

## SOBRE A NARRATOLOXÍA E *EL TÚNEL* DE ERNESTO SÁBATO

---

*Luis T. González del Valle*  
Universidade de Colorado en Boulder

“O propósito inicial da crítica é ler correctamente; noutras palabras conectar co libro o máis posible.”

Percy Lubbock, *The Craft of Fiction*<sup>1</sup>.

“[H]ay un dador del relato y hay un destinatario del relato... Ciertamente, el papel del emisor ha sido abundantemente parafraseado pero cuando pasamos al lector, la teoría literaria es mucho más púdica. De hecho, el problema no consiste en analizar introspectivamente los motivos del narrador ni los efectos que la narración produce sobre el lector; sino en describir el código a través del cual se otorga significado al narrador y al lector a lo largo del relato mismo.

Roland Barthes, “Introducción al análisis estructural de los relatos”<sup>2</sup>

Os dous epígrafes que preceden este artigo son moi significativos para os que ensinamos literatura. No primeiro, Percy Lubbock enunciou en

1921 unha concepción da función primordial da crítica que hoxe en día nos resulta moi difícil de aceptar plenamente. Son poucos os estudiosos que,

1 Nova York. The Viking Press, 1957, p. 13.

2 En *Análisis estructural del relato*, 3ª ed., México, Premiá, 1984, p. 25.

durante a derradeira década do século XX, pretenden posuí-la única interpretación válida ou correcta dun texto. De feito, non é nada doado soste que a crítica expresa verdades científicas esencialmente unitarias. En contraste con 1921, en 1997 sómo-lo bastante moderados como para comprendermos que as interpretacións reflicten as estratexias interpretativas que escolle cada estudioso na súa identificación do “dominante” nun texto específico<sup>3</sup>. Malia o que xa se leva dito, é obvio que os críticos pretendemos le-lo mellor posible; buscamos compenetrarnos cos libros que analizamos. Esta verdade está subxacente tralos nosos esforzos interpretativos e require ser inculcada ós estudantes nas nosas clases de literatura.

A segunda cita provén de Roland Barthes. A súa importancia é fundamental cando estudantes e profesores len e interpretan unha narración. No caso concreto da novela, todo crítico debe lembrar que narradores e lectores desempeñan papeis moi importantes en relatos desta natureza e que, ademais de desentraña-lo que caracteriza estes textos, é de capital importancia para o crítico comprender cómo é que obras deste tipo significan.

Se ben son relativamente elementais as ideas de Lubbock e Barthes

que encabezan este artigo, implementalas resulta algo máis complicado. Parte do problema reside en que o estudio da novela é inherentemente elusivo debido a que por medio del se está aludindo a diversos artefactos creativos que aínda que comparten certas características esenciais poden resultar moi diferentes entre si. Ó aseverado engádesse que practicamente toda persoa que sabe ler leu novelas e isto, certamente, faille crer, consciente ou inconscientemente, que está capacitada para interpretalas con igual habilidade ca calquera outro lector ó coñecer de primeira man moitos dos seus trazos máis importantes. A problemática situación que tipifica o estudio da novela complica o labor do educador que tenta ensinar —adestrar, se se quere— ós seus alumnos a análise de exemplos específicos deste xénero para que a súa comprensión e gozo das ditas obras sexa moito maior. Verbo do estudio da novela, sen embargo, o profesor ten ó seu dispor un amplo corpus de conceptos que, de seren aplicados con certa flexibilidade, poden facilita-lo alcance dos seus obxectivos pedagóxicos. Especificamente, refírome á narratoloxía, ciencia que estudia a forma, o funcionamento e a natureza das narracións ó tempo que lle presta atención ó acto de interpretar relatos. Ó facer todo isto, a narratoloxía enfatiza o que teñen en común as narracións e aqueles

<sup>3</sup> Uso o termo segundo foi concibido por Roman Jakobson en “The Dominant”, breve artigo incluído en *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*, eds. Ladislav Matejka e Krystyna Pomorska, Cambridge, MIT Press, 1971, pp. 105-110.

atributos que diferencian unhas das outras e como esta desemeillanza afecta a textos narrativos específicos.

