

La tragedia del Sísifo existencialista: estudio comparativo

THE EXISTENTIALIST SISYPHUS TRAGEDY: A COMPARATIVE STUDY

Rafael Mazón-Ontiveros*

Resumen: Se realiza un análisis comparativo entre las novelas *El túnel*, de Ernesto Sábato, y *El extranjero*, de Albert Camus. Seguimos la metodología de la literatura comparada, en su rama tematólogica, para estudiar en ambas obras los conceptos existencialistas de la nada, el absurdo, el mito camusiano de Sísifo y la rebeldía. Al recuperar la idea de la transición entre el absurdo y la rebeldía, planteada por el investigador Juvenal Vargas Muñoz, hemos descubierto que los dos escritores realizan una actualización del esquema trágico aristotélico a partir de los términos '*hybris*', '*anagnórisis*' y '*hamartia*'. Gracias a esto podemos proponer una original y novedosa interpretación de las novelas.

Palabras clave: literatura latinoamericana; literatura europea; análisis literario; filosofía; existencialismo; ética; religión

Abstract: A comparative analysis is carried out between the novels *El túnel*, by Ernesto Sábato, and *El extranjero*, by Albert Camus. We follow the methodology of comparative literature, in its thematic branch, to study in both works the existentialist concepts of nothingness, the absurd, the Camusian myth of Sisyphus and rebellion. By recovering the idea of the transition between absurdity and rebellion, raised by the researcher Juvenal Vargas Muñoz, we have discovered that the two writers update the Aristotelian tragic scheme from the terms '*hybris*', '*anagnórisis*' and '*hamartia*'. Thanks to this we can propose an original and novel interpretation of the novels.

Keywords: Latin American literature; European literature; literary analysis; philosophy; existentialism; ethics; religion

*Universidad Complutense
de Madrid, España
Correo-e: rafaelmazonontiveros@
gmail.com
Recibido: 27 de agosto de 2020
Aprobado: 2 de diciembre de 2021



INTRODUCCIÓN

El túnel, novela publicada en 1948 por el escritor argentino Ernesto Sábato, ha sido interpretada principalmente siguiendo dos líneas muy diferentes entre sí: el psicoanálisis y la filosofía existencialista. Ejemplos del primero son los trabajos: “Los cuatro sueños de Castel en *El túnel* de Ernesto Sábato” (1992), donde Agustín F. Seguí habla sobre la inutilidad de los preceptos existencialistas para explicar ciertos aspectos de la obra, como los sueños del protagonista; y el recorrido que Sergio Rodolfo Juárez López (2005) propone por la narrativa de Sábato para analizar sus personajes a partir de esquemas psiquiátricos, llegando a la conclusión de que sufren neurosis obsesiva. El único proyecto de investigación realizado en la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEMÉX), México, con motivo de esta novela es la tesis de María Elena Arias Tapia, titulada *El crimen, encarnación de la angustia de Juan Pablo Castel, protagonista de El túnel de Ernesto Sábato* (1993), en el cual la autora hace una caracterización psicológica de los personajes y analiza la influencia del inconsciente del autor en su obra.

Mediante la metodología psicoanalítica se estudia a los protagonistas de Ernesto Sábato desde los cuadros clínicos de la paranoia y la esquizofrenia, apreciando una importante carga sexual en cada uno de sus actos agresivos:

La conducta de un Castel y de un Vidal Olmos se explica más completa y coherentemente a partir del cuadro clínico de la paranoia que mediante conceptos como el de ‘angustia existencial’; la soledad y la incomunicación tienen una carga mucho más sexual que filosófica, y aparecen más determinadas por la agresividad y el sadismo que por el nihilismo del mundo contemporáneo o algo semejante (Seguí, 1992: 1).

En esta línea también se puede realizar una caracterización de Juan Pablo Castel de acuerdo

con nociones incluidas en diccionarios de psicología o hablar sobre el papel trascendental del inconsciente del autor en sus trabajos, bases ambas del proyecto de investigación de María Elena Arias Tapia. Algo similar sucede con la aplicación del término clínico de ‘neurosis obsesiva’ al protagonista:

A diferencia del perfil histérico, que solicita atención y su comportamiento se vuelve dinámico en función de la captura de dicha atención, el obsesivo reclama esa atención porque considera merecerla, sin inmutar su comportamiento, sustentándolo en razonamientos previos y calculados que él da por verídicos (Juárez López, 2005: 95).

Nosotros seguimos la otra línea de investigación, la de la interpretación de la obra a partir del existencialismo filosófico. El estudio más cercano a esta propuesta, tanto espacial como temporalmente hablando, es el realizado por Wendy Guadalupe Mejía Gaona, titulado *Elementos existencialistas presentes en El túnel de Ernesto Sábato* (2014), en el cual la autora interpreta la novela del argentino a partir de una perspectiva existencialista, analizando ideas como la subjetividad, la soledad, la angustia, el libre albedrío y el mito de Sísifo camusiano en los personajes Juan Pablo Castel, María Iribarne y Allende.

Tomando en cuenta este trabajo predecesor, hemos querido ir más lejos en nuestro estudio. Si el mismo Sábato menciona en *Antes del fin*, cuando habla sobre la publicación de *El túnel* en Francia gracias a una iniciativa de Camus, “cuánto le debo a aquel escritor genial, con quien compartiría luego inquietudes metafísicas y éticas” (1999: 44-45), entonces, qué nos impedía realizar un análisis comparativo de las semejanzas y diferencias entre estos dos autores tan cercanos ideológicamente, que reflexionan sobre la desolación del ser humano enfrentado a los magnicidios bélicos o a las dictaduras totalitarias del siglo, aunque estén separados geográfica

y lingüísticamente, con la intención de obtener una interpretación más honda de ambos.

De entre la novelística de Albert Camus hemos escogido *El extranjero*, pues guarda parecidos claros con la obra de Sábato: publicadas en la misma década, ambas cuentan con protagonistas que cometen un asesinato, mantienen una particular relación amorosa con un personaje femenino llamado de manera similar (María/Marie), terminan en prisión y no tienen ningún tipo de fe religiosa. En cuanto a la interpretación en solitario de la novela de Camus, seguimos la propuesta de Roberto Ángel (2007), quien plantea su lectura a partir de los conceptos de la filosofía de Nietzsche y de la visión de Jean Paul Sartre.

Parte de nuestra intención es proponer una exégesis novedosa del corpus escogido, por lo que creemos necesario alejarnos de las interpretaciones canónicas y hasta clásicas que se han realizado, no solamente de las novelas sino del mismo existencialismo. El estudioso de la literatura podrá notar que no recurrimos a los principales autores de esta corriente filosófica, pues los trabajos que recuperamos responden a dos parámetros: son relativamente recientes, casi todos publicados en el siglo XXI; y algunos de ellos son locales, es decir, provenientes del mismo lugar de donde surge el nuestro. De esta manera, podremos hacer una contribución verdadera al campo de los estudios literarios. La idea de centrarnos en lo local es reconocer a los investigadores mediante la lectura de sus aportes y la comprobación de su utilidad. No obstante, también hemos observado los textos canónicos, principalmente al hablar sobre el existencialismo, por lo que recurrimos a Sartre y Camus.

En consonancia con lo anterior, también consideramos el trabajo *Albert Camus: el tránsito de lo absurdo a la rebelión*, de Juvenal Vargas Muñoz (2013), en el cual se analiza toda la obra filosófica del francés, apreciando la continuidad de sus conceptos principales, y se brinda una lectura de *El extranjero*. Si nuestro estudio corresponde a la literatura comparada es para realizar

una aportación a este campo, recién institucionalizado en las décadas finales del siglo pasado, y continuar la línea marcada por las investigaciones de Hamza Boulaghzalate (2010), quien analiza la noción de absurdo en las dos novelas que nos interesan; así como la de Noemí Hernández Muñoz y María del Mar Vique Domene (2011), basada en la revisión de temas existencialistas, como la religión, la soledad, la muerte y la violencia.

En la bibliografía mencionada hemos encontrado la siguiente situación problemática: aunque es verdad que se interpretan las novelas de Sábato y Camus a partir del existencialismo, se toman solo aspectos o fragmentos de esta corriente filosófica. En gran parte de ellos se habla únicamente de la idea de absurdo, proveniente de *El mito de Sísifo*, de Camus, o del concepto sartreano de la nada junto con temas relacionados (la angustia, además de los anteriormente indicados). En consecuencia, hemos decidido aportar al sistema de la crítica y los estudios literarios un análisis de ambas novelas a partir de tres conceptos existencialistas clave provenientes de las obras filosóficas más importantes de esta corriente: la nada, de Jean-Paul Sartre (idea principal de *El ser y la nada*); así como el absurdo (*El mito de Sísifo*) y la rebeldía (*El hombre rebelde*), de Albert Camus, esto nos servirá para profundizar en espacios inexplorados en proyectos anteriores.

Nuestro trabajo recurre a la estrecha relación existente, desde tiempos inmemoriales, entre la literatura y la filosofía. Todo lo mencionado hasta este momento corresponde a las herramientas que usamos. Asimismo, adoptamos el esquema trágico aristotélico, conformado por las nociones de *hamartia* (error fatal), *hybris* (exceso o pecado de soberbia) y *anagnórisis* (reconocimiento), para demostrar que forma parte de la estructura de las obras y, además, es actualizado por Sábato y Camus. Así, apelamos a la literatura y la filosofía para fundamentar la exégesis.

