

TESIS CON  
FALTA DE ORIGEN

30  
2ej

EL PROBLEMA DEL ABSOLUTO EN *EL TUNEL*, DE ERNESTO SABATO

por Juan Antonio Rosado Zacarías.

Tesis para obtener el título de Licenciado en lengua  
y literaturas hispánicas.

Facultad de Filosofía y letras.

UNAM.

México, D. F.

1991





## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

GLOSARIO DE ABREVIATURAS:

ET: *El túnel.*

SHT: *Sobre héroes y tumbas.*

AEE: *Abaddón, el exterminador.*

A: *Antología.*

UU: *Uno y el universo.*

HE: *Hombres y engranajes* (Ed. EMECE)

H: *Heterodoxia.*

EEF: *El escritor y sus fantasmas.*

TAL: *Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo.*

CEN: *La cultura en la encrucijada nacional.*

CP: *Claves políticas.*

I: *Itinerario.*

AR: *Apologías y rechazos.*

DBS: *Diálogos Borges-Sábato.*

CE: "Confesiones de un escritor"

ESEEF: "El escritor y sus fantasmas" (entrevista).

DCL: "De la ciencia a la literatura" (entrevista).

CLD: "Censura, libertad y disentimiento" (entrevista).

UIT: "Una indagación en las tinieblas" (entrevista)

## INTRODUCCION

El escritor latinoamericano, en la incesante búsqueda por su identidad, ha ido de lo particular a lo universal, ha descrito y enjuiciado los cambios de la realidad que lo rodea y ampliado su visión y la conciencia de sí mismo en tanto testigo de una época y un lugar. Cuando se habla del *boom* en la novela latinoamericana, se recurre a una expresión onomatopéyica propia del mundo de la propaganda y la publicidad, pero la expresión no es gratuita: el artista que se ocupaba del problema del indio, del negro o de la tierra, se empieza a preocupar menos por ello; esta nueva actitud da origen a otra rama en nuestra literatura, que propone obras no sólo de gran calidad estilística y contenidos profundos, sino de valores más universales, además de que, como afirma Julio Cortázar: «¿Qué es el *boom* sino la más extraordinaria toma de conciencia por parte del público latinoamericano de una parte de su propia identidad? ¿Qué es esa toma de conciencia sino una importantísima parte de la desalienación?»<sup>1</sup>. Sin pretender hacer nuestra propia lista de los autores que consideramos dentro del *boom*, es imposible negar que la proliferación de buenos escritores obedece en gran medida a la toma de conciencia de una parte de la realidad latinoamericana hasta entonces poco explorada. Obras como *Los pasos perdidos*, de Carpentier, se alejan del naturalismo y buscan, a través de lo real americano, lo maravilloso para definir nuestra identidad,

---

1.- Citado por Angel Rama: "El *boom* en perspectiva I".

llegar a un público universal y ver las realidades que se ocultan tras las realidades. Lo mismo puede afirmarse de *Pedro Páramo*, de Rulfo; de *El señor presidente*, de Asturias; o de *Cien años de soledad*, de García Márquez, donde Macondo representa la realidad detrás de la realidad latinoamericana. Cada artista, en su contexto cultural y con su muy particular lenguaje, penetra en el hombre y en el sentir latinoamericanos.

Sin embargo, por la casi carencia total del elemento indígena y sus pasados atiborrados de inmigraciones europeas, naciones como Uruguay, Chile y la Argentina representan casos un tanto distintos a los de otras naciones americanas, donde el pasado indígena es de gran importancia y su influencia cultural, evidente. Y si el pasado indígena y el elemento de la dictadura produjeron en México las novelas de la Revolución o en Guatemala una obra como *El señor presidente*; si la explotación del indio hizo surgir novelas como *Huasipungo*, del ecuatoriano Jorge Icaza, la carencia de una cultura autóctona y la crisis espiritual de Occidente, aunque la Argentina haya sufrido dictaduras como la de Juan Domingo Perón, han logrado que proliferen allí, con mayor intensidad que en otras naciones de Latinoamérica, corrientes como el Existencialismo y la angustia de la posguerra.

A pesar de la continuidad del tema de la dictadura o de la explotación del indio, en casi toda la novelística latinoamericana la industrialización y la urbanización produjeron un desplazamiento de la visión del escritor: ya no es el campo el escenario de las historias, sino la gran ciudad, como ocurre en la novela *El pozo* (1939), del uruguayo Juan Carlos Onetti. La

visión de la novela en Hispanoamérica se centra, pues, en un nuevo espacio. Son ahora las grandes urbes -México, Buenos Aires, Montevideo-, las que concentran la atención de la narrativa, pues «la ciudad es un núcleo de conflictos individuales y sociales, que exige de las descripciones un refinamiento psicológico que antes quizá no era necesario: la selva siempre se devoraba a los hombres. La antigua lucha épica contra la naturaleza se ha fraccionado y se libra en muchos frentes a la vez; se llama soledad, alienación, angustia, incomunicación».<sup>2</sup> El presente trabajo trata precisamente de una de estas novelas «urbanas».

Desde su publicación en 1948, *El túnel*, de Ernesto Sábato (1911), ha recibido multitud de críticas, estudios, análisis e interpretaciones diversas. Comentarios de escritores como Camus (cfr. ET, p. 49) la ubicaron pronto al nivel de la literatura universal y las traducciones no se hicieron esperar. Su autor, un hombre que había abandonado los ideales comunistas para quedarse con lo que consideró positivo de esta doctrina, abandonaría luego las ciencias físico-matemáticas en las que llegó a doctorarse para, posteriormente, dedicarse a explorar, mediante la literatura, «ese oscuro laberinto que conduce al secreto central de nuestra vida» (SHT, p. 3). Durante la época en que trabajaba en el Laboratorio Curie de París, ya presentía su desersión de la ciencia, pues por las noches frecuentaba a sus amigos surrealistas: «Me sentía como una ama de casa que por las noches ejerce la prostitución» (UIT). Este hombre sería criticado por

2.- José Miguel Oviedo: "Una discusión permanente", en: Fernández Moreno, Ed.: *América Latina en su literatura*.

sus saltos y contradicciones vitales. Del orden lógico representado por los números -en el que halló, tras abandonar el Partido Comunista, la realización de una ansiedad por la lógica y una estructura «de acero pulido, nítido y fuerte» (HE, p. 12)-, saltaría a una vieja pasión: la literatura, que representaba el verdadero rostro de los hombres: «Pero cuando levantaba la cabeza de los logaritmos y sinusoides -dice, recordando su experiencia en el Laboratorio Curie-, encontraba el rostro de los hombres» (Ibid.). Pronto se percató de que la ciencia y el enaltecimiento de la Razón, lejos de haber hecho felices a los hombres con el llamado «progreso», los había minimizado, reducido a simples tornillos de una infinita maquinaria de producción. Es otorgando debida importancia a estos aspectos como comprendemos esos saltos en la vida del artista. Fiel a su condición humana, Sábato reconoce sus contradicciones:

... es verdad que soy una persona llena de contradicciones y dudas; y creo que es por esa causa que soy ante todo un novelista y no un pensador ni un sociólogo. Los filósofos, los pensadores tienen la obligación de sostener un sistema coherente de ideas, un esquema unívoco y claro (EEF, p. 45).

Pero lo que Sábato pretende al escribir novelas es de alguna manera rescatar a ese hombre fragmentado, a quien se le ha quitado todo vestigio de pensamiento mágico o mítico, que antaño le daba un sentido a su vida: en su lugar se ha implantado el «mito» de la tecnología y la «mitología» enajenante de la

televisión, sin ningún carácter sagrado. Y si la filosofía fue en una medida la causante de esta grave pérdida (sobre todo la filosofía positivista), hay también filosofías que pretenden cierto tipo de rescate del ser humano, aunque, como dice Sábato, «la filosofía por sí misma es incapaz de realizar la síntesis del hombre disgregado: a lo más puede entenderla y recomendarla. Pero por su misma esencia conceptual no puede sino recomendar conceptualmente la rebelión contra el concepto mismo, de modo que hasta el propio existencialismo resulta una suerte de paradójico racionalismo. La auténtica rebelión y la verdadera síntesis no podía provenir sino de aquella actividad del espíritu que nunca separó lo inseparable: la novela» (A, p. 143). En este sentido, el autor argentino coincide con Albert Camus, quien afirma: «Je ne suis pas un philosophe. Je ne crois pas à la raison pour croire à un système», y más adelante: «Je ne suis pas un philosophe [...] Je ne sais parler que de ce que j'ai vécu».³ No obstante, por ser la novela un modo de conocimiento y «en la base de todo conocimiento tiene que haber un fundamento filosófico» (RHP, p. 11), ésta hará importantes reflexiones filosóficas sobre la crisis espiritual del hombre.

El propósito principal de nuestra investigación es el análisis del significado que la búsqueda de un escritor latinoamericano adquiere en una novela «urbana», búsqueda que es, en este caso, la del Absoluto. En esta búsqueda literaria y

3.- «No soy un filósofo. No creo en la razón para creer en un sistema», y: «No soy un filósofo [...] No sé hablar sino de aquello que he vivido» (traducción nuestra). Textos citados por Paul Viallaneix: "L'«incroyance passionée» d'Albert Camus", en: *Les critiques de notre temps et Camus*, p. 117.

metafísica hay un rescate del mito y del elemento del destino, imprescindibles para comprender la novelística sabatiana.

