y mi elección a la humanidad? No encontraré jamás ninguna prueba, ningún signo para convencerme de ello. Si una voz se dirige a mí, siempre seré yo quien decida que esta voz es la del ángel; si considero que tal o cual acto es bueno, soy yo el que elegiré decir que este acto es bueno y no malo. Nadie me designa para ser Abraham, y sin embargo estoy obligado a cada instante a hacer actos ejemplares (Sartre, 1996: 19).

de mis labios, ya ese ser de abajo las oía con estupor, como si a pesar de todo no hubiera creído seriamente en la posibilidad de que el otro las pronunciase. Y a medida que salieron, comenzó a tomar el mando de mi conciencia y de mi voluntad y casi llega a su decisión a tiempo para impedir que la frase saliera completa. Apenas terminada (porque a pesar de todo terminé la frase), era totalmente dueño de mí (...) (Sábato, 2012: 88).

En momentos como éste Castel utiliza su condición objetivadora para excusarse de que no es dueño de sí, que no tiene conciencia ni voluntad propia al momento de desatar su violencia en perjuicio de María. El pintor cree que un yo distinto a él, lo “empuja” a cometer hechos atroces y le permite justificar sus actos por la doble personalidad que presume.

Por lo tanto, puede demostrarse cómo Castel cree en la división de su conciencia, y se excusa de este modo que él no es y es, como bien señala Sartre cuando se actúa de mala fe. Sin embargo, para este filósofo es claro que no puede aceptarse la idea de que hay “otro yo” que actúa por “debajo” de la conciencia, es decir, desde el inconsciente. Pues por el contrario, este tipo de conducta, del hombre que actúa pero desconoce quien actúa por él, es una cuestión que ha sido estudiada desde el discurso psicoanalítico, pero que para Sartre esta teoría de la personalidad no termina por captar y resolver el problema.<sup>74</sup>

Por ello, el estudio de la mala fe sartreana permite referir que las determinaciones, las decisiones irreflexivas se dan en una misma conciencia, pues no hay tal división. Por lo tanto, puede decirse que los impulsos violentos emergen desde una sola conciencia, pero el individuo no quiere aceptarlo así. Para Sartre, esto significa que “Uno se pone de mala fe como quien se duerme, y se es de mala fe como quien sueña. Una vez realizado este modo de ser, es tan difícil salir de él como despertarse” (1993:102).

Hasta cierto punto este tipo de esencialismo en el que se excusa Castel queda en evidencia cuando él mismo asegura que por su timidez había estado ajeno a la vida de una mujer:

La verdad es que muchas veces había pensado y planeado minuciosamente mi actitud en caso de encontrarla. Creo haber dicho que soy muy tímido; por eso había pensado y repensado un probable encuentro y la forma de aprovecharlo. La dificultad mayor con que siempre tropezaba en esos encuentros imaginarios era la forma de entrar en conversación. Conozco muchos hombres que no tienen dificultad en establecer conversación con una mujer desconocida. Confieso que en un tiempo les tuve mucha envidia, pues, aunque nunca fui mujeriego, o precisamente por no haberlo sido, en dos o tres oportunidades lamenté no poder comunicarme con una mujer, en esos pocos casos en que parece imposible resignarse a la idea de que será para siempre ajena a nuestra vida. Desgraciadamente, estuve condenado a permanecer ajeno a

---

<sup>74</sup> Sartre dice sobre el enfoque psicoanalítico que quiere explicar una conducta de mala fe, lo siguiente: El psicoanálisis no nos ha hecho ganar nada, pues, para suprimir la mala fe, ha establecido entre el inconsciente y la conciencia...La esencia misma de la idea reflexiva de “disimularse” alguna cosa implica la unidad de un mismo psiquismo y, por consiguiente, una doble actividad en el seno de la unidad, tendente, por una parte, a mantener y señalar lo que ha de ocultarse y, por otra parte, a rechazarlo y velarlo; cada uno de los dos aspectos de esa actividad es complementario del otro, es decir, que lo implica en su ser. Separando por la censura lo conciencia de lo inconsciente, el psicoanálisis no ha logrado disociar las dos fases del acto... (Sartre, 1993: 87).



la vida de cualquier mujer. En esos encuentros imaginarios había analizado diferentes posibilidades. Conozco mi naturaleza y sé que las situaciones imprevistas y repentinas me hacen perder todo sentido, a fuerza de atolondramiento y de timidez (Sábato, 2012:14,15).

Castel se complace adjudicando la culpa a esa naturaleza humana que constituye su carácter tímido. De ahí que su “esencia” lo justifique, como si hubiese nacido tímido y como tal se habría de quedar, pues no puede hacer nada para cambiarlo. Esa manera de pretenderse como algo fijo e inamovible, es la condición objetivante con la que juega e intenta rehuir a su libertad plena, a su compromiso, puesto que, como señala Sartre, el ser humano no está nunca determinado<sup>75</sup>. Y en ese sentido, si actúa responsablemente puede vivir la angustia de la libertad de actuar de modo diferente frente a los otros, queriendo la libertad también de ellos.

Pero Castel es un hombre que actúa de mala fe como también María. Ella da muestra de su ambigüedad entre el vínculo sexual con Castel, el cual acepta pero a la vez pretende rehuir, negar. En su conciencia María no cree que la unión física sea la prueba fehaciente de aceptación o incondicionalidad del otro, como Castel sí cree. El hecho de la unión física demuestra que aunque ella no desea la relación sexual, la acepta. Esto puede demostrarse cuando el pintor asegura que en su desesperación por comunicarse más firmemente con María, le aparecía la idea de que la unión física sería una garantía de verdadero amor. Sin embargo, pese a las pasajeras ocasiones de esa tenue comunicación Castel quedaba más solo que antes, insatisfecho:

...en la desesperación de consolidar de algún modo esa fusión, a unimos corporalmente; sólo lográbamos confirmar la imposibilidad de prolongarla o consolidarla mediante un acto material...Y todo era tan atroz que cuando ella intuía que nos acercábamos al amor físico, trataba de rehuirlo. Al final había llegado a un completo escepticismo y trataba de hacerme comprender que no solamente era inútil para nuestro amor sino hasta pernicioso...(Sábato, 2012: 74-75).

En efecto, a través de este tipo de revelaciones se muestra cómo es posible dicha contradicción en el ser humano, es decir, realizar el movimiento dialéctico de ser facticidad y trascendencia, ser materialidad y espiritualidad, en un mismo momento.

Tal es la dualidad posible en la realidad humana, ya que la mala fe unifica dos términos contradictorios. De este modo, en ambos personajes puede constatarse esta ambigüedad posible e inherente en el ser humano.

---

<sup>75</sup> Dice explícitamente que no es posible que el hombre sea a veces libre y a veces determinado: o es siempre libre o no lo es nunca...pues, del mismo modo que puedo cambiar de fin particular, puedo también cambiar el fin o idea general a través de cuya proyección me constituyo...un cambio de tal índole significaría una conversión total, un hacerme otro hombre. Más, por raro que pueda ser un ejercicio tan a fondo de la libertad, sigue siendo, por lo menos, posible” (Copleston, 1976: 143).

Es posible ilustrar esta conducta en María cuando, en otros momentos, acepta la relación sexual sin deseo por su esposo Allende. Por encima de este hecho, María engrandece el respeto y amor que siente por él; asegura que lo quiere como se puede querer a un hermano, tenerle una gran ternura y una gran admiración por la serenidad de su espíritu y pretender ocultarse a sí misma y al pintor que su amor por Allende es mucho más que lo sexual al minimizar este hecho (Sábato, 2012:85-86).

Ahora bien, es posible intentar entonces la explicación de cómo los personajes hacen este tipo de negaciones en la consciencia, al utilizar el recurso de mala fe, lo cual ilustra cómo pretenden negar la consciencia de otro individuo, es decir, negar la libertad del otro al mirarlo sólo y únicamente como un objeto.

De ahí que el tipo de conductas que se da entre una consciencia y la de otro sujeto es conflictiva<sup>76</sup>, puesto que el ser para-sí, afirmando su libertad, mira al otro como una cosa, como un ser en-sí<sup>77</sup>. Por ello, la cosificación bajo la cual se mira al otro puede explicarse como una amenaza para la libertad personal a partir de entrar en contacto con otro ser humano, es decir, en el devenir de las relaciones humanas.

Esto ha sido analizado por el propio Sartre al apuntar sobre el riesgo y peligro constante en que se encuentra la libertad de cada individuo ante su hallazgo o encuentro con otro ser humano. Por ello, este filósofo sostiene que las relaciones entre consciencias no originan la comunidad sino el conflicto

---

<sup>76</sup>...Cualesquiera que sean nuestros actos, en efecto, los cumplimos en un mundo en que hay ya otros y en que estoy de *más* con respecto a los otros. En esta situación singular parece tener su origen la noción de culpabilidad y pecado. Soy *culpable* frente al otro. Culpable, en primer lugar, cuando, bajo su mirada, experimento mi alineación y mi desnudez como una degradación que debo asumir...Culpable, además, cuando a mi vez miro al prójimo, porque, por el solo hecho de mi afirmación de mí, lo constituyo como objeto y como instrumento, hago advenir a él esa alienación que él deberá asumir. Así, el pecado original es mi surgimiento en un mundo donde está el otro y, cualesquiera que fuesen mis relaciones posteriores con el otro, no serán sino variaciones sobre el tema original de mi culpabilidad. Pero esta culpabilidad va acompañada de impotencia, sin que esta impotencia logre lavarme de mi culpabilidad. Hiciera lo que hiciera en pro de la libertad del otro, mis esfuerzos como hemos visto, se reducen a tratarlo como instrumento y a poner su libertad como trascendencia trascendida; pero, por otra parte, cualquiera que fuere el poder coercitivo de que dispongo, no alcanzaré jamás al prójimo en su ser-objeto. No podré dar nunca a su libertad más que ocasiones de manifestarse, sin lograr nunca incrementarla ni disminuirla, dirigirla ni apoderarme de ella. Así, soy culpable para con el prójimo en mi ser mismo, porque el surgimiento de mi ser lo dota, pese a él, de una nueva dimensión de ser; e impotente, por otra parte, para sacar provecho de mi culpa o para repararla (Sartre, 1993:433-434).