Nuestra hipótesis es la siguiente: *El túnel*, de Ernesto Sábato, y *El extranjero*, de Albert Camus,

son interpretables a partir de los conceptos existencialistas de la nada, el absurdo y la rebeldía, los cuales llevan a la apreciación del esquema aristotélico de la tragedia, no en su concepción clásica, sino desde una postura moderna del siglo XX. El objetivo del presente trabajo es realizar un análisis comparativo de las novelas a partir de las ideas mencionadas, con lo cual podremos encontrar las semejanzas y diferencias entre las visiones de ambos autores.

Desde la Antigüedad, establecer comparaciones como un modo para acceder a un conocimiento más profundo de las cosas ha sido un camino natural y común para el ser humano. Sobre la utilidad de la literatura comparada, Armand Nivelle menciona dos aspectos esenciales a tener en cuenta: primero, contrario a lo que se podría pensar, es absurdo esperar del comparatista un conocimiento absoluto, enciclopédico, de todas las literaturas del mundo, así como de sus respectivas lenguas de expresión, pues esto no sería humanamente posible; de ahí que su labor consista en tener un planteamiento propio del fenómeno de la literatura, para lo cual deberá contar con una familiaridad básica de su objeto de estudio. Segundo, sin la comparatística, la visión interpretativa que tenemos de cada obra será imperfecta (Nivelle, 1984: 196-197).

Dado nuestro objetivo, debimos escoger uno de los métodos comparatistas (historiológico, tematólogo, imagológico, gnoseológico o mixto) en el cual basar nuestro análisis. Aunque es verdad que lo ideal es sumar cualquier elemento que le sirva al crítico para ampliar el conocimiento literario (como sería mezclar varios métodos), nos inclinamos más por el tematólogo, sin cerrarnos a los demás, para interpretar de manera más honda ambas obras. Sobre la tematología, Manfred Beller nos explica:

En la transformación de las escuelas literarias, de los estilos de época y de la autocomprensión de los poetas, los temas que expresan

las experiencias humanas fundamentales, los grandes y pequeños problemas e ideas, han seguido siendo ciertamente los mismos en la literatura [...] la tematología describe el campo metodológico de aquellas investigaciones comparatistas que investigan los aspectos temáticos que crean una tradición y los elementos formales en la literatura (1984: 102-103).

Para este proyecto no nos interesa hablar sobre escuelas literarias, estilos de época, generaciones de escritores o corrientes. Nuestro estudio es tematólogo, pues nos basamos en el esquema trágico aristotélico, así como en tres conceptos existencialistas que creemos expresan de manera lúcida la sensibilidad colectiva posterior a los grandes conflictos bélicos del siglo XX y la crisis de valores que los acompañó. Como afirma Beller, todo esto son ideas que expresan experiencias humanas fundamentales.

Definida de manera simple, la tematología se ocupa de comparar los temas y mitos literarios (Trocchi, 2002: 129), estudiar los diversos tratamientos de un mismo asunto o figura, y trazar los itinerarios de un mito (Guillén, 2005: 230). Aunque esto último sería posible en el caso de *El túnel* y *El extranjero* en relación con el mito de Sísifo y sus distintas representaciones a lo largo de la historia, lo que nos interesa es la comparación del existencialismo filosófico perceptible en las dos obras, esto con el afán de analizar las semejanzas y matices en las visiones de Sábato y Camus, al igual que la actualización que hacen de la tragedia clásica.

Si bien hablamos del mito de Sísifo camusiano, es de forma secundaria, pues los conceptos existencialistas de la nada, el absurdo y la rebeldía constituyen los temas significativos, estructuradores, incitadores encontrados en los escritores estudiados, tal como afirma Claudio Guillén, pues desempeñan una función utilitaria: proporcionar una escritura y lectura literarias (2005: 231).

Ni Claudio Guillén, ni Manfred Beller, ni Anna Trocchi logran dar una definición exacta y absoluta del tema literario, así como de los otros elementos que las investigaciones comparatistas tematólogicas estudian (los motivos, mitos, situaciones, tipos o personajes, escenas, espacios, lugares comunes, imágenes). En consecuencia, estamos ante una confusión terminológica, la cual, sin embargo, no empaña nuestra labor ni la metodología en general, pues todos los elementos enumerados funcionan como estructuradores de las obras. Es Anna Trocchi la que más se acerca a una explicación definitiva del tema literario:

Los identifica como aquellos ‘temas de preocupación o de interés general para el hombre’ que se ‘depositan’ en el horizonte histórico-literario transmitiéndose en perspectivas de larga, media o corta duración. Los temas literarios, pues, tal y como sostienen numerosos críticos, son entes móviles, flexibles, metamórficos, dada su conexión con los contenidos de la experiencia de la realidad extraliteraria [...] ‘medium’ de comunicación crucial entre la realidad y los textos literarios y [...] elemento de enlace entre textos diferentes (2002: 156).

Teniendo en cuenta la cita anterior, el existencialismo constituye nuestro ‘médium’, el puente de comunicación entre dos novelas pertenecientes a países y lenguas diferentes. Aunque no analizamos la transmisión de un tema ni su respectiva duración, sí estudiamos un asunto de preocupación o interés general, el existencialismo. Nos interesa observar la forma particular que Ernesto Sábato y Albert Camus dan a ese ente flexible y metamórfico que es el tema. Volviendo al horizonte del estudio de Anna Trocchi (2002: 157), el existencialismo constituye un tópico histórico, pues, como hemos mencionado, nace como respuesta a un contexto específico y está relacionado con la mentalidad o el gusto de la época, en

este caso, la caída de los valores tradicionales en la primera mitad del siglo XX.¹

Si hablamos de las tres categorías en las que se agrupan los temas literarios, según Anna Trocchi (universales, de la época y personales), el existencialismo puede ser catalogado dentro de los de la época (el siglo XX), y nuestro objetivo es estudiar cómo se expresa dentro de la temática personal de cada autor en ambas obras literarias. De esta manera, cumpliremos con la finalidad de todo estudio tematólogico, la cual es:

interpretar las variaciones y las metamorfosis de un tema literario a través del tiempo, a la luz de sus relaciones con las orientaciones contextuales históricas, ideológicas e intelectuales, y evidenciar así ‘la adaptación de los elementos constitutivos del tema a las transformaciones de las ideas y las costumbres’ y ‘el carácter dinámico y evolutivo, que es la esencia misma del tema’ (Trocchi, 2002: 136).

Para Guillén (2005), el tema proviene del mundo, de la naturaleza y la cultura, como si fuese una suerte de depósito semántico que el escritor va a tomar para modificar, modular o trastornar según su particular visión artística. El tema tiene una condición a la vez activa y pasiva; o sea que, por un lado, conlleva una condición integradora y, por el otro, es un objeto a modificar por parte del autor (Guillén, 2005: 235).

Entonces, si el tema del existencialismo está en este depósito, a nosotros como comparatistas nos interesa analizar y estudiar las modificaciones que le hacen Ernesto Sábato y Albert Camus, de acuerdo con sus ideas estéticas individuales. Algo importante a tomar en cuenta para los estudios tematólogicos es la distinción entre tema y motivo: “¿tema y motivo? En general se piensa

1 No debemos dejar de lado que el origen del existencialismo se remonta al siglo XIX, específicamente a la obra del filósofo danés Søren Kierkegaard, y sigue su trayectoria con Heidegger, Lev Shestov y Miguel de Unamuno, entre otros, antes de llegar a Sartre y Camus.

que el motivo es menos extenso que el tema, el cual es más decisivo para el conjunto” (Guillén, 2005: 234). El motivo resulta, entonces, una suerte de fracción o fragmento de un conjunto más grande, el tema. Respondiendo a esto y a la imposibilidad de abarcar todo el existencialismo en un solo artículo, hemos recurrido a resaltar tres motivos, los conceptos existencialistas de la nada, el absurdo y la rebeldía, que definiremos a continuación, para obtener una interpretación comparativa de *El túnel* y *El extranjero*.

ESTUDIO COMPARATIVO ENTRE *EL TÚNEL* Y *EL EXTRANJERO*

Es importante realizar una síntesis del argumento para tener una visión panorámica de los acontecimientos de ambas novelas. *El túnel* trata sobre el pintor Juan Pablo Castel, el cual, durante una exposición de su trabajo, queda prendado hondamente de Marta Iribarne, la única persona que comprende el sentido de su cuadro *Maternidad*. Desde este momento, se obsesiona con la idea de volver a encontrarla entre la masa de gente de Buenos Aires. Castel se hunde en un torbellino de hipótesis absurdas sobre todas las posibilidades de acción que podría tomar al estar frente a la joven. Cierta día, la encuentra al salir de un edificio y a partir de una entrevista con ella nace una violenta y desquiciada relación amorosa entre los dos. En el resto de la obra aparece una serie de situaciones de agresión psicológica y maltrato físico impuestos por Castel a su amante, que culminan con el asesinato de esta al final de la historia.

En *El extranjero* nos encontramos con Mersault, un joven que vive una monótona vida en Argel. Al inicio de la novela, lo vemos asistir al funeral de su madre en Marengo, en donde muestra una total indiferencia ante el procedimiento habitual para el entierro. Posteriormente, apreciamos cómo esta apatía impregna todos los

ámbitos de su cotidianidad: en su trabajo no le interesa ser ascendido, la relación amorosa que tiene con Marie Cardona le da igual, no le otorga valor a la amistad de Raymond. El culmen de esta actitud con tintes amorales aparece cuando el protagonista asesina en la playa a un árabe porque, según sus palabras, lo deslumbró el sol. Finalmente, asistimos a su encarcelamiento y proceso judicial, durante el cual muestra la misma abulia ante las cuestiones que menciona su abogado para ganar el caso, así como frente a la religión cuando es entrevistado por el juez y el capellán. Como consecuencia de ser condenado por no haber llorado durante el funeral de su madre, más que por el crimen cometido, al final de la obra lo vemos esperar su ejecución.