Dos lugares comunes en la crítica de *El túnel* son la visión psicoanalítica (freudiana) y la existencialista (concretamente sartreana). De estas posturas críticas se tomarán los elementos que más convengan para llegar a nuestro objetivo.

Partiremos de la siguiente afirmación: tanto la vida como la obra ensayística y novelística de Ernesto Sábato y concretamente su novela *El túnel*, constituyen manifestaciones de una única y poderosa obsesión: la búsqueda o el anhelo de Absoluto, proveniente de la conciencia e inconformidad, ya sea ante el mismo carácter relativo y mutable de la existencia humana, o ante el inexorable elemento del destino. A este respecto dice Sábato: «al levantarnos sobre las dos patas traseras hemos abandonado la felicidad zoológica e inaugurado la infelicidad metafísica: ¿cómo no ansiar algún género de eternidad?» (TAL, p. 78).

El anhelo de Absoluto del protagonista de *El túnel*, Juan Pablo Castel, surge de una intuición que luego se transforma en racionalización. Es en esta segunda etapa cuando el pintor quiere, por medio de la razón -ese Dios de los iluministas del siglo XVIII-, apropiarse de María Iribarne (el Otro) e incluirla como parte integrante de su Yo. Entonces la mente racional, silogística y solipsista de Castel empieza a vivir lo que en *Hombres y engranajes* Sábato denomina: el «culto irracional de la Razón» (p. 85), paradoja que llevará al pintor a la irracionalidad, etapa en la que asesinará a María, en apariencia por los celos, pero en realidad como único medio de apresarla por

completo, de incluirla en la eternidad, de anularla para que a nadie ya pueda dañar. Los celos serán sólo la gota que derramará el vaso del relativismo en el que se hallaba su relación con la mujer; y el destino, la columna vertebral de la estructura trágica de la obra.

Si bien en *El túnel*, los amores de dos sicópatas no pueden elevarse a nivel de valor universal (ya que muchos críticos han querido ver en la personalidad de Castel un ejemplo de la crisis del siglo XX), se tratará en cambio de probar que otra faceta de Juan Pablo Castel sí puede elevarse a nivel de valor universal: su búsqueda fáustica del Absoluto a través del amor. La tendencia hacia lo ilimitado, que caracteriza al hombre occidental, ha sido analizada por Oswald Spengler en *La decadencia de Occidente*. Afirma Carlos Catania: «La desesperación en Sábado florece en la búsqueda utópica del absoluto, en la permanente nostalgia de unidad y en la punzante melancolía de lo irrecuperable»; y más adelante: «Una única obsesión lo acosa en el fondo a través de toda su creación, representada en sus términos más amplios por la persistente melancolía de absoluto».<sup>4</sup>

La tesis pretende, además de analizar esta obsesión en *El túnel*, colocar a Juan Pablo Castel en dos categorías humanas. A la primera le llamaremos: «hombre del subsuelo», en honor al personaje de la obra de Dostoievsky: *Apuntes del subsuelo* (donde, según Sábado, por vez primera en la novelística hay un «descenso al Yo»; cfr. EEF, p. 76). Se demostrará cómo Castel es un «hombre del subsuelo», al igual que otros personajes de la literatura de

4.- *Genio y figura de Ernesto Sabato*, pp. 47 y 101.

posguerra: Harry Haller en *El lobo estepario* (1927), de Hesse; Antoine Roquentin en *La nausée* (1938), de Sartre; Meursault en *L'étranger* (1942), de Camus; los personajes de Kafka, Onetti, Mallea, etc.

Ahora bien, el caso de Juan Pablo Castel es muy particular dentro de esta «familia» de hombres «subterráneos», ya que puede ser incluido en una segunda categoría, muy distinta a la anterior, y a la que Spengler llama: «hombre fáustico». Comprobaremos cómo María Iribarne es una «creación» de Castel en tanto que éste la ve como un «túnel» paralelo. Juan Pablo Castel, siendo un «hombre fáustico», posee el anhelo de Absoluto, pero, en su caso, en un mundo absurdo y en crisis, marcado por un destino en el que las casualidades son imposibles. La combinación de «hombre fáustico», «hombre del subsuelo» y racionalidad, llevarán a Castel a la irracionalidad.

Castel quiere huir del absurdo, hallar una Armonía total. En su pintura plasma un mensaje de desesperanza. Cuando ve a María cree que ha encontrado a un «túnel» paralelo al suyo. Entonces busca el Absoluto a través de su amor.

Es curioso notar que esta búsqueda, que en las religiones o filosofías es metafísica, en *El túnel* es física: «Castel trata de apoderarse de la realidad-mujer mediante el sexo» (H, p. 138), de ahí las dimensiones metafísicas que el cuerpo adquiere en la novelística moderna (cfr. HE, p. 105).

En un libro de reciente publicación: *Ese maldito yo*, de E.M. Cioran, hay un aforismo que dice: «Todo lo que se puede

clasificar es perecedero. Sólo sobrevive lo que es susceptible de diversas interpretaciones». Después de cuarenta y dos años, *El túnel* sigue suscitando el interés de los lectores. En este trabajo expondremos una visión un tanto distinta a las ya dadas, ubicándonos sobre todo en un punto de vista filosófico.

La tesis se divide en tres capítulos y las conclusiones. El primer capítulo será la pauta para comprender por qué *El túnel* nació precisamente en la Argentina. Explicaremos por qué Sábato la considera como el país de la «doble crisis» y se estudiará la soledad y la metafísica del argentino, así como la novelística nacida de la crisis.

En el segundo capítulo se explicará el «descenso al Yo» que, según Sábato, surge con escritores como Dostoievsky. Estudiaremos las influencias del Existencialismo en *El túnel*, así como el solipsismo de Castel y el elemento del destino.

El capítulo tercero será el análisis de la búsqueda de Absoluto y de la concepción del amor, primeramente en ciertas propuestas religiosas y luego, aplicándolo a *El túnel*. Se estudiará al «hombre fáustico» y la pérdida de absolutos y se comparará la búsqueda de Castel con la de otro «hombre del subsuelo», Fernando Vidal Olmos, personaje de *Sobre héroes y tumbas* (1961), segunda novela de Sábato.

Pero antes de abordar el cuerpo del trabajo para sumergirnos en la conocida *nouvelle* del escritor argentino, es necesario poner en claro ciertos elementos biográficos que influyeron de modo categórico en la ficción del autor y que nos ayudarán a

esclarecer distintos puntos de gran interés e importancia para nuestra hipótesis. Además, es conveniente conocer la posición de Sábato como novelista.

Ernesto Sábato nació el 24 de junio de 1911<sup>5</sup> en Rojas, pueblo alejado de los centros urbanos, como lo prefería la mayor parte de los inmigrantes europeos. Los padres de Sábato llegaron a la Argentina a finales del siglo pasado y establecieron en aquel pueblito un molino harinero. Así nos describe Sábato su infancia: «pasé la niñez casi encerrado, y casi podría decir que los dos últimos hermanos vimos el mundo a través de una ventana» (DBS, p. 119). Es gracias a los recuerdos y a la soledad de la infancia que nuestro autor le otorgará mayor importancia al tiempo subjetivo, interior, del ser humano, no a ese tiempo objetivo de los relojes. Esta concepción es de suma importancia en su novelística, así como el tema de la ceguera.

La obsesión por los ciegos tiene también su origen en la infancia del artista, cuando pasaba largas horas de encierro junto a la ventana (acaso la misma ventana del cuadro de Castel) y engegucía pájaros para echarlos a volar. En *Sobre héroes y tumbas* se narra este mismo episodio, pero realizado por Vidal Olmos, y en *Abaddón, el exterminador* (1974), tercera novela de Sábato, aparece el mismo Sábato como el responsable de este acto, con el amigo con quien, en la infancia, le pinchó los ojos a un gorrión para echarlo a volar. La relación que existe entre los ciegos y el Absoluto es muy importante en nuestro autor, pero se

5.- También fecha de nacimiento de uno de sus personajes: Fernando Vidal Olmos en: *Sobre héroes y tumbas*.

estudiará en su debido momento. Es conveniente, no obstante, mencionar que las obras de Sábato constituyen una especie de exorcismo para el autor, pues «si bien el sadismo infantil es muy frecuente, la culpa se prolonga y agranda en el hombre formado»,<sup>6</sup> lo que hará que Sábato se autoexorcise al escribir sus obras. Uno de los evangelios gnósticos, el *Evangelio de Tomás*, menciona las siguientes palabras de Jesús: «Si sacas lo que hay dentro de tí, lo que saques te salvará. Si no sacas lo que hay dentro de tí, lo que no saques te destruirá»,<sup>7</sup> palabras con las que parece identificarse el autor de *El túnel*.

Además, Sábato pertenece al tipo de escritores que sólo escribe cuando tiene algo verdaderamente importante que decir. De hecho, hay lapsos de trece años entre novela y novela, y cabe decir que sólo escribió tres. Pero ha hecho que su escasa obra novelística toque el espíritu del público por ser una literatura auténtica.