<sup>77</sup> A primera vista, mis semejantes son objetos como los demás, como esta mesa o como esta estatua: por mí llegan a la verdadera existencia cuando existen para mí; dependen, pues, de mí, a quien deben su existencia en el mundo que es para mí el verdadero mundo. Pero, sabiendo que son conscientes como yo, sé que ellos también tienen un para-sí, que se representan el mundo desde su punto de vista, que forman proyectos con relación a los cuales todo el resto, incluido yo mismo, es medio o instrumento. Pueden adivinarse los conflictos que prepara esta dualidad, o mejor, esta multiplicidad de conciencias. Primero, este mundo que existía por mí, y en consecuencia para mí, siento que se me escapa para entrar en la representación y en los proyectos de otro, para integrarse a su para-sí...Ante todo, él me juzga y se hace una idea mí, evidentemente, no de acuerdo con mis proyectos, sino según mi cuerpo, según lo que soy, o más que nada, según mi pasado. Para el prójimo me reduzco a un en-sí que no es lo que él es o lo que fue, pues en la idea que se hace de mí, lo que yo quiero ser –que constituye para mí mi ser verdadero– no entra en consideración. (Foucault, 1973:99-101).

### 3.3 La cosificación a través del recuerdo: El sujeto visto como objeto

Por medio de distintos pasajes en la novela, es posible advertir cómo María es mirada por Juan Pablo Castel como un objeto y la amenaza que esto conlleva. Puede decirse, en este sentido, que el acto final de cosificación de María es cuando Castel finalmente la asesina. Con este acto, el pintor suprime su existencia; le arrebató la vida, la despoja de su libertad, la convierte definitivamente y para siempre en una cosa: un recuerdo.<sup>78</sup>

De esta manera, Castel lleva hasta las últimas consecuencias la cosificación de María, puesto que al quitarle la vida la eterniza, es decir, la solidifica, la fija como un ser “en-sí”. Este riesgo se advierte desde que Castel la mira<sup>79</sup> como el instrumento para alcanzar su felicidad, para que lo salve de su trágica soledad, ya que “Cada uno de nosotros quiere existir, es decir, realizar su proyecto de ser él...Por el mismo hecho (el ser humano) niega los proyectos del prójimo y, en la medida de su poder, intenta utilizar a los demás para sus fines” (Foulquié, 1973: 102).

Puede afirmarse que María y Castel buscan escapar a su propia soledad y en este sentido aceptan su condición objetivante, actúan de mala fe al creer que el amor los une, cuando es su propia necesidad de no estar solos, y la cual se concreta, gracias a su facticidad, en una peligrosa relación sexual de amantes.

Sin embargo, pese a que ambos experimentan la soledad, cada uno la asume o vivencia de un modo singular y concreto, por lo cual también puede explicarse la imposibilidad de comunicación y de comprensión. Ambos se dirigen en direcciones distintas. Por un lado, María, para no vivir su soledad, se refugia en varias relaciones con diferentes hombres, mientras que Castel sólo aspira a ser amado por una sola y única mujer. Esto conduce su relación hacia un túnel sin salida.

---

<sup>78</sup> La conducta de mala fe en Castel también puede señalarse a partir de que él elige qué recuerda y qué quiere contar de su historia. Prueba de que el concepto de mala fe es aludido desde el inicio de la novela es cuando el personaje advierte: Bastará decir que soy Juan Pablo Castel, el pintor que mató a María Iribarne; supongo que el proceso está en el recuerdo de todos y que no se necesitan mayores explicaciones sobre mi persona. Aunque ni el diablo sabe qué es lo que ha de recordar la gente, ni por qué... (Sábato, 2012: 7). Esto permite inferir desde el inicio de la obra sobre la conducta de mala fe con la que se conducirá Castel para contar arbitrariamente los hechos que lo llevaron a asesinar a María.

<sup>79</sup> ¿Qué será para mí el otro-sujeto? Será aquel que me ve y mi relación fundamental con él consistirá en la posibilidad permanente de ser visto por él, es decir, de ser un objeto para él. Otro-sujeto, en cuanto me ve, sustituye al objeto que él es para mí. Mi ser emigra a él, sin dejar de ser mío; yo vengo a ser un ser-para-otro. He ahí una experiencia que no dejamos de tener y que se traduce en esta forma: otro me mira. La mirada de otro aparece, pues, como teniendo por efecto el trascender de mi propia trascendencia, es decir, como produciendo la enajenación del mundo que yo organizo y, por consiguiente, como una enajenación de mí mismo. Todas mis posibilidades, es a saber, todo lo que yo soy, se encuentra, bajo la mirada de otro, en cierto modo solidificado y enajenado, asumido por sus propias posibilidades (Jolivet, 1970:228,229).

Prueba de esto es que María se refugia en los otros para eludir su propia soledad; al actuar de mala fe se asume incapaz de cambiarse y prefiere darse a la búsqueda, como ella expresa, de “una especie de interlocutor mudo”. Esto significa, en efecto, que también mira al otro como objeto para satisfacer su propia necesidad; en este sentido ella cosifica, al desear un interlocutor que no cuestione sus actitudes ambiguas, su infidelidad, que sea sólo un cómplice de sus actos; de este modo, ella pretende negar la libertad del otro, pues sólo espera que la escuche, que el otro sirva a ese fin y nada más.

Pero Castel, por otra parte, sólo desea satisfacer su propia exigencia de salvación, creyendo en el amor que le prodigue. De este modo, cada uno expresa el deseo de llevar adelante su proyecto individual. Esto conlleva a pensar que el fenómeno del amor, como el de María y Castel, da muestra de los intereses personales que motivan de manera individual a cada uno de estos dos personajes. Puede decirse, por lo tanto, que este tipo de amor es también una expresión del deseos de dominar al otro; sólo que en lugar de querer conquistar un simple objeto, pretende un sujeto, puesto que “el amante no desea poseer lo amado como se posee una cosa, sino que reclama un tipo especial de apropiación: la posesión de una libertad como libertad” (Foulquié, 1973: 102).

Dicho esto, puede señalarse que el amor es también un juego por suplantar la libertad del otro, como aquí se explica:

En mi amor pretendo que otro quiera mi existencia, tendiendo de este modo a hacerme existir por él y a darme una justificación de existir. Pero este proyecto, que es contradictorio, no evita el conflicto. En suma, el enamorado aspira a ver el *tú* de lo amado perderse en su *yo*, ahora bien, el día en que se realizara esta fusión, habría perdido aquél a quien ama y volvería a encontrar la soledad de su *yo*. Además, si amar es querer ser amado, es también querer que el otro quiera que lo amemos, es decir, que tenga necesidad de nosotros; las existencias de los enamorados están pues en conflicto, como las relaciones humanas, el amor es un juego consistente en ver quién suplantaré al otro (Foulquié, 1973: 103).

Pero esta cosificación, tal y como se muestra en la novela, pasa por diferentes etapas o momentos y puede advertirse, en efecto, que Castel lleva la cosificación del otro hasta las últimas consecuencias. Primero, el pintor confiesa que tras la unión física con María, a través de la cual quiere apropiarse de su conciencia, por medio de su cuerpo, para que ella lo ame, él se experimenta más solo y más desesperado que antes. Esto demuestra, en efecto, que todo intento de apropiación de la libertad del otro, termina en fracaso:<sup>80</sup>

---

<sup>80</sup> Sartre explica que las actitudes del amor-deseo y masoquismo-sadismo delimitan “...el círculo de las relaciones con el Próximo. En efecto, como están integradas en todas las actitudes hacia los Otros entrañan en su circularidad la totalidad de las conductas para con el Próximo. Así como el Amor encuentra su fracaso en sí mismo y el Deseo surge de la muerte del Amor para desmoronarse a su vez y dejar sitio al Amor, así también todas las conductas para con el Otro-objeto comprenden en sí una referencia implícita y velada a otro-sujeto, y esa referencia es la muerte de las mismas; sobre la mujer de la conducta hacia el Otro-objeto surge una actitud nueva que apunta a apoderarse del

...¿Qué quería decir? ¿Un amor que incluyera la pasión física? Quizá 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...Lejos de tranquilizarme el amor físico me perturbó más, trajo nuevas y torturantes dudas, dolorosas escenas de incomprensión, crueles experimentos con María (Sábato, 2012: 74).

Castel pretende, de este modo, obtener garantías del amor de María sometiendo y dominando la corporalidad de ella, para que de este modo crezca en la joven mujer una necesidad de él y lo salve de su propia soledad. Así, ante este fracaso, dada la insatisfacción constante, Castel concreta al final su amor en odio. Y ante los intentos fallidos de posesión de la consciencia, a través del cuerpo del otro<sup>81</sup>, es posible querer y buscar su muerte.

Por lo tanto, “Al no poder realizar la unión con el otro, yo quiero hacer surgir un mundo en que el otro no exista. Se trata de atacar la existencia de otro e incluso la existencia en general, a fin de suprimir así el escándalo del otro, es decir, la trascendencia que le rodea y que constantemente pone en peligro mi propia trascendencia y mi libertad” (Jolivet, 1970: 236). En este sentido, puede señalarse que:

...el odio fracasa también. Fracasa en su proyecto inicial de abolir todas las demás conciencias, porque, suponiendo que lo lograra, no podría hacer que las otras no hubiesen existido: siempre será verdad que yo he sido para los otros un ser-objeto: una vez desaparecidos, ellos se habrían llevado consigo a la tumba la llave de mi enajenación. Su muerte me solidificaría inmediatamente en objeto, exactamente como lo haría mi propia muerte (Jolivet, 1970:237).