Tomamos como punto de partida de nuestro análisis las cuestiones meramente formales de las novelas. Ambos narradores comparten una similitud apreciable: Juan Pablo Castel cuenta, desde un hospital psiquiátrico, la serie de acontecimientos que lo llevaron a encontrarse internado; de manera semejante, Mersault enumera paulatinamente los hechos que lo condujeron a un encierro carcelario donde espera su ejecución. Mieke Bal² describe este tipo de narración: “si el focalizador coincide con el personaje, este tendrá una ventaja técnica frente a los demás. El lector observa con los ojos del presente por medio de dicho personaje [se trata de] un focalizador personaje” (1990: 110). Con Juan Pablo Castel y Mersault no solamente estamos ante un focalizador personaje, sino que ambos son también los protagonistas, los ‘héroes’ de las obras:

Sin embargo, no suele haber ninguna duda en nuestras mentes sobre qué personaje debería recibir mayor atención y apoyo. A partir de la distribución, denominamos, por ejemplo, a

2 Para la misma Mieke Bal, la focalización consiste en: “las relaciones entre los elementos presentados y la concepción a través de la cual se presentan. La focalización será, por lo tanto, la relación entre la visión y lo que se ‘ve’, lo que se percibe” (1990: 108).

una persona que focalice el primer y el último capítulo como el héroe (o heroína) del libro (Bal, 1990: 111).

Ambas novelas presentan un narrador en primera persona del singular. Sobre esto último, nos explica Mieke Bal:

Quando en un texto el narrador se refiere explícitamente a sí mismo como personaje, podremos, de nuevo, hablar de un narrador externo [...] un narrador personaje suele mantener que cuenta hechos verídicos sobre sí mismo. Puede fingir estar escribiendo su autobiografía (1990: 128).

Por consiguiente, podemos afirmar que Castel y Mersault elaboran una suerte de autobiografía al narrarnos los hechos de sus vidas. En lo que respecta a los elementos contextuales, en el capítulo III de *El túnel*, el protagonista ubica su historia en la capital argentina al final de la década de los cuarenta: “en el Salón de Primavera de 1946 presenté un cuadro llamado *Maternidad* [...] sin embargo, cuando desapareció, me sentí irritado, infeliz, pensando que podría no verla más, perdida entre los millones de habitantes anónimos de Buenos Aires” (Sábato, 1996: 18-19). Entonces, la novela está ubicada en un espacio y un tiempo específicos.

En cambio, en Camus, nos encontramos con más de un espacio en donde ocurren los sucesos. Cuando Mersault describe la ubicación del sanatorio en el cual acaba de morir su madre se mencionan dos lugares: “el asilo de ancianos está en Marengo, a ochenta kilómetros de Argel” (Camus, 2005: 11). Otro sitio que aparece, pero que, al contrario de Argel y Marengo, jamás enmarca la acción narrativa, es París:³ “tenía intención de instalar una oficina en París que se ocuparía de

sus negocios allí, y directamente, con las grandes compañías, y quería saber si yo estaría dispuesto a ir” (Camus, 2005: 46).

La diferencia más significativa que podemos encontrar en los elementos formales la apreciamos en el tiempo. Ya hemos visto que en *El túnel* sí tenemos una fecha exacta para contextualizar la historia (1946), mientras que en *El extranjero* en ningún momento hallamos algún indicio al respecto. Cometeríamos un error si pensáramos que la trama se desarrolla en el año de publicación de la novela (1942), pues Camus terminó de redactarla antes de 1940.

El túnel se publicó en 1946, cuando el peronismo estaba en el poder en Argentina. Se ha leído esta obra como la reacción de un intelectual argentino de clase media que rechaza el peronismo, pues lo identifica con el triunfo del mal, el fascismo, el caudillismo y la barbarie; para un hombre de izquierda como Sábato nada bueno podía venir de este movimiento político, lo que puede apreciarse en la visión pesimista de la novela (Gimelfarb, 1986: 952-953).

Mientras tanto, en Europa, el contexto que sirvió de fondo a la redacción de *El extranjero* estaba constituido por los acontecimientos caóticos relacionados con el estallido de la Segunda Guerra Mundial, la cual tuvo un alcance global y ocasionó mucha tensión política y social. Aunque no sea posible ubicar la historia en un año específico, la novela es hija de su tiempo y del contexto en el cual su autor la escribió. El telón de fondo bélico impresionó de tal modo a Camus que el sentido de su obra deja entrever que cualquier ser humano tiene la condición de ser extranjero en su propia vida, en el mundo que lo rodea.

La nada

Podemos afirmar que tanto Castel como Mersault son dos seres arrojados al mundo, sin ningún tipo de esencia humana, abstracta o teleológica. Tampoco hay un destino divino que marque la suerte de los personajes, su limitada existencia.

3 En aquellos tiempos, para todos los hombres jóvenes nacidos en cualquier provincia francesa, París constituía un gran anhelo, pues representaba la posibilidad de hacer carrera. Lo interesante de eso es ver cómo a Mersault le es indiferente lo que para cualquier otro individuo habría significado hacer sus sueños realidad.

Ellos son solamente nada, por consiguiente, tienen plena libertad y albedrío para irse formando con sus acciones a lo largo de la narración.⁴ Nuestro análisis inicia con la misma idea que conduce el trabajo de Roberto Ángel:

Una de las primeras cosas que me gustaría rescatar de la novela *El extranjero* es que la filosofía que encarna su protagonista, Mersault, tendrá como punto de partida la idea de que no hay un Dios que resguarde y guíe el camino del hombre, sino que este deberá regir su vida desde sí mismo, estableciendo sus propias leyes [...] De esta manera, Mersault partirá desde el mismo punto que Nietzsche y Sartre: el hombre está solo en la tierra y debe él mismo forjar sus propios valores (2007: 1).

Según la cita anterior, los protagonistas de *El túnel* y *El extranjero* encarnan la filosofía existencialista. El primer elemento en el que apreciamos la presencia de la nada sartreana en las obras es en sus títulos. La nada es simbolizada mediante las metáforas⁵ del túnel y el extranjero, tal como nos explica Hamza Boulaghzalate:⁶

En esta misma línea, Castel expresa este aislamiento, este ‘divorcio’ que existe entre él y

- 4 No nos es posible analizar una por una cada acción transcurrida en las tramas, pues nos extenderíamos de manera excesiva. Por lo tanto, tomamos las situaciones que creemos son más reveladoras para nuestro estudio. En nuestra opinión, en ellas se puede apreciar el sentido hondo de las obras, igualmente, suceden en las dos novelas, lo que nos permite la aplicación de la comparatística.
- 5 Helena Beristain afirma de la metáfora: “se ha visto como fundada en una relación de semejanza entre los significados de las palabras que en ella participan, a pesar de que asocia términos que se refieren a aspectos de la realidad que habitualmente no se vinculan” (1995: 308).
- 6 Para Boulaghzalate, “en efecto, Mersault y Castel como personajes absurdos se sitúan en la misma línea. Ambos rechazan toda trascendencia y perspectiva divina que daría sentido a su vida” (2010: 5). Esto es así en lo referente al personaje de Camus, pero en el caso de Castel hay que matizar algo: se deja de lado la suerte de divinización que el protagonista hace de María Iribarne, en ella cifra todas sus esperanzas de trascendencia, como veremos posteriormente.

el mundo en la metáfora del túnel oscuro y solitario. Mersault expresa a su vez ese precipicio que lo separa del mundo a través de su situación de extranjero/extraño, situación que, como la metáfora del túnel, remite a la soledad y a la disociación (2010: 4).

Casi al final de la novela de Sábato, el propio Castel, mediante una reflexión desgarradora, nos explica la cuestión del túnel. Lo que vuelve trágico el destino del personaje es que se trata de un ser que no ignora la existencia de los otros, como María Iribarne, pero nunca logra establecer un lazo absoluto con ellos y permanece hundido en la incomunicabilidad de la nada:

Y era como si los dos hubiéramos estado viviendo en pasadizos o túneles paralelos, sin saber que íbamos el uno al lado del otro, como almas semejantes en tiempos semejantes, para encontrarnos al fin de esos pasadizos [...] Pero ¿realmente los pasadizos se habían unido y nuestras almas se habían comunicado? [...] en todo caso había un solo túnel, oscuro y solitario: el mío, el túnel en que había transcurrido mi infancia, mi juventud, toda mi vida. Y en uno de esos trozos transparentes del muro de piedra yo había visto a esta muchacha y había creído ingenuamente que venía por otro túnel paralelo al mío, cuando en realidad pertenecía al ancho mundo (Sábato, 1996: 151-152).

El túnel solitario, hecho de muros absurdos (idea perteneciente a *El mito de Sísifo*), que aísla a Juan Pablo Castel del resto del mundo, así como de su amada María Iribarne, es precisamente la nada. La metáfora del túnel simboliza la condición del personaje y lo condena a una soledad indestructible. Es pertinente mencionar la diferencia entre la visión de Sartre y la de Sábato con respecto a este concepto existencialista: para el filósofo francés la nada tiene un tono positivo, ya que representa la posibilidad de tomar decisiones

propias y forjar nuestro destino, mientras que para el escritor argentino ocasiona el aislamiento y la incapacidad de comunicarse, perceptible en la relación de Castel con los que lo rodean.