Ata certo punto, a narratoloxía pretende identificar e describi-lo sistema de regras operantes nas narracións, deses preceptos que presiden sobre a produción e o procesamento das narracións. O termo “narratoloxía” é unha traducción do concepto francés *narratologie* que foi acuñado por Tzvetan Todorov na súa *Grammaire de Décaméron*<sup>4</sup>. Ademais, a teoría narratolóxica posúe antecedentes claros no formalismo ruso (ou sexa, nas funcións discutidas por Vladimir Propp no seu seminal *Morfología del cuento* [1928]<sup>5</sup>) e no estruturalismo (segundo se reflicte, por exemplo, nas crenzas sobre o mito sustentadas por Claude Lévi-Strauss na súa *Antropología estructural* [1958]<sup>6</sup> e nos conceptos desenvolvidos por Gerald Prince en *A Grammar of Stories*<sup>7</sup>). Neste sentido, a narratoloxía exemplifica a tendencia a considera-los textos como manifestacións codificadas mediante as cales os seres humanos (re)crean os seus universos. A narratoloxía conecta tamén con aspectos da semiótica, xa

que estudia os factores operativos que predominan nos sistemas significativos. Se ben dentro da narratoloxía poden incluírse tódalas manifestacións narrativas imaxinables, nesta ocasión só me interesa a novela<sup>8</sup>. De feito, no espacio de que dispoño unicamente me vou concentrar nuns poucos conceptos narratolóxicos (por exemplo, narrador, narratario, autor implícito, focalización, niveis narrativos, lector, dinámica de lectura, demoras, digresións narrativas). En definitiva, busco determina-lo seu uso práctico na interpretación dunha obra ó meu xuízo idónea para o facer, a novela *El túnel* que en 1948 publicou o arxentino Ernesto Sábato<sup>9</sup>.

## I

Antes de empezar a discutir certos aspectos narratolóxicos de *El túnel* que creo que xustifican a miña interpretación deste texto, farei unha breve paréntese onde espero que fiquen aclarados aspectos temáticos da miña eséxese da obra. Ó facelo, son consciente de que estou adiantando percepcións que terán de ser xustificadas nos próximos apartados deste artigo.

4 A Haia, Mouton, 1969.

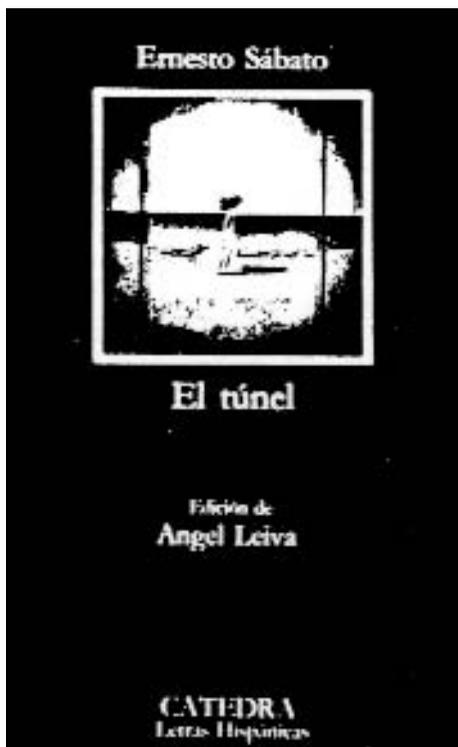
5 Madrid, Fundamentos, 1971.

6 Bos Aires, Editorial Universitaria, 1961.

7 A Haia, Mouton, 1973.

8 Sen pretender ser exhaustiva, inclúese ó remate deste artigo unha breve bibliografía dalgunhas obras críticas moi importantes que non foron incluídas nas notas.

9 Punto de partida para a miña discusión de *El Túnel* é o artigo que, con Catherine Nickel, publiquei sobre esta novela no *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, 40 (1986), revista de moi limitada circulación aínda nos Estados Unidos. O sustentado alí modifícoo segundo creo oportuno.



Ata o de agora *El túnel* leva provocado diversas interpretacións que, dun xeito ou doutro, contribuíron á nosa comprensión de aspectos significativos da obra. Se ben non penso discutilas nesta ocasión por non ser isto necesario para os obxectivos deste artigo, si creo útil mencionar que na maioría das devanditas interpretacións, de forma explícita ou implícita, fálase da problemática situación de Juan Pablo Castel no contexto das súas

relacións con María Iribarne, unha personaxe tan “real” coma el para moitos críticos. É dicir, os dous son concibidos como seres humanos que coexisten no mundo que se desdobra en *El túnel*<sup>10</sup>. No caso dela, con todo, temos alguén moito máis misterioso e, xa que logo, máis difícil de definir. Isto é así xa que canto sabemos de María provén de Castel, un ser desequilibrado que non creo que estea contando, en obediencia á lóxica imperante no

<sup>10</sup> Desde logo, sabemos que Juan Pablo e María son entes de ficción ó seren personaxes de novela. Sen embargo, no contexto de *El túnel* os dous son reais, os dous existen no mundo creado neste relato.

