# «EL TUNEL» A MANERA DE PROLOGO

Si los esquemas y las definiciones se resquebrajan y pierden desde el principio su dudosa validez en campos tan objetivos como las matemáticas o la física, es de suponer que esta fragilidad es todavía más visible en la esfera de las artes, que por naturaleza son ambiguas y contradictorias y difícilmente pueden participar de la aparente objetividad de las ciencias. La objetividad es, naturalmente, una abstracción: el ser humano crea unas leyes y unas reglas (de convivencia, de comunicación) que son «objetivas» en tanto tienen una validez, y dejan de serlo apenas se sustituyen por otras reglas más útiles, y, por lo tanto, igualmente y relativamente «objetivas». El arte, además, parte de esta supuesta objetividad (el mínimo necesario de comunicación) precisamente para denunciar la falsa objetividad de las reglas, para recordarnos su carácter convencional. Hay momentos en la historia del hombre en que el arte *ha aspirado* (toda aspiración es una nostalgia) a un universo objetivo y, por lo tanto, luminoso y armónico: el Renacimiento, inspirado por el platonismo, es el mejor ejemplo; ha habido otro momento en que el arte *ha creído* en un universo objetivo y el artista, inspirado por el positivismo, ha denunciado los defectos de la sociedad convencido de que hay unas soluciones objetivas para mejorarla: estoy hablando del realismo del siglo XIX, que llega a su punto más alto de ingenua arrogancia con el naturalismo.

Esta exposición es, desde luego, esquemática. Si bien es cierto que hay unas líneas dominantes en determinados momentos de la historia, también es cierto que el gran escritor escapa a estas definiciones. Pero escapa precisamente porque está fuera de dichos esquemas: sería un error decir que la literatura argentina contemporánea *es* Borges o Cortázar o Sábato; más bien diríamos que estos escritores inconfundiblemente argentinos son excepciones y que no ayudan a definir *un momento* de la literatura argentina: la misma diversidad de estas tres escrituras nos lo impediría. Sin embargo, hay algo común en los tres, pero no con la literatura argentina de Arlt, Macedo-

nio Fernández, Marechal o el tango de una forma u otra reivindicada por ellos. Lo que tienen en común no lo es por argentinos, sino por estar integrados en una visión moderna (moderno es lo que pervive) de la condición humana y, por lo tanto, del arte común a todos los grandes escritores contemporáneos.

Hay un arte de la realidad y un arte que pone en duda la realidad. El arte de la realidad (lo llamamos realismo decimonónico, pero sigue aquí entre nosotros, y por eso el término «decimonónico» se convierte en despectivo) es el que critica, denuncia, blasfema contra, intenta reformar e incluso transformar la realidad: de una manera o de otra, aceptándola o rechazándola, cree en esta realidad. Si algo tenemos en común los seres humanos (por nuestra condición de seres sociales, en comunidad y en comunicación) es la visión de la realidad que hemos construido para facilitar la convivencia: si el ser humano, tal como lo conoce la cultura occidental, hubiese elegido un camino distinto al del progreso y de la ciencia, condenándose de este modo a la historia, y hubiese aceptado el éxtasis del instante, nuestra visión de las sociedades primitivas que existieron en esta concepción del instante, fuera del progreso y de la historia, no sería un mito (como lo es hoy, ya inevitablemente), sino una parte de la realidad: al fin y al cabo, el mito es nostalgia de lo que existió y de lo que ha dejado de existir para convertirse en un imposible absoluto.

Hay escritores que intentan recuperar este pasado del hombre que ya llamamos magia y mito: y es precisamente a través del arte que podemos recuperarlo, crear este instante eterno que puede representar una pintura, un poema, una novela, no importa si es la trágica mitología de Pavese o la maravillosa de García Márquez. Estos escritores tienen nostalgia de la otra realidad que existió y que ha dejado de existir y la convocan mágicamente a través del arte. Para quien es insensible a este paraíso perdido, para el que ha aceptado como única realidad la realidad *visible* creada por el progreso, el mito pertenece al reino de la invención, y por lo mismo que la invención está concebida como un enemigo (más o menos amable) de la realidad, sólo sirve, en todo caso, como una evasión de la realidad.

La literatura mítica, al evocar la otra realidad, implícitamente está negando la realidad que le rodea por falsa y por equivocada. De ahí que Macondo sea el paraíso perdido, un reino del pasado, y sea asimismo un territorio de injusticia, violencia, explotación: la realidad latinoamericana. Hay una crítica (y, por tanto, una aceptación) de esta otra realidad en la que convivimos y por la que nos definimos como seres sociales. Pero hay una escritura que va más lejos, que tuvo

sus atisbos en el romanticismo y que llega a su punto más alto a medida que los escritores de nuestro siglo empiezan a rechazar el realismo del siglo XIX que había llegado al convencimiento de que la única realidad aceptable y digna de observación y de análisis era la visible (por lo que, podríamos decir, un ciego carece de realidad). La literatura (el arte todo) contemporánea no sólo denuncia el falso camino al que hemos llegado, alejándonos del mito, no sólo denuncia esta realidad como inferior, convencional y errónea, sino que llega a considerarla como un estorbo para llegar a la auténtica realidad. Y, sin embargo, esta realidad superficial puede impedirnos de manera dramática llegar a la realidad más profunda, precisamente porque una vez convertidos en historia (el hombre como evolución frente al primitivo reino de los animales) esta realidad falsa y exterior se ha convertido en parte de nuestra naturaleza, hasta ocultar nuestra verdadera esencia. Hasta el punto de que al contemplar el pórtico de una catedral admiramos especialmente la pátina de la historia, hecha de polvo centenario, detritus de paloma, monóxido de corrosión, y nos cuesta aceptar este mismo pórtico si ha recuperado parte de su pureza original: la decepción del turista ante el París de Malraux.

El escritor que cree en lo que estoy llamando la realidad superficial (la comunicable y conocida por todos nosotros) tiene un vastísimo campo de investigación: un campo en extensión, con la infinidad de temas y detalles que nos ofrece la vida cotidiana. Un buen escritor sería aquí el que sabe ver y comunicar aquellas partes de la realidad que se le escapan al común de los seres humanos: es un observador, y a través de la lectura somos capaces de ver en su plenitud la realidad que el escritor ha querido mostrarnos. Por eso en la novela realista son tan importantes las descripciones de pueblos y ciudades y personas, muchas veces incluso con la pretensión de que estos datos exteriores (un personaje obeso, un traje marrón, unos pendientes de oro) indican, reflejan, expresan la psicología de un personaje (como si al quitarnos el desagradable abrigo verde para ponernos uno gris cambiásemos de personalidad, cuando de lo único que hemos cambiado es de apariencia, y por supuesto de abrigo).