Esto permite expresar que la historia de Castel es la de un proyecto fracasado, puesto que el pintor piensa que dará solución al sufrimiento que le provoca María al asesinarla. Sin embargo, como resultado de la cosificación de ella, al abolir su conciencia y quitarle la vida, Castel se condena a vivir, en “los muros de este infierno”... (Sábato, 2012: 159). Esto significa

---

Otro-sujeto, y ésta revela, a su vez, su inconsistencia, y se desmorona para dejar lugar a la conducta inversa. Así, somos indefinidamente remitidos del Otro-objeto al Otro-sujeto y reciprocamente; la carrera no se detiene nunca, y esta carrera, con sus bruscas inversiones de dirección, constituye nuestra relación con el Próximo (Sartre, 1993: 432).

<sup>81</sup> ...El amado trata de fascinar al amante por medio del lenguaje, que es fundamentalmente el ser-para-otro, es decir, el hecho de que un sujeto se experimente como objeto para otro. Pero todo esto es inútil. La contradicción no puede evitarse. El amor, en efecto, esencialmente, no es más que un proyecto de ser amado y, por lo mismo, cuando el otro me ama, yo dejo de ser para él ese absoluto que quiero ser y es él quien exige que a mi vez le tome como absoluto: nuevamente empieza la carrera alternativa y perpetua del sujeto al objeto. Cada uno remite al otro a su injustificable subjetividad. Esto puede determinar tal desesperación, que el fracaso conduzca al masoquismo, es decir, al proyecto de no ser más que un objeto para otro, en la negación total de mi trascendencia, con vistas de recobrar como tal. Pero el masoquismo está fatalmente condenado al fracaso, porque este objeto que yo he querido ser, yo no lo soy nunca más que *para el otro* y no para mí: cuanto más intento profundizar en mi objetividad para gozarme en ella, más me veo sumergido, y hasta la angustia, por la conciencia de mi subjetividad (...)El sádico, desde este punto de vista, no es nada más que intento de encarnar al otro por la violencia, para apoderarse a la fuerza de su facticidad. El sádico rehúsa a otro su propia carne y utiliza instrumentos para revelar su carne al otro capturando su libertad. Pero esta exigencia furiosa de no-reciprocidad no puede por menos de llevar al fracaso absoluto, puesto que, en el éxito mismo que proporciona el hundimiento de la libertad del otro, el sádico no encuentra más que una cosa “palpitante y obscena”, de la que él no sabe ya qué hacer, porque desde ahora “está ahí”, absolutamente contingente, inútil y absurda (Jolivet, 1970: 235-236).

que, en su memoria, el recuerdo de la joven mujer, continúa amenazando su propia libertad y lo cual demuestra que la cosificación absoluta de María encadena a Castel a su recuerdo.

Puede concluirse entonces que las conductas estudiadas anteriormente ilustran cómo los personajes incurren en actos de la mala fe, pues en la consciencia de un ser humano se da la posibilidad de actuar de forma contradictoria, es decir, creerse determinado, en el modo esencialista de ser algo para siempre, fijo, como un “en-sí” y, al mismo tiempo, vivir de modo trascendente, como un espíritu libre.

De modo tal que el ser humano quiere escapar a lo que es, es decir, intenta dejar de ser un para-sí y pretende determinarse como un en-sí. Por el recurso de la mala fe es posible también que el ser humano “juegue” con su condición objetivante, al mismo tiempo que se afirma como un sujeto pretende cosificarse. Dicha contradicción es inherente a su condición y sólo por su libertad puede ejercer en su consciencia esta doble propiedad humana.

### 3.4 El principio racional de Castel y el choque con el mundo irracional: el descubrimiento de lo absurdo

A partir de las propias interrogantes y comportamientos de Juan Pablo Castel, personaje central de la novela, es posible explicar el tema del vacío de sentido y recorrer el camino hacia el túnel de la incomprensión y aceptación de lo absurdo. Pero ¿cómo es posible mostrar, en efecto, que en la novela hay una visión desesperanzadora, donde se revela que la vida no tiene sentido y que un día el absurdo gobierna la existencia del ser humano? Para responder a esta cuestión es posible analizar la obra literaria a partir de las ideas que encarnan los personajes María y Castel, puesto que aquello que Camus apunta como el choque entre la necesidad de aclararse todo lo que acontece a su alrededor y el silencio irrazonable del mundo, es justamente el conflicto que se suscita entre ambos personajes.

Esto conlleva a explicar que Castel, por un lado, encarna el deseo humano de encontrar explicaciones a cada suceso y fenómeno que ocurre; por otro, María expresa y representa lo contradictorio e inexplicable de la vida, aquello que no tiene respuesta. De esto se deriva el choque entre ambos personajes, sus papeles son antagónicos, puesto que simbolizan la razón y lo irrazonable del mundo.

Así pues, es posible advertir cómo del resultado de esta confrontación, en la consciencia de Castel, un día aparecen los signos de la absurdidad<sup>82</sup>, ya que al agotar su capacidad lógica para encontrar explicaciones a todo, finalmente acepta que no existen respuestas unívocas a todos los fenómenos humanos como pretende su razón.<sup>83</sup>

En efecto, en un inicio de la narración, Castel representa la razón ciega, es decir, la idea de que “todo es razón y aspira a dar una explicación del mundo” (Camus, 1994: 60). Este principio es el que cimienta su “lógica de hierro”, pues su actitud es la del hombre occidental

---

<sup>82</sup> Camus describe este signo de absurdidad de la siguiente forma: “...Durante un segundo no lo comprendemos (el mundo), porque durante siglos de él hemos comprendido las figuras y los dibujos que poníamos previamente, porque en adelante nos faltarán las fuerzas para emplear ese artificio. El mundo se nos escapa porque vuelve a ser él mismo. Esas apariencias enmascaradas por la costumbre vuelven a ser lo que son. Se alejan de nosotros. Así como hay días en que bajo su rostro familia se ve como una extraña a la mujer amada desde hace meses o años, así también quizá lleguemos a desear hasta lo que nos deja de pronto tan solos. Pero todavía no ha llegado ese momento. Una sola cosa: este espesor y esta extrañeza del mundo es lo absurdo. También los hombre segregan lo inhumano. En ciertas horas de lucidez, el aspecto mecánico de sus gestos, su pantomima carente de sentido vuelven estúpido cuanto les rodea. Un hombre habla por teléfono detrás de un tabique de vidrio; no se le oye, pero se ve su mímica sin sentido: uno se pregunta por qué vive (Camus, 1994: 28-29).

<sup>83</sup> En su ensayo *El mito de Sísifo*, Camus hace su crítica al racionalismo: “...la inteligencia me dice, por lo tanto, a su manera, que este mundo es absurdo. Es inútil que su contraria, la razón ciega, pretenda que todo está claro; yo esperaba pruebas y deseaba que tuviese razón. Mas a pesar de tantos siglos presuntuosos y por encima de tantos hombres elocuentes y persuasivos, sé que eso es falso. En este plano, por lo menos, no hay felicidad si no puedo saber. Esta razón universal, práctica o moral, este determinismo, estas categorías que explican todo son como para hacer reír al hombre honrado. Nada tienen que ver con el espíritu. Niegan su verdad profunda: está encadenado. En este universo indescifrable y limitado adquiere en adelante un sentido el destino del hombre. una multitud de elementos irracionales se ha alzado y lo rodea hasta su fin último...” (1994, 36).

moderno, racional, que desea encontrar respuestas a cada uno de los acontecimientos del mundo. Sin embargo, es posible explicar por qué el pintor constata un día que la explicación a todo suceso está más allá de sus límites, puesto que repentinamente se frena su capacidad de comprensión y el ansia de esclarecer todo cuanto ocurre va minándose, incluso la capacidad de comprenderse a sí mismo:

La experiencia me ha demostrado que lo que a mí me parece claro y evidente casi nunca lo es para el resto de mis semejantes. Estoy tan quemado que ahora vacilo mil veces antes de ponerme a justificar o a explicar una actitud mía y, casi siempre, termino por encerrarme en mí mismo y no abrir la boca. Ésta ha sido la causa de que no me haya decidido hasta hoy a hacer el relato de mi crimen (Sábato, 2012: 15,16).

Puede estudiarse cómo Castel pasa de ser el hombre que vive “razonando como una máquina de calcular” (Sábato, 2012:41), al hombre irracional, puesto que ante las situaciones imprevistas, frente a las inexplicables actitudes de María, él entra en una confrontación, que va de su capacidad para crear hipótesis, deducir y especular hasta el grado extremo de perder todo juicio y razonamiento. Es así que del ansia de encontrar respuestas a cada fenómeno que sucede alrededor de su existencia y ante el silencio y lo inexplicable, es lo que conlleva a la comprobación y aceptación de lo absurdo, al sin sentido.<sup>84</sup>

El conflicto se da en principio a partir del choque de Castel con las situaciones imprevistas, pues ante este tipo de eventualidades, el pintor no encuentra razones claras y pierde, de un momento a otro, toda su flamante lucidez, como él lo expresa: “...Trataba de pensar con claridad. Mi cerebro es un hervidero, pero cuando me pongo nervioso las ideas se me suceden como en un vertiginoso ballet; a pesar de lo cual, o quizá por eso mismo, he ido acostumbrándome a gobernarlas y ordenarlas rigurosamente; de otro modo creo que no tardaría en volverme loco...” (Sábato, 2012:36).