mundo da novela, unha historia real cando se expresa sobre esta muller. Explícome: para min Castel, un personaxe de ficción para os lectores e real no mundo da obra, inventa a historia de María para expresar deste xeito aspectos da súa complexa personalidade. Ata certo punto, as súas accións na invención de María constitúen un exemplo da teoría do *Doppelgänger* (ou o “segundo eu”) que consiste na coexistencia nunha creación literaria de seres humanos que, ó cabo, pertencen a unha mesma entidade psicolóxica<sup>11</sup>. O esencial neste fenómeno é o entendemento que se deriva da relación e interacción que existe entre os personaxes en termos psicolóxicos. Significativamente, segundo C. F. Keppler a existencia de personalidades fragmentarias aparentemente autónomas nunha transposición artística leva a un contraste e a unha confrontación entre dous “egos”. Ante un “eu” central xorde outro “eu” non tan elaborado. Da confrontación entre ámbolos dous emerxe a súa natureza complementaria na creación total (ou dun aspecto) dun ser humano. Implicitamente, entender estes seres aparentemente individuais e diferentes, entes que asemade forman parte dunha mesma entidade psicolóxica, permítlelle ó crítico unha maior comprensión desa personalidade á cal pertencen.



Como xa indiquei previamente, en *El túnel* os dous individuos que forman esa personalidade máis ampla son Castel e María, debido a que el é quen o relata todo na obra. Se ben Castel se nos presenta como un ser independente de María, ela non o é del: a existencia de María depende totalmente da forma en que Castel opta por presentala, asunto que de contado será discutido. Dos dous, el é o personaxe máis completo. María é a “intrusa” que,

<sup>11</sup> Sobre “o segundo eu” ou o dobre na literatura expresáronse Ralph Tymms (*Doubles in Literary Psychology*, Cambridge, Bowes and Bowes, 1949), Robert Rogers (*A Psychoanalytic Study of the Double in Literature*, Detroit, Wayne State University Press, 1979), C. F. Keppler (*The Literature of the Second Self*, Tucson, University of Arizona Press, 1972) e Lynne Layton (“From Oedipus to Narcissus: Literature and the Psychology of the Self”, *Mosaic*, 18 [1985], pp. 97-105).

usando o concepto de Kepler, se inmiscue nas actividades do seu irmán psicolóxico. Para Castel ela mantén unha relación secreta con el, nexo que o alivia da súa soidade; en relación a María, polo menos ó principio da novela, el demostra que ela pode ser comprendida no concernente ós seus dilemas existenciais. Claramente, os dous se necesitan. Malia isto, para el a súa relación con ela é molesta: a súa unión con ela vese sempre frustrada por diversos factores que el interpreta ou inventa segundo cre oportuno. Ademais, podemos asumir que o autor implícito da novela conclúe que Castel esixe de María o imposible; insiste en que ela lle pertenza en exclusiva e que sexa unha mesma entidade con el. A través de María, da súa creación por parte de Castel, el dálle corpo ó seu dilema existencial. Con ela, el descubre/fabrica aspiracións que pasarán a ser parte do seu "eu", da súa personalidade. Ou sexa, a súa creación de María lévao a tratar de conseguir atención e comprensión para si mesmo. Ámbalas cousas necesítaas Castel para se afirmar en termos existenciais, xa que para el ser entendido e poder comunicarse posúen capital importancia; desexa conseguilas dúas cando nos capítulos 38 e 39 se nos presenta como un individuo confundido, que non entende plenamente a súa condición á vez que non comprende o sentido da palabra "insensato" coa que o

cualificou o esposo cego de María. Deste xeito, Castel quere provocar compaixón no seu narratorio, ese ente que el anticipa que leu a súa historia. Esta compaixón que Castel cultiva ó desempeña-lo seu papel de narrador-protagonista de *El túnel* halle servir ó personaxe para tentar establecer un nexo entre a súa figura e a do seu narratorio, un vínculo entre o solitario e incomprendido protagonista da novela e o resto da humanidade, conexión que compaxina ben con certas palabras que Sábato pronunciou en *El escritor y sus fantasmas*: "De modo que si nos colocamos en su yo, podemos descender hasta el fondo de su conciencia"<sup>12</sup>.

## II

Como xa mencionei, Juan Pablo Castel é o narrador-protagonista de *El túnel*. O seu dobre papel recibiu pouca atención a pesar da súa innegable importancia. En xeral, os críticos optaron por discuti-lo narrado por Castel como o relato obxectivo de sucesos que lle ocorreron a este personaxe. Ó facéreno, estes intérpretes da obra ignoraron as posibles distorsións inherentes a todo relato en primeira persoa. A miña posición sobre este asunto, sen embargo, é moi diferente: creo que é practicamente imposible aceptar plenamente a veracidade das percepcións de Castel debido ás súas moitas inconsistencias a través da novela e, máis

<sup>12</sup> *Obras. Ensayos*, Bos Aires, Losada, 1970, p. 469.



especificamente, á luz das súas obvias incongruencias dentro dos capítulos 2 e 39.