Si el escritor de la realidad superficial o convencional tiene una amplia variedad de temas y es escritor de *extensión* (abarca el máximo posible de realidad), el escritor de la realidad profunda intenta desnudar a su escritura de los datos exteriores para poder penetrar en lo más esencial del ser humano. Este escritor tiene que denunciar a la realidad aparente y al mismo tiempo ignorarla para penetrar en la otra realidad, de la misma forma que el poeta místico (el más pro-

fundo conocedor del alma de la realidad) tiene que rechazar los sentidos para alcanzar la iluminación y el conocimiento, cópula, integración en la esencia. Los temas de este escritor ya no lo son en extensión, sino en profundidad, como lo son los grandes temas de la literatura y del arte en general, comunes a todos los seres humanos: miedo, deseo, amor, muerte, etc.; en este sentido su nivel de comunicación es universal. Sin embargo, por lo mismo que aceptamos la realidad exterior, creemos que estos sentimientos universales están en función de nuestra realidad exterior y que tienen que supeditarse a una realidad donde el amor, por ejemplo, es matrimonio, familia, hogar, bienestar y consumo, etc., en una cadena de necesidades convencionales que cada vez nos alejan más del origen. Al triunfar esta realidad convencional, el lenguaje común es el de esta realidad, y peor todavía, lo son los únicos conflictos que nos interesan: por eso a la novela le pedimos un clímax y un anticlímax, un conflicto y un desenlace, una duda y una respuesta que nos confirme lá existencia de esta objetividad a la que tanto necesitamos aferrarnos para no sentirnos radicalmente perdidos. Paradójicamente, podemos decir que la literatura realista es evasiva porque cree en una realidad objetiva y, por lo tanto, dotada de respuestas. Precisamente porque es una realidad familiar, su lengua nos es familiar: y si una lengua es familiar es porque no descubre nada nuevo. Al mismo tiempo, dado que la realidad es cambiante y está llena de anécdotas, los temas de esta literatura son infinitos.

Más descubre una realidad, más difícil se hace su lenguaje, ya que para expresar aspectos desconocidos u ocultos hay que hacerlo con un nuevo lenguaje. La anécdota narrativa desaparece, en cuanto estorba para llegar a la otra realidad, también los temas son distintos y difícilmente puede convertirse en una literatura popular por el grado de activa participación que exige al lector y por el grado de compromiso. Sin embargo, esta otra realidad no es una abstracción (una idea, sin relación con las vivencias humanas) ni el escritor puede ignorar la existencia de esta realidad convencional, aunque sólo sea para denunciarla como falsa. Cierto que hay escritores de difícil nivel de comunicación que han llevado al extremo esta aventura de la búsqueda, pero muchos escritores han sabido utilizar los medios que ofrece la realidad superficial o exterior para comunicar y a la vez para corroerla subversivamente. Cortázar y Sábato representan dos aspectos, casi dos extremos de esta subversión, de esta astuta utilización de la realidad convencional para mantener el interés narrativo (el valor de la novela como narración) y a la vez narrarnos la

experiencia de la otra realidad. El juego, la pirueta, el humor, el absurdo, la sorpresa, la denuncia: el registro es casi infinito en este irreverente manejador de géneros y estilos que es Cortázar, escritor de temática obsesiva sobre las dos realidades: la necesidad de cruzar el puente que nos lleve a la otra realidad, el miedo a cruzarlo, la locura del que lo ha cruzado, la serenidad del que está ya en la otra realidad, como el axolotl. Cortázar no le tiene respeto a la realidad, de ahí su anticonvencionalismo y hasta su aparente falta de dramatismo (y sin embargo este «juego» que es *Rayuela* está narrado desde la locura y desde la ausencia de la Maga).

En Sábato no tenemos esta variedad de registros, si bien recurre también a los géneros convencionales para penetrar en su mundo de repetidas obsesiones, y también es cierto que a pesar de lo voluntariamente limitado de sus temas (sería más correcto hablar de la estrecha relación que tiene cada uno de los temas, hasta el punto de convertirse en una unidad) estructuralmente hay una creciente diversidad y un creciente número de personajes que representan los distintos *alter ego* del propio Sábato. En *El túnel* la narración es lineal y gira en torno a dos personajes, María y Castel, en los que se concentra el tema de la relación hombre-mujer constante en toda la obra de Sábato; Hunter es un *alter ego* muy sutil y mucho más lejanamente podría serlo Allende. El espacio geográfico se limita a Buenos Aires y la estancia, y dentro de Buenos Aires, las calles con sus bares y cafés, la casa de María y el taller de Castel. Se evitan las descripciones inmediatas y la acción narrativa (si realmente puede hablarse de acción) admite pocas digresiones, pese a la lentitud con que se realiza el encuentro entre Castel y María: la única digresión clara, que incluso representa una variación tonal dentro de la novela, es la escena en la oficina de correos, de un sabor kafkiano nuevo en el conjunto del libro. Narrado en primera persona, hay un solo punto de vista, con todas las ricas variaciones que ofrece un protagonista tan complejo como Castel.

En *Sobre héroes y tumbas* la narración se hace visiblemente más compleja: para empezar, deja de ser una *nouvelle* o *novella* para convertirse en una novela propiamente dicha, de considerable extensión. Los personajes centrales siguen siendo dos (Martín y Alejandra), pero aparece un claro *alter ego,* Bruno, o el más lejano Quique, así como el contrapunto histórico de Celedonio Olmos y Lavalle y el importantísimo capítulo «cervantino» (por su independencia e independencia con respecto al resto del libro) del «Informe sobre ciegos», posiblemente las páginas más complejas e importantes de toda la escritura

de Sábato. Los espacios geográficos, las personas narradoras, la atención por la realidad, los cambios de dirección narrativa: todo acentúa una complejidad que llega a su punto más alto en *Abaddón el exterminador,* que representa el intento más claro de romper con el concepto tradicional de novela, para oscilar entre la narración pura (más pura que ninguna de las páginas del resto de su obra), la autobiografía y el ensayo. Hay incluso algo nuevo, el humor, con las memorables páginas de Carlucho, donde se expresa la nostalgia de Sábato por la vida artesanal brevemente insinuada en *El túnel.* Hasta tal punto crece el tono de ensayo, que llega a reproducir casi literalmente ideas que conocíamos ya de sus libros de ensayos. La realidad está representada con referencias absolutamente directas con valor de crónica y con expresión directa de ideas políticas que culminan con un homenaje a Ernesto Che Guevara. Unamunianamente, los personajes de ficción se confunden con los de carne y hueso e incorporan, en un afán de radical unidad, personajes e interpretaciones de sus dos novelas anteriores, especialmente de *Sobre héroes y tumbas.* Buenos Aires es ahora algo tan inmediato que el autor ha creído conveniente incluir un glosario (a veces, dicho sea de paso, con términos que no necesitaban «traducción» para el lector español, como 'yerba,' 'curda', 'capicúa', 'despachar', etc.): no puede sorprender que junto a la conocida técnica de la novela policial llegue a incorporar *collages* parecidos a los de John Dos Passos, escritor no especialmente admirado por Sábato.

En todo crítico hay una tendencia a ver la obra de un escritor como una evolución coherente paralela a la experiencia y madurez del escritor. No es lo que me interesa en este ensayo, y no solamente porque *El túnel* sea una obra de una perfecta madurez. Ya he señalado que en Sábato hay una creciente complejidad de la estructura narrativa: de una novela de factura casi clásica pasamos progresivamente a la destrucción de la novela o del concepto de novela como obra exclusivamente de ficción y que sólo puede incorporar otros géneros siempre y cuando queden convertidos en «narrativa», como suelen hacer los escritores de las novelas históricas y de las novelas de ideas. Si esta creciente complejidad es aquí producto de una evolución o simplemente se trata, como yo creo, de distintas perspectivas, es algo que puede analizar con más detenimiento quien se dedique a comparar las tres novelas. Puedo insinuar, en todo caso, que para quien se acerque por primera vez a la obra de Sábato debemos recomendarle que la lea por su orden cronológico de publicación, no porque haya habido un desarrollo, sino por que se acumulan las referencias a obras anteriores como si estuviéramos en un uni-

verso familiar; pero, precisamente, porque Sábato concibe su obra como una obra única: hablamos de posiciones conocidas y de movimientos que van a crear una nueva situación dentro de esta unidad, pero no podemos hablar de desarrollo o no nos interesa. Mis referencias a otras páginas del escritor tampoco quieren indicar «coincidencias» sino aspectos de una obra única que pueden iluminar mejor el universo de Sábato o mi propia exposición.