En cuanto a la postura de Sábato como artista, existen distintos aspectos que es necesario mencionar. Su posición está emparentada con la de Jean-Paul Sartre en tanto que es un escritor que no olvida el compromiso. Dice Sartre:

en la «literatura comprometida», el compromiso no debe, en modo alguno, inducir a que se olvide la *literatura* [...] nuestra finalidad debe estribar tanto en servir a la literatura

6.- Luis Wainerman: *Sábato y el misterio de los ciegos*, p. 15.

7.- Elaine Pagels: *Los evangelios gnósticos*, p. 13.

infundiéndole una sangre nueva como en servir a la colectividad tratando de darle la literatura que le conviene.®

En *El otro rostro del peronismo*, Sábato afirma: «Las torres de marfil, en que tantos escritores y artistas se refugiaron, fueron siempre ilusorias y egoístas; hoy serían trágicamente mezquinas» (p. 9). Pero, en realidad, Sábato va más lejos que ésto, pues para él todo escritor, como testigo -mártir- de su época, si es realmente profundo, no puede eludir su situación espacio-temporal:

Hay probablemente dos actitudes básicas que dan origen a los dos tipos fundamentales de ficción: o se escribe por juego..., o se escribe para bucear la condición del hombre [...]. Si denominamos *gratuito* aquel primer género de ficción que sólo está hecho para procurar esparcimiento o placer, este segundo [*sic.*] podemos llamarlo *problemático*, palabra que a mi juicio es más acertada que la de comprometida; pues la palabra compromiso suscita una cantidad de discusiones y de equívocos entre los extremos del simple compromiso con un partido o una iglesia [...] y el extremo de eso que podemos llamar problematicidad (EEF, pp. 89.90).

El dilema que propone Sábato no es entre la literatura comprometida y la no comprometida: «a cada rato se olvida que hay un sólo dilema válido: literatura profunda y literatura

8.- J.P. Sartre: *¿Qué es la literatura?*, pp. 24,25.

superficial» (CEN, p. 30). Una obra literaria, si es verdaderamente profunda, encarnará los sueños y la visión de una nación y de una época; *ipso facto* se convertirá en literatura comprometida, aun cuando no haya surgido con esas pretensiones. Obras como *Martín Fierro*, de Hernández, o *Don Segundo Sombra*, de Güiraldes, son importantes porque en un gaucho encarnan atributos universales del hombre, y así como ya no se escribe sobre los gauchos porque la realidad es otra, es imposible pretender eludir los males metafísicos que nos aquejan, pues, como dice Sartre: «Uno de los principales motivos de la creación artística es indudablemente la necesidad de sentirnos esenciales en relación con el mundo».<sup>9</sup>

En las páginas siguientes se hablará de otros elementos que han influido en la postura del autor, como es la importancia de la metafísica. Por ahora sólo nos queda pasar al cuerpo de nuestra investigación.

---

9.- J.P. Sartre: *Op. cit.*, p. 68.

## CAPITULO I: EL SER ARGENTINO

-1-

### La doble crisis de la Argentina

La mécanique nous aura tellement américanisés, le progrès aura si bien atrophié en nous toute la partie spirituelle, que rien parmi les rêveries sanguinaires sacrilèges, ou antinaturelle des utopistes ne pourra être comparé à ses résultats positifs. Je demande à tout homme qui pense de me montrer ce qui subsiste de la vie.

Charles Baudelaire, *Fusées*, 150, en: *Mon coeur mis à nu*.

Para comprenderse con una creación artística, sea del género que sea, no puede eludirse el contexto histórico y cultural en que nació y que la precedió, pues de otro modo se falsificaría la visión de la obra. Nuestro estudio se enfoca hacia una novela argentina de la segunda posguerra. Si bien ésta no fue igual en las regiones donde se sufrió directamente, es necesario tener en cuenta que, ya en el siglo pasado, «Buenos Aires fue la principal beneficiaria del nuevo desarrollo económico. La ciudad se europeizó en sus gustos y en sus modas».<sup>1</sup>

Desde sus inicios como naciones independientes, la Argentina, Chile y Uruguay, con escasa población indígena, impusieron totalmente el modelo económico, cultural y político de Europa, lo mismo que en las naciones donde la población europea se asentó sobre un amplio sustrato indígena (México, Perú, Centro América), con la gran diferencia de que éstas conservaron una

---

1.- José Luis Romero: *Breve historia de la Argentina*, p. 60.

gran cantidad de tradiciones autóctonas en el ámbito doméstico y cotidiano. En el caso de México, incluso hubo un importante sincretismo religioso, similar al que se produjo en Europa con la implantación del cristianismo. Nada de esto ocurrió en la Argentina.

El punto de partida para comprender la realidad de este país es el libro *Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga*, conocido simplemente como *Facundo*, de Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888). Su autor, exiliado en Chile, aborrecía la dictadura de Rosas, que gobernó de 1829 a 1832 y de 1835 a 1852. Como la mayor parte de sus contemporáneos intelectuales, Sarmiento fue partidario de lo moderno contra lo tradicional, de lo europeo contra el régimen de Rosas (demagógicamente populista), de la «civilización» contra la «barbarie» del argentino rural. Desde Chile, Sarmiento se queja de este modo: «Si Lavalle hubiera hecho la campaña de 1840 en silla inglesa y con el paletó francés, hoy estaríamos a orillas del Plata arreglando la navegación por vapor de los ríos y distribuyendo terreros a la inmigración europea».<sup>2</sup>

El general Lavalle fracasó en su campaña contra los federales -tema que sería tratado por Sábato en *Sobre héroes y tumbas*-, así los federales, con Rosas al frente, se aseguraron el poder durante más tiempo. Los unitarios y en especial Sarmiento, al igual que Víctor Hugo, creían en el progreso. El poeta francés, por ejemplo, se pregunta y se responde en *Los miserables*: «¿queremos explicarnos lo que es la revolución?

2.- *Facundo*, p. 96.

Llamémosle progreso; y, ¿queremos explicarnos lo que es progreso? Llamémosle Mañana. Mañana ejecuta su tarea irresistiblemente, y la ejecuta desde hoy. Llega siempre a su fin, de un modo extraordinario».<sup>3</sup>

Sarmiento pensaba en el Mañana de la Argentina y sabía que ese momento sólo podía forjarse con éxito permitiendo la inmigración europea y, con ella, el progreso material. No cabe duda que actuó de buena fe. Si Víctor Hugo creía que el progreso haría felices a los hombres, Sarmiento, por su parte, pensaba en la futura prosperidad de la Argentina. Pero quizá fue demasiado lejos en su empresa. Veamos por qué.

El ensayista argentino tenía una mentalidad colonizada: «No se imaginaba a la Argentina avanzando en cualquier dirección que no fuese la de las pautas que había marcado Europa»<sup>4</sup>. De hecho, hizo una ruptura tajante y aventurada entre la cultura occidental —según él, la única poseedora de la «civilización»— y las otras culturas. Cabe preguntarnos: ¿por qué minimizar lo que no se comprende para amoldarlo a un solo y único patrón? Además, Sarmiento consideró al gaucho como un «bárbaro» e «incivilizado» que frenaba el progreso con su modo de vida: «El desahogo, la despreocupación y la incuria son el bien supremo del gaucho».<sup>5</sup> Al ser elegido presidente de la República Argentina, Sarmiento aplicó sus ideas, contribuyendo a la pérdida de la identidad en su país, formado básicamente por inmigrantes italianos, judíos y españoles que, a pesar de esta pérdida de identidad, son, como

3.- *Los miserables*, tomo I, p. 297.

4.- Jean Franco: *Historia de la literatura hispanoamericana*, pp. 92,93.

5.- *Facundo*, p. 57.

diría Sábato, los que le darán a la Argentina otra identidad y una originalidad, ya que los argentinos no son ni totalmente europeos ni totalmente americanos. Según Sarmiento, la nación no podía prosperar con ese «vago», como era considerado el gaucho. Ya en 1815 se había puesto en práctica una ley que enviaba al ejército a todo hombre desocupado. Este fue el drama de Martín Fierro. Pero Sarmiento no dejaba de pensar en los beneficios que los europeos traerían consigo:

El año de 1835 emigraron a Norte América quinientos mil seiscientos cincuenta almas; ¿por qué no emigrarían a la República Argentina cien mil por año, si la horrible fama de Rosas no los amedrentase? Pues bien, cien mil por año harían en diez un millón de europeos industrioses diseminados por toda la República, enseñándonos a trabajar, explotando nuevas riquezas y enriqueciendo al país con sus propiedades; y con un millón de hombres civilizados, la guerra civil es imposible, porque serían menos los que se hallarían en estado de desearla.<sup>6</sup>

Sarmiento anhelaba la seguridad, el orden, la claridad, la civilización. Y si bien políticamente para el pensador argentino el gaucho era indeseable, no dejó de admirar su espontaneidad y fuerza. Oponía al «incivilizado» espontáneo, representante de las fuerzas de la naturaleza (Facundo) al «incivilizado» consciente y deliberado (Rosas). A diferencia de la literatura costumbrista, Sarmiento despojó al gaucho de todo exotismo e idealización. En