De ahí que, -como confiesa el personaje-, “...las situaciones imprevistas y repentinas me hacen perder todo sentido...” (Sábato, 2012:15).

Sin embargo, en varios pasajes Castel da muestra de su capacidad de razonamiento<sup>85</sup>, de su método para proceder y afianzar su actitud con certidumbres que fabrica, gracias a su lógica:

---

<sup>84</sup> Para Camus el absurdo es una evidencia que no puede refutarse una vez que se es consciente de ella. Él lo plantea de la siguiente manera: “...Puedo negar todo de esta parte de mí mismo que vive de nostalgias inciertas, salvo ese deseo de unidad, esa apetencia de solución, esa exigencia de claridad y cohesión. Puedo refutar todo en este mundo que me rodea, me hiere o me transporta, salvo ese caos, ese azar rey...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 (Camus, 1994: 72).

<sup>85</sup> Camus plantea que “...entre la certidumbre que tengo mi existencia y el contenido que trato de dar a esta seguridad hay un foso que nunca será colmado...toda la ciencia de esta tierra no me dará nada que pueda asegurarme que este mundo es mío. Me lo describís y me enseñáis a clasificarlo. Me enumeráis sus leyes y en mi



Durante una hora estuve esperando sin resultado. Analicé las diferentes posibilidades que se presentaban.

1. La gestión era larga; en ese caso había que seguir esperando.
2. Después de lo que había pasado, quizá estaba demasiado excitada y habría ido a dar una vuelta antes de hacer la gestión; también correspondía esperar.
3. Trabajaba allí; en este caso había que esperar hasta la hora de la salida.

De modo que esperando hasta esa hora –razoné– enfrento las tres posibilidades.

Esta lógica me pareció de hierro y me tranquilizó bastante para decidirme a esperar con serenidad... (Sábato: 2012:35).

Su comportamiento es el de un hombre que sostiene su seguridad con base a sus métodos analíticos; representa esa actitud racional, se conduce por la tranquilidad que le da su razonamiento. Pero ante lo inesperado, se desvanece su capacidad lógica-deductiva:

...Hice un gran esfuerzo mental: ¿acaso yo no razonaba? Por el contrario, mi cerebro estaba constantemente razonando como una máquina de calcular; por ejemplo, en esta misma historia ¿no me había pasado meses razonando y barajando hipótesis y clasificándolas? Y, en cierto modo, ¿no había encontrado a María al fin, gracias a mi capacidad lógica?...

Grité: -¡No es que no sepa razonar! Al contrario, razono siempre...( Sábato, 2012:41)

Sin embargo, a medida que avanza en la narración de su historia, es posible detectar cómo lo absurdo adquiere una dimensión descomunal en su existencia, puesto que se confronta con los límites de su razón. Este límite se quebranta en el momento en el que demuestra su irracionalidad exacerbada y que conlleva, en efecto, no sólo al despertar del sinsentido, sino al borde de su locura.

En el comienzo de su relato, puede decirse que Castel tiene un sentido en la vida, ya que anhela y persigue la unión de amor con María; ella le da una razón para continuar. Sin embargo, ante las inexplicables y contradictorias conductas de la joven mujer, él comienza una frenética tarea de análisis para esclarecer cada comportamiento inexplicable de María, pues ella, -como la describe el propio pintor- era imprecisa, de mirada inescrutable, contradictoria e inexplicable, por eso la interrogaba y la examinaba rigurosamente viéndola a los ojos, con el afán de obtener explicaciones.

Así, la sometía a crueles y constantes interrogatorios que "...cada día más frecuentes y retorcidos, eran a propósito de sus silencios, sus miradas, sus palabras perdidas, algún viaje a la estancia, sus amores (...) Me irritaba en ella que no solamente era contradictoria sino que costaba un enorme esfuerzo sacarle una declaración cualquiera" (Sábato, 2012: 78,84). Pero son inútiles los cuestionamientos, pues María a diferencia de Castel sabe que no todo tiene una

---

sed de saber consiento en que sean ciertas. Desmontáis su mecanismo y mi esperanza aumenta...Comprendo que si bien puedo, por medio de la ciencia, captar los fenómenos y enumerarlos, no puedo aprehender el mundo. Cuando haya seguido con el dedo todo su relieve no sabré más que ahora. Y vosotros me dais a elegir entre una descripción que es cierta, pero que no me enseña nada, y unas hipótesis que pretenden enseñarme, pero que no son ciertas (1994:34,35).

explicación, ella acepta la vida como es: de forma contradictoria. De ahí que resulta tan significativa una expresión de María cuando interpela a Castel: ¿por qué todo ha de tener una respuesta? (Sábato, 2012:68).

En efecto, ella representa el silencio irrazonable en el mundo de Castel, puesto que no tiene respuestas para todo, ni tampoco las busca. María es inexplicable y contradictoria como también lo es la vida misma. Así que frente a esta inescrutable mujer, el pintor se hunde en el absurdo y se “desgasta” reclamándole explicaciones en relación a conductas contradictorias, para las cuales ella no tiene ninguna respuesta.

Este silencio irrazonable de María es el que abre el abismo entre la capacidad de comprensión de Castel y lo incomprendible. Las conductas de ella “desquician” al razonable pintor, quien ve transgredida su capacidad lógica, pues ante la falta de respuestas a sus preguntas, a su anhelo de explicación, se origina el drama del sinsentido.

Por lo tanto, su trayectoria hacia la caída en el vacío de sentido, en su dramática existencia, puede seguirse desde el principio por “esa manía de querer encontrar explicación a todos los actos de la vida”, -como él confiesa- (Sábato, 2012:11).

Al vivir buscando respuestas “lógicas”, analizando, creando hipótesis, queriendo hallar fundamentos últimos para todo, abre la puerta a lo absurdo y al reconocimiento de la imposibilidad de comprensión, a la falta de sentido.

Hay que apuntar entonces que la actitud racional de Juan Pablo Castel, de la cual da muestra desde el inicio de su relato, puesto que muestra una fuerte tendencia hacia el razonamiento “lógico”, claro y ordenado, que lo conduce a estar buscando constantemente explicaciones y aclaraciones, frente a un mundo que se le revela lleno de contradicciones, contingencias y caos, es la que lo confronta con lo irracional.

La tragedia de su existencia va emergiendo como una ola violenta que se levanta y crece en Castel, derivado de la “maldita costumbre de querer justificar cada uno de mis actos” (Sábato, 2012:21) y de la obsesión de ordenar todo el tiempo el caos de sus ideas y sentimientos; “proceder con método, como acostumbro” (Sábato, 2012:57).

De este modo, el pintor advierte en su consciencia lo absurdo y no sólo lo contempla sino que lo acepta y lo vive a grado tal que puede decirse que se convierte en el hombre absurdo<sup>86</sup>, dado que, al asumir que la vida no tiene sentido, él ya no tiene nada que justificar, ni

---

<sup>86</sup> El tema de lo irracional, tal como lo conciben los existencialistas, es la razón que se embrolla y se desembrolla negándose. El hombre absurdo es la razón lúcida que comprueba sus límites. En el plano de la historia, esta constancia de dos actitudes ilustra la pasión esencial del hombre, desgarrado entre su tendencia hacia la unidad y la visión clara que puede tener de los muros que lo encierran. Pero quizá nunca haya sido más vivo que en nuestro tiempo el ataque contra la razón. Desde el gran grito de Zaratustra: “Por casualidad, es la nobleza más vieja del

cuestionar, no muestra ninguna preferencia por nada, no tiene valores, es una especie de nihilista<sup>87</sup>.

Pero, antes de ahondar en las conductas del hombre absurdo, es necesario revisar cuáles son los signos de lo absurdo que son asumidos en su existencia, como se revisará en el siguiente apartado.

---

mundo. Yo se la he devuelto a todas las cosas cuando he dicho que por encima de ellas ninguna voluntad eterna quería”; desde la enfermedad mortal de Kierkegaard, “este mal que conduce a la muerte sin nada después de ella”, se han sucedido los temas significativos y torturantes del pensamiento absurdo. O, por lo menos, y este matiz es capital, los del pensamiento irracional y religioso. De Jaspers a Heidegger, de Kierkegaard a Chestov, de los fenomenólogos a Scheler, en el plano lógico y en el plano moral, toda una familia de espíritus emparentados por su nostalgia, opuestos por sus métodos o sus fines, se han dedicado con afán a cerrar la vía real de la razón y a volver a encontrar los rectos caminos de la verdad. Doy por supuesto aquí que esos pensamientos son conocidos y vividos. Cualesquiera que sean o que hayan sido sus ambiciones, todos han partido de este universo indecible en el que reinan la contradicción, la antinomia, la angustia o la impotencia (Camus, 1994:68- 38,39).

<sup>87</sup> En uno de los pasajes de la novela, María advierte sobre esta actitud nihilista y pesimista en Castel al compararlo con otro hombre: “...Richard era un hombre depresivo. Se parecía mucho a vos... Era un hombre incapaz de crear nada, era destructivo, tenía una inteligencia mortal, era un nihilista. Algo así como tu parte negativa...” (Sábato, 2012: 81).

### 3.5 La desilusión y la desesperanza como signos del sinsentido

El desamparo, la soledad y la desilusión son los signos del vacío de sentido. Estos sentimientos son la evidencia de que lo absurdo queda descubierto cuanto se descorren los telones que antes daban sentido a su existencia. Esto quiere decir que lo absurdo aparece entonces a la consciencia como la fractura entre el mundo y el espíritu; el divorcio entre el hombre y el universo (Camus, 1994:74). De modo que ante este divorcio adviene el derrumbe de certezas, de todas las certidumbres y los artificios que habían velado, hasta ese momento, el sinsentido de la existencia.