«Yo no he aspirado nunca *a los* libros; aspiro *al* libro; escribo porque creo en *una verdad* a decir; y si vuelvo a escribir no es porque me dé cuenta de *otras* verdades que se pueden añadir, y decir *además,* decir *encima,* sino porque algo que continúa cambiando en la verdad me parece exigir que no se deje nunca de volver a decirla», escribe Elio Vittorini en el prólogo a *Il garofano rosso,* novela publicada en 1948, el mismo año en que aparece *El túnel.* Sábato es explícito sobre el carácter único de la escritura y sobre los grandes temas comunes a toda gran obra literaria. Escribe en *Heterodoxia* que «los más profundos novelistas y dramaturgos son los que están obsesionados por una sola obsesión (...). Ya sea el Bien y el Mal, o la Soledad, o el Amor, esa monomanía se debe a la profundidad de la obsessión, y ésta garantiza la profundidad de la creación» (p. 96), e insiste en *Abaddón*...: «No creas en los que escriben sobre cualquier cosa. Las obsesiones tienen sus raíces más profundas, y cuanto más profundas menos numerosas son. Y la más profunda de todas es quizá la más oscura pero también la única y todopoderosa raíz de las demás, la que reaparece a lo largo de *todas* las obras de un creador verdadero» y añade: «Eso es lo que hicieron Van Gogh y Kafka y todos los que deben importar» (p. 117). A lo largo de la obra de Sábato, novelas y ensayos, aparecen y reaparecen estos escritores malditos arrastrados muchas veces a la locura en su obsesión por el tema único. También a la hora de la lectura interesan «pocos libros, pero leídos con pasión» *(Apologías y rechazos,* p. 82), como Cervantes, Shakespeare, Pascal, Dostoievski, Baudelaire, Proust, Nietzsche, Kierkegaard, Joyce o Faulkner, continuamente citados y, entre los pintores, Van Gogh y Leonardo. Sorprenden, por su escasez, las referencias a Pirandello y a los escritores del 98 con los que tantas cosas tiene en común, como Baroja, Machado y, sobre todo, Unamuno, cuya presencia implícita es constante en *El túnel* y con quien coincide en su concepción de la novela, la relación entre los personajes y el creador, la desnudez de la prosa, la visión de la realidad profunda, los problemas metafísicos, etc.

En todos estos escritores las obsesiones centrales son el nacimiento, la muerte, el sexo, el sueño, etc., en una serie de temas que

van a definir lo que es para Sábato su concepción de la novela y que el lector puede aplicar casi literalmente a *El túnel*. Escribe en *El escritor y sus fantasmas* que «una novela profunda no puede no ser metafísica, pues debajo de los problemas familiares, económicos, sociales y políticos en que los hombres se debaten están, siempre, los problemas últimos de la existencia: la angustia, el deseo de poder, la perplejidad y el temor ante la muerte, el anhelo de absoluto y de eternidad, la rebeldía ante el absurdo de la existencia» (p. 200). Insisto en que todas estas características tan unamunianas se pueden aplicar como centrales a Castel, el protagonista de *El túnel*. Y tal vez resulte una ofensiva redundancia señalar la relación entre los términos «metafísico» y «existencial». Las abundantes referencias a lo largo de la obra de Sábato muestran, en efecto, una clara visión de los ejes en que se mueve la novela (lo metafísico, lo romántico, lo existencial) y el especial papel del artista o creador, el único que conoce «el secreto y el misterio de la creación» *(El escritor...*, p. 167). La relación entre la obra y su creador, la concepción de la novela y del creador del mundo novelesco es esencial para leer toda la narrativa de Sábato, para entender a Castel y para entender el papel de *alter ego* que juegan los distintos personajes sabatianos casi sin excepción. Este concepto está relacionado con la ruptura del concepto positivista y con el consiguiente rechazo de la realidad superficial para adentrarse en la realidad profunda con todas sus consecuencias: Cortázar, en ocasiones, rechaza cruzar el puente o abrir la puerta por miedo a caer en la enceguecedora oscuridad del misterio, en el deslumbramiento de la locura; no así los personajes de Sábato. La relación con la poesía del mal y con la locura tiene, por consiguiente, una enorme importancia.

Al quedar libre de los prejuicios cientifistas del XIX, la novela «no sólo se mostró capaz de dar testimonio del mundo externo y de las estructuras racionales, sino también de la descripción del mundo interior y de las regiones más irracionales del ser humano» *(El escritor...*, p. 20), lo que explica que la literatura que descubre e indaga al hombre «no puede ser, pues, sino una literatura de situaciones excepcionales» (p. 85) donde «se describen dramáticamente las situaciones límites del hombre enajenado» *(Apologías...*, p. 131), de ahí que «la soledad, el absurdo y la muerte, la esperanza y la desesperación, son temas perennes de toda gran literatura» *(El escritor...*, página 93) y así, cuando se habla de la crisis de la novela, para Sábato la crisis es, en todo caso, la de la novela de herencia positivista y «no se advierte que se ha hallado una nueva veta de lo novelesco, es decir, de lo misterioso, de lo romántico, del enigma de la existen-

cia» (*Heterodoxia*, p. 125). Naturalmente, para el lector agobiado por los prejuicios creados precisamente por la crítica positivista (crítica que, pese a las grandes transformaciones ocurridas a lo largo del siglo, sigue dominando y dominándonos), deberá revisar de manera radical un concepto del romanticismo creado por el realismo para desprestigiarlo. Creo que sería más fácil entenderlo a través de la poesía maldita francesa, que es la que mejor representa esta concepción de lo romántico tal como la expresa Sábato y que, repito, no puede deslindarse de un concepto metafísico de vivencia de la otra realidad en detrimento de la realidad superficial: «Nuestra época acentúa el carácter metafísico de la ficción al mismo tiempo que atenúa el costumbrismo y el folklore (...) porque va alcanzando la universalidad por abajo, por el vasto subsuelo de los misterios metafísicos» (*Heterodoxia*, p. 128). Un término, el del subsuelo, que nos llevará al concepto de las dos realidades, de la pureza y la impureza, de la luz y la oscuridad y otras claves fundamentales para la lectura de *El túnel*.

Y la que podemos llegar también (no entro, pues, en ninguna digresión) observando el papel del artista en la obra de Sábato. En efecto, creo que una de sus grandes aportaciones y una de las más valientes. Sábato, «pese» a ser un escritor reiterativo, no ha podido evitar las contradicciones y los malentendidos, pero jamás ha tenido miedo de pasar por reaccionario («hay momentos en que el progreso es reaccionario y la reacción es progresista», *Apologías*, p. 139) si esto le permite mantener la coherencia de su línea central de pensamiento (y no estoy hablando aquí de concretas declaraciones políticas que no tienen por qué empañar este trabajo ni abrir otra digresión). La reivindicación de la dignidad del artista podría parecer de nuevo un ingenuo regreso al tópico del artista romántico, cuando sería más correcto recordar que esta tipificación del artista ha sido creada por la crítica (y la narración) positivista, ofreciéndonos la figura de un bohemio extravagante y ridículo *incapaz* de integrarse a la sociedad (que lo acepta como un lujo) y a la realidad. Quitándole todo el elemento de caricatura y admitiendo que el artista no se integra a la sociedad porque *rechaza* la realidad superficial del positivismo, ésta es la imagen que Sábato tiene del artista, y no me importa adelantarme señalando que en *El túnel* Castel no es castigado por la sociedad por su crimen, sino que es declarado loco y se le encierra en un manicomio, lugar más indicado para los artistas que las cárceles, adonde van los asesinos sensatos y cuerdos. Al positivismo y al realismo les ha interesado marginar al artista precisamente para silenciar su rebeldía o hacerla pasar por extravagante, «anormal». Ya