---

6.- *Ibid.*, p. 160.

su contienda política «Rosas era el caudillo de la barbarie, Facundo, la fuerza bruta de la pampa echando el peso de sus salvajes soledades ante el avance de la civilización».<sup>7</sup>

Sin embargo, según Mayer, el gaucho fue en realidad el verdadero «creador de la argentinidad»:

A pretexto de «europeizarnos» y con un fin preconcebido o instintivo de favoritismos de clases y predomios oligárquicos, se nos despojó de la enorme evidencia de un tipo social, el gaucho, que era aprovechable y debió ser aprovechado como el más fuerte fermento de nuestra argentinidad.<sup>8</sup>

Por otra parte, en *Radiografía de la pampa* (1933), Ezequiel Martínez Estrada considera que los intentos por terminar con la «barbarie» en la Argentina, falsificaron la realidad. Este autor, bajo una nueva perspectiva, dice que la falta de autenticidad de la Argentina se debió a la decisión de hombres como Sarmiento de imponer conceptos europeos de «progreso» en el país. Pero esta actitud puede justificarse en Argentina, por la inexistencia virtual del elemento indígena. Además, la mayor parte de las olas inmigratorias provenían de familias europeas poco cultivadas; por ello llegaron a constituir una verdadera amenaza a los niveles de cultura ya existentes.<sup>9</sup>

7.- Fernando Alegría: *Historia de la novela hispanoamericana*, p. 30.

8.- Ruben Franklin Mayer: *El país que se busca a sí mismo*, p. 36.

9.- Cfr. Jean Franco: *La cultura moderna en América Latina*, p. 232.

El autoenjuiciamiento de los argentinos, que para Sábato empezó a manifestarse claramente a partir de 1930, fue duro. Todos estaban convencidos de que nada original había allí, cosa que es falsa, pues la argentinidad, si bien hubiera sido enriquecida por la existencia permanente del gaucho, no se ha perdido ni se perderá, pues este país sudamericano es, como cualquier otro, el conjunto de todas sus influencias. Así se expresa Sábato en su novela *Sobre héroes y tumbas*: «Seis millones de argentinos, españoles, italianos, vascos, alemanes, húngaros, rusos, polacos, yugoslavos, checos, sirios, libaneses, lituanos, griegos, ucranianos. Oh, Babilonia. La ciudad gallega más grande del mundo. La ciudad italiana más grande del mundo. Etcétera. Más pizzerías que en Nápoles y Roma juntos. "Lo nacional" ¡Dios mío! ¡Qué era lo nacional?» (SHT, p. 155). De ahí la obstinación de quienes acusan a los escritores argentinos de extranjerizantes y europeístas, pues, como dice Carlos Fuentes: «¿Puede haber algo más argentino que esa necesidad de llenar verbalmente los vacíos, de acudir a todas las bibliotecas del mundo para llenar el libro blanco de la Argentina?».<sup>10</sup>

Esta toma de conciencia, este autoenjuiciamiento de los argentinos se debió en gran medida a una nueva actitud que desde el movimiento modernista había tomado Latinoamérica, donde, después de la guerra de 1898, que le costó a España la pérdida de sus últimas colonias, se comenzó a tener no sólo una actitud de comprensión hacia la llamada «Madre patria», considerada por Sarmiento y otros como un país atrasado, sino también una

---

10.- *La nueva novela hispanoamericana*, p. 26.

revalorización de la tradición latinoamericana. España dejó de ser enemiga de Latinoamérica. El enemigo verdadero comenzó a ser Estados Unidos, que cada vez más ponía su mirada al sur de sus fronteras. Empresas como la United Fruit Company explotaron (y exportaron) los recursos naturales de Centro América, sembrando miseria y muerte en la mayor parte de la población. Recordemos estos versos de Rubén Darío:

¿Seremos entregados a los bárbaros fieros?  
 ¿Tantos millones de hombres hablaremos inglés?  
 ¿Ya no hay nobles hidalgos ni bravos caballeros?  
 ¿Callaremos ahora para llorar después?

Y de esta forma inicia su poema *A Roosevelt*:

¡Es con voz de la Biblia, o verso de Walt Whitman,  
 que habría que llegar hasta tí, cazador!  
 ¡Primitivo y moderno, sencillo y complicado,  
 con un algo de Washington y cuadro de Nembroth!  
 Eres los Estados Unidos,  
 eres el futuro invasor  
 de la América ingenua que tiene sangre indígena,  
 que aún reza a Jesucristo y aún habla español.<sup>11</sup>

Ya José Martí, verdadero iniciador del modernismo, había escrito en su libro *Nuestra América*, que los latinoamericanos

11.- *Nuestro Rubén Darío*, pp. 47-50.

debemos despertar, pero no con armas de fuego, sino con las armas del pensamiento y del juicio: «Trincheras de ideas valen más que trincheras de piedra. No hay proa que taje una nube de ideas»,<sup>12</sup> dice. Y Darío, que desde su juventud cultivó temas americanos, buscó, cada vez más, la inspiración en nuestras tierras de Latinoamérica. En Argentina, el modernismo dio poetas tan importantes como Leopoldo Lugones, quien reivindicó el *Martín Fierro*, colocándolo a un nivel tan alto como el de la «epopeya nacional de la Argentina».

En 1900, el uruguayo José Enrique Rodó, modernista también, dio un grito de alerta en defensa de Latinoamérica, cuando publicó *Ariel*, obra que dio una visión un tanto idealista de los latinoamericanos y creó el mito de que en Estados Unidos no había propensión a la cultura, de que estaba alejado del espíritu, cosa que, como todos sabemos, es falsa, pues Estados Unidos, a pesar de su gobierno imperialista, sanguinario y utilitario, ha dado al mundo una cultura importante y de gran calidad. Sin embargo, el libro de Rodó fue decisivo para nuestras naciones. Fue a partir de este autor que los intelectuales se hicieron conscientes de la amenaza del inmigrante para las culturas de Latinoamérica. Así, en Argentina, luego del europeísmo de Sarmiento y de la entrada de olas inmigratorias, hubo un ejuiciamiento de la autenticidad nacional, que Sábato analiza en un capítulo de *La cultura en la encrucijada nacional*.

Los latinoamericanos decidieron volver su mirada a Latinoamérica y a su gente, ya que, tras la importante toma de

12.- Citado por Max Henríquez Hureña: *Breve historia del modernismo*, p. 61.

conciencia del Modernismo y luego la guerra de 1898, seguida por la Primera y la Segunda guerras mundiales, grande fue la decepción que se tuvo de la civilización europea y norteamericana, de la que se nutría y de la que quería seguir nutriéndose la Argentina en el siglo pasado, y cuyos modelos fueron impuestos en nuestros países a pesar de la pluralidad cultural de Latinoamérica, modelos que, por ser ajenos a nuestros países, no funcionaron. Dice Carlos Fuentes: «La América independiente negó al pasado indio, africano e ibérico, identificado con el retraso denunciado por la Ilustración; adoptó las leyes de una civilización pero aplastó las de nuestras civilizaciones múltiples; creó instituciones para la libertad que fracasaron porque carecían de instituciones para la igualdad y la justicia».<sup>13</sup>

Sea como fuese lo que debió haber ocurrido, es imposible a estas alturas negar la realidad y la realidad es que, concretamente en la Argentina, país de inmigrantes, hubo un proceso de autoenjuiciamiento tras décadas y décadas de europeización e inmigración europea, pautas que nos hacen comprender mejor un hecho claro, evidente: la civilización burguesa, considerada como una civilización en crisis en Europa y Norteamérica, abarca también la América Latina y la Argentina participa de esa crisis con más fuerza que el resto de Latinoamérica debido a que los principios básicos de su cultura fueron enjuiciados, criticados, puestos en crisis. Incluso la literatura y el arte no escaparon a este modo de ver la cosas. La

---

13.- Valiente mundo nuevo, p. 44.

crisis espiritual de la Argentina y de todo el Occidente se debió en gran medida al predominio de la Razón y a la idolatría tecnológica que el progreso (tan anhelado por Sarmiento) ha traído consigo. De hecho, los aspectos negativos del progreso son los hijos bastardos del Dios iluminista llamado Razón o, mejor dicho, de la *primacía* absoluta de esta razón sobre las demás facultades del ser humano. Escribe Loisy:

La Razón, tan celebrada por los filósofos del siglo XVIII es, por una parte, un mito, un ídolo místico, ya que esta facultad que tenemos de conocer no es un poder absoluto e infalible de penetrar todo lo real para alcanzar de manera inmediata toda verdad. De lo cual se sigue que estos filósofos antimísticos eran místicos sin saberlo cuando emprendían la apoteosis de la razón.<sup>14</sup>

La idea de «progreso» procede de estos «místicos». En *Eros y tánatos* (p. 30), Norman Brown afirma que «en nuestros días la humanidad sigue haciendo historia sin tener ninguna idea concreta de lo que en realidad quiere o bajo qué perspectivas dejaría de ser infeliz. Lo que de hecho hace, es al parecer hacerse más infeliz a sí misma y llamar a esa infelicidad progreso».