Igual que el protagonista de *El túnel*, el propio Mersault menciona su condición de extranjero cuando se siente completamente ajeno a su proceso criminal por el asesinato del árabe:

Por lo general, nadie se ocupaba de mi persona [...] advertí en este momento que todo el mundo se encontraba, se interpelaba y conversaba, como en un club donde uno se siente feliz entre gentes del mismo mundo. También me expliqué la extraña impresión que tenía de estar de más, un poco como un intruso (Camus, 2015: 86).

Igual que Castel, Mersault también está distanciado e incomunicado de la realidad en la que vive; se siente ajeno y distante de lo que ocurre a su alrededor. Por lo tanto, podemos hablar de una semejanza entre ambas novelas: la idea de la nada ocasiona en los personajes su aislamiento del mundo y la sociedad. Las obras llevan al ámbito de la literatura una perentoria frase de *El mito de Sísifo*: “en un universo privado de pronto de ilusiones y de luces, el hombre se siente extranjero” (Camus, 2017: 20). Mersault es este hombre que se asume como un forastero a raíz del absurdo que aprecia en el universo, lo que lo lleva a optar por mantener su nada ante él, mientras que Castel, honda e ingenuamente idealista, buscará llenar su nada de sentido.

El absurdo y el mito de Sísifo

Las metáforas del túnel y el extranjero parecen ‘aplicables’ e ‘intercambiables’ a ambos protagonistas, pues viven en una condición llena de soledad, aislamiento y, por consiguiente, incomunicación, encerrados en su propia nada. De acuerdo con el concepto camusiano del absurdo, esto le otorga todavía mayor complejidad a

la situación, pues entonces tenemos un universo sin sentido, opaco, lleno de valores morales y costumbres insensatas que ocasionan que los dos personajes se sientan ajenos, separados por los muros de un túnel.

Así, vemos a Castel y a Mersault como dos nadas que se enfrentan a un mundo ilógico para realizar, por medio de sus acciones y decisiones, su existencia humana. Al inicio de las novelas, mientras el protagonista de *Sábado* hace una reflexión honda sobre el horror del mundo, así como de la vanidad humana, el de Camus nos cuenta los sucesos relativos al entierro de su madre. Una diferencia la podemos apreciar en el distinto tono con que ambos personajes narran: a Castel lo envuelve un intenso pesimismo proveniente de la destrucción de su esperanza, de sus ilusiones vitales:

Yo, por ejemplo, me caracterizo por recordar preferentemente los hechos malos y, así, casi podría decir que «todo tiempo pasado fue peor», si no fuera porque el presente me parece tan terrible [...] uno se cree a veces un superhombre, hasta que advierte que también es mezquino, sucio y pérfido (Sábado, 1996: 13-15).

Por el otro lado, vemos a un Mersault ajeno al funeral de su madre y a todos los ‘ajetresos’ que conlleva; impasible ante cualquier muestra de afecto o sentimiento, lo que se evidencia en varios momentos del primer episodio de *El extranjero*, por ejemplo, en el instante en que el conserje se acerca al ataúd para abrirlo: “La hemos cubierto. Pero desatornillaré el féretro para que usted pueda verla. Cuando se aproximaba al ataúd lo detuve. Me dijo: ¿No quiere? Respondí: No” (Camus, 2015: 14). Como explica Roberto Ángel: “Entonces aquí podríamos preguntarnos: ¿cuál es el valor principal que Mersault impone durante todo el transcurso de la novela? Y uno no podría tener otra respuesta: la indiferencia” (2007: 1). Esta apatía del personaje ante las convenciones

también la apreciamos en su trayecto hacia el cementerio, pues parece preocuparse solo por la temperatura del ambiente:

No sé por qué esperamos tanto tiempo antes de ponernos en marcha. Me daba calor el traje oscuro [...] me di cuenta de que, desde hacía largo rato, el campo resonaba con el canto de los insectos y los crujidos de la hierba. El sudor corría por mis mejillas [...] el brillo del cielo era insoportable [...] me sentía un poco perdido entre el cielo azul y blanco, y la monotonía de estos colores, viscoso negro del alquitrán abierto, deslucido negro de las ropas, negro brillante del coche (Camus, 2015: 23-24).

La actitud de Mersault frente a lo que podríamos denominar valores o convenciones morales resulta de su condición de extranjero/extraño. El protagonista está distanciado del mundo; si la sociedad se fundamenta en una serie de normativas determinadas, él está divorciado de ellas, como si tuviese una suerte de conciencia del absurdo que representan. En la novela hay un amplio abanico de ejemplos de esto: su indiferencia hacia la propuesta matrimonial de Marie Cardona y ante la posibilidad de un ascenso laboral; el nulo significado que tiene para él la amistad brindada por Raymond; la frialdad y crueldad con la que trata a Salamano cuando pierde a su amado perro; su desinterés cuando el juez y el capellán le hablan de cuestiones religiosas.

Hemos mencionado que Castel, por el contrario, demuestra pesimismo y desesperación en sus reflexiones, lo que se suma a su soberbia ante las costumbres y convenciones morales de la sociedad, pues desprecia la frivolidad que conllevan y se siente superior a ellas. Un ejemplo claro de lo anterior se presenta cuando divaga sobre la estupidez, la absurdidad de la crítica de arte:

Es una plaga que nunca pude entender [...] se podría escuchar con cierto respeto los juicios de un crítico que alguna vez haya pintado,

aunque más no fuera que telas mediocres. Pero aun en ese caso sería absurdo, pues ¿cómo puede encontrarse razonable que un pintor mediocre dé consejos a uno bueno? (Sábato, 1996: 25).

También podemos apreciar su repugnancia ante la superficialidad de la conversación ‘intelectual’ entre Mimí Pinzón y Hunter: “esta gente es frívola, superficial. Gente así no puede producir en María más que un sentimiento de soledad. Gente así no puede ser rival” (Sábato, 1996: 108). Igualmente, resultado de su soberbia, tiene la impresión de formar parte de una absurda obra dramática, artificiosa, cuando conoce a Allende, el esposo de María: “me acompañó hasta la puerta. Le di la mano y salí corriendo. Mientras bajaba en el ascensor, me repetía con rabia: ¿Qué abominable comedia es esta?” (Sábato, 1996: 59).

Hemos visto ya que la nada se refleja en una condición de aislamiento, soledad, incomunicación. Por su parte, la idea de absurdo, en pocas palabras, surge del choque de los valores morales y convenciones sociales con los principios personales de los personajes, lo que ocasiona un divorcio entre estos y su mundo. Ambos protagonistas se sublevan de manera distinta para enfrentarse a la opacidad de sus realidades, transición del absurdo a la rebeldía.

Juan Pablo Castel se muestra desesperado, mientras que a Mersault todo le es indiferente. Esto se explica en el estudio comparativo realizado por Hernández y Vique Domene:

La diferencia básica y radical desde esta perspectiva es que Castel alberga esperanzas de poder cambiar su vida, de poder encontrar un sentido cuando todo lo que ha encontrado hasta el momento ha resultado ser un completo absurdo [...] en ella [en María Iribarne] deposita sus esperanzas de continuación, de poder estar con alguien que lo comprenda hasta lo más íntimo de su ser. Pero Mersault no posee esperanza alguna. Por esto mismo, Mersault es

un personaje absolutamente pasivo. Mersault ni siquiera quiere comunicarse porque nada le importa debido a que la pérdida de valores es total (2011: 46).

Juan Pablo Castel manifiesta desde el inicio una frenética esperanza por llenar su nada, por rebasar su absurda condición. El cuadro *Maternidad* simboliza precisamente su grito de guerra contra el sentimiento que lo aísla del resto del mundo, una suerte de petición de auxilio ante las cadenas de su imperfección mortal:

Pero arriba, a la izquierda, a través de una ventanita, se veía una escena pequeña y remota [...] 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 [...] 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 mí tela [sentí] quizá, algo así como miedo de jugar todo el dinero de que se dispone en la vida a un solo número (Sábato, 1996: 18-19).

Desde este instante, todas las esperanzas del pintor de trascender el absurdo de la vida y llenar su vacío con un sentido tangible descansarán en María Iribarne. Es la única oportunidad que tiene el protagonista de superar los muros de la existencia y lograr entablar una comunicación íntima con otra persona. Mientras Castel cifra todas sus ilusiones en su amante, Mersault no tiene ningún tipo de expectativa, le da completamente igual lo que ocurre a su alrededor. Si el mundo o su propia condición son absurdas, opacas o imperfectas es algo que a él no le afecta; sabe que cualquier esfuerzo para cambiar el rumbo de las cosas sería completamente inútil, entonces ¿para qué intentarlo siquiera? A lo largo de toda la novela de Camus, observamos a Mersault dejándose llevar

por la ola monótona de la vida sin un ápice de resistencia. Esta indiferencia nace como consecuencia de la total pérdida de valores apreciada en *El extranjero*.

Sin ninguna clase de hambre de absoluto, contrario a Castel, lo único que nos describe Mersault son las molestias que le ocasionan los sucesos a los que se va enfrentando. Es tanto su desapego hacia el exterior, que lo vemos afirmar que no recuerda nada del entierro de su madre, así como la felicidad que le ocasiona la terminación del episodio fúnebre:

Todo pasó después con tanta precipitación, exactitud y naturalidad, que no me acuerdo de nada [...] y mi alegría cuando el autobús entró en el nido de luces de Argel y pensé que me iba a acostar y dormir durante doce horas (Camus, 2015: 25-26).