Abundan os exemplos que documentan o que acabo de afirmar; basten dous bastante obvios. De contino Castel dille ó narratario que el desexa coñecer mellor a María. A pesar disto, cando ela intenta compartir con el as súas lembranzas e sentimentos máis íntimos, Castel está tan ensimesmado nos seus propios pensamentos que non lle presta atención ó que ela lle está dicindo (p. 138)<sup>13</sup>. Nesta escena, as súas accións contradín o que el afirmaba

que era importante: ó non escoita-la confesión de María, Castel convértese nun narrador indigno de confianza. Éo cando demostra que, malia o que sustenta frecuentemente, el non desexa verdadeiramente coñecela en profundidade, algo que de ocorrer non lle permitiría, moi probablemente, atribuír-lle a ela grandes defectos e matala.

O segundo exemplo aparece nos capítulos 36 a 38, cando o tempo psicolóxico pasa a ser máis importante có tempo cronolóxico. Nestes capítulos, Castel espía a María durante a última visita dela a Hunter. Se ben o lector está ó tanto de que transcorre moi pouco tempo, a percepción subxectiva do tempo que ten Castel permítelle considerar que María lle foi infiel con Hunter, conclusión que, desde a dita perspectiva, xustifica que a mate ó abandonalo ela polo seu detestado rival. De novo, a conclusión de Castel non queda xustificada: non pasou tempo abondo durante a visita narrada nestes capítulos para que sexa plausible que María lle fora desleal con Hunter.

Nun contexto diferente ó meu, non hai moito expresouse María del Carmen Bobes Naves sobre a importancia que ten a figura do narrador na novela, envergadura que os profesores de literatura non podemos ignorar cando ensinamos ós nosos estudantes.

<sup>13</sup> As citas e referencias a *El túnel* proveñen da súa 9ª edición, Madrid, Cátedra, 1983.

Segundo a acreditada profesora da Universidade de Oviedo,

El narrador, esa persona ficta, situada en el mundo empírico del autor y los lectores y el mundo ficcional de la novela, y que a veces se pasa al mundo de ficción..., es el centro hacia el que convergen todos los sentidos que podemos encontrar en una novela, y del que parten todas las manipulaciones que se pueden señalar en ella, pues es quien dispone de la voz en el discurso y de los conocimientos del mundo narrado; él es quien da cuenta de los hechos, el que elige el orden, el que usa las palabras en la forma que cree más conveniente, y a partir de aquí construye... un relato novelesco... Toda la materia, todas las funciones y relaciones que generan sentido en una novela tienen su centro en la figura del narrador<sup>14</sup>.

As palabras de Bobes Naves sobre o narrador adquiren aínda maior forza con respecto a *El túnel* se non se esquece que nesta novela Castel, ademais de se-lo narrador-protagonista, é tamén o focalizador principal da obra. É dicir, á vez que el recrea un pasado supostamente real para informar do ocorrido a unha entidade descoñecida —o narratorio—, todo canto asevera Castel reflicte a súa interpretación dos supostos feitos: el é o filtro a través do cal a realidade do mundo novelesco é descifrada. O dito é sumamente significativo se se relaciona coa teoría do “segundo eu” que discutín previamente

cando tentei identifica-la crise existencial de Castel e o seu desexo de conseguir adeptos á súa persoa. Porque *El túnel* é, en gran parte, un tipo de confesión de Castel e, como ben apuntou Christopher Norris,

‘Confesar’ é deixar á rédea solta unha serie de afirmacións autoxustificantes que tentan semellar ‘sinceras’, ou que ofrecen acceso directo ás lembranzas e conciencia do [narrador/escritor]. Sen embargo, as confesións son sempre, dalgún xeito, unha estratexia deseñada para escusa-lo paciente ó coloca-la súa culpa nun contexto narrativo que a explica e que, por tanto, disolve a responsabilidade [deste axente]<sup>15</sup>.

No universo creado por Castel, xa que logo, este personaxe-narrador-focalizador intenta, como ben di Norris, que o seu narratorio se identifique cos seus dilemas e que o escuse polos seus actos a pesar de que as ditas accións non son plenamente xustificadas na obra ó non compaxinar ben os pretextos ofrecidos coa restante información que contén a novela e que, paradoxalmente, provén deste mesmo personaxe-narrador-focalizador que se chama Juan Pablo Castel.