Puede apuntarse que ante la desilusión amorosa del pintor, se rompe el frágil lazo que lo unía con María. Una gran fisura de incompreensión se abre entre ellos, como expresa:

Desesperado, salí a buscarla por todas partes, es decir, por los lugares en que habitualmente nos encontrábamos o caminábamos: la Recoleta, la avenida Centenario, la plaza Francia, Puerto Nuevo. No la vi por ningún lado, hasta que comprendí que lo más probable era, precisamente, que caminara por cualquier parte menos por los lugares que le recordasen nuestros mejores momentos. Corrí de nuevo hasta su casa, pero era muy tarde y probablemente ya hubiera entrado. Telefoneé nuevamente: en efecto, había vuelto; pero me dijeron que estaba en cama y que le era imposible atender el teléfono. Había dado mi nombre, sin embargo. Algo se había roto entre nosotros (Sábato, 2012:90).

A partir de este momento en adelante, María le resulta a Castel una mujer distante, lejana y ajena. Él describe la extrañeza y desconocimiento con que observa asombrado a María, pues la mujer que amaba de pronto le parece una extraña, una desconocida:

...Cuando caminamos a través del parque, hacia la costa, tenía verdadero entusiasmo. Era una mujer diferente de la que yo había conocido hasta ese momento, en la tristeza de la ciudad: más activa, más vital. Me pareció, también, que aparecía en ella una sensualidad de los colores y olores: se entusiasmaba extrañamente (extrañamente para mí, que tengo una sensualidad introspectiva, casi de pura imaginación) con el color de un tronco, una hoja seca, de un bichito cualquiera, con la fragancia del eucalipto mezclada al olor del mar. Y lejos de producirme alegría, me entristecía y desesperanzaba, porque intuía que esa forma de María me era casi totalmente ajena y, que en cambio, de algún modo debía pertenecer a Hunter o a algún otro (Sábato, 2012:116).

De este modo, Castel se descubre finalmente ajeno a lo que le rodea, sobre todo por la extrañeza ante María, quien ahora es desconocida para él. Eso también explica el sentimiento de lo absurdo que despierta en la consciencia del pintor. Por ello, tras este encuentro extraño con ella se da cuenta de que no tiene ya ninguna familiaridad con la joven mujer, puesto que antes de ser consciente de lo absurdo, el pintor sentía o le parecía significativo el universo junto a ella, eso le daba un sentido.

Ahora su distancia es cada vez más abismal, son dos seres que se saben solitarios, desamparados, como dos extraños frente al mundo. Estaban ahí junto un día, contemplando un

día el mar, pero al mismo tiempo, percibiendo cómo el sentimiento de soledad es inminente entre ambos. Castel lo describe así:

El mar se había ido transformando en un oscuro monstruo. Pronto la oscuridad fue total y el rumor de las olas allá abajo adquirió sombría atracción...De pronto oí fragmentos de frases...Me pareció que María me había estado haciendo una preciosa confesión y que yo, como un estúpido, la había perdido.

-¡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 (Sábato, 2012:118).

Ese sopor es el sentimiento de lo absurdo. Castel se da cuenta, en efecto, de que María es también una mujer solitaria, pero ahora, además, es una desconocida:

Ella vivía afuera su vida normal, la vida agitada que llevan esas gentes... esa vida curiosa y absurda en que hay bailes y fiestas y alegría y frivolidad. Y a veces sucedía que cuando yo pasaba frente a una de mis ventanas ella estaba esperándome muda y ansiosa...pero a veces sucedía que ella no llegaba a tiempo o se olvidaba de este pobre ser encajonado, y entonces yo, con la cara apretada contra el muro de vidrio, la veía a lo lejos sonreír o bailar despreocupadamente, o lo que era peor, no la veía en absoluto y la imaginaba en lugares inaccesibles o torpes... (Sábato, 2012:152).

Este signo de absurdidad anticipa el sentimiento de su melancolía y de su nostalgia ante lo que ya no es, pero también de desilusión y de desesperanza, puesto que ha dejado de reconocer a María como suya. De ahí que Castel afirma: "...María se me aparecía una y otra vez como algo incierto y melancólico"... (Sábato, 2012:124).

Como resultado de esta desilusión amorosa, se explica cómo la desesperanza priva a Juan Pablo Castel "del sueño necesario de la vida" (Camus, 1994: 18), pues la joven muchacha era la tierra prometida, su esperanza de ser salvado. Ahora él es un náufrago, sin rumbo, sin esperanzas de volver a esa tierra soñada. La existencia de Castel ante la pérdida de la razón de su existencia, es decir María, queda despojado de todo sentido como lo expresa, hundido en la oscuridad de la desesperanza: "Mi espíritu, ya ensombrecido, cayó en un total abatimiento al ver los árboles, los senderos y los bancos que habían sido testigos de nuestro amor...ahora todo era sombrío y helado, en un mundo desprovisto de sentido, indiferente" (Sábato, 2012:144).

Es así como la vida de Castel se hunde en el mar de la desesperanza, ante la inútil espera por obtener una respuesta a su llamado de salvación: "¡Ya nunca más recibiría respuesta aquella espera insensata! ¡Ahora sabía más que nunca que esa espera era completamente inútil!.. ¡Qué sensación de infinita soledad vació mi alma! Sentí como si el último barco que podía rescatarme de mi isla desierta pasara a lo lejos sin advertir mis señales de desamparo" (Sábato, 2012:147-155).

Estos descubrimientos en la consciencia del pintor ilustran cómo ante la pérdida de la razón que había significado María para él, al perder la esperanza de unirse de forma absoluta a

ella, la razón de su existencia se desmorona ante sus ojos: “El mundo parecía derrumbarse, todo me parecía increíble e inútil. Salí del café como sonámbulo. Vi cosas absurdas: faroles, gente que andaba de un lado a otro, como si eso sirviera para algo. ¡Y tanto como le había pedido verla esa tarde, tanto como la necesitaba!” (Sábato, 2012:145).

De esta desilusión, ya en la desesperanza, acepta que no hay mañana, no hay porvenir. La idea de un futuro junto a María se torna gris, se opaca, y se descubre finalmente ajeno a todo cuanto le rodea. Acepta por lo tanto la ausencia de familiaridad, su distancia con la joven mujer, quien representaba su mundo significativo, ahora es abismal. Este sentimiento de extrañeza frente a todo lo que le rodea es el signo inminente de lo absurdo.

Así, la constatación de lo absurdo permite apuntar que Castel asume finalmente esta condición de desamparo. Su camino es el de la soledad, el de los insondables abismos del túnel oscuro en el que ha vivido toda su vida:

¡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 pudiese 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, qué era de ella en esos intervalos anónimos, qué extraños sucesos acontecían; y hasta pensaba que en esos momentos su rostro cambiaba y que una mueca de burla lo deformaba y que quizá había risas cruzadas con otro y que toda la historia de los pasadizos era una ridícula invención o creencia mía y que 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 (Sábato, 2012:151).

Castel creía que caminaba con María por pasadizos iguales y que pronto, en algún punto, se unirían; pero esto había sido tan solo una ilusión, una esperanza de ser salvado de ese túnel en el que vive atrapado. De ahí que él se percata de que está solo y más desamparado de lo que había imaginado. Esto prueba, en efecto, cómo el exilio del hombre es absoluto, no hay quien lo ayude, quien lo salve de esta existencia, su desconsuelo es total y admite entonces lo absurdo.

Juan Pablo Castel se convierte, pues, en el hombre absurdo, dado que “ha desaprendido a esperar. Este infierno del presente es por fin su reino” (Camus, 1994: 72). En consecuencia, el presente es su campo de acción<sup>88</sup>, pues sin porvenir, vive para agotarse y agotar todo, vive sin apelación pues todo le da igual, le resulta indiferente. Ya no exige respuestas ni justificaciones. Sus actos no responden a ninguna moral ni tampoco a ningún

---

<sup>88</sup> Antes de encontrar lo absurdo, el hombre cotidiano vive con finalidades, con un afán de porvenir o de justificación (no importa con respecto a quién o qué). Evalúa sus probabilidades, cuenta con el porvenir, con el retiro o el trabajo de sus hijos. Cree todavía que se puede dirigir algo en su vida...Pero después de lo absurdo todo se desquicia...Por eso ninguna profundidad, ninguna emoción, ninguna pasión ni ningún sacrificio podrían hacer iguales a los ojos del hombre absurdo (aunque lo desease) una vida consciente de cuarenta años y una lucidez que abarca sesenta años. La locura y la muerte son sus elementos irremediables. El hombre no elige. (Camus, 1994: 78, 84).

valor, puesto que ya “no hace nada por lo eterno” (Camus, 1994: 91), como se revisará a continuación.

### 3.6 El hombre absurdo y su malestar ante la inhumanidad

Juan Pablo Castel encarna al hombre absurdo pues ante el descubrimiento del sinsentido, no sólo lo constata, contempla y acepta, sino que vive en él. Éste hecho gobierna su conducta y su existencia: es la única evidencia o certeza con la que cuenta.

Dicho esto, es posible admitir que el asesinato que perpetra en contra de María es prueba de que en él reina la pasión de lo absurdo, la más desgarradora para el hombre y la única que mueve los hilos de su vida. Al no pensar en lo eterno<sup>89</sup>, al perder la ilusión de ser salvado por María, de unirse eternamente con ella, puesto que “había creído en la eternidad de nuestro amor” (Sábato, 012: 144), sabe que ya nada se vislumbra por delante, se encuentra solo y totalmente en el desamparo.