De igual naturaleza es la abulia que siente ante la propuesta de ascenso laboral:

Dije que sí, pero en el fondo me daba igual. Me preguntó entonces si no me interesaba un cambio de vida. Contesté que no se cambia nunca de vida, que en cualquier caso todas valían lo mismo y que la mía estaba lejos de disgustarme (Camus, 2015: 46).

La relación del protagonista de *El extranjero* con sus vecinos nos sirve también de ejemplo. La amistad ofrecida por Raymond, después de un pequeño favor realizado, se topa de frente con el desapego de Mersault: “solo cuando me dijo: ahora eres un verdadero camarada, el tuteo me sorprendió [...] a mí me daba lo mismo ser su camarada y él tenía verdaderamente aire de querer serlo” (Camus, 2015: 38-39). De igual manera, en el capítulo en el cual Salamano pierde a su perro, aunque trata de darle palabras de aliento a su vecino, no experimenta ninguna clase de interés real en lo acontecido y termina por lastimar al otro con la frialdad de sus explicaciones:

Yo le dije entonces que debía ir a la perrera y que allí se lo devolverían pagando ciertos derechos [...] le dije que la perrera guardaba los perros tres días a disposición de sus propietarios y que después hacían lo que mejor les pareciera [...] y por el extraño ruidillo que atravesó el tabique, comprendí que lloraba. No sé por qué pensé en mamá. Pero tenía que levantarme pronto al día siguiente. No tenía hambre y me acosté sin cenar (Camus, 2015: 44-45).

Por encima de estos ejemplos, subrayamos la actitud indiferente con la que enfrenta las propuestas matrimoniales de Marie Cardona:⁷

por la tarde, Marie vino a buscarme y me preguntó si quería casarme con ella. Le dije que me daba igual y que podíamos hacerlo si era su deseo [...] Comentó ella que el matrimonio era una cosa seria. Respondí: No (Camus, 2015: 46-47).

De la misma manera que en lo referente al matrimonio y al amor, la religión es introducida en el mismo saco de cosas absurdas, inútiles para Mersault. En el momento en el cual dialoga por primera vez con el juez de instrucción, leemos:

7 Encontramos de cierta manera ‘curiosa’ la coincidencia en el nombre de las amantes de ambos personajes. Y no podemos dejar de mencionar brevemente los elementos histórico-culturales que rodean al nombre María: en Occidente tiene una carga bíblica importante, pues hace referencia a la Virgen, madre de Jesús de Nazaret; mientras que en la literatura latinoamericana nombra a la idealizada mujer de la cual se enamora Efraín, el protagonista de *María*, de Jorge Isaacs, obra cumbre del romanticismo en la región. La pregunta importante es por qué un par de autores de la corriente existencialista escogen este nombre para sus personajes. En el caso de *El túnel*, la elección está ligada a toda una carga de idealización romántica que implica una virtud perfecta e intachable, así como valores divinos. Lo anterior lleva a Castel a la desesperación cuando se da cuenta de que su amada es una mujer común y corriente, con defectos, como cualquier otra persona, destruyendo sus expectativas idílicas. Por su parte, en *El extranjero*, la simbología del nombre le da completamente igual a Mersault, quien ve a Marie como un ser cualquiera, absurdo como él mismo o cualquier otro.

Pero me cortó y me exhortó una última vez, erguido en toda su estatura, preguntándome si yo creía en Dios. Respondí que no. Se sentó con indignación. Me dijo que era imposible, que todos los hombres creían en Dios, incluso los que se apartaban de su faz [...] A mi juicio ese asunto no me concernía, y se lo dije. Pero, por encima de la mesa, puso el Cristo ante mis ojos y gritó desatinadamente: “Soy cristiano. Le pido que perdone tus pecados. ¿Cómo puedes creer que no sufrió por ti?” Me di perfecta cuenta de que me tuteaba. Me sentía harto (Camus, 2015: 73).

Podemos apreciar en la cita anterior que, en lugar de un desesperado grito de auxilio, como hace el personaje de Ernesto Sábato, Mersault opta por tomar una actitud indiferente ante el absurdo del universo. Recordando la visión de Sísifo que Camus describe, podemos ver a Mersault como una suerte de actualización del mito,⁸ condenado a repetir interminablemente, como si fuese la enorme piedra del relato griego, su vida monótona, rutinaria y sin sentido. Esto lo observamos en ciertas conductas que el personaje de Camus toma frente a las ‘pruebas’ que enfrenta:

Sentí que mis ojos se cansaban de seguir mirando las aceras con su carga de gentes y de luces [...] pensé que, al cabo, era un dominico de menos, que mamá estaba ahora enterrada, que iba a volver a mi trabajo y que, después de todo, nada había cambiado (Camus, 2015: 30-31).

8 La idea del Sísifo moderno es esencial para el estudio en cuestión. Aunque ya hemos hablado sobre el ensayo *El mito de Sísifo*, de Camus, creemos necesario volver a describir la tesis que se lee en el cuarto capítulo de la obra. Retomando el relato griego, Camus desarrolla la idea del hombre absurdo, que es aquel que se muestra consciente de la completa inutilidad de su existencia. La incesante tarea de Sísifo se convierte en una metáfora de la vida moderna. Así como a él y a diferentes héroes trágicos les eran impuestos castigos que debían soportar, en el mundo contemporáneo encontramos distintas pruebas que la modernidad coloca al hombre (Camus, 2017: 151-156).

Desde una visión latinoamericana, Juan Pablo Castel puede ser considerado igualmente como un Sísifo moderno, obviamente con ciertas diferencias respecto a Mersault. Este último, un simple burócrata que, como tal, lleva una vida de lo más monótona, se rebela ante la absurdidad que lo rodea mostrando indiferencia ante cualquier situación que se le presente. Por su parte, Castel, artista y, por lo tanto, con una sensibilidad más profunda, llevado a la ingenua idealización de otra persona, trata de romper las cadenas de su existencia opaca al intentar alcanzar y establecer una comunicación profunda con María Iribarne. Cada frenético interrogatorio al que somete a su amante representa un desesperado intento por llenar su nada, por rebasar su condición imperfecta, lo que solamente podría lograr al abarcar en su totalidad a María.⁹ Cada pregunta equivale al esfuerzo de Sísifo por llevar la enorme roca a la cima, como explica Mejía Gaona:

Encontramos en Castel un Sísifo moderno que se pierde entre sus ansiedades, anhelos y desesperanzas [...] la lucha consigo mismo, la conciencia de si optó bien o mal [...] Castel vive su 'condición miserable', condición que lo hace ser consciente. Esto es en lo que medita mientras sube la roca a la cima, y cuando por fin cae, un ir y venir de millones de veces al mismo lugar, pasa por las mismas ideas, memorias y recuerdos de algo que bien pudo hacerlo dichoso mientras rondaba la tierra (2014: 132).

Continuamente, vemos a Castel empujando la roca hasta la cima de la montaña, lo que podemos apreciar en su relación amorosa con María Iribarne y su necesidad de poseerla por completo.

9 Es verdad que en el mito de Sísifo no hay una segunda persona, pues se refiere solamente a la relación del héroe con la divinidad. En la actualización realizada por Ernesto Sábato, la introducción de una segunda persona, María, no altera el sentido esencial del relato, pues la idealización de Castel coloca a Iribarne en una posición de divinidad —en pleno siglo XX, donde Dios ya ha muerto—, por lo que seguimos viendo la relación del héroe con lo divino.

Aunque hay breves momentos dichosos en los que el personaje siente una conexión con ella, inmediatamente vuelve a tener dudas, celos violentos. Debemos tomar en consideración que, contrario a Mersault, el pintor está cegado por la esperanza a lo largo de toda la obra; es feliz en los instantes de comunión con María, pues piensa que sus esfuerzos han sido fructíferos y la roca permanecerá quieta en la cima, pero entonces esta vuelve a caer, llevándolo de vuelta al abismo de la soledad, la suspicacia, el miedo.

Desde el instante en que Juan Pablo Castel tiene contacto con la única persona que logra apreciar su desesperado grito de auxilio, representado por la ventanita de su cuadro *Maternidad*, se sucede una serie de intentos a partir de los cuales busca llenar su hambre de absoluto. Primero, tenemos todas las posibilidades que el personaje estructura en su cabeza para volver a encontrarse con Iribarne: “la verdad es que muchas veces había pensado y planeado minuciosamente mi actitud en caso de encontrarla” (Sábato, 1996: 20). Estas ideaciones van de la mano con las conversaciones imaginadas por el pintor para no equivocarse cuando esté cara a cara frente a la muchacha: “pero sucedía que cuando había examinado tantas variantes enrevesadas, me olvidaba del orden de las preguntas y respuestas o las mezclaba, como sucede en el ajedrez cuando uno imagina partidas de memoria” (Sábato, 1996: 30).

Posteriormente, cuando el protagonista de *El túnel* encuentra a María en la calle tiene una reacción llena de miedo ante el riesgo de fracasar en la primera conversación con ella:

Al verla caminar por la vereda de enfrente, todas las variantes se amontonaron y revolviéron en mi cabeza [...] me sentí grotesco y pensé vertiginosamente que todo lo que había pensado y hecho durante esos meses (incluyendo esta escena) era el colmo de la desproporción y del ridículo, una de esas típicas construcciones imaginarias mías, tan presuntuosas como

esas reconstrucciones de un dinosaurio realizadas a partir de una vértebra rota (Sábato, 1996: 31-32).