Na historia contada por Castel son identificables dous momentos básicos: cando el se dirixe directamente ó narratorio e cando relata o que sucedeu antes. Ámbolos momentos

<sup>14</sup> *La novela*, Madrid, Síntesis, 1993, p. 197.

<sup>15</sup> *Deconstruction: Theory and Practice*, Nova York, Methuen, 1982, p. 107.



son moi importantes. No seu presente, Castel interpreta o seu pasado sen ter que lle restar verosimilitude á súa narración. Como é o caso con tódalas novelas, en *El túnel* o lector non ten acceso á vida dun personaxe —Castel— na súa totalidade; só se coñecen aqueles sucesos e percepcións que o narrador-focalizador desexa compartir co seu narratorio para que o dito ente, no proceso de comunicación que de seu é todo relato, perciba a realidade como é vista polo narrador. No caso de *El túnel*, se ben é posible que Castel dea unha visión autorizada do que sucedeu, tamén o é que estea manipulando e inventando o que conta. Polo tanto, cada lector ten que examina-los elementos constituíntes desta primeira novela de Sábato para chegar a conclusións sobre a veracida-

de ou falta de veracidade da narración de Castel. Facelo obriga a avalia-la forma en que pensa este personaxe-narrador-focalizador e, por riba de todo, a consistencia interna que manteñen entre si as moitas cousas que relata. Así mesmo, é fundamental examina-los comentarios que Castel lle dirixe ó narratorio no seu presente; ten que determinarse se as súas digresións e outras explicacións son lóxicas e plausibles dentro do mundo fictivo creado nesta novela. Neste sentido, a validez das ideas de Castel depende das conclusións ás que se chegue cando as súas aseveracións son comparadas coas crenzas que asumimos que ten o autor implícito de *El túnel*, esa entidade estable, silente e sobreentendida en tódolos textos, ente que é tamén consistente consigo mesmo e



coa totalidade de elementos dunha obra que a súa figura sempre representa. O autor implícito ó que aludo é, desde logo, unha fabricación/construcción que cada lector/crítico infire dos moitos compoñentes no texto que lle concirne. Na determinación do que encarna o autor implícito dunha novela, por conseguinte, son valiosas as seguintes palabras de Tzvetan Todorov sobre as conexións que deben facerse se se pretende entender unha obra literaria: "El sentido (o la función) de un elemento de la obra es su posibilidad de entrar en correlación con otros elementos de esta obra y con la obra en su totalidad"<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> "Las categorías del relato literario", *Análisis estructural del relato*, 3ª ed., México, Premiá, 1984<sup>3</sup>, p. 159. Esta afirmación ten antecedentes identificables no formalismo ruso.

### III

As frecuentes digresións de Castel son moito máis complexas do que semellan ser a primeira vista. De feito, o que parece se-la historia principal da novela —a interacción dun home cunha muller— deixa de selo como resultado destas digresións ó se converte-la obra, principalmente, na historia das preocupacións existenciais dun individuo, Castel, durante o momento presente en que actúa como narrador e cando comenta o que supostamente lle ocorreu anteriormente.

As digresións de Castel pospoñen a clarificación de moitos dos asuntos discutidos en *El túnel*. Isto é así debido a que a súa localización no texto interrompe o fluír do narrado. Ó facelo, a través delas guíase ó lector e tén-tase asemade controla-la súa comprensión e mailas súas actitudes. É ben sabido polos narratólogos que todo nun texto é interpretado á luz do que se leva lido antes e que, de igual xeito, o que está a ler obriga a un a reavalialo sentido do que leu previamente. Esta dinámica da lectura encamiña o lector-intérprete no seu constante loitar con textos na procura de sentidos e respostas ós enigmas que formulan relatos descoñecidos de antemán.

A maioría dos críticos que estudaron *El túnel* preocupáronse pola

estraña relación entre Castel e María, e como a dita relación leva a esta á morte. Este achegamento provoca que se lles preste pouca atención ós primeiros capítulos da novela (mesmo parece que para algúns estudiosos a obra comeza no capítulo 3, cando o narrador-focalizador indica que os seus obxectivos inclúen explicar como coñeceu a María, as características da súa relación con ela e a forma en que a matou). Se ben comprensible —ós lectores agrádannos as narracións con historias moi concretas—, a exclusión dos dous primeiros capítulos é, sen embargo, un grave erro: é neles onde Castel verdadeiramente revela os seus curiosos obxectivos aínda que só sexa indirectamente. Desta forma, se un regresa ós dous primeiros capítulos despois de rematar de le-la novela, poderá percibi-la súa marcada importancia, a envergadura de subtextos que son, ó mesmo tempo, digresións e partes integrais de *El túnel*.