sabemos que en las sociedades normales el loco es el que no se adapta a las condiciones impuestas por la sociedad, no importa cuán falsas y frágiles sean estas convenciones. Loco es el que es distinto y locura es, por lo tanto, lo opuesto de la normalidad. En Sábato, naturalmente, esta palabra no tiene un significado negativo: «lo razonable es lo normal: ¿y qué tiene que ver el arte con la normalidad? Todos los grandes creadores y aun los creadores a secas son anormales y neurópatas. La creación es mágica, imaginativa, irracional» *(Heterodoxia,* p. 127), y si bien la locura no es privilegio del artista («el hombre libre, el herético, el solitario, tiene que estar poseído de un valor casi demencial», p. 73), el artista «es el único por excelencia, el que gracias a su incapacidad de adaptación, a su rebeldía, a su locura, ha conservado paradojalmente los atributos más preciosos del ser humano» *(El escritor...,* p. 30). Esta locura, que se debe a su condición de ser rebelde y antagónico (la mayor parte de los grandes escritores fueron rebeldes», *Apologías...,* p. 72), es la que más se acerca a la tradicional imagen del artista romántico; pero aquí nos interesa más la que se acerca a la del artista como demiurgo: no ya como el profeta y el testigo (ambos lo serían de la realidad convencional) que vemos en Victor Hugo, Walt Whitman o Pablo Neruda, sino del artista como mago y como conocedor de los niveles más profundos de la realidad, ya que «el conocimiento de vastos territorios de la realidad está reservado al arte y sólo a él» *(El escritor...,* página 24).

Esta visión es la más cercana a la de los poetas malditos (aunque Sábato sólo menciona, y reiteradamente, a Baudelaire) y a la de los pintores y escritores que he mencionado a propósito de temas y lecturas en Sábato. Si los artistas conocen «el secreto y el misterio de la creación» *(El escritor...,* p. 167) y «son los herederos del mito y de la magia» (p. 117), «endemoniados como son, como lo son todos los creadores gigantescos, lanzan al mundo personajes inficcionados por el Mal, adquiriendo el Demonio en esas creaciones toda la fuerza viviente y carnal que en los tratados de teología sólo es descrita en teoría y abstracción» (p. 201). El artista «se sume en las profundidades tenebrosas de su ser, se entrega a las potencias de la magia y el sueño, recorriendo para atrás y para adentro los territorios que retrotraen al hombre hacia la infancia y hacia las regiones inmemoriales de la raza, allí donde dominan los instintos básicos de la vida y de la muerte, donde el sexo y el incesto, la paternidad y el parricidio, mueven sus fantasmas» (p. 203). La temática tradicionalmente universal (nacimiento, infancia, amor, muerte...) queda ampliada al llegar a regiones más profundas, donde desaparece toda noción «mo-

ral» (ya que, como nos recuerda Sábato, «la novela no demuestra, muestra» (p. 102), para llegar a las zonas prohibidas. Nos acercamos así a una de las obsesiones centrales del escritor y que explica el conflicto de Castel en toda su trágica grandeza: la dualidad del ser humano, «el desgarramiento del hombre que pasa de las tinieblas a la luz más deslumbrante, del mundo nocturnal de los sueños al de las ideas claras, de la metafísica a la física: y recíprocamente» *(Apologías...*, pp. 13-14), y precisamente porque los artistas son los únicos conocedores de estos vastos territorios de la realidad, son ellos, más que los pensadores, «los que están destinados (condenados) a expresar en sus ficciones esta dolorosa y sucia dualidad» (p. 111). Y es el propio Sábato quien en *Abaddón...* dice que «el hombre es un ser dual. Trágicamente dual. Y lo grave, lo estúpido es que desde Sócrates se ha querido proscribir su lado oscuro» (p. 257).

Cuando Sábato habla de que «se ha querido proscribir su lado oscuro» excluye, cabalmente, a todos aquellos grandes malditos que aparecen reiteradamente en sus páginas (personajes, escritores, el propio escritor) y que han penetrado en el reino de las tinieblas. Curiosamente, pese a la estrecha relación que muchos de estes temas (muerte, sexo, edipianismo, infancia, sueño, etc.) tienen con el psicoanálisis, no es por este camino por el que intenta llegar, tal vez porque tampoco Freud pudo escapar a unos principios racionalistas para llegar a lo irracional. En *El túnel* hay una caricatura de la Sociedad Psicoanalítica, con aquellas «damas y caballeros tan aseados emitiendo palabras génito-urinarias» (p. 22) y, a propósito de la jerga (Castel es un obsesionado enemigo del lugar común), el pintor nos dice que es «otra de las características que menos soporto. Basta examinar cualquiera de los ejemplos: el psicoanálisis, el comunismo, el fascismo, el periodismo. No tengo preferencias; todos me son repugnantes» (p. 20). Ya veremos más adelante la importancia de esta actitud de Castel en relación con la locura. Lo importante aquí es que, al margen del psicoanálisis y del surrealismo (a pesar de la mención de sus contactos con el surrealismo francés y de su amistad con Domínguez y Breton en el apartado «El surrealismo» de *El escritor...* y en «Ciertos sucesos producidos en París hacia 1938» de *Abaddón...*) y protegiéndose en una tradición de visionario, Sábato profundiza en un tema que va a constituir la esencia y la poderosa originalidad de su narrativa, que consiste en mostrarnos los dos planos de la realidad o, para ser más precisos y coherentes con mi propia terminología, las dos realidades, y que explica asimismo (en aparente contradicción con su pensamiento progresista) las distintas raíces de su pesimismo.

En *El escritor...*, y a propósito del arte, habla de una manera explícita de la realidad superficial: «Lo que hace crisis no es el arte sino el caduco concepto burgués de la 'realidad', la ingenua creencia en la realidad externa» (p. 30), y pone como ejemplo de lo opuesto a Van Gogh, que describe una especie de irrealidad producto de «un hombre enloquecido por la angustia y la soledad» (p. 31). En *Heterodoxia* insiste de forma todavía más explícita en que «el hombre es esquizoide, no se contenta en general con esta realidad: busca o se construye otras (...). La creación y el descubrimiento representan a la vez la grandeza prometeica, la intrepidez del macho, y su esencial ansiedad, su interminable descontento, su trágica soledad» (p. 86), introduciendo aquí un elemento que analizaré más tarde, relacionado con la posesión y la necesidad de absoluto que se refleja en la «esencial ansiedad», y que define perfectamente el carácter de Castel. También en *Heterodoxia,* en el apartado dedicado al patrioterismo lingüístico, repite casi literalmente lo que ya dijo en *Sobre héroes...* a propósito de los individuos que «se califican de 'realistas', porque no son capaces de ver más allá de sus narices, confundiendo la Realidad con un Círculo-de-Dos-Metros-de-Diámetro con centro en su modesta cabeza» *(Sobre héroes...*, p. 398) y que rechazan como locos a los que les vienen con planes para descubrir América (cf. *Heterodoxia,* p. 104). Para Sábato, quien, como es sabido y como él no se cansa de recordarnos repetidas veces, abandonó una importante carrera de científico para dedicarse a la literatura, la ambición de la ciencia de dar respuestas a las dudas del ser humano coincide con el positivismo, y es este mundo de claridad el que va a llevar a la destrucción de la civilización tal como la conocemos: hay un «desgarramiento entre su mundo conceptual y su mundo subterráneo» *(Abaddón...*, página 38), entre la ciencia y la ficción. Lo subterráneo y oscuro está relacionado con lo misterioso y con la realidad profunda que sólo se alcanza cruzando el puente, atravesando el túnel o rompiendo sus paredes, etc., en una simbología muy cercana, como ya hemos visto, a la de Julio Cortázar. No existe solamente «esa externa realidad de que nos habla la ciencia y la razón, sino *también* ese mundo oscuro de nuestro propio espíritu» *(El escritor...*, p. 58) y «lo profundo es a menudo oscuro» *(Heterodoxia,* p. 74); por eso Alejandra, al igual que la María de *El túnel,* «era un territorio oscuro y tumultuoso, sacudido por terremotos» *(Sobre héroes...*, p. 217), un territorio inaccesible que explica la angustiosa relación entre búsqueda e incomunicación en toda la narrativa de Sábato.