Junto a esta última observación, podemos articular las actitudes de Castel durante el capítulo en el que vuelve a buscar a Iribarne dentro del edificio Compañía T, donde conversan:

Era necesario encontrarla. Me encontré diciéndolo en alta voz, varias veces: ¡es necesario, es necesario! [...] quizá sintió mi ansiedad, mi necesidad de comunión, porque por un instante su mirada se ablandó y pareció ofrecerme un puente; pero sentí que era un puente transitorio y frágil colgado sobre un abismo (Sábato, 1996: 41-49).

Este abismo anterior funciona como metáfora de la soledad que amenaza constantemente a Castel y de la cual intenta huir, al contrario de Mersault, que no tiene ningún interés en esto. María representa de manera tan fuerte la posibilidad de trascendencia para el pintor que, en cierto momento, se convierte en la única forma de integrarlo al universo, desvaneciendo su soberbia: “me pasaba algo muy extraño: miraba con simpatía a todo el mundo [...], en general, la humanidad me pareció siempre detestable [...] esa noche, pues, mi desprecio por la humanidad parecía abolido o, por lo menos, transitoriamente ausente” (Sábato, 1996: 53-54).

María Iribarne representa para el personaje de Sábato la única esperanza de dar a su vida un sentido concreto y tangible; por medio de su amada busca llenar la nada de la que habla el existencialismo, mientras que a Mersault no le interesa integrarse al mundo absurdo que lo rodea ni busca la trascendencia, optando por mantener su nada intocable.

Esto último influye profundamente en las actitudes de ambos héroes. Por un lado, el protagonista de *El extranjero* da muestras, a lo largo de toda la novela, de un comportamiento cercano

a la pasividad; Mersault se deja llevar desinteresadamente por la marea de la cotidianidad sin oponer resistencia. Al contrario, en Juan Pablo Castel presenciamos un paulatino crecimiento de la agresividad, consecuencia de los constantes fracasos en satisfacer su nostalgia de absoluto, que lo lleva hasta el extremo de la violencia: “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” (Sábato, 1996: 90).

Los esfuerzos del pintor por trascender su absurda condición humana se van volviendo cada vez más hostiles:

sentí que ese momento mágico no se volvería a repetir nunca [...] y un sordo deseo de precipitarme sobre ella y destrozarla con las uñas y de apretar su cuello hasta ahogarla y arrojarla al mar iba creciendo en mí (Sábato, 1996: 120).

En comparación con lo anterior, Mersault se comporta completamente diferente: en lugar de desesperar ante la presencia de la nada y caer en una búsqueda frenética por llenarla de algún sentido —lo cual resulta imposible en un mundo absurdo en donde la humanidad ha perdido el rumbo como consecuencia de los conflictos bélicos y la muerte de la divinidad que caracterizan a los tiempos modernos—, opta por mantenerla intocable, mostrando indiferencia ante un universo opaco e imperfecto. Esto representa la perpetuación de la libertad de acción y decisión. Lo interesante será ver la manera en la que el personaje actúa ante esta perpetuación de su libre albedrío, y si lo lleva a una total pérdida de valores o a la rebeldía.

El tránsito del absurdo a la rebelión y la tragedia

En este apartado exponemos el modo en que la filosofía y la literatura pueden, de manera conjunta, brindar herramientas para la interpretación

de textos literarios. A partir de la idea del tránsito del absurdo a la rebeldía, planteada por Juvenal Vargas Muñoz, llegamos a apreciar la actualización del esquema de la tragedia clásica en las obras analizadas.

Es importante resaltar que aun en una situación tan seria y delicada, como lo es un juicio por haber asesinado a alguien, Mersault continúa interesado solamente en lo bella que le resulta la naturaleza; el análisis filosófico de Vargas Muñoz señala la atracción irresistible que siente el personaje por la pureza del mundo, dejando de lado la absurdidad de los valores humanos convencionales, burgueses:

Se levantó la sesión. Al salir del Palacio de Justicia para subir al coche, reconocí por un breve momento el olor y el color de la tarde de verano. En la oscuridad de mi prisión móvil, volví a encontrar uno a uno, como desde el fondo de mi cansancio, todos los ruidos familiares de una ciudad que amaba y de una cierta hora en que solía sentirme contento (Camus, 2015: 98-99).

Para Vargas Muñoz, el protagonista de *El extranjero* es un rebelde vitalista por encima de la muerte y de la opacidad provocada por inútiles valores morales, un esteta víctima de la inconsciencia de la sociedad en la que se encuentra inmerso:

Lo dota de una visión estética tan impactante que, incluso en los momentos que cifran mayor dolor para el hombre contemporáneo, Mersault es capaz de apreciar la belleza que la naturaleza muestra a borbotones en todos sus lugares [...] este hombre antepone el mundo con toda su belleza a los sufrimientos metafísicos y a las convenciones sociales, lo que evidentemente se traduce en una recalcitrante crítica a la moral basada en la noción mercantilista de Occidente, cifrada en premios y castigos (2013: 142).

Contrario a esto, cuando Mersault mantiene su nada para tener plena libertad de contemplar y

amar la belleza del mundo por encima de cualquier cuestión teológica, se vuelve una suerte de hombre salvaje, peligroso para la sociedad que lo rodea; su indiferencia representa la posibilidad de lastimar a sus semejantes sin ningún tipo de remordimiento, ya que la pérdida de valores que experimenta este personaje es total. Por su parte, Castel llega a la misma esfera de salvajismo, aunque motivado por otros sentimientos.¹⁰

A continuación, analizamos de lleno el crimen presente en ambas novelas, que conduce a los dos protagonistas al mismo destino carcelario: el asesinato. Nuestro interés radica en apreciar los diferentes matices de un acontecimiento similar. Si tenemos en cuenta los conceptos existencialistas vistos, así como lo que hemos analizado hasta ahora de las obras, podemos afirmar que tanto Juan Pablo Castel como Mersault tienen completa libertad de escoger sus acciones y cargan sobre sus espaldas la responsabilidad de cometer o no el homicidio, pues no hay ya un Dios que guíe sus actos.

El error trágico de Castel se da desde el momento en que se deja cegar por la esperanza, divinizando a otro ser humano que resultará ser imperfecto e incompleto como cualquiera. Cuando María Iribarne es idealizada por el protagonista de *El túnel*, el pintor sigue cometiendo la equivocación, tan señalada por el existencialismo, de tener fe en las cuestiones sobrenaturales, teológicas, ignorando la posibilidad de realizarse a sí mismo mediante sus actos. En ningún momento es posible apreciar una transición del absurdo a la rebeldía; lo que sí podemos ver es la caída de Castel desde una esperanza ingenua en la trascendencia hacia una progresiva desilusión;

10 Sobre este punto, afirma Cejudo Borrega: "Camus propone una «filosofía del límite», la creación de un sistema de convivencia y libertades para todos, la delimitación de tales libertades a partir de mínimos de justicia. Desde luego, una justicia humana mínima sin fundamento religioso, aunque con posibles desarrollos vitales de esta índole, pero que excluya un relativismo que solo es ventajoso para el que manda [...] Camus parte del nihilismo resultante de la muerte de Dios, pero para proponer, para construir. No es aceptable que con la gracia se desplome también la justicia" (2003: 289-290).

una transición hacia la desesperanza, simbolizada con la equiparación de María con la prostituta rumana:

Estábamos en la cama, cuando de pronto cruzó por mi cabeza una idea tremenda: la expresión de la rumana se parecía a una expresión que alguna vez había observado en María [...] María y la prostituta han tenido una expresión semejante; la prostituta simulaba placer; María, pues, simulaba placer; María es una prostituta (Sábato, 1996: 140).

En Mersault, aunque tenga la conciencia del Sísifo moderno sobre la inutilidad de la existencia, tampoco percibimos una transición del absurdo a la rebeldía.¹¹ A lo largo de la novela, el protagonista se deja llevar indiferente, interesado solamente por la naturaleza, pues para él esta representa la faceta más pura y verdadera de la vida. El mundo humano puede ser todo lo absurdo y opaco que se quiera, pero el error trágico del personaje descansa en la misma falta de interés por llevar a cabo algo responsable o rebelde para cambiar el rumbo de los acontecimientos. Mersault se vuelve nocivo para sus iguales, daña los sentimientos de los otros sin remordimiento y se convierte en un hombre capaz de asesinar. En el instante del crimen, podemos percibir la única muestra de afecto real de su parte, ya que recuerda a su madre. El asfixiante sol simboliza la modernidad deshumanizada que nace de los sangrientos conflictos bélicos del siglo XX y obliga a seres como Mersault a tragarse su apego por la vida, sus sentimientos cariñosos hacia los otros, y sin Dios y sin la rebeldía para guiar sus acciones los orilla a convertirse en asesinos:

Pensé que me bastaba dar la vuelta y el incidente habría terminado. Pero toda una playa

11 Creemos que la continuidad de la filosofía de Albert Camus se puede ver de la siguiente manera: la idea del absurdo y del mito de Sísifo moderno alimenta a *El extranjero*, mientras que el hombre rebelde en pleno sentido camusiano es apreciable hasta *La peste*, última novela del escritor.

vibrante de sol se apretaba a mi espalda [...] Era el mismo sol del día en que enterré a mamá y, como entonces, me dolía sobre todo la frente y todas sus venas batían a un tiempo bajo la piel. Esa quemadura que no podía soportar me hizo dar un paso hacia adelante. Sabía que era un estúpido, que no me desembarazaría del sol desplazándome un paso [...] esta vez, sin levantarse, el árabe sacó su cuchillo, que me mostró al sol. La luz surgió desde el acero como una larga hoja relumbrante que alcanzaba mi frente. En el mismo instante, el sudor acumulado en mis cejas corrió de pronto sobre los párpados y los cubrió con un velo tibio y espeso. Cegaba mis ojos ese telón de lágrimas y de sal (Camus, 2015: 62).