No capítulo 1, o narrador-focalizador identifícase como o asasino de María á vez que se declara un pesimista que prefire concentrarse en circunstancias pretéritas esencialmente negativas para, inmediatamente, declarar que ambos, o pasado e mailo presente, son igualmente terribles (p. 61). Ó expresarse sobre estes asuntos, o personaxe-narrador-focalizador inicia un proceso analítico das súas propias aseveracións nun aparente intento de explora-lo verdadeiro sentido dos seus

dictames. O primeiro capítulo conclúe coa breve narración dun expianista que se ve obrigado a comer unha rata viva cando vivía nun campo de concentración (p. 62). Esta última historia non é comentada polo narrador cando a relata pois segundo el farao máis adiante, algo que ocorrerá no capítulo 9. A historia do expianista exemplifica como o narrador-focalizador controla conscientemente o desenvolvemento da narración, actividade que está motivada pola cronoloxía dos feitos e, reveladoramente, por factores conceptuais que reflicten os propósitos do narrador cando decide conta-la súa historia con María.

No capítulo 2, o lector percibe con bastante claridade o que motiva o narrador. De feito, este narrador-focalizador, Castel, discute aquí o que para el significa o concepto “motivación” para concluír que a natureza humana, sendo o que é, obrigará o narratario que deriva do narrador e da novela —ese lector que o narrador se inventa— a crer que o relato de Castel está motivado pola vaidade do protagonista. Malia o dito, o narrador-personaxe declárase indiferente ante a presuposta reacción do narratario, ó tempo que pretende convencelo de que a el —o narrador— non lle interesa o que ningún pense sobre a súa persoa (p. 62). Logo de rexeita-las ideas que o narrador acaba de lle atribuír unilateralmente ó narratario, este mesmo narrador-focalizador-personaxe declarará

que a vaidade é unha cualidade esencialmente humana e que, sendo como é Castel un ser humano, a vaidade como forza motriz da súa narración non debe ser interpretada como algo extraordinario.

O efecto das afirmacións contradictorias incluídas no primeiro parágrafo do capítulo 2 non pode ser ignorado por quen desexa interpreta-la novela. Sobre todo porque ata ese momento o narrador-focalizador-protagonista de *El túnel* insistiu na importancia que a razón e a lóxica tiveron para el nas súas disquisicións esencialmente/supostamente “analíticas”. É dicir, diante da xustaposición de ideas tan contradictorias e patentemente confusas, o lector ten que especular sobre o sentido último deste primeiro parágrafo do segundo capítulo. ¿Será posible que Castel, o narrador-focalizador, a pesar das súas frecuentes negativas, estea identificando o que o impulsou a redacta-la súa narración? ¿Estará el identificando a vaidade como a substancia catalítica que provoca a escritura do relato e, simultaneamente, estará o narrador-personaxe tratando de confundi-lo seu narratario (e, se cadra, os seus lectores potenciais)? A derradeira parte do primeiro parágrafo deste capítulo semella corroborar estas posibilidades. Neste subtexto faise referencia a seres históricos e fictivos sen que se distinga entre uns e outros:

Me hacen reír esos señores que salen con la modestia de Einstein o gente por el estilo; respuesta: *Es fácil ser modesto cuando se es célebre*; quiero decir *parecer modesto*. Aun cuando se imagina que no existe en absoluto, se la descubre de pronto en su forma más sutil: la vanidad de la modestia. ¡Cuántas veces tropezamos con esa clase de individuos! Hasta un hombre, real o simbólico, como Cristo, pronunció palabras sugeridas por la vanidad o al menos por la soberbia ... La vanidad se encuentra en los lugares más inesperados: al lado de la bondad, de la abnegación, de la generosidad. Cuando yo era chico y me desesperaba ante la idea de que mi madre debía morirse un día ..., no imaginaba que mi madre pudiese tener defectos. Ahora que no existe, debo decir que fue tan buena como puede llegar a serlo un ser humano. Pero recuerdo, en sus últimos años, cuando yo era un hombre, cómo al comienzo me dolía descubrir debajo de sus mejores acciones un sutilísimo ingrediente de vanidad o de orgullo. Algo mucho más demostrativo me sucedió a mí mismo cuando la operaron de cáncer. Para llegar a tiempo tuve que viajar dos días enteros sin dormir. Cuando llegué al lado de su cama, su rostro de cadáver logró sonreírme levemente, con ternura, y murmuró unas palabras para compadecerme (¡ella se compadecía de mi cansancio!). Y yo sentí dentro de mí, oscuramente, el vanidoso orgullo de haber acudido tan pronto. Confieso este secreto para que vean hasta qué punto no me creo mejor que los demás (pp.62-63).