Para comprender cabalmente la crisis, Sábato se remonta al Renacimiento, cuando el hermetismo cósmico del medievo se empieza a abrir y los cruzados expanden las fronteras occidentales y abren las rutas comerciales con Oriente (cfr. HE). Poco a poco se

14.- Citado por Jean Sarrailh, en: *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, p. 155.

va abandonando la Eternidad a la que se tendía para cambiarla por lo efímero y lo material. Surgen el capital y los bancos. A la usura, pecado grave para el cristiano medieval, se le empieza a llamar «interés» y será aceptada plenamente. Se inventa el reloj mecánico, que apresura nuestros pasos (y nuestra muerte), vuelve la esclavitud, abolida por los primeros cristianos en los inicios de la Edad Media, y, en fin, posteriormente surge el enaltecimiento de la Razón, el positivismo y la sociedad industrial. Las relaciones entre los seres humanos serán básicamente de dinero y la producción ocupará el primer lugar en la economía. Todo esto se refleja con intensidad en el siglo pasado, cuando poetas como Baudelaire profetizan la «americanización» que la mecánica traerá al mundo. En nuestros modernistas también se refleja esta crisis: «El positivismo hizo posible el progreso ideológico, pero al destruir principios anquilosados dejó al individuo a flote sin el sostén de tradiciones. De ahí la presencia en la literatura modernista de una profunda preocupación metafísica de carácter agónico».<sup>15</sup> Es por ello que en muchos artistas, no sólo modernistas, se da esa protesta contra el vacío espiritual que dejó el positivismo, doctrina que, como vemos, se ha convertido más bien en *negativismo*. Esta crisis no sólo pertenece al orbe capitalista, «es la manera de ser de nuestra condición espiritual».<sup>16</sup> Pero la cosa no se detiene en ese vacío espiritual, ya que éste tratará de ser llenado. En efecto, con los avances de la técnica, se producirá la idolatría tecnológica, que de algún modo tratará de

15.- Ivan A. Schulman: *El modernismo hispanoamericano*, p. 36.

16.- Norberto Bobbio: *El Existencialismo*, p. 14.

sustituir los valores tradicionales y religiosos (eternos) por valores artificiales, efímeros e imperfectos. En *La filosofía perenne* (p. 309), Huxley habla de esta tecnolatría en los siguientes términos:

La idolatría tecnológica es la religión cuyas doctrinas son promulgadas [...] en las páginas anunciadoras de nuestros diarios y revistas -la fuente, puede añadirse, de donde millones de hombres, mujeres y niños de los países capitalistas sacan la filosofía de la vida por la que se rigen corrientemente. También en la Rusia soviética fue predicada esforzadamente la idolatría tecnológica, que se convirtió [...] en una especie de religión de Estado.

El hombre de nuestra civilización no es el mismo, en muchos aspectos, que el de antaño, que armonizaba su vida con la naturaleza, para quien todavía existían los mitos y los misterios, los rituales y, sobre todo, un respeto a lo incomprendible. La tecnología empezó a ocupar el lugar de la religión, al grado que Marinetti y los futuristas de principios de siglo le rendían culto a la motocicleta y al avión. Actualmente la desacralización y la desmitificación han hecho, a pesar de los ideales románticos, que el hombre se atenga sólo a sus facultades racionales. Dice Spengler: «Nos encontramos en un tiempo de ilimitada confianza en la omnipotencia de la razón. Los grandes conceptos universales, libertad, derecho, humanidad, progreso, son sagrados. Las grandes teorías son evangelios. Su

fuerza de persuasión no descansa en razones, pues la masa de un partido no tiene ni la energía crítica ni la distancia suficiente para examinarlas en serio, sino en la consagración sacramental de sus grandes lemas».17 Ya Dostoievsky se había percatado de que ese amor a la «humanidad» combinado con el odio al hombre concreto, era una política detestable que no podía producir nada positivo. Y aquí nos encontramos: rodeados de palabras rimbombantes como «libertad», «justicia», «democracia» (término demagógico, pues en la Grecia antigua la Demo-Cracia era el gobierno del «pueblo», es decir: de un puñado de varones adultos y libres, y no podía existir sin un régimen esclavista), «humanidad», «derecho» y otros términos *abstractos*. Sábato es también de la opinión de que, entre más se exalta al Hombre en abstracto, a la Humanidad, menos se piensa en el hombre concreto, de carne y hueso: «Debemos temblar cada vez que alguien se apasiona por el hombre con H mayúscula, por esa abstracción que se llama Humanidad: entonces es capaz de guillotinar o torturar multitudes enteras. Basta pensar en Robespierre o en Stalin. En el fondo, son seres que no aman a nadie, y son mortales enemigos del hombre concreto (el único que existe) en la medida, precisamente, en que aman una abstracción» (AR, p.75)

Pero no es la razón la culpable de todo esto (el hombre siempre ha razonado), sino, como dice Sábato en *Hombres y engranajes*, el «culto irracional de la Razón». Tampoco es el progreso el culpable, sino la tecnolatría. El escritor argentino está contra el uso que a la técnica se le ha dado y no, como

---

17.- *La decadencia de Occidente*, tomo II, p. 527.

muchos pretenden, contra los avances del progreso. A este respecto, dice:

Se me pregunta a menudo si lo que quiero es volver a la humanidad premecanista; demagógicamente, se me pregunta si lo que deseo es prescindir de la heladera eléctrica. No, lo que yo quiero es algo mucho más modesto: es bajarla del pedestal en que ella está entronizada como un grotesco diosecillo laico, para ponerla al nivel del suelo, en la cocina. Donde le corresponde (EEF, p. 73).

El ser humano debe regir la ciencia, no la ciencia al hombre. Esta tecnolatría ha ocasionado que la gente y con ella la naturaleza, ocupen un lugar cada vez más reducido en el planeta. A los aspectos positivos del progreso, que son indudablemente muchos, se les ha rendido tal culto fetichista, que han pasado a ser «diosecillos laicos». Pero el hombre no sólo está sometido por estos aspectos positivos, como puede ser la luz eléctrica, sino también por sus aspectos negativos.

Planteados estos antecedentes, estamos en condiciones para comprender en qué consiste la «doble crisis» de la Argentina, pues será en este ambiente donde el personaje de *El túnel*, Juan Pablo Castel, se desenvolverá.

Como parte integrante del mundo occidental, la Argentina sufrió la misma tecnolatría y pérdida de valores espirituales que en Europa y, por consiguiente, participa de la misma crisis, es

decir: hay una fractura en el tiempo. La inmensa diferencia es que la Argentina, además de esa fractura, vive también una «fractura en el espacio, ya que estamos en una de las regiones límites de aquel orbe [el occidental], zona particularmente desdichada, pues no somos ni América propiamente dicha (como un peruano o un mexicano) ni exactamente Europa (como un italiano o un francés). Estamos en el fin de una civilización y en uno de sus confines. Doble crisis, y doble motivo de angustia y desencuentro» (CP, p. 17).

En Argentina no se posee, como en Europa, México, Perú o Guatemala, ese consuelo cultural, esas señales tangibles de prestigio histórico que son las ruinas milenarias, los grandes acueductos, las pirámides, el Coliseo, las columnas de mármol, la poesía y la filosofía antiguas o los códices e inscripciones, elementos históricos a los que se puede volver, si no con la misma eficacia que cuando se vivieron realmente, sí con la certeza de que nos pertenecen, de que podemos participar de ellos y apoyarnos en ellos. El argentino, además de carecer de estos monumentos, carece de un pasado indígena, por lo tanto tiene que mirar hacia el futuro. Su pasado empieza con la conquista española y sus grandes personajes del siglo pasado fueron europeístas que consideraron a España como un país atrasado precisamente porque trató, con la contrareforma, de conservar a toda costa la fe y la religión católica, despreciando, a pesar de la labor de hombres como Gaspar Melchor de Jovellanos, el imperio de la ciencia y del progreso material. El argentino del siglo

pasado clava sus ojos en Francia e Inglaterra, portavoces del progreso y la industrialización.

Pero el argentino, a pesar de su herencia europea, a pesar de que su arte y literatura tengan que ser concebidos con esta herencia, no es propiamente europeo. Vive en territorio latinoamericano, rodeado por un paisaje latinoamericano, por una realidad que comparte con los países vecinos. Y a pesar de que sangre europea llena las venas de más del 90% de los argentinos, no pueden negar su realidad física. Ser híbrido, europeizado, no europeo, el hombre de la Argentina participa de la misma crisis temporal de Occidente, de la tecnolatría, pero también de su propia crisis espacial: no hay nada totalmente propio a donde volver la mirada.

## La soledad del argentino

Los escritores argentinos se sienten perdidos en el espacio geográfico de la tierra que los circunda, perdidos entre gentes extrañas, los extraños gauchos, los indios salvajes o los negros y mulatos de la costa, perdidos en un vacío cultural, enfrentándose con la perspectiva de crear una cultura sin ninguna tradición que les guíe.