La oscuridad está relacionada también con el mundo de las tinieblas y del Mal: «La tarea central de la novelística de hoy es la inda-

gación del hombre, lo que equivale a decir que es la indagación del Mal. El hombre real existe desde la caída. No existe sin el Demonio: Dios no basta» *(El escritor...*, p. 184): de nuevo tenemos aquí una indicación de las raíces del pesimismo de Sábato, que van más allá de una interpretación reaccionaria o progresista, es decir, más allá de una lectura de la realidad superficial o externa. El subsuelo es el reino de las tinieblas y del Mal y al hombre no le es dado conocerlo por medio de la razón sino con la intuición, privilegio del artista que a través del arte explora «la condición del hombre, conmoviendo y transformando sus estratos más misteriosos» *(Apologías...*, p. 96), pues la función del artista es descifrar «esas claves cada día más escondidas» *(Abaddón...*, p. 107); y si es cierto que el mundo de lo subterráneo no aparece como central en *El túnel* (aunque la ceguera de Allende es ya una insinuación de lo que será Fernando en el «Informe sobre ciegos» de *Sobre héroes...*, la palabra «claves» sí explica este sentido de búsqueda que en todo Sábato (y de forma absoluta en *El túnel* se desarrolla, estructuralmente, a modo de novela policíaca. Y el desprecio de Castel por los ciegos está estrechamente relacionado con la tendencia de Fernando en *Sobre héroes...* «a cavilar sobre sótanos, pozos, túneles, cuevas, cavernas y todo lo que de una manera o de otra está vinculado a esa realidad subterránea y enigmática: lagartos, serpientes, ratas, cucarachas, comadrejas y ciegos» (p. 424), que explica lo que podría parecer una simple extravagancia de Castel o una expresión más de su orgulloso desprecio por la humanidad cuando dice que «debo confesar ahora que los ciegos *no me gustan nada* y que siento delante de ellos una impresión semejante a la que me producen ciertos animales, fríos, húmedos y silenciosos, como las víboras» *(El túnel,* p. 53), del mismo modo que en *Abaddón...* lo que más recuerda el doctor Schneider es la descripción que Castel hace de los ciegos, «eso de la piel fría» (p. 67), relacionado con la viscosidad de lo oscuro y lo subterráneo que se desarrolla extensamente en el mencionado apartado del mismo libro, «Ciertos sucesos producidos en París hacia 1938», de fuerte carácter autobiográfico, y en «El surrealismo» de *El escritor...* En una especie de interrogatorio de intensidad poética, Sábato habla de su terror por las cuevas, los gusanos, la basura y los excrementos, por «los animales de piel fría que se meten en los agujeros terrestres» y que por eso huyó «hacia la luz, hacia lo límpido y transparente, hacia lo cristalino y helado» *(Abaddón...*, p. 281), es decir, hacia las matemáticas, el análisis y la razón como opuestos a la intuición. Lo interesante es que de pronto R., el interrogador, exclama: «Cuevas, mujeres, madres» (p. 282), llevándose así a otra dimensión de lo subterráneo relacionada con el

mito y el origen, que está también en el corazón de *El túnel:* el sueño, la infancia y la muerte, la mujer y la maternidad.

En *Abaddón...* Sábato habla de Bernardo Wainstein, de Castel, de Vidal Olmos, del «Informe sobre ciegos» y dice, a propósito de la escritura, que «las ficciones tienen mucho de los sueños, que pueden ser crueles, despiadados, homicidas, sádicos, aun en personas normales que de día están dispuestas a hacer favores» (p. 166), una idea expresada igualmente en *Apologías...*: «los sueños son más genuinas revelaciones del alma que los actos, muy a menudo apócrifos, de la vigilia» (p. 112) y que coincide sin dificultad con la clásica interpretación de los sueños de Freud en torno a la liberación del *id* o *ello* cuando dormimos. Pero en la conversación con Wainstein añade Sábato, en un subrayado del propio autor: «Al dormir cerramos los ojos y por lo tanto nos convertimos en ciegos» *(Abaddón...*, p. 166). Esta dimensión no aparece abiertamente desarrollada en *El túnel,* donde la figura de Allende parece secundaria; pero, por el contrario, tiene una capital importancia el tema de la mirada y, por lo tanto, su implícita relación con la ceguera. De momento lo que nos interesa ver es la relación entre el sueño y lo subterráneo, la oscuridad y la realidad profunda que, si coincide con los planteamientos freudianos o surrealistas (¡quién puede ignorarlos!), no por fuerza son de naturaleza freudiana o surrealista ni tienen ese significado en la narrativa de Sábato: precisamente porque no le interesa la realidad profunda como un bosque de símbolos que explican a la realidad exterior sino que, al igual que Cortázar, al igual que los simbolistas y al igual que los místicos y al igual que cierta dirección del modernismo lo oculto *es* lo real en el mismo sentido en que «el mundo externo existe únicamente en función del drama personal, como proyección de la subjetividad» *(El escritor...*, p. 27), de modo que sueño, infancia, etc., tienen una estrecha relación con el concepto existencial, romántico y metafísico que de la literatura (= de la realidad) tiene Sábato. Por eso, a propósito de «El arte como rebelión romántica», puede decir en *El escritor...* que «a través del sueño y la demencia, de la embriaguez y el éxtasis, el romanticismo germánico vio en la poesía y en la música el camino del auténtico conocimiento» (p. 125); igualmente, «el desencantamiento de la cultura por obra del racionalismo provocó así el resurgimiento de lo mágico, que es el atributo central del movimiento romántico», así que no puede asombrarnos que los nuevos poetas «reivindicaran el sueño, la infancia y la mentalidad primitiva» (p. 124).