Na cita anterior, o narrador confronta o seu narratario cun dos problemas fundamentais da novela, coa súa motivación. Faino, sen embargo, minimizando a posibilidade de ser entendido plenamente polo narratario



e, implicitamente, polos seus lectores potenciais. Explícome: a xustaposición de persoas/personaxes e situacións que están só moi precariamente vinculados entre si distrae en vez de elucidar sobre o significado da materia que é discutida. A insultante atribución de orgullo a Cristo e a Einstein, por exemplo, entretén o lector, sácao das súas reflexións anteriores sobre a vaidade e de como o narrador-protagonista lle atribuíra este defecto a toda a humanidade. Sendo como foi o exemplo por excelencia da modestia e da virtude, ó lle asignar a Cristo soberbia o narrador

desvirtúa esta palabra do seu sentido usual e, ó unísono, confunde o lector ó lle facer patente que o dito xiro perdeu o seu significado tradicional.

Todo o espacio textual dedicado ás razóns que motivaron a Castel para escribi-lo que en si é *El túnel* está cheo de observacións tortuosas, contradicorias e sorprendentes que escurecen o punto de vista do narrador. Isto queda confirmado cando, despois de declarar que “De la vanidad no digo nada” (p. 62), o narrador-protagonista procede a concentrarse precisamente neste mesmo asunto durante o resto do parágrafo, de maneira tal que o lector chega a non saber a qué se ater (por exemplo, cando o narrador identifica a vaidade que sentiu ó desprazarse xunta o leito de morte da súa nai, o vocábulo “vaidade” deixa de ter sentido porque, en contraste directo co que pensa Castel, un fillo ten dereito a sentirse orgulloso ó cumprir cos desexos da súa proxenitora).

A confusa discusión da vaidade no capítulo 2 pode leva-lo lector a interpretar preliminarmente este subtexto como unha digresión carente de sentido e, xa que logo, de importancia. Esta reacción inicial será alterada cando o lector comprenda que a dita digresión constitúe unha estratexia narrativa bastante eficaz. Non esquezamos que os textos teñen que espertar interese nos lectores, que os textos non están limitados a provocar curiosidade

no tocante ó que pasa neles e ós factores que impelen a acción<sup>17</sup>. Ademais, os textos deben retardar-lo proceso de comprensión para que así o lector os lea ata o final. No contexto da dinámica de lectura que acabo de mencionar, unha das maneiras en que se apraza a información contida nun relato é a través de demoras que nos fan esquecer por un tempo aspectos dunha narración e que enuncian preguntas das que se nos dan as respostas inmediatamente e que, *de facto*, converten a obra nun tipo de adiviña que esperta a curiosidade do lector e o entusiasmo a seguir lendo. En *El túnel* a falta de resposta á que aludo conecta coa motivación do narrador-protagonista: a súa razón para nos relata-la súa historia é potencialmente moi importante porque pode permitírnos entender mellor o motivo polo cal decide interpretar/inventa-la materia novelable da forma en que o fai. En última instancia, en *El túnel* créase un enigma encarnado nas motivacións do narrador-focalizador-protagonista, forza motriz sobre a cal, implícitamente, se promete resposta no capítulo 2 da novela. Neste sentido, as digresións do narrador son á vez demoras na nosa comprensión do texto e promesas de resposta sobre as características máis relevantes de Castel, promisión que para realizarse necesitará de lectores moi activos, de lectores

moi astutos e dispostos a loitar sen cansazo coas moitas contradicións do relato.

Os restantes catro parágrafos do segundo capítulo son máis curtos có primeiro. Neles séguese discutindo os motivos do narrador no que atinxen ós seus actos e á escritura da novela. Ademais, identifícase neles outro obxectivo de Castel: “la débil esperanza de que alguna persona llegue a entenderme” (p. 64). Esta frase é seguida por outra escrita en letras maiúsculas: “AUNQUE SEA UNA SOLA PERSONA” (p. 64). Esta última intensifica aínda máis a impresión de solitaria angustia que o narrador protagonista desexa crear ante o seu narratario. É dicir, preténdese conseguir-la boa vontade do narratario diante da figura de Castel. Neste contexto, a vaidade que impulsa a Castel lévao a desexar ser apreciado e valorado por outros seres humanos (os seus narratarios). Desta maneira *El túnel* convértese na historia dun home que desexa establecer-la súa identidade; a novela pasa a se-lo relato dunha persoa que quere conseguir un certo tipo de existencia a través da súa narración duns sucesos, que poida que nin sequera ocorran e que, sen embargo, poden darlle a Castel esa realidade e valía que el tanto desexa posuír.