De este modo, sin porvenir, vive la mayor cantidad de experiencias. De ahí que no sólo cometa un homicidio en contra de la única mujer que llegó a amar, sino que además cuente su relato con la mayor serenidad, sin culpa, sin “efusiones”, de “forma escueta” -como él advierte-. Ésta, en efecto, es la actitud de un espíritu empapado de absurdo, pues él juzga solamente que las consecuencias de sus actos deben ser consideradas con serenidad, aunque está dispuesto a pagar: “...Si bien para él puede haber responsables, no hay culpables. Todo lo más consentirá en utilizar la experiencia pasada para fundamentar sus actos futuros...en este campo a la vez limitado y atestado de posibilidades, todo le parece imprevisible en sí mismo y fuera de su lucidez” (Camus, 1994: 93).

Castel, el pintor-asesino, hace vivir lo absurdo y por ello cuenta con toda la frialdad su crimen. No es por vanidad, cinismo, ni insensatez; simplemente es como cualquier otro ser humano que asume el sinsentido de la vida. Castel pues se siente inocente: “Para decir la verdad, sólo siente eso, su inocencia irreparable. Ella es la que le permite todo. Así, lo que se exige a sí mismo es vivir solamente con lo que sabe, arreglárselas con lo que es...” (Camus, 1994: 73-74), puesto que: “...Al fin de cuentas estoy hecho de carne, hueso, pelo y uñas como cualquier otro hombre y me parecería muy injusto que exigiesen de mí; precisamente de mí, cualidades especiales; uno se cree a veces un superhombre, hasta que advierte que también es mezquino, sucio y pérfido...” (Sábato, 2012:9)

De este modo, al no tener juicio ni preferencias por nada ni nadie, es evidente que le da igual lo que piense el resto de la humanidad sobre su actuar; por ello, afirma: “... Piensen lo que quieran: me importa un bledo; hace rato que me importan un bledo la opinión y la justicia de los hombres” (Sábato, 2012:9).

---

<sup>89</sup> El salto en todas sus formas, la precipitación a lo divino a lo eterno, el abandono a las ilusiones de lo cotidiano o de la idea son otras tantas pantallas que ocultan lo absurdo (Camus, 1994: 120).



Así que le da la espalda al mundo y a sus propias interrogantes que al inicio movían lógicamente su existencia, ahora le parece que todo eso es inútil. Acepta la oscuridad, puesto que no hay luz para aclarar lo que no se comprende. Por ello, el asesino ya no aspira a nada, entiende que su vida no tiene porvenir, ha agotado toda posibilidad de amor con María al asesinarla, admitiendo con este hecho, claramente, que los límites de la razón pueden quebrantarse y que si se vive sin sentido tanto mejor, pues es lo único que comprende bien. Esa es una certeza y la acepta. Ante su falta de juicio, por lo tanto, puede expresar una idea como la siguiente:

Hasta cierto punto, los criminales son gente más limpia, más inofensiva; esta afirmación no la hago porque yo mismo haya matado a un ser humano: es una honesta y profunda convicción. ¿Un individuo es pernicioso? Pues se lo liquida y se acabó. Eso es lo que llamo una *buena acción*. Piensen cuánto peor es para la sociedad que ese individuo siga destilando su veneno y que en vez de eliminarlo se quiera contrarrestar su acción recurriendo a anónimos, maledicencia y otras bajezas semejantes. En lo que a mí se refiere, debo confesar que ahora lamento no haber aprovechado mejor el tiempo de mi libertad, liquidando a seis o siete tipos que conozco (Sábato, 2012:8).

¿Quién, en su sano juicio, puede creer o convencerse de que los cínicos, “venenosos” o hipócritas pueden llegar a ser más perniciosos que un asesino? Un hombre absurdo puede hacer una afirmación de este tipo, pues ya no responde a ningún valor, ni moral, ni juicio, todo le da igual.

En efecto, Castel vive este sinsentido de la existencia. De modo que el mundo le parece repugnante, horrible, puesto que la inhumanidad “es una verdad que no necesita demostración”, como afirma el pintor. Bastaría un hecho para probar que el mundo es horrible, como cuenta Castel: “...En un campo de concentración un ex pianista se quejó de hambre y entonces lo obligaron a comerse una rata, pero viva” (Sábato, 2012:8). Este tipo de actos irracionales, inexplicables, despeja todas sus dudas, puesto que la vida en sí misma no tiene sentido. Por ello, afirma:

No sé, todo esto tiene algo que ver con la humanidad en general, ¿comprende?...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 enfermamos, sufrimos, hacemos sufrir, gritamos, morimos, mueren y otros están naciendo para volver a empezar la comedia inútil.

¿Sería eso, verdaderamente? Me quedé reflexionando en esa idea de la falta de sentido. ¿Toda nuestra vida sería una serie de gritos anónimos en un desierto de astros indiferentes? (Sábato, 2012:44).

Ante estas inexplicables conductas en las que incurren los humanos, Castel deja claro su desprecio por la humanidad en general:

Siempre he mirado con antipatía y hasta con asco a la gente, sobre todo a la gente amontonada (...) en general, la humanidad me pareció siempre detestable. No tengo inconvenientes en

manifestar que a veces me impedía comer en todo el día o me impedía pintar durante una semana el haber observado un rasgo; es increíble hasta qué punto la codicia, la envidia, la petulancia, la grosería, la avidez y, en general, todo ese conjunto de atributos que forman la condición humana puede verse en una cara, en una manera de caminar, en una mirada. Me parece natural que después de un encuentro así uno no tenga ganas de comer, de pintar, ni aun de vivir (Sábato, 2012: 49, 50).

Prueba de su tendencia a los actos suicidas son estas afirmaciones<sup>90</sup>, pero el suicidio no remedia lo absurdo<sup>91</sup> de la existencia. Para aquel que acepta lo absurdo, vive con él, lo consiente, está condenado a vivir como un extraño ante el mundo, como un exiliado de la tierra que no comprende. Ante lo inexplicable, Juan Pablo Castel hace que reine en su mundo lo ilógico, pues comprueba lo caótico e irracional del universo. No tiene respuestas claras ni explicaciones para los cuestionamientos humanos. Así que acepta este destino absurdo, pues a pesar de sus intentos de lógica, muestra los límites de su razonamiento, puesto que el absurdo siempre escapa a todo intento de aclaración.

Por ello, Castel se convierte en un hombre absurdo al vivir sin apelación, sin reclamo ante lo irracional, acepta el sin sentido de la existencia y la hostilidad del universo que le rodea. Por eso, ante la consciencia de lo absurdo sólo contempla las miserias y lo patético del mundo pero ya no reclama una explicación a éstas, las aceptan como son.

En efecto, tal como se ha demostrado, Castel se convierte en un prototipo del hombre absurdo al vivir sin apelación, sin reclamo ante lo irracional, acepta el sin sentido de la existencia y la hostilidad del universo que le rodea. En el sinsentido de la existencia observa, acepta y vive lo patético del mundo. Al no encontrar respuestas ante lo incomprendible, su existencia la

---

<sup>90</sup> Caminé por Viamonte y descendí hasta los muelles. Me senté por ahí y lloré. 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.

La vida aparece a la luz de este razonamiento como una larga pesadilla, de la que sin embargo uno puede liberarse con la muerte, que sería, así, una especie de despertar. ¿Pero despertar a qué? Esa irresolución de arrojarse a la nada absoluta y eterna me ha detenido en todos los proyectos de suicidio. A pesar de todo, el hombre tiene tanto apego a lo que existe, que prefiere finalmente soportar su imperfección y el dolor que causa su fealdad, antes de aniquilar la fantasmagoría con un acto de propia voluntad. Y suele resultar, también, que cuando hemos llegado hasta ese borde de la desesperación que precede al suicidio, por haber agotado el inventario de todo lo que es malo y haber llegado al punto en el mal es insuperable, cualquier elemento bueno, por pequeño que sea, adquiere un desproporcionado valor, termina por hacerse decisivo y nos aferramos a él como nos agarraríamos desesperadamente de cualquier hierba ante el peligro de rodar en un abismo (Sábato, 2012:92).

<sup>91</sup> El suicidio, como el salto, es la aceptación en su límite. Todo está consumado y el hombre vuelve a entrar en su historia esencial. Discierne su porvenir, su único y terrible porvenir, y se precipita en él. A su manera, el suicidio resuelve lo absurdo. Lo arrastra a la misma muerte. Pero yo sé que para mantenerse, lo absurdo no puede resolverse. Escapa al suicidio en la medida en que es al mismo tiempo conciencia y rechazo de la muerte. Es, en la punta extrema del último pensamiento del condenado a muerte, ese cordón de zapato que a pesar de todo divisa a algunos metros, al borde mismo de su caída vertiginosa. Lo contrario del suicida, precisamente, es el condenado a muerte (Camus, 1994: 75).

experimenta con la metáfora del túnel oscuro del que no puede escaparse, pues en adelante le faltarán fuerzas para salir de la oscuridad.

Dichas evidencias entonces conducen al hombre a consentir la idea de que no hay posibilidad de comprensión humana y que lo irracional, la nostalgia humana de comprensión y lo absurdo que surge de su enfrentamiento “son los tres personajes del drama que debe terminar necesariamente con toda la lógica de que es capaz una existencia” (Camus, 1994: 44). De ahí que la historia de Juan Pablo Castel “ilustra el movimiento esencial del drama humano” (Camus, 2004:32).

## Conclusiones

A manera de conclusión puede afirmarse que la novela *El túnel*, al permitir la explicación y comprensión del absurdo y la mala fe, ofrece una forma de conocimiento sobre la condición humana, puesto que pone de relieve problemáticas inherente al ser y existir del hombre.

Al expresar ideas encarnadas en experiencias y situaciones concretas que muestran los personajes, la novela permite describir y estudiar de manera más vasta y rica la complejidad que envuelve la vida de un ser humano. De ahí que Sábato refiere la idea de una novela total, puesto que se trata de una posibilidad de conocimiento que integra tanto lo objetivo como lo subjetivo, es decir, que en ésta hay ideas pero también sentimientos, por ello comprende la posibilidad de vincular el aspecto intelectual y emocional, a diferencia de otras formas de conocimiento que han denostado de la subjetividad del individuo.