El sueño está, pues, en el terreno de la oscuridad, y sería conveniente, en este sentido, ver la importancia que tiene en *El túnel* y ver

asimismo la estrecha relación que tiene con la magia y el mito, con el origen y, desde luego, con la infancia que, por un lado, es el paraíso perdido y, por otro, está contaminada de sufrimiento. En *Abaddón...*, Bruno, al regresar a su propia casa de la infancia, piensa que «lo único verdaderamente real era su infancia, si lo real es lo que permanece idéntico a sí mismo: un trozo de la eternidad. Pero así como el despertar la vida diurna queda ya contaminada de infamia, no siendo entonces los mismos que éramos antes de aquellos sueños, la vuelta a la infancia queda enviciada y entristecida por los sufrimientos vividos. Y si la infancia real era la eternidad, eso le impedía sin embargo verla como parece que debiera verse: limpia y cristalina; sino como a través de un vidrio sucio, turbia e imprecisamente» (pp. 452-453). No voy a insistir ahora en la importancia que tiene la imagen del vidrio o la ventana como reflejo de la incomunicación comprobable (no separados por una pared negra, sino por un vidrio que nos permite ver y comprobar la existencia de las cosas pero no alcanzarlas). Tampoco debería insistir en otra característica de los textos sabatianos: y es que precisamente por estar trabajados como fragmentos, el lenguaje tiene la concisión propia del relato o la *nouvelle* y raramente llega a la dispersión propia de la novela; de este modo, todo el lenguaje se convierte en un complejo tesoro de claves. Si la imagen del vidrio está relacionada con la desesperanza y la incomunicación, en *El túnel* se ve de forma más clara la relación entre sueño/infancia/casa, es decir, sueño/infancia/madre o mujer o, volviendo a la exclamación de R., «cuevas, mujeres, madres», lo que nos obliga a releer con más detenimiento la mencionada descripción de la visita de Bruno a Capitán Olmos: «se vería pronto la torre de la iglesia y poco después la mole del molino: los elevadores del molino Bassán, su propia casa, la infancia» *(Abaddón...*, p. 452), en una construcción donde infancia y casa se convierten en una misma cosa (en lugar de decir «la casa *de la* infancia»).

La infancia tiene dos significados centrales: por un lado, es el espacio privilegiado de la magia, y se relaciona con otros mitos; por otro, sirve para expresar el radical pesimismo de Sábato, para quien la vida, a partir de la adolescencia, va ensuciando la imagen cristalina que teníamos del pasado. En ambos aparece la mujer como elemento positivo y negativo. Para Sábato, «lo esencial en la obra de un creador sale de alguna obsesión de la infancia» *(Abaddón...*, página 47), «me parece difícil escribir algo profundo que no esté unido de una manera abierta o enmarañada a la infancia» *El escritor...*, página 17). Este regreso a la infancia puede tener un sabor elegíaco, donde el elemento lírico suaviza el dolor del paso del tiempo y la sola

mención del pasado nos transporta al pasado, nos permite saborear la imagen del idilio; lo que, al mismo tiempo, por tratarse de esencia, nos permite eliminar el folklorismo o el pintoresquismo narrativo (otro importante aspecto relacionado con el rechazo de la realidad inmediata): «la patria no es sino la infancia, algunos rostros, algunos recuerdos de la adolescencia (...), el olor (el recuerdo del olor) de nuestro viejo motor en el molino...» *(El escritor...*, p. 61). En *Apologías...* insiste en este concepto de la patria como lugar de la infancia y de la magia (por lo tanto, no de patria como una abstracción), ahora en estrecha relación con la tierra uterina o materna y con la muerte: «a medida que nos acercamos a la muerte, también nos acercamos a la tierra: pero no a la tierra en general, sino a aquel ínfimo pedazo (pero tan querido, tan añorado) en que transcurrió la infancia, en que tuvimos nuestros juegos e instauramos nuestra magia (...). Cosas así. No grandes cosas, sino modestísimas cosas que en esos momentos adquieren melancólica majestad» (p. 27). Reaparece esta visión de lo humilde muy relacionada con la nostalgia de lo artesanal como contrario a lo científico, en el mismo sentido en que la infancia es la edad de la intuición (magia cristalina u oscuros subterráneos del miedo) contra la edad de la razón. En *Sobre héroes...* es donde vemos de forma más clara la relación de distintos temas en torno a la infancia. Insiste en que «la patria era también como el hogar, como el fuego y la infancia, como el refugio materno» (p. 273), para desarrollarse totalmente en la figura de Alejandra que tiene, recordamos, un enorme parecido con la María de *El túnel:* «Y Martín se sentía solo, se interrogaba sobre todo: sobre la vida y la muerte, sobre el amor y el absoluto, sobre su país, sobre el destino del hombre en general», es decir, sobre los grandes interrogantes que convierten a Castel en un ser excepcional, angustiado indagador de la otra realidad; y añade, a propósito de Alejandra, la realidad o el absoluto inaferrable: «de pronto parecía como si ella fuera la patria, no aquella mujer hermosa pero convencional de los grabados simbólicos. Patria era infancia y madre, era hogar y ternura; y eso no lo había tenido Martín; y aunque Alejandra era mujer, podía haber esperado en ella, en alguna medida, de alguna manera, el calor y la madre; pero ella era un territorio oscuro y tumultuoso...» (p. 217). De nuevo es preciso recordar la densidad de la escritura de Sábato, que exige una atenta percepción del texto («escrutar —dice en *Apologías...*— no es lo mismo que razonar: supone también observación, intuición...», p. 50): «y aunque Alejandra era mujer», escribe Sábato, acercándose al centro máximo de la dualidad, el de la relación entre hombre y mujer, entre el poder y la pasividad, entre la pureza y la impureza, etc., claves todas ellas para una

más rica interpretación de *El túnel.* Camino del sur, Martín recuerda aquellos nombres que desde su infancia «sugerían remotas y solitarias regiones del mundo, pero limpios, duros y purísimos; lugares que parecían no haber sido ensuciados aún por los hombres *y sobre todo por las mujeres*» (p. 549). La innecesaria cursiva es mía.

Hemos visto que hay una clara relación entre la infancia y la muerte. En *Apologías...* Sábato nos dice que «siempre me ha preocupado el problema de la muerte» (p. 53) y, en efecto, la muerte, como la violencia, es una presencia constante en su narrativa aunque sólo sea porque, como nos recuerda en *Heterodoxia,* «el amor ansía lo absoluto, causa por la cual todos los grandes amores son trágicos y de alguna manera terminan con la muerte» (p. 109). Sin embargo, la dimensión metafísica y existencial está más directamente relacionada con la vida que con la muerte y ésta aparece como un acto de la voluntad: en *Sobre héroes...* Alejandra *decide* sucidarse y en *El túnel, Castel,* unamunianamente obsesionado con el suicidio, al final *decide* matar a María (la justificación del relato está en el deseo de Castel de explicar «cómo fui haciéndome a la idea de matarla» (p. 16). En todo caso la muerte nos interesa en su relación con la tierra, es decir, con la madre, esencial también en el caso de *El túnel,* donde el cuadro que crea el desarrollo de la novela se llama precisamente *Maternidad.* En *Abaddón...* parece no estar de acuerdo con la importancia que se da a la maternidad en *El túnel* en un sentido estrecho «Pero creo —añade, en otro sentido igualmente estrecho— creo que si escribís abandonándote a tus impulsos, pasa un poco lo de los sueños. Te van saliendo las obsesiones profundas. Mi madre era poderosa, y a nosotros dos, los últimos, a Arturo y a mí, nos agarró, por decirlo así. Casi nos encerró. Se puede decir que vi el mundo a través de una ventana» (p. 192). A nadie pasará desapercibido que en la escena de la ventana se encuentra el centro de la búsqueda de Castel en el sentido de lo puro y lo absoluto (por eso al comprobar la imposibilidad de alcanzarlo destruye a María y destruye asimismo el cuadro). Hemos visto también la relación entre el terror a las cuevas que tuvo Sábato desde chico con la exclamación de R. «cuevas, mujeres, madres».