El asesinato del árabe representa la caída en el nihilismo homicida, tan aborrecido por el propio Camus en *El hombre rebelde*. En *El extranjero*, la conciencia no ha sido suficiente para guiar el comportamiento del protagonista de manera responsable o correcta. Sin ir de la mano del acto solidario y rebelde, pensando en los demás, la conciencia convierte al hombre en un asesino. Debemos hacer énfasis en los cuatro disparos, aparentemente sin propósito, que Mersault descarga contra el cadáver del árabe:

Comprendí que había sido destruido el equilibrio del día, el silencio excepcional de una playa donde había sido feliz. Entonces, disparé cuatro veces sobre un cuerpo inerte en el que se hundían las balas sin que lo pareciese. Fueron cuatro golpes breves con los que llamaba a la puerta de la desgracia (Camus, 2015: 63).

Una vez cometida la equivocación fatal, para Mersault es intrascendente disparar cuatro veces más (cuestión que cobrará importancia durante su proceso criminal, pues para los jueces y abogados significará un claro ejemplo de crueldad). En comparación, el asesinato de María Iribarne a manos de Castel representa la conclusión de sus

intentos inútiles por romper las cadenas de su opaca condición, sin poder satisfacer su hambre de absoluto; es el resultado final de sus acciones violentas, bestiales, nacidas tras la presunta comprobación de la imperfección de su amada divinizada; la conclusión lógica de un personaje que, ingenuamente romántico, sembró todas sus esperanzas en una mujer que resultó ser igual de imperfecta y absurda que el resto:

Y entonces, mientras yo avanzaba siempre por mi pasadizo, ella vivía afuera [...] esa vida curiosa y absurda en que hay bailes y fiestas y alegría y frivolidad [...] cuando los vi del brazo, sentí que mi corazón se hacía duro y frío como un pedazo de hielo [...] ¡Qué implacable, qué fría, qué inmundicia puede haber agazapaba en el corazón de la mujer más frágil! [...] sentí como si el último barco que podía rescatarme de mi isla desierta pasara a lo lejos sin advertir mis señales de desamparo (Sábato, 1996: 152-155).

El momento en que lleva a cabo el asesinato, para Castel significa algo correcto, pues representa una posibilidad de rebeldía al liberarse del sufrimiento ocasionado por su amada, ahora demonizada: “—Tengo que matarte, María. Me has dejado solo” (Sábato, 1996: 156). El posterior frenesí de felicidad con el cual se confiesa ante Allende sigue esta creencia en el acierto hasta el instante en que el ciego le achaca su insensatez. El pintor, a lo largo de toda la novela, ha demostrado ser un personaje hondamente soberbio, pues lo vemos sentirse superior al resto de sus semejantes, a los cuales desprecia; su *hybris* lo lleva a creerse con el derecho de asesinar a la mujer que lo ha engañado, y todo su discurso es un recurso con el que no solo intenta convencerse a sí mismo de que ha actuado correctamente, sino que busca engañar a los lectores y convencerlos de que él es perfecto, sin errores o defectos, no como los demás.

Pablo Sánchez explica al respecto del “Informe sobre ciegos”:¹² “subjetividad que había sido anticipada en *El túnel*, su primera novela, donde los ciegos, a partir de la figura de Allende, tienen una presencia importante como acceso al mundo del inconsciente y la irracionalidad” (2009: 19-20). Por lo tanto, el personaje de Allende funciona como un reflejo del universo interior, oscuro y subterráneo de Juan Pablo Castel, que le recrimina abiertamente el haber cometido la *hamartia*, cegado por su soberbia. Allende le permite al pintor llegar a la *anagnórisis*, por eso se entrega a la policía después de confesarle su crimen al ciego; ha reconocido haber asesinado a la única persona con la que pudo tener momentos de comunión, la única que lo llegó a entender.

Después de analizar ambos homicidios, llegamos a una conclusión semejante a la de Juvenal Vargas Muñoz:

Mersault en su inconsciencia comete asesinato; transgrede la única regla práctica de la moral camusiana [...] el mundo no es apto para quien transgrede la regla de oro del pensador francés: deja de ser ese lugar privilegiado para alguien que, a su vez, privilegiaba la vida. Los motivos o causas de la transgresión son lo de menos, la consecuencia —el asesinato— son lo deleznable, lo que logra que el mundo se convierta nuevamente en un no lugar (2013: 144).

Esto es aplicable a ambos personajes. En consecuencia, vemos que ninguno de los protagonistas ha logrado alcanzar lo planteado en *El hombre rebelde*, cayendo en el abismo de la desmesura. Los dos han perdido la lucha contra el absurdo y la nada. No podemos hablar de antihéroes que asesinan para salvar a su víctima de la soledad del mundo, como hemos visto anteriormente en la investigación de Mejía Gaona, realmente estamos ante dos héroes trágicos, pero al mismo

12 Presente en el tercer capítulo de la segunda novela de Ernesto Sábato, *Sobre héroes y tumbas*.

tiempo absurdos, ya que en los tiempos modernos es ridículo hablar de heroicidad.

Camus no recupera ninguna importante divinidad o héroe de la mitología helena para fundamentar su pensamiento, sino que actualiza a Sísifo, una figura menor, pues el siglo XX le pertenece a los *donnadies*. La historia de Sísifo representa el drama vital de los hombres de este siglo, comunes y corrientes, como Mersault o Castel, destinados a la repetición. Sin embargo, también sufren pequeñas tragedias individuales:¹³ sin ser los épicos protagonistas de las tragedias griegas (como Edipo o Agamenón), son cegados por la *hybris*, orillados a cometer *hamartia*, error del que cobran conciencia con la *anagnórisis*, y finalmente reciben un castigo por sus actos. Nos hemos topado con personajes conectados de diferentes maneras a Sísifo, que en su trayectoria vital han cometido, inconscientes y cegados por la soberbia, errores trágicos simbolizados con el asesinato, condenándose a sí mismos.

Por consiguiente, tanto Juan Pablo Castel como Mersault deben ser condenados por la irresponsabilidad de sus acciones, el primero por haberse creído con el derecho de asesinar a alguien que supuestamente lo engañó, el segundo, por su indiferencia moral ante los demás. Esto será lo último que analizaremos antes de dar por concluido el presente estudio. Ambos personajes se han equivocado trágicamente, ignorando la responsabilidad que implica la libertad de cómo será su proceder, traicionando el límite moral de la rebeldía al asesinar. Al final, tenemos a los dos hombres en prisión, sufriendo el castigo merecido: Mersault espera la hora de su muerte física, mientras que Castel continúa creyendo que es una suerte de héroe que actuó correctamente.

13 Lo que llevan a cabo Sábato y Camus es parecido a lo que encontramos en las novelas kafkianas, estrategia similar a la de Musil en *El hombre sin atributos* y Joyce en *Ulises*: mostrar el drama de los hombres pequeños que habían sido ignorados por la tradición literaria hasta el siglo XX, actualizar los mitos focalizándose en los seres comunes y corrientes.

Al respecto, estamos de acuerdo con la opinión de Hernández Muñoz y Vique Domene:

Desde su primera novela, *El túnel*, hasta la última, *Abbadón el exterminador*, se produce un cambio de perspectiva. Mientras que *El túnel* está dominado por el nihilismo y una desgarradora desesperanza (bastante acorde con la crisis dominante durante la posguerra mundial), en *Sobre héroes y tumbas* se abre una puerta a la esperanza que proseguirá abierta en *Abbadón el exterminador* (2011: 45).

La visión tan fuertemente pesimista y desesperanzadora que abarca las páginas de la novela de Sábato responde a lo siguiente: para lo único que le ha servido la libertad de elección existencialista a Castel es para cometer *hamartia* y maldecirse con un castigo simbolizado por la prisión (descrito como un infierno hermético, según el propio personaje). La guerra desesperada contra el mundo absurdo, la ceguera por torpes esperanzas y su enorme soberbia lo llevan a no reconocer el error trágico de asesinar a la única persona con la que pudo establecer un acto comunicativo:

¡Ah y sin embargo te maté! ¡Y he sido yo quien te ha matado, yo, que veía como a través de un muro de vidrio, sin poder tocarlo, tu rostro mudo y ansioso! ¡Yo, tan estúpido, tan ciego, tan egoísta, tan cruel! Basta de efusiones. Dije que relataría esta historia de forma escueta y así lo haré (Sábato, 1996: 68).

Admitir la gravedad de su equivocación conlleva la aceptación, por parte del personaje, de estar lleno de defectos y vicios, como el resto de la humanidad. Contrario a los grandes héroes de las tragedias clásicas, el protagonista de *El túnel* prefiere continuar mintiendo para seguir sintiéndose superior a los otros, a pesar de la *anagnórisis*. Mejía Gaona nos explica: “las caídas de Sísifo representadas en la vida de Castel dan un

indicio de una vida existencialista, las diferentes caídas [...] serán en el ámbito de la soledad, el desamor, el odio, la desesperanza, el nihilismo, etc.” (2014: 136-137). A esto, nosotros agregamos la *hybris*. La constante arrogancia ocasiona que en ningún momento el pintor reconozca su yerro, lo que representa una clara diferencia con el esquema trágico aristotélico, pues impediría al público sentir compasión por él.