De este modo, el autor argentino acude al lenguaje literario en el cual se entretajan temas filosóficos y que expuestos bajo una forma o técnica narrativa, -a diferencia de un tratado teórico o abstracto-, logra describir las problemáticas de una manera directa y cercana a la vida cotidiana que cualquier persona puede identificarse. Posibilitar la reflexión filosófica sobre la condición humana, a partir de la exposición de situaciones concretas, singulares, de la vida cotidiana de cualquier ser humano es una contribución importante de la literatura de Sábato.

Esta característica es uno de los atributos de la novela del argentino publicada en 1948, puesto que se trata de un ejercicio intelectual, que muestra su propia lógica, y que al dibujar los pliegues de la existencia, configura también una concepción del mundo del propio escritor, es decir, da muestra de su cosmovisión sobre lo que es la realidad. Así, puede decirse que la novela de Sábato es una forma de conocimiento la condición humana y la situación existencial del ser humano, contextualizada en el período de la posguerra.

Resultado de las circunstancias históricas que atestiguó, de la negación de la razón, así como de Dios y su ley universal como guía para la conducta humana y de la ciencia como forma única de adquirir conocimiento verdadero, Sábato presenta esta novela escrita a partir de una búsqueda por configurar otra vía de conocimiento del mundo. Por ello, es un escritor que dignifica y recupera la idea de que la literatura es una forma viable y válida de conocimiento sobre la realidad, a diferencia de la ciencia que es excluyente al momento de que quiere demostrar que sólo desde ese campo se puede llegar a conocer verdaderamente los fenómenos humanos.

Así pues, ésta fue una de las experiencias que implicaron su abandono como científico prolífico, tal y como se estudió al revisar algunos de los pasajes biográficos que fueron

significativos para comprender qué razones o motivaciones lo condujeron a elegir la literatura como forma de examinar su propia existencia. Estas experiencias personales también posibilitaron la comprensión de algunos puntos fundamentales que explican su pensamiento, su contacto con las ideas de los exponentes del existencialismo, ya que Sábato se identificó con la posibilidad de abordar el conocimiento humano partiendo antes de la subjetividad que de la objetividad, integrando un conocimiento total que abarcara estos dos ámbitos.

Su creación novelística surge, pues, desde esta perspectiva existencialista, puesto que de las afinidades que comparte con los filósofos de dicha doctrina, entre ellos, Sartre y Camus, se encuentran preocupaciones particulares que Sábato llevó a su literatura y entre las cuales se aludió a los temas de la libertad, la angustia, la desesperación, el sin sentido de la vida; complementándose esto con una postura antirracionalista en su novela y una apuesta por mostrar que la irracionalidad humana es un elemento innegable de la vida y de la verdad del hombre.

Dicho esto, es posible comprender estos aspectos fundamentales sobre la forma que adquirió su primera obra literaria, puesto que ahí subyacen interrogantes filosóficas: ¿Quién soy yo?, ¿Qué es el hombre?, ¿cuál es su destino?, son preguntas que surgen en un individuo que, como Sábato, advirtió sobre su propio carácter problemático y existencial.

Es por ello que abarca en su literatura regiones que habían sido poco exploradas por la ciencia y la filosofía de corte esencial-positivista. Por esto puede señalarse que *El túnel* tiene relevancia al suscribirse a una ambiciosa empresa de conocimiento sobre la realidad humana desde la literatura, pero conjugando técnicas, disciplinas, ámbitos aparentemente opuestos, para ahondar de forma más vasta y profunda en la condición del hombre, y de este modo alcanzar un conocimiento más acabado de su situación en el mundo.

Asimismo, puede concluirse que *El túnel* permite ahondar en la complejidad de la existencia humana, al dar cuenta de ese intento por penetrar en el interior del hombre, en sus pasiones, en sus sentimientos, en la furia, en la angustia y desesperación, en el pesimismo, en la soledad, en un ser contradictorio y complejo que fue relegado ante la irrupción de una sociedad tecnolatrizada, en la que la ciencia que se preocupó más por explicar y conocer el mundo exterior que el interior de hombre.

Así, la novela pone de relieve el problema de la inconexión del ser humano con el mundo exterior, derivada de la conciencia del absurdo y de una actitud negativa respecto de sí, tal y como se evidencia en los personajes Juan Pablo Castel y María Iribarne. Estos seres-personajes permiten captar una dimensión de la condición de la existencia humana, particularmente la del individuo "arrojado", solitario, desolado, desesperanzado, ya que en el período de la posguerra el

ser humano se preguntó sobre el sentido de la vida con una angustia descomunal ante la negación de Dios, pues al saberse condenado a su propia libertad y a sus propias decisiones, tiene la responsabilidad total en sus manos, es decir, el propósito de su vida e ir proyectándose y haciéndose como se elija a sí mismo.

Estas manifestaciones concretas de los personajes que muestran sus comportamientos y dilemas en situaciones límite o extremas aluden a problemáticas más generales que han sido abordadas dentro del género de la novela a lo largo de la historia; a saber, el mal, la muerte, el destino del hombre, la existencia o inexistencia de Dios, el absurdo y la desesperanza. Tales disyuntivas abren perspectivas más enriquecedoras y sugieren profundizar tanto en el plano de la ética como el de la metafísica.

En este sentido es como puede concluirse que lo que el hombre es resultado del ejercicio de su libertad, a partir de la cual tiene la posibilidad de escoger o decidir quién ser dentro de una determinada situación o contexto. Y como lo que lo hace ser nunca es definitivo, ni determinado, ya que constantemente está en cuestión, requiriendo cada vez la intervención de su libertad, siendo ésta también característica de la condición humana; la investigación permitió comprender por qué la mala fe como un recurso que permite al ser humano familiarizarse con creencias de lo que es y no es. Esto fue posible explicar y demostrar en el caso de *El Túnel*.

Mientras que la delimitación del tema del absurdo permitió también ahondar en el sentido general de la vida y cómo el absurdo entra en la existencia de un ser humano, dado que al ejercer su libertad, acepta el sentido de la vida y vive en el vacío de sentido, sin porvenir, sin esperanzas.

De este modo, tanto la mala fe como el absurdo permitieron comprender que la irracionalidad en el hombre forma parte de su verdad y cómo el acto de elegir otro sentido de la existencia permite vislumbrar un escenario diferente en la situación existencial del ser humano.

Asimismo, los conceptos filosóficos: el absurdo de Camus y mala fe de Sartre, permitieron ofrecer una explicación e interpretación de la novela *El túnel* de Ernesto Sábato, en la cual se muestra una visión del hombre "arrojado", absurdo, ambiguo, contradictorio, en un momento histórico de crisis que experimentó el hombre de mitad del siglo XX, derivado de las guerras mundiales, de ese tiempo marcado por el exterminio y genocidio.

Este examen sobre la existencia ofrece un tipo de conocimiento sobre el que le interesa profundizar a Sábato en su ficción y que tiene que ver con las estructuras internas del yo, es decir, tanto de las posibilidades de la razón como de la irracionalidad.

Puede afirmarse, además, que Sartre y Camus son interlocutores necesarios para comprender una parte fundamental del pensamiento y ficción de Sábato. El diálogo entre estos

tres autores deja ver el mundo interior del hombre, pues éste era el conocimiento que les interesaba escudriñar. Por ello se pone de relieve la importancia de la novela para indagar en la realidad humana y se sostiene, justamente, que por la vinculación que escritores como Sábato hicieron entre la literatura y la filosofía que la existencia del hombre concreto, es posible analizar y estudiar problemáticas fundamentales de su condición.

Así que, la novela existencialista *El túnel* “bucea” con profundidad y detenimiento en la condición del hombre; subraya, a la vez, dilemas últimos de la condición humana: la soledad, la muerte, la desesperanza y la contradicción como signos del absurdo y de la mala fe.

Estas ideas filosóficas que Sábato comparte con Sartre y Camus son presentadas en su ficción bajo su estilo personal. Y, claramente, se puede advertir que las interrogantes en este sentido implican o invitan a la reflexión ante la posibilidad de ejercer uno de los atributos más valiosos para el hombre moderno: su libertad. Estas nociones son las que se encuentran plasmadas en la obra literaria Sábato, la cual permite aportar a la tradición del siglo XX la posibilidad de la comprensión del espíritu de la novela que ha sido concebida como complejidad y duda, ambigüedad e interrogación, relatividad y totalidad de la realidad.