Jean Franco: *Historia de la literatura hispanoamericana.*

Una de las raíces de la «doble crisis» de la Argentina es la soledad, característica de la que siempre ha participado esta nación. Basta leer el *Martín Fierro* para asistir a las tribulaciones de un gaucho solitario de la pampa. Pero la soledad no se detiene allí, no es propiedad típica de un tipo rural, sino de toda una nación. Esta soledad, cuyo análisis nos será de gran utilidad para comprender el pasado del autor de *El túnel* y también, por consiguiente, de los personajes de esta novela, tiene distintos aspectos que fueron adquiriendo matices nuevos con el paso del tiempo. Así, la soledad o soledades existentes antes de las inmigraciones masivas, subsistirán, pero bajo el signo del europeísmo. Veamos en qué consiste esta soledad y sus distintos aspectos.

Si en la Argentina del siglo XIX se hizo necesaria la bienvenida a la inmigración europea, se debió en gran parte al despoblado, a la soledad de las pampas, grandes extensiones

geográficas en las que se advierte la ausencia de seres vivos, en las que es posible experimentar casi el contacto con la nada. Ya en el *Facundo* se habla de esta soledad geográfica:

El mal que aqueja a la República Argentina es la extensión; el desierto la rodea por todas partes, se le insinúa en las entrañas; la soledad, el despoblado sin una habitación humana, son por lo general los límites incuestionables entre unas y otras provincias.<sup>1</sup>

Fuentes, en *Valiente mundo nuevo* (cfr. p. 195), ve en la Argentina dos naciones distintas: la ciudad y el campo. En este último, el gaucho le debe fidelidad al jefe, por lo tanto la autoridad ilimitada producirá el predominio de la fuerza bruta. Sábato, por su parte, advierte en Sarmiento un «terror cósmico» al espacio. En *La cultura en la encrucijada nacional*, en el capítulo dedicado a la metafísica en la literatura argentina, nuestro autor habla de ese gigantesco territorio vacío de su país. Es, pues, comprensible que Sarmiento no sólo anhelara la «civilización» frente a lo que él consideraba «barbarie», sino también la seguridad frente a estos enormes espacios, la vida humana y civilizada en ellos. Estas enormes extensiones, como el gaucho que las recorría, a pesar de beneficiadoras de la actividad ganadera, también representaban un grave problema socio-político y Sarmiento se comprometió a buscar una solución real. Esa solución fue precisamente la entrada de grandes olas

1.- *Facundo*, p. 11.

inmigratorias provenientes de Europa. Sin embargo, como es sabido, estas inmigraciones no constituyeron una solución real a largo plazo.

En un libro llamado *El pecado original de América*, que más bien debería llamarse *El pecado original de la Argentina*, pues casi todo su contenido profundiza en la Argentina, su autor, H. A. Murena, habla de la soledad geográfica en estos términos (p. 71):

Nuestro paisaje geográfico, la llanura, es la primera palabra de la soledad, porque la soledad es estar ante la nada, y la llanura, que nada opone, es la negación del paisaje, es la nada. Cuando se está ante la llanura, como cuando se está ante el abismo, es preciso volver a sí, a sentirse solo, porque el alma experimenta la amenaza del misterioso riesgo de su aniquilación.

La soledad geográfica es, en efecto, la primera palabra de la soledad, pues el hombre comienza siendo hombre en un espacio determinado y sobre éste construye su civilización, que inevitablemente estará influida por el espacio en que se desarrolló. Un ejemplo de esta influencia del espacio geográfico sobre la cultura, lo constituye la lengua. Se dice, por ejemplo, que los esquimales tienen decenas de palabras para designar lo que nosotros designamos sólo con una: «nieve», y es natural, pues su espacio geográfico está rodeado por la nieve, elemento que para ellos representa su vida, su ámbito cultural y su muerte. En Argentina es la soledad del espacio la que caracterizará al

gaucho y al sentimiento del argentino. Pero este despoblado, a pesar de su gran importancia y determinación, no es el único aspecto de la soledad del argentino. Esta soledad se agrava con la soledad en el tiempo: «Así como en muchos países el nacionalismo se debe al exceso de pasado [...], en el nuestro se debe a la falta de pasado, a la soledad histórica, a la profunda pobreza histórica».<sup>2</sup>

No sólo *El túnel*, sino toda la novelística y los ensayos de Sábato reflejan cierta soledad histórica. El argentino está consciente de la enorme heterogeneidad de la población de su país, donde es imposible hablar de un sola raza y donde hombres cuyos antepasados proceden de muchas culturas conviven para dar origen a algo nuevo. Estos hombres se sienten más identificados con Europa que con Latinoamérica, pues desde pequeños escucharon las historias y las tradiciones de los países de sus ascendientes. Aun así, el espacio donde se hallan corresponde a Latinoamérica: su patria, sus recuerdos infantiles se desarrollan en este continente. Este choque, este duro conflicto entre dos espacios separados por un océano, hace que el argentino tenga que ver al futuro, más que al pasado, y construir una cultura casi a partir de la nada. Buenos Aires, ciudad sin ruinas, donde las construcciones más antiguas son españolas, le parece a Sábato una ciudad fantasma:

Nada permanecía en la ciudad fantasma, levantada sobre el desierto: volvía a ser otro desierto, de casi nueve millones que

---

2.- *El pecado original de América*, p. 68.

no sentían nada detrás, que ni siquiera disponían de ese simulacro de la eternidad que en otras naciones eran los monumentos de piedra de su pasado. Nada (AEE, p. 479).

Soledad geográfica y soledad histórica, soledad en el tiempo y en el espacio: dos caras de la misma moneda. La presión de tanta soledad, según Murena, ha producido en el argentino el sentimentalismo y la altanería, elementos de una dialéctica que invade el ser entero. El sentimentalismo no es el exceso de sentimiento, «sino una efusión que busca el sentimiento [...] una ausencia de pasión y una persecución de la pasión».<sup>3</sup> En *El túnel*, efectivamente, Juan Pablo Castel *persigue* la pasión, pero de un modo altanero y con pretensiones racionalistas. Su pasión, su padecer es eminentemente egoísta, personalista: no llega nunca a una comunicación con el Otro, sino que permanece encerrado dentro de los muros de su soledad. Según Murena, la altanería es la dignidad que quiere recuperarse tras haber sido vencida por el peso de tanta soledad. En este sentido, Castel participa de estos dos sentimientos, aspectos que juegan un papel importante en su relación con María Iribarne, y que constituyen su lado «argentino».

La soledad es la condición que distingue a este país, con sus dos rasgos de sentimentalismo y altanería, y la notamos claramente en las letras de muchos tangos, así como en obras literarias del pasado y del presente siglo. La soledad es, en opinión de Murena, el «sentimiento nacional» de la Argentina.<sup>4</sup>

3.- H. A. Murena: "La dialéctica del espíritu ante la soledad".

4.- *El pecado original de América*, p. 72.

Ahora bien, es necesario recalcar que a partir de la Revolución Industrial se dio un fenómeno del que, como hemos visto, también participa la Argentina. Con los resultados del progreso material hace también su aparición la publicidad masiva y una mayor enajenación se vuelve cada vez más evidente. El hombre se aleja de la armonía de la naturaleza y, lejos de respetarla, la domina y al dominarla la mancilla, la aniquila sin percatarse de que a la larga estos actos producirán también su propio aniquilamiento. Al dominar a la naturaleza, el hombre se reúne en ciudades donde la primacía del espacio se le otorga al automóvil y no al individuo, donde el peatón pasa a ocupar el último lugar en estas ciudades que no están hechas a la medida del hombre. Es allí donde la soledad es más profunda entre más son los millones de habitantes que nos rodean y entre más propaganda recibimos de la radio o de la televisión, propaganda que nos ordena lo que debemos comprar, hacer o sentir en tal circunstancia, cómo actuar ante equis situación y qué productos adquirir para comer, vestirse, beber, intoxicarse o atraer al sexo opuesto. Este «Brave new world» aísla al individuo y mira sólo a la masa informe que, según él, siente lo mismo o actúa igual ante estímulos casi pavlovianos. Es necesario que esa masa reciba dichos estímulos para hacerla actuar —léase comprar— y de tal forma continúe *ad infinitum* la movilidad cíclica del capital y la producción. En *Sobre héroes y tumbas*, Sábato hace una sátira de todo este sistema de publicidad (cfr. pp. 286-287), cuyo único fin es, en apariencia, traer la felicidad al ser humano. Sin

embargo, lo único que proporciona son felicidades frágiles e infelicidades profundas, pues dado el carácter físico (y no metafísico) de esas felicidades, el ser humano tiene necesidad de comparar su felicidad con la de otros y así acumular más y más «felicidades». En un artículo, Gutiérrez Girardot dice:

Si la racionalidad, presentada como división del trabajo y urbanización, había destruido la sustancia de viejas formas de vida y había llevado a la sociedad a un caos, este mismo proceso a su vez provoca en el individuo, ahora solitario, la conciencia de que él no es criatura, sino un ser que se produce a sí mismo en el trabajo.<sup>5</sup>

El hombre está obligado a proporcionarse la felicidad con la adquisición de productos que compra para sí: ya no cosecha en colectividad ni para una colectividad. Su soledad es la soledad y la felicidad del hombre clavado a un televisor, de donde no se le quiere hacer salir sino para ir a comprar los productos que anuncia. Es la soledad y la felicidad del hombre inmerso en esta selva mecánica llamada metrópolis. Y si a esta soledad le agregamos la soledad a la que, como hemos visto, *siempre* ha sido propenso o de la que siempre ha participado el argentino, entonces la «doble crisis» de la Argentina incluye una «doble soledad».