Madre y mujer tienen así una estrecha relación, hasta el punto de llegar a confundirse. Precisamente porque Sábato rechaza de plano el concepto decimonónico, positivista de la novela, la mujer como madre no aparece de una manera explícita y, desde luego, la relación entre hombres y mujeres (entre hombre y mujer, para ser más exacto) no tiene nada que ver con el matrimonio o la maternidad. En *Hetero-*

*doxia* es donde Sábato expresa más por extenso la relación entre lo masculino y lo femenino y ya es sintomático que haya una explícita relación entre lo femenino, lo maternal y el mundo subterráneo de los ciegos: a propósito de Weinninger nos dice que el odio a su madre «se manifiesta en el odio a lo femenino en general y a lo que tiene de cenagoso, informe y sucio» (p. 18) y en *El escritor...*, a propósito del platonismo nos dice que «aparece siempre vinculado a una fobia por lo femenino (del mismo modo que el existencialismo, y en general el romanticismo, es la rebelión de los elementos femeninos de la sociedad» (p. 149). Parece importante subrayar, en relación con *El túnel,* que mujer y madre son una misma cosa y que la misoginia de Castel (lo que yo interpreto como misoginia) tiene su raíz en su concepción platónica, o por lo menos en su conflicto entre una inconsciente visión platónica y una necesidad por cruzar el puente o atravesar el túnel. A María hay que verla como una madre en el sentido de que es *la* mujer (la mujer como mito) en la que Castel necesita proyectar su infancia, el absoluto eterno, etc. «Cuando en la mujer termina la amante aparece la madre», y añade: «cuando en el hombre termina la cópula, ya se ha alejado hacia otros mundos» *(Heterodoxia,* p. 73). El hombre persigue ideas puras, abstractas, «suele partir de premisas lógicas y realistas para remontarse a verdaderas locuras» (p. 15) y quiere aplicar la lógica a la vida, fracasando estrepitosamente: creo que aquí encontramos una exacta definición de Castel; la mujer es noche, misterio, contradicción, y siente indiferencia y repugnancia por la abstracción, lo que explica los constantes interrogatorios de Castel mientras que para María, por el contrario, es innecesario hacer o hacerse preguntas, pues «para la mujer las ideas puras no existen y no tienen sentido, son casi un juego descabellado, prolongación de la insensatez infantil. Y si las tolera, si las escucha (...), es en virtud de su material ternura por los seres (los hombres) que quiere y que es capaz de admirar hasta en sus actos de demencia» (p. 53). Ya el lector habrá advertido cómo se repite esta relación entre hombres y mujeres en *Cien años de soledad,* que explica la obsesión de los Buendía por el coito (con el coito incestuoso, habría que añadir), como explica la necesidad del acto sexual en Castel para «verificar» el amor de María, precisamente porque «los hombres tienden a confundir eros con sexualidad y creen poseer a la mujer cuando la poseen sexualmente» (p. 53), porque el hombre es un «animal sediento de poder», «de ahí que el erotismo exclusivamente sexual aparezca tan frecuentemente unido a la violencia, al sadismo y a la muerte» (p. 55), que es de nuevo otra iluminación del carácter de Castel producto no de una «sicología», sino de una forma de ver el mundo. De nuevo, en

este afán de conocimiento en el sentido bíblico, coincide con Unamuno, especialmente con el Unamuno de *Abel Sánchez* y de *Niebla.*

Por su propia condición, el hombre tiende unos puentes insalvables que le impiden llegar a la mujer: él mismo ha creado su contradicción, su incomunicación y su trágica soledad donde el alma es un «ámbito desgarrado y ambiguo, sede de la perpetua lucha entre la carnalidad y la pureza, entre lo nocturno y lo luminoso» *(El escritor...*, página 211). Las relaciones entre Castel y María, entre Martín y Alejandra, entre Bruno y Georgina, se definen precisamente por una búsqueda inútil y por la incomunicación, y Martín sabe que la realidad del alma de Alejandra «le era ajena, no le pertenecía ni jamás le pertenecería» *(Sobre héroes...*, p. 192), «al asombro sucedió el sentimiento ya habitual de anhelante tristeza ante el enigma de Alejandra, condenado a permanecer siempre afuera» (p. 250). Si la mujer representa lo oscuro, el mundo de los ciegos («siempre consideré a la mujer como un suburbio del mundo de los ciegos», p. 321), se entiende que Fernando, ante la idea de que Iglesias no se ponga en contacto con los ciegos, se avergüence al «recordar las tonterías que se me ocurrieron cuando empecé a temer que no alcanzaría a cruzar el puente» (p. 321). Este mundo oscuro y subterráneo de la mujer y de los ciegos que viven y sienten al margen de la razón es el opuesto del mundo lógico de la ciencia, del positivismo, de lo objetivo y de la angustiosa ambición del hombre por alcanzar la platónica luminosidad del absoluto. Ya hemos visto cómo Martín, en su soledad, se interroga sobre la vida y la muerte, sobre el amor y el absoluto, sobre su país, sobre el destino del hombre en general, cómo necesita aferrarse a lo concreto y al mismo tiempo al inaferrable ideal platónico que es Alejandra: infancia, madre, patria, ternura, es decir, mujer; y cómo en *Heterodoxia* nos ha dicho Sábato que el amor ansía lo absoluto. Pero hay que leer «Ahí estaba», el pirandelliano y unamuniano apartado de *Abaddón...*, para llegar a esta encrucijada que nos lleve al centro de la dualidad: pureza e impureza. Sábato habla a Silvia (¡habla a Silvia sobre Abaddón!) de «la novela como poema metafísico», «el escritor como entrecruzamiento de la realidad cotidiana y las fantasías, como límite entre la luz y las tinieblas» (p. 248), de los «personajes en busca de su autor» y de la novela «en que esté en juego el propio novelista» (p. 248), «como un personaje más, en la misma calidad que los otros, que sin embargo salen de su propia alma. Como un sujeto enloquecido que conviviera con sus propios desdoblamientos» (p. 249), y cuando Silvia le mira sorprendida al comentar Sábato lo hermoso que es el lugar para que el chico se suicide, añade éste

con una sonrisa triste: «Un chico de novela, uno de esos que buscan el absoluto y sólo encuentran basura» (p. 249).

Esta va a ser, para Castel, la dualidad o el aspecto de la dualidad más brutal e irreconciliable y es, en general, obsesión de todos los personajes masculinos de Sábato. Pero si en Castel la unión física, en cuanto concebida únicamente como posesión, fracasa y revela el aspecto «sucio» de las mujeres, para Bruno «una de las trágicas precariedades del espíritu, pero también una de sus sutilezas más profundas, era su imposibilidad de ser sino mediante la carne» *(Sobre héroes...*, p. 139), mientras que para Martín «la calidad del amor que hay entre dos seres que se quieren cambia de un instante a otro, haciéndose de pronto sublime, bajando luego hasta la trivialidad» (página 199); por eso puede hablar, ya al final de la novela, de aquellos nombres de regiones del mundo «limpios, duros y purísimos; lugares que parecían no haber sido ensuciados por los hombres y sobre todo por las mujeres» (p. 548). Pero para Sábato «lo digno de un gran literato es el espíritu impuro: es decir, el hombre que vive en este confuso universo heracliteano, no el fantasma que reside en el cielo platónico» *(El escritor...*, p. 78). En los extremos de este universo están «el amor estrictamente carnal, de prostíbulo y pornografía, realizado en secreto por la sociedad deshumanizada; y el amor espiritual, estrictamente platónico» *(Heterodoxia,* p. 106), eje en el que se mueve el imposible amor de Castel.