## Lista de referencias

- Aristóteles** (1949) *Poética*. Traducción de Juan David García Bacca. México, Colección de Obras completas de Aristóteles, UNAM.
- Alvira, T;** Clavell, L; Melendo T. (1989). *Metafísica*. España. Ediciones Universidad de Navarra
- Arango, Manuel.** (1989) *Origen y evolución de la Novela Hispanoamericana*. Colombia. Tercer Mundo Editores
- Audi, Robert.** (ed.) (2004). *Diccionario Akal de Filosofía*. Traducción de Huberto Marraud y Enrique Alonso. España. Universidad Autónoma de Madrid. Ediciones Akal.
- Aronson, Ronald.** (2006). *Camus y Sartre. La historia de una amistad y la disputa que le puso fin*. Traducción de Juan Pérez Moreno. Universitat de València y Universidad de Granada.
- Bach, Caleb.** (1985) "Un existencialista argentino sondea la tenebrosidad de la naturaleza humana. En Vázquez, Bigi (coord.) *Épica Dadora de Eternidad. Sábado en la crítica americana y europea*. Buenos Aires. Planeta
- Bárcena, Ramón.** "La confrontación de ontología y epistemología en el pensamiento gadameriano", en *Revista Valenciana*, Enero-Junio (2012), en [http://revvalenciana.wordpress.com/2013/03/04/valenciana\\_9/](http://revvalenciana.wordpress.com/2013/03/04/valenciana_9/) {consultado: 21 de junio de 2013}.
- Bataille, Georges.** (2010). *La literatura y el Mal*. Trad. de Lourdes Ortiz. Barcelona. Nortedur
- Bobes, Carmen; Baamonde, Gloria; Cueto Magdalena (et.al.)** (1995) *Historia de la Teoría Literaria*. Madrid. Gredos
- Campbell, Robert.** (1976). *Jean Paul Sartre o una literatura filosófica*. Traducción F. Ruiz Llanos. México, D.F. Juan Pablos Editor.
- Camus, Albert.** (2003). *El Hombre rebelde*. Traducción de Luis Echávarri. Buenos Aires. Editorial Losada.
- Camus, Albert.** (1994). *El mito de Sísifo*. Trad. de Luis Echávarri. Barcelona. Altaya.
- Coddou, Marcelo.** "La estructura y la problemática existencial de El túnel de Ernesto Sabato". *En Los personajes de Sabato*. Argentina. Emecé Editores
- Cohen-Solal, Annie.** (2005) *Jean Paul-Sartre*. Trad. de Óscar Luis Molina s. Barcelona. Anagrama
- Copleston, Frederick.** (1976). *El existencialismo*. Traducción de Juan Roig Gironella, Barcelona, Editorial Herder
- Correa, Angélica María.** (1971). *Genio y Figura Ernesto Sabato*. Argentina: Editorial Universitaria de Buenos Aires.



- Dellepiane, Ángela.** (1985). "Entrevista a Ernesto Sábato en sus ochenta años". En Vázquez, Bigi (coord.) *Épica Dadora de Eternidad. Sábato en la crítica americana y europea*. Buenos Aires. Planeta
- Dellepiane, Ángela.** (1970). *Sábato, un análisis de su obra narrativa*. Argentina. Editorial Nova
- De Torre, Guillermo.** (1971). *Historia de las Literaturas de Vanguardia III*. Madrid. Ediciones Guadarrama.
- Foulquié, Paul.** (1973) *El existencialismo*. Traducción de Esteban Pruenca. Barcelona. Oikos-tau Ediciones.
- Giacoman, Helmy F.** (1971) "El Túnel de Ernesto Sábato. La correlación sujeto-objeto en la ontología de Jean Paul Sartre y la dramatización fenomenológica en la novela", en *Revista de literatura hispanoamericana*. No. 1, Año 1, julio-diciembre. Venezuela. Universidad del Zulia.
- Giacoman, F. Helmy** (ed.) (1972). *Los personajes de Sábato*. Argentina. Emecé Editores.
- Kundera, Milán.** (2000). *El arte de la novela*. Trad. Fernando de Valenzuela y María Victoria Villaverde. Barcelona. Fábula Tusquets Editores.
- Klahn, Norma y Wilfrido H. Corral** (ed.) (1991). *Los novelistas como críticos*. México. Fondo de Cultura Económica.
- Maturo, Graciela** (1985). "El Túnel como acceso a la vida nueva". En Vázquez, Bigi (coord.) *Épica Dadora de Eternidad. Sábato en la crítica americana y europea*. Buenos Aires. Planeta
- Maturo, Graciela.** (1985). "Vida y obra: La poética humanista de Ernesto Sábato". En Vázquez, Bigi (coord.) *Épica Dadora de Eternidad. Sábato en la crítica americana y europea*. Buenos Aires. Planeta.
- Montiel, Luis.** (1985) "Sabato, Summa". En Vázquez, Bigi (coord.) *Épica Dadora de Eternidad. Sábato en la crítica americana y europea*. Buenos Aires. Planeta.
- Nussbaum, Martha.** (1997). *Justicia Poética*. Traducción de Carlos Gardini. Chile. Editorial Andrés Bello.
- Pollman, Leo.** (1973). *Sartre y Camus. Literatura de la Existencia*. Versión española de Isidro Gómez Romero. Madrid. Editorial Gredos.
- Puccini, Dario; Yurkievich, Saúl** (2010). *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica I*. Trad. Juan Carlos Rodríguez Aguilar, Eliane Cazenave, Beatriz González Casanova, México. Fondo de Cultura Económica.
- Paoletti, Mario.** (coord.) (1984). *Sábato oral*. Madrid. Ediciones Cultura Hispánica del Instituto de Cooperación Iberoamericana.

**Pöltner, Günther** (2003). "La idea de Richard Wagner de la obra de arte total". *Thémata*, Revista de Filosofía. Num. 30. Recuperado enero de 2015 del sitio web:  
<http://institucional.us.es/revistas/themata/30/11%20polther.pdf>

**Sábato, Ernesto**. (2011). *Lo mejor de Ernesto Sábato. Selección, prólogo y comentarios del autor*. Barcelona. Seix Barral.

.....(2004) *El Túnel*. México. Editorial Planeta

----- (2000). *Hombres y Engranajes*. *Heterodoxia*. Madrid: Alianza

----- (1995). *Uno y el Universo*. Argentina: Espa

.....(1993) *Entre la letra y la sangre. Conversaciones con Carlos Catania*. Argentina. Seix Barral.

.....(1988). *Ernesto Sábato. Premio de Literatura en Lengua Castellana "Miguel de Cervantes" 1984*. Barcelona. Editorial Anthropos.

.....(1983). *La cultura en la encrucijada nacional*. Argentina. Editorial Sudamericana.

..... (1974). *Páginas Vivas*. Argentina. Editorial Kapelusz.

.....(1968). *Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo*. Robbe-Grillet Borges-Sartre. Argentina. Editorial Alfa.

.....(1967). *Qué es el existencialismo*. Argentina. Ediciones Culturales Olivetti.

**Sauter, Silvia** (2005). *Sábato: Símbolo de un siglo. Visiones y (re) visiones de su narrativa*. Argentina. Corregidor.

**Segre, Cesare**. (1985) "Ernesto Sábato o la lucha por la razón". En Vázquez, Bigi (coord.) *Épica Dadora de Eternidad. Sábato en la crítica americana y europea*. Buenos Aires. Planeta

**Sartre, Jean Paul**. (1993). *El ser y la nada*. Traducción Juan Valmar. Buenos Aires. Altaya

..... (1996) *El existencialismo es un humanismo*. Distribuciones y Ediciones Peña Hnos.

.....(2008). *¿Qué es la literatura?. Situations, II*. Trad. Aurora Bernárdez. Buenos Aires. Losada.

**Schulman, Iván A.** (1973). "Ernesto Sábato y la teoría de la nueva novela". Giacomán, Helmy (ed.). *En Homenaje a Ernesto Sábato. Variaciones interpretativas en torno a su obra*. España, Anaya Las Américas Editorial.

**Regis, Jolivet**. (1970). *Las doctrinas existencialistas*. Trad. de Arsenio Pacios. Madrid. Editorial Gredos.

- Roggiano, Alfredo A.** (dir.) (1992). *Homenaje a Ernesto Sábato*. *Revista Iberoamericana*. Vol. LVIII núm. 158, enero-marzo. Sello editorial Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana
- Tymieniecka, Anna-Teresa** (1985). "El anhelo de comunicación con el otro y las fuentes de la condición humana en el testimonio de El Túnel". En Vázquez, Bigi (coord.) *Épica Dadora de Eternidad. Sábato en la crítica americana y europea*. Buenos Aires. Planeta
- Uranga, Emilio.** (1991). *Ensayos*. México. Gobierno del Estado de Guanajuato.
- (1990). *Obras de Emilio Uranga*. México. Gobierno del Estado de Guanajuato.
- Vázquez Bigi, A.M.** (coord.) (1985) *Épica dadora de Eternidad. Sábato en la crítica americana y europea*. Buenos Aires. Planeta
- Vernant, Jean-Pierre** y Pierre Vidal-Naquet (eds). (2002). *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*. Volumen I y II. Traducción de Ana Iriarte. Madrid. Paidós
- Wainerman, Luis.** (1985). "La novela total. Trayectoria de Cervantes a Sábato". En Vázquez, Bigi (coord.) *Épica Dadora de Eternidad. Sábato en la crítica americana y europea*. Buenos Aires. Planeta

## **Agradecimientos**

Quiero dar las gracias a mi madre Isabel y a mi padre Judex, a mis hermanas Yazmín y Vanessa y a mi hermano menor Yuyo; a mi familia completa que me apoyó para concluir esta experiencia académica, pero también enseñanza de vida, pues fui privilegiada por haber tenido la oportunidad de ser estudiante de la Maestría en Filosofía de la Cultura y emprender un viaje durante dos años lleno de conocimiento, gozos y de mucho aprendizaje.

Gracias a mi comité tutorial por haber dado seguimiento constante a mi proyecto de investigación, en especial a la Dra. Adriana Sáenz Valadez por su invaluable apoyo para concluir el trabajo académico, por su atenta lectura, así como también el gran interés de los profesores Dr. Carlos González Di Pierro y Dr. Víctor Manuel Pineda Santoyo.

Asimismo, extiendo mi gratitud a la coordinadora del programa de posgrado, la Dra. Ana Cristina Ramírez Barreto, por su dedicación y trabajo con los estudiantes que formamos la generación 2013-2015.

Finalmente, quiero agradecer al Dr. Antonio Ziri6n por las lecturas y materiales bibliogr6ficos que me facilit6 durante todo este tiempo, as6 como tambi6n mis infinitas gracias al Dr. Bucio por sus sabios consejos, a Omar y Dracco, entra6iables para m6, por su compa6a y espera.