Con la soledad existencial del hombre urbano, producida por el progreso, y la soledad histórica y geográfica, es comprensible

5.- "Literatura y sociedad en hispanoamérica", en: *La crítica de la novela iberoamericana contemporánea*, p. 152.

que en países como la Argentina o Uruguay surja una literatura como la de Mallea, Sábato u Onetti, entre otros. Incluso los cuentos fantásticos de Borges, muchos de ellos ubicados en otras culturas, pueden constituir, no una evasión ante los grandes problemas del ser humano (más bien todo lo contrario), sino un intento muy válido de alejarse de la soledad histórica de la Argentina para buscar en otros lugares la inspiración necesaria y abordar esos grandes problemas. De una forma o de otra, la literatura siempre es fiel representación de la idiosincracia, las costumbres o el sentimiento de un pueblo. Borges puede ir a buscar la inspiración en otros lados, pero es *por ello mismo* un escritor muy argentino.

Ante todo lo dicho, es de esperarse que la soledad sea un factor primordial en la literatura argentina desde el siglo pasado, como lo es, por causas iniciales distintas, en la literatura existencial de la Europa de la posguerra. Dice Jean Franco:

En la América Latina, especialmente en países con alta proporción de inmigrantes, como ocurre en la Argentina, Uruguay y Chile, esta soledad se acentúa por el hecho de que muchos de los pobladores urbanos son provincianos recién llegados del interior. No es, pues, sorprendente que el tema de la soledad humana y el exilio sean uno de los rasgos comunes de la novela argentina y uruguaya, especialmente pronunciados en la obra de Eduardo Mallea y de Juan Carlos Onetti.<sup>6</sup>

---

6.- *La cultura moderna...*, p. 219.

Nacido en un pueblito, Sábato, típico provinciano, llegará a la ciudad, donde este sentimiento de soledad se acentuará casi hasta el paroxismo. Muchos serán los momentos de introspección. Al igual que Sábato, el uruguayo Juan Carlos Onetti experimentó la soledad en esta «Tierra de nadie», que siempre se manifiesta en sus obras: «Ninguno de los protagonistas de las novelas de Onetti dejó de ser ese hombre solitario, cuya obsesión es contemplar cómo la vida lo rodea, se cumple como un rito y él nada tiene que ver con ello».<sup>7</sup> En la obra de Onetti la realidad siempre es interpretada por una conciencia: hay un rechazo constante de cualquier tipo de descripción objetiva, como ocurre también en Sábato y en otros escritores rioplatenses. Pero este subjetivismo, este aislamiento, esta insalvable soledad está frente a la Nada: el único testigo es el mismo personaje que la experimenta. Por más que el hombre quiera escapar de ella, siempre chocará con los obstáculos que él, el Otro o la misma realidad circundante le han impuesto. De ahí que la incapacidad para la comunicación sea en realidad la raíz de donde a menudo se derivará esta soledad. Esta incapacidad, sin ser el tema central de las obras de Sábato, es primordial en *El túnel*, pues gracias a ella el protagonista Juan Pablo Castel anhela no sólo la comunicación con la mujer que, según él, comprendió el mensaje de su obra de arte, sino el Absoluto a través del amor, como absoluta fue su soledad: quiere huir definitivamente, de una vez por todas, de este aislamiento, abrir su «túnel» para, sin dejar

---

7.- Mario Benedetti: "La actual literatura del Uruguay", en: *Panorama de la actual literatura latinoamericana*, p. 125.

de pertenecer a él, incluir a ese otro «túnel» que, según su conciencia, representa María.

En una novela «urbana» como *El pozo*, de Juan Carlos Onetti, leemos lo siguiente (p. 10): «Nunca me hubiera podido imaginar así los cuarenta años, solo y entre la mugre, encerrado en la pieza». Y así se expresa Castel en *El túnel*, con esa altanería típica del argentino (p. 67):

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

Este rechazo hacia la impersonalidad, esta *conciencia* de soledad, es también herencia del movimiento romántico: «Acaso la característica más radical del Romanticismo consista en el choque dramático entre el Yo (subjetivo) poético y el mundo (objetivo) que le circunda»,<sup>8</sup> característica que hallamos en el «hombre del subsuelo» dostoievskiano, soledad que también aparecerá en muchos protagonistas de la literatura occidental de posguerra, pero que en la literatura argentina, gracias a la soledad histórica y geográfica, ya se había perfilado claramente en *Martín Fierro* y, más recientemente, en *Don Segundo Sombra*, de Güiraldes o, ya con fuertes influencias de Dostoievsky, en *El juguete rabioso*, de

8.- G.Díaz-Plaja: *Introducción al Romanticismo español*, p. 53.

Roberto Arlt. Algunos argumentarán que esta soledad ya se encontraba en novelas picarescas como *El lazarillo de Tormes*, pero no es lo mismo, ya que ni en la literatura argentina ni en la literatura del «subsuelo» encontramos subempleados (o pícaros) que tienen necesidad de vivir en una sociedad en la que no caben. Quizá lo más cercano al pícaro sea el protagonista de *El juguete rabioso*, que se inicia en una banda de ladrones, pero el tratamiento es distinto, pues el lazarillo aprende a vivir por medio de la astucia. Su fin no es la soledad y la conciencia de soledad es inexistente: al final se casa y se integra totalmente a la sociedad. En cambio, en la obra de Arlt, el personaje se corrige y aprende a vivir, pero, a diferencia del lazarillo, conserva e incluso reafirma su soledad y su conciencia de soledad: al final, como Martín en *Sobre héroes y tumbas* o Roquentin en *La náusea*, se va de la ciudad en busca de una nueva vida.

Por último, consideramos conveniente finalizar este inciso con las palabras con que H. A. Murena finaliza su artículo: "La dialéctica del espíritu ante la soledad", palabras que, cuando se refieren a ese «artista nacional» que quiere hallar el ser argentino, pueden muy bien aplicarse a Sábato:

¿Qué es la soledad? La soledad es nuestra ignorancia de nosotros mismos; detrás de la soledad que hoy se nos aparece como un monstruo, estamos nosotros. Cuando la hayamos superado nos encontraremos, o, mejor dicho, cuando nos hayamos encontrado, ella desaparecerá. El artista nacional trabaja en eso. Habla de

sus experiencias ante la soledad porque la soledad es que nos ignoramos, que somos menos que nosotros mismos. La soledad nos confunde, nos persigue y nos desfigura para aniquilarnos; el artista nacional nos hace ser más nosotros mismos y menos lo que la soledad quiere que seamos. Esta nos intimida para que dejemos de ser; aquél nos conmueve para que seamos y superemos la soledad.

## Metafísica y Argentina

El punto de vista metafísico es quizá el único que permite conciliar la totalidad concreta del hombre, y en particular la sola forma de conciliar lo psicológico con lo social.

Ernesto Sábato: *La cultura en la encrucijada nacional.*

La posición de muchos críticos que se oponen a la literatura metafísica en América Latina y que exige de nuestros escritores color local y costumbrismo, carece de fundamento, ya que cualquier ser humano puede experimentar, y de hecho experimenta, el malestar o el bienestar metafísico. Además, si tomamos en cuenta que según Spengler es el *terror a la muerte* el origen de todas las lucubraciones metafísicas,<sup>1</sup> pues éstas surgen en primera instancia porque el hombre es consciente de ser mortal, entonces para esos críticos el hombre sólo puede morir en Praga o en París (cfr. CEN, p. 81), y el latinoamericano debe ser un inmortal que vive feliz montado en su caballo y cazando avestruces. Es necesario subrayar que las preguntas: «¿Quiénes somos?, ¿por qué estamos aquí?, ¿hacia dónde vamos?», son preguntas *universales* y carecen de tiempo y de espacio determinado. Si fuéramos inmortales no tendríamos necesidad de

---

1.- *La decadencia de Occidente*, Tomo I, p. 220.

pensar en ello: quizá ni siquiera tendríamos necesidad de crear cultura. Una obra literaria profunda, sea de donde sea, no puede eludir los grandes problemas metafísicos.

Ahora bien, la «doble crisis» de la Argentina es fundamental para comprender el marcado acento metafísico en su literatura, pero no el único; ya desde el *Facundo*, de Sarmiento, hay un terror cósmico a la soledad geográfica, soledad que se complementa o agrava con la soledad histórica. Sobre la primera soledad dice Sábato:

Y así, como las tres religiones occidentales surgieron en solitarios hombres enfrentados con el desierto, en nuestro país comenzó a desarrollarse ese *temperamento meditativo* que tipificaría luego al gaucho de nuestra estepa, en medio de esa metáfora de la Nada y de lo Absoluto que es la llanura sin límites ni atributos (CEN, p. 80. Subrayado nuestro).