El mismo Sábato se sitúa en el corazón de estas contradicciones y así, cuando Wainstein le pregunta cómo se compaginan las ideas de Castel y de Vidal Olmos y la crueldad y sarcasmos de este último contra el progreso con una posición de izquierdas, Sábato contesta que «yo mismo me la he planteado infinidad de veces, cuando permanezco perplejo y hasta abochornado por ser capaz de ideas tan perversas» *(Abaddón...*, p. 164) y que «todos somos contradictorios, pero quizá los novelistas más que los demás» (p. 165). Pero a las alturas de este ensayo creo que nos es fácil ver que Sábato no es, como novelista, contradictorio, sino testimonio de la contradicción, incluso de sus propias contradicciones. Volvamos a recordar que Sábato, como lo cuenta repetidas veces en sus ensayos y en su narrativa, fue físico y abandonó la ciencia por la literatura, abandonó el mundo de la claridad y de la razón por el oscuro mundo de la imaginación, y si no siempre niega las ventajas de la ciencia sí niega de forma rotunda el privilegio de la ciencia y la arrogante presunción de que hay un «absoluto» objetivo alcanzable. Por un lado Sábato es pesimista en cuanto constata la fe ciega del hombre contemporáneo en el progreso de la ciencia y de la tecnología, y resulta bastante fácil

identificar el holocausto judío (germen de la crisis en Castel) con el holocausto final de la humanidad en manos del progreso. Sábato es pesimista asimismo en cuanto a la condición del hombre moderno, del hombre medio, que ha perdido su identidad, su conciencia de la realidad profunda: en este sentido está muy cerca del concepto del superhombre que recoge de Schopenhauer y de Nietzsche; cita, así, a Schopenhauer: «El utilísimo tener siempre vivo en el alma el desprecio que merecen los hombres en general y para ello conviene meditar constantemente sobre su insuficiencia intelectual y sobre su bajeza moral» (*Heterodoxia*, p. 122); el hombre medio «es el pilar del nacionalismo, reemplaza su insignificancia con las glorias del país» (página 103) y cree que una de las ventajas de la democracia es que ayuda a «lograr que el más feroz de los animales haga el menor de los daños posibles» (p. 125).

El destino del hombre medio es el de la peligrosa mediocridad; el del hombre superior (en el sentido del hombre que se adentra en los misterios de la realidad profunda), sea éste loco, criminal o artista, es el de la trágica dualidad difícilmente reconciliable: pero en su búsqueda está su grandeza. Una lectura «positivista» de Sábato da, irremediablemente, a un escritor reaccionario; pero una lectura positivista es de por sí una lectura reaccionaria. Debería matizar, a propósito del hombre superior, que Sábato no presenta a personajes únicos, sino a personajes excepcionales en el sentido de que están dispuestos a pagar el precio más alto para proteger su individualidad, para sumergirse en ella: todo ser humano tiene acceso a esta superioridad. El principio evangélico de amar al prójimo como a uno mismo no es un principio reaccionario, porque significa que es imprescindible conocerse a sí mismo antes de conocer y darse a los demás. En *El laberinto de la soledad* Octavio Paz no es reaccionario: nos propone quitarnos las máscaras, desnudarnos, conocernos a nosotros mismos para llegar al «otro», al origen, a la comunidad. El ser humano no llegará nunca al centro del laberinto: como Sísifo, su condición es la de caminar hacia el laberinto, buscar: en este recorrido está su grandeza y su tragedia.

En este recorrido está la grandeza y la tragedia de Juan Pablo Castel, el personaje central de *El túnel*. Cuando, en *Abaddón...*, Sábato dice que «en ese libro no penetraba a fondo en el continente prohidecir) lo anunciaba de un modo casi imperceptible» (p. 22), no quiere decir) lo anunciaba de un modo casi imperceptible» (p. 22), no quiero decir (y si lo dice, posiblemente se equivoca) que este personaje es inferior y únicamente el principio de una evolución que llevará, en su desarrollo, a Martín, a Bruno o al propio Sábato: quiere decir preci-

samente lo que dice: que no llega a penetrar en el mundo subterráneo y oscuro que conocemos en el «Informe sobre ciegos», que no llega a la ceguera de Fernando, etc. Y aun esto es relativo: sería más preciso decir que no se nos describe este mundo subterráneo que nosotros sólo vemos (y ni siquiera vemos bien) en la escena de la ventana. Pero Castel *ha* pintado esta escena, ha expresado una crisis y, en su búsqueda del absoluto, ha llegado a la soledad y a la locura. Castel no ha recorrido un itinerario más corto, sino que al lector se le ha ocultado este itinerario. Al lector puede pasarle desapercibido que Castel sea, como en efecto es, un loco y que no esté en la cárcel, sino en un manicomio, pese a que las referencias a su locura son infinitas. Algunas pistas las podemos encontrar en *Abaddón*... A propósito de Castel y Alejandra, Agustina los define ante Sábato como «esos personajes absolutos» (p. 62), estableciendo así una relación entre los dos personajes; y ante el rostro de la estatua de mirada abstracta, como de ciega, Fernando «se quedó absorto, pensando. Castel y la venganza de la Secta. En cuanto lo comprendió, Fernando quedó aterrado, y decidió poner océanos por medio (...). También él quería rehuir su destino, pero esa fuerza equívoca le obligaba a hundirse cada día más en lo mismo que deseaba rehuir» (pp. 320-321). *También él,* como Castel, quiere rehuir su destino, su sed de absoluto; tampoco él puede rehuirlo: *El túnel* finaliza con Castel en el manicomio y, por lo tanto, su relato del crimen y de los motivos que le llevaron a matar a María Iribarne están escritos *desde* la locura. No vemos que haya en él ningún cambio de actitud que nos permita considerarlo como «sano» (es decir, como capaz de adaptarse a la realidad convencional): «En estos meses de encierro he intentado muchas veces razonar la última palabra del ciego, la palabra *insensato*» (p. 137): Castel sigue en su obsesión indagadora (él llama «razonamiento» a la búsqueda y a la hipótesis). Añade: «al menos puedo pintar, aunque sospecho que los médicos se ríen a mis espaldas, como sospecho que se rieron durante el proceso cuando mencioné la escena de la ventana. Sólo existió un ser que entendía mi pintura. Mientras tanto, estos cuadros deben de confirmarlos cada vez más en su estúpido punto de vista. Y los muros de este infierno serán, así, cada día más herméticos» (página 137). Castel sigue pintando, sigue buscando el absoluto con una arrogancia demoníaca y en un lenguaje hermético que no pertenece al de la realidad inmediata. Años más tarde Bruno encontrará a un hombre moreno y escuálido delante de una copa, y piensa: «Ese hombre está absoluta y definitivamente solo»; lo ve luego caminando como distraido: «era evidente que no iba a ninguna parte, que nadie lo esperaba, que todo le era igual», y piensa que «o es un criminal

o es un artista» y, cuando en el archivo que tiene en su casa reconoce a Castel: «El absoluto, pensó entonces Bruno Bassán, con apacible y melancólica envidia» (*Abaddón*..., pp. 167-168).

## EDICIONES CONSULTADAS

*El túnel.* Biblioteca Universal Formentor, Seix Barral, Barcelona, 1981, 4.ª edición.

*Sobre héroes y tumbas.* Biblioteca Universal Formentor, Seix Barral, Barcelona, 1981, 2.ª edición.

*Abaddón el exterminador.* Biblioteca Breve, Seix Barral, Barcelona, 1979.

*El escritor y sus fantasmas.* Biblioteca Breve, Seix Barral, Barcelona, 1981, 2.ª edición.

*Heterodoxia.* Emecé, Buenos Aires, 1970.

*Apologías y rechazos.* Biblioteca Breve, Seix Barral, Barcelona, 1981, 4.ª edición.

*JUAN ANTONIO MASOLIVER*

116 Fordwych Road
London NW2 3NL
INGLATERRA