Por su parte, en *El extranjero*, Mersault, después de presenciar los sucesos ocurridos durante su proceso criminal, en donde finalmente se le condena a morir por asesinar al árabe —según palabras del propio personaje, porque el sol lo deslumbró—, así como por no observar los valores morales que rigen a la sociedad —los cuales para él son absurdos e inútiles—,¹⁴ termina rompiendo por completo con toda teología representada por el sacerdote: “parecía tan seguro. Sin embargo, ninguna de sus certidumbres valía un cabello de mujer” (Camus, 2015: 120). Al final de la novela, vemos al protagonista descubriarnos la clave filosófica detrás de su constante indiferencia y egoísmo:

¡Qué me importaban la muerte de los otros, el amor de una madre!, ¡Qué me importaba su Dios, las vidas que uno escoge, los destinos que uno elige, puesto que un solo destino debía elegirme a mí y conmigo a miles de millones de privilegiados [...] Todo el mundo era privilegiado. No había más que privilegiados (Camus, 2015: 121).

Para Mersault es intrascendente cualquier acto o sentimiento moralmente bueno o malo, pues todos estamos condenados a morir. Esta idea lo guía a lo largo de toda la obra. Su tragedia recae en que es un héroe trágico plenamente consciente de lo absurdo del universo, pero al dejarse

14 Mersault termina siendo condenado por no haber mostrado algún gesto de dolor ante la muerte materna más que por el asesinato cometido: “¿Se le acusa, en fin, de haber enterrado a su madre o de haber matado a un hombre?” (Camus, 2015: 98).

llevar por la monotonía de la vida moderna, sin actuar con interés por cambiar el rumbo de las cosas, termina cometiendo un acto desmesurado, el asesinato de un inocente, lo que significa rebasar los límites impuestos a los hombres y colocarse de forma soberbia por encima de sus iguales.

Si Juan Pablo Castel opta por seguir haciéndose nos creer que es superior al resto de los mortales, Mersault, aunque ya haya reconocido su error y espere su castigo, es equiparado con la naturaleza, con algo de tintes divinos, puros, rompiendo toda relación con la humanidad, que siempre le pareció absurda y diferente a él: “la Naturaleza es indiferente ante la muerte. Y Mersault lo supo. Es por esto que sus últimas palabras serán de agradecimiento, agradecimiento a la tierra, que sí lo comprende y que se parece un poco a él” (Roberto Ángel, 2007: s/n). Mersault merece ser castigado por la soberbia de elevarse a sí mismo al rango de un dios, creyéndose con derecho de asesinar a un individuo. Similar a Castel, no abandona su arrogancia, pues espera una gran multitud al momento de su ajusticiamiento: “para que todo sea consumado, para que me sienta menos solo, no me queda más que desear en el día de mi ejecución la presencia de muchos espectadores que me acojan con gritos de odio” (Camus, 2015: 122).

CONCLUSIONES

No podemos dar por terminado este estudio sin puntualizar ciertas cuestiones vinculadas con la actualización de la tragedia. En el esquema trágico griego había una relación honda y directa entre el héroe y la sociedad a la que pertenecía. Esta última estaba regida por una serie de leyes, normas que el héroe rompía cegado por la *hybris*. Así, el personaje caía en la *hamartia*, por la cual tendría que ser castigado, y la *anagnórisis* le daría conciencia de su equivocación fatal. Una

vez que este individuo pernicioso, pues introduce el caos en la sociedad a la que pertenece, es eliminado, el mundo vuelve a su orden natural y puede seguir adelante.

En pleno siglo XX, en un mundo sin rumbo ante la muerte de Dios y los genocidios bélicos, pensar en héroes es absurdo. Albert Camus nos muestra que, aunque Mersault vaya a ser asesinado como castigo por rebasar las normas, su muerte no va a traer orden a una sociedad perdida moral y existencialmente, demostrando el absurdo y la inutilidad del protagonista. Los mitos griegos hablaban sobre ciudadanos importantes, que con sus acciones influían directamente en sus contextos, pero en las obras analizadas vemos cómo cambia el foco de atención a la tragedia personal de los individuos, por esto mismo, aunque sean castigados, no tienen el peso suficiente para restablecer el orden social.

Contrario al esquema aristotélico, en ningún momento Castel o Mersault se perciben como ciudadanos, aceptando la respectiva carga de responsabilidad que tienen sobre sus espaldas. Hasta el final, se preocupan únicamente por sí mismos. Este estudio nos ha permitido apreciar, tomando como ejemplo las obras analizadas, los cambios que se fraguaron en las letras europeas y latinoamericanas en la primera mitad del siglo XX. De esta forma, vemos cómo se dejan de lado las grandes historias de hombres importantes para narrar las pequeñas desventuras de los ignorados hasta el momento. El existencialismo fue una de las corrientes filosóficas protagonistas de la época e impregnó tanto en el ánimo que, superando las distancias, nos ha dejado estos dos clásicos de la literatura hispanoamericana y francesa.

REFERENCIAS

Ángel, Roberto (2007), "La filosofía de Nietzsche y Sartre en *El extranjero* de Albert Camus", *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*. Revista de Estudios Literarios, núm. 36.

- Arias Tapia, María Elena (1993), *El crimen, encarnación de la angustia de Juan Pablo Castel, protagonista de El túnel, de Ernesto Sábato*, Tesis de licenciatura, Universidad Autónoma del Estado de México.
- Bal, Mieke (1990), *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*, Madrid, Cátedra.
- Beller, Manfred (1984), "Tematología", en Manfred Schmelling (ed.), *Teoría y praxis de la literatura comparada*, Alfa, pp. 101-133.
- Beristáin, Helena (1995), *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa.
- Boulaghzalate, Hamza (2010), "Lo absurdo en Camus y Sábato. La filosofía del absurdo en *L'étranger* de Albert Camus y *El túnel* de Ernesto Sábato (estudio comparativo)", *A Parte Rei: Revista de Filosofía*, núm. 68, pp. 1-22.
- Camus, Albert (2015), *El extranjero*, Madrid, Alianza.
- Camus, Albert (2017), *El mito de Sísifo*, Madrid, Alianza.
- Cejudo Borrega, Enrique (2003), "Albert Camus y la filosofía del límite (lectura casi nietzscheana de *El hombre rebelde*)", *Endoxa*, núm. 17, pp. 277-296.
- Gimelfarb, Norberto (1986), "Las novelas de Sábato y la situación argentina de 1948 a 1974", *Revista Iberoamericana*, vol. LII, núm. 137, pp. 951-956.
- Guillén, Claudio (2005), "Los temas: Tematología", en Claudio Guillén (ed.), *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*, Barcelona, Tusquets, pp. 230-281.
- Hernández Muñoz, Noemí y María del Mar Vique Domene (2011), "Estudio comparativo de *El túnel* y *El extranjero*", *Philologica Urcitana*, vol. 5, pp. 37-63.
- Juárez López, Sergio Rodolfo (2005), *Estudio de la neurosis obsesiva a través de los personajes de la antología novelística de Ernesto Sábato*, Tesis de licenciatura, Universidad Rafael Landívar.
- Mejía Gaona, Wendy Guadalupe (2014), *Elementos existencialistas presentes en El túnel de Ernesto Sábato*, Tesis de licenciatura, Universidad Autónoma del Estado de México.
- Nivelle, Armand (1984), "¿Para qué sirve la literatura comparada?", en Manfred Schmelling (ed.), *Teoría y praxis de la literatura comparada*, Madrid, Alfa, pp. 195-211.
- Sábato, Ernesto (1996), *El túnel*, Barcelona, Seix-Barral.
- Sánchez, Pablo (2009), Dominios de la tragedia y la locura: "Informe sobre ciegos" de Ernesto Sábato, *Valenciana*, núm. 4, pp. 9-30.
- Seguí, Agustín F. (1992), "Los cuatro sueños de Castel en *El túnel* de Ernesto Sábato", *Revista Iberoamericana*, núm. 158, pp. 69-80.
- Trocchi, Anna (2002), "Temas y mitos literarios", en Armando Gnisci (comp.), *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica, pp. 129-170.
- Vargas Muñoz, Juvenal (2013), *Albert Camus: el tránsito del absurdo a la rebelión*, México, Universidad Autónoma del Estado de México.



Viajero imprudente (2014). *Farmacollage*: Leonardo Montelongo.

Prohibida su reproducción en obras derivadas.

RAFAEL MAZÓN ONTIVEROS. Graduado con mención honorífica de la Licenciatura en Letras Latinoamericanas de la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEMÉX), México, con el proyecto de investigación “La tragedia del Sísifo existencialista: estudio comparativo entre *El túnel* de Ernesto Sábato y *El extranjero* de Albert Camus”. Fue becario del proyecto “El retrato literario en la España del siglo XV como parte de la representación funeraria”, y colaboró en el proyecto “El hombre ante su destino y recursos narrativos en cuentos selectos de Jorge Luis Borges”. Ha participado en diversos coloquios y congresos, y publicado artículos académicos sobre estudios literarios. Actualmente, realiza el Máster en Estudios Literarios en la Universidad Complutense de Madrid (UCM), España.



Silueta 2 (2021). Técnica mixta: Leonardo Montelongo.
Prohibida su reproducción en obras derivadas.