17 Lembremos que na primeira oración da novela o narrador confesou que el era “el pintor que mató a María Iribarne” (p. 61). Ó proclamarse asasino de María, o narrador réstalle suspense á obra (de ignorarse a identidade homicida, o lector podería verse motivado a le-la novela na súa busca). Sen embargo, o lector de *El túnel* non perde interese como resultado da temperá confesión de Castel. Isto é así debido a que o narrador é consciente de que o interese do lector pode ser mantido cando explora os motivos do narrador e a forma en que cometeu o seu crime (ó respecto, véxase o que sustenta Castel no capítulo 3, p. 64).



Pola súa parte, os capítulos 3 ó 38 exploran a relación entre Castel, María e o mundo que os arrodea. Neles coexisten perspectivas presentes e pretéritas do narrador xunto ás súas constantes afirmacións sobre a obxectividade do seu relato. Nestes capítulos, Castel non evoluciona: el nunca acepta responsabilidade polo seu fracaso con María nin pola trágica fin dela. Esta actitude é especialmente detectable no derradeiro capítulo (pp. 164-165). No capítulo 39, Castel deixa de narra-lo pasado e discute a súa situación despois da morte de María. É daquela cando el cuestiona o sentido da palabra "insensato" coa cal o define Allende. Ó negarse a entende-lo esposo de María, Castel refusa comprende-lo sentido do que ocorreu. Podemos asumir que para el a súa ignorancia o absolve de responsabilidade, condición que recorda os comentarios de Chistopher Norris sobre aquilo que causa as confesións. Se o narratorio ou o lector acepta a ignorancia de Castel, entón o protagonista de *El túnel* conseguiu o seu propósito, logrou que o narratorio ou o lector comparta a súa visión da realidade e, implicitamente, conseguiu afirma-la súa existencia. Non creo, sen embargo, que tal identificación poida ocorrer se se examinan coidadosamente as súas digresións á luz de certos conceptos narratolóxicos que permiten imaxinárnolas conclusións do autor implícito desta novela.

## BIBLIOGRAFÍA

---

- Bajtin, Mijail, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.
- Bal, Mieke, *Teoría de la narrativa*, Madrid, Cátedra, 1985.
- Baquero Goyanes, Mariano, *Estructuras de la novela actual*, Barcelona, Planeta, 1970.
- Brooks, Cleanth, e Robert Penn Warren, *Understanding Fiction*, Nova York, Appleton-Century-Crofts, 1959.
- Calderwood, James L., e Harold E. Toliver, eds., *Perspectives on Fiction*, Nova York, Oxford University Press, 1968.
- Chatman, Seymour, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus, 1990.
- *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca, Cornell University Press, 1978.
- Cohn, Dorrit, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1978.
- Friedman, Norman, *Form and Meaning in Fiction*, Athens, University of Georgia Press, 1975.
- Gelley, Alexander, *Narrative Crossings. Theory and Pragmatics of Prose Fiction*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1987.
- Genette, Gerard, *Figures II*, París, Seuil, 1969.

- *Figures III*, París, Seuil, 1972.
- *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, 1989.
- Greimas, Algirdas Julien, *Semantique Structurale*, París, Larousse, 1966.
- Humphrey, Robert, *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Berkeley, University of California Press, 1954.
- Lanser, Susan Sniader, *The Narrative Act: Point of View in Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1981.
- Lázaro Carreter, Fernando, *Estudios de poética*, Madrid, Taurus, 1979<sup>2</sup>.
- Martin, Wallace, *Recent Theories of Narrative*, Ithaca, Cornell University Press, 1986.
- Martínez Bonati, Félix, *La estructura de la obra literaria*, Barcelona, Ariel, 1983<sup>3</sup>.
- Poetics Today*, vol. 11, núms. 2 e 4 (1990). [Dous fascículos dedicados á narratoloxía.]
- Prince, Gerald, *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*, Berlín, Mouton, 1982.
- *A Dictionary of Narratology*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1987.
- Rabinowitz, Peter, *Before Reading. Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*, Ithaca, Cornell University Press, 1987.
- Ricoeur, Peter, *Time and Narrative*, 2 vols., Chicago, University of Chicago Press, 1984 e 1985.
- Rimmon-Kenan, Shlomith, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, Nova York, Methuen, 1983.
- Sanz Villanueva, Santos, e Carlos J. Barnbachano, eds., *Teoría de la novela*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1976.
- Scholes, Robert, e Robert Kellog, *The Nature of Narrative*, Nova York, Oxford University Press, 1966.
- Spilka, Mark, ed., *Towards a Poetics of Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1977.
- Taca, Óscar, *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1978<sup>2</sup>.
- Todorov, Tzvetan, *Introduction to Poetics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1981.
- Villanueva, Darío, *El comentario de textos narrativos. La novela*, Gijón, Júcar, 1989.