Después de la existencia de la muerte, la soledad es en la Argentina el segundo factor para inclinarse hacia la metafísica. Y si es cierto, como dice Nietzsche, que la metafísica está en la calle, en las tribulaciones del hombre de la calle (cfr. CEN, p. 82), ¿qué mejor ejemplo que lo que Sábato llama: «humilde suburbio de la literatura argentina», mejor conocido como *tango*? (CEN, p. 82) En efecto, debido a su «temperamento meditativo» los autores de este género lírico-musical hacen metafísica sin saberlo, ya que en las letras de los tangos aparece constantemente el tema de la muerte, del sentido de la

existencia, de la angustia ante la soledad, del paso del tiempo, de lo efímero y contingente de la vida, de la felicidad transitoria, del destino... que son problemas filosóficos unidos a la suerte del hombre concreto, «ese hombre que habita en la realidad y en la ficción» (H, p.191). Y si esos críticos que se oponen al acento metafísico en la literatura argentina escucharan tangos o leyeran con más profundidad obras como *Martín Fierro* o *Don Segundo Sombra*, además de su color local y costumbrismo, también notarían allí un fuerte acento metafísico. Y si comprendieran la «doble crisis» que ya hemos analizado, estarían de acuerdo en que:

Si el mal metafísico atormenta a un europeo, a un argentino lo atormenta por partida doble, puesto que si el hombre es transitorio en Roma, aquí lo es muchísimo más, ya que tenemos la sensación de vivir esa transitoria existencia en un campamento y en medio de un cataclismo universal, sin ese respaldo de la eternidad que allá es la tradición milenaria (CEN, p. 81).

Ya en *El juguete rabioso*, novela de Arlt publicada en 1926, el protagonista, Silvio Astier, siente la angustia existencial mucho antes del planteamiento del existencialismo sartreano: «Decíme, Rengo, ¿tiene sentido esta vida? Trabajamos para comer y comemos para trabajar». <sup>2</sup> Y en una obra de «color local» y tema gauchesco, también publicada en 1926, *Don Segundo Sombra*, de Güiraldes, el protagonista dice: «Una fatiga grande pesaba en mi

2.- *El juguete rabioso*, p. 223.

cuerpo y en mis pensamientos, como un hastío de seguir siempre en el mundo sembrando hechos inútiles».<sup>3</sup> Entre otros escritores que hacen hincapié en problemas metafísicos, encontramos a Eduardo Mallea, quien en los relatos de *La ciudad junto al río inmóvil* (1936), describe personajes conscientes de su soledad y desesperación, «con las raíces morales en el aire».<sup>4</sup> También Manuel Gálvez, según Luis Alberto Sánchez en *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*, en *El mal metafísico* (1916) y *Hombres en soledad* (1938), con la influencia de escritores como Galdós o Emilio Zola y sin destacar mucho, como otros autores, los perfiles psíquicos de sus personajes, pone de manifiesto, ya desde el título de sus obras, lo que muchos han visto como propio de una tierra de inmigrantes: la soledad en compañía. Y más recientemente, en *Sobre héroes y tumbas*, de Sabato, Bruno y Martín, dos de los personajes principales, se encuentran a Borges en la calle y luego hablan del europeísmo de los argentinos. Dice Bruno: «Un europeo no es europeísta: es europeo, sencillamente» (p. 184). Después habla de Güiraldes y de Arlt: «Güiraldes es argentino por su percepción metafísica» (p. 186) y afirma Bruno que Arlt es grande a pesar de su pintoresquismo: por su formidable tensión metafísica. Más adelante, Martín recuerda las palabras de Bruno sobre el pesimismo de los argentinos, pesimismo muy conectado con la «doble crisis». Ese pesimismo se acentúa por el temperamento propio del argentino, que se desprende de su condición histórico-geográfica: «Al argentino le importa todo,

3.- *Don Segundo Sombra*, p. 236.

4.- Enrique Anderson Imbert: *Historia de la literatura hispanoamericana*, p. 346.

por todo se hace mala sangre, se amarga, siente rencor. El argentino está descontento con todo y consigo mismo» (SHT, p. 191). Pero, como también afirma Bruno, para ser pesimista es necesario haber creído y haber tenido esperanzas antes. Para haber desembocado en el escepticismo fue necesaria, sin duda, la preocupación metafísica.

Jean-Paul Sartre, en *¿Qué es la literatura?*, considera que las grandes manifestaciones de este arte, la que él llama «la literatura de las grandes circunstancias», no importa de dónde sea, reconcilia siempre lo absoluto metafísico con la transitoriedad de un hecho histórico o cotidiano. Si el escritor se quedara con el mero hecho, sólo describiría o haría una crónica superficial y pasajera, pues el texto carecería de los atributos que hacen del hombre una individualidad, como, por ejemplo, la conciencia de ser efímero. Así, la historia de un ex-estudiante que asesina a una usurera puede ser una mera crónica policial o una obra con gran acento metafísico, como *Crimen y castigo*, de Dostoievsky, donde el protagonista mata por una idea con dimensiones filosóficas que siempre lo obsesionó. Dice Sábato en *El escritor y sus fantasmas* (p. 260):

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 terror ante la muerte, el anhelo de absoluto y de eternidad, la rebeldía ante el absurdo de la existencia. Si la novela fuera

una novela de cosas [...] entonces sí sería posible una novela exenta de metafísica; pero toda novela es una novela de hombres, y el hombre es un animal metafísico.

En este sentido, Sábato comulga con la postura de Sartre, quien en el mismo libro afirma que la metafísica «no es una discusión estéril de nociones abstractas que escapan a la experiencia, sino un esfuerzo vivo para abarcar por dentro la condición humana en su totalidad».

Escritores «problemáticos» como Dostoievsky, Sábato, Sartre, Kafka o Camus, conciben la literatura, más que como un fin en sí misma, como un «instrumento para investigar [...] el sentido de la existencia». Evidentemente, como hombres de su época, hurgan en el sentido existencial del hombre moderno. La posición de Sábato, como hombre de posguerra, con una cultura y un pasado europeizado y europeizante y una «doble crisis», proviene en gran medida de la fenomenología y el Existencialismo, con una buena dosis de marxismo, a pesar de que no se le pueda catalogar como representante aislado de ninguna de las tres posturas. El califica su punto de vista como «socialismo personalista» (CP, p. 34), cayendo en una aparente contradicción que, no obstante, define al hombre Sábato, el cual nunca quedó bien ni con socialistas ni con capitalistas. Este punto de vista también lo ayuda en su labor metafísica a «entrever los valores eternos que

---

5.- Entrevista a Sábato, en: Rosalba Campra: *América Latina: la identidad y la máscara*, p. 168.

están implicados en el drama social y político de su tiempo y lugar» (EEF, p. 168), que es, para él, la tarea del escritor.

Sin embargo, a pesar de que la Argentina desde el principio se había «incorporado definitivamente al ámbito de la economía europea»<sup>6</sup> y de que Sábato, como argentino, experimenta la crisis espiritual de Occidente, su propia crisis interna y la soledad metafísica, hay quienes niegan este hecho y hasta lo rechazan, considerándolo como algo europeizante y digno de desprecio:

Partiendo de algo inexistente -o sea la supuesta crisis o el caos de todo el mundo occidental-, [Sábato] llega a la fantástica conclusión de este [*sic*] caos nos envuelve también a nosotros, latinoamericanos, y que lo vivimos con mayor intensidad que el mundo europeo. Sobre este espejismo desarrolla su concepción de lo que tiene que ser nuestra literatura.<sup>7</sup>

Esta afirmación es una interpretación errónea de la obra y de las pretensiones ensayísticas de Sábato; éste nunca se refirió, al hablar de la «doble crisis», a toda América Latina, sino sólo a la Argentina y a los países que no tuvieron civilizaciones indígenas. El autor de la pasada afirmación no sólo no comprende el valor universal de la metafísica, sino que no ha profundizado en novelistas anteriores a Sábato, como Mallea, Onetti o Arlt, y asegura, nada menos, que Sábato *no hace literatura hispanoamericana*, sino que refleja en sus obras el

6.- José Luis Romero: *Breve historia de la Argentina*, p. 62.

7.- J. I. Jimenes-Grullón: *Anti-Sábato o Ernesto Sábato: un escritor dominado por fantasmas*, p. 103.

«Irrracionalismo que hoy caracteriza a la burguesía europea en decadencia». Esta aseveración implica un desconocimiento total de la realidad argentina y un afán por tergiversar la historia y la literatura de ese país. Es evidente que su autor no desea comprender ni la novelística de Sábato en particular ni la novelística de naciones como la Argentina o el Uruguay en general, pues afirma que el autor que nos interesa le debe su postura a la «enajenación existencialista» y, peor aún, afirma que los dos fantasmas de Sábato —la teoría psicoanalítica y la filosofía existencialista— son posturas «irracionalistas», como si Freud o los existencialistas no hubiesen utilizado la razón al exponer sus pensamientos. Con base en esta afirmación, asegura que Sábato es un «irracionalista». Si este crítico hubiera leído con más atención el libro que ataca tan apasionadamente, *El escritor y sus fantasmas*, hubiera tomado en cuenta lo que Sábato afirma en la página 49: «Si el hombre no era pura racionalidad, como pretendió una civilización maquinista, tampoco era pura irracionalidad [...] si el hombre era irreductible a la simple razón también era irreductible al puro instinto». Y en un libro más reciente, confirma esta idea al considerar a Leonardo da Vinci como «precursor del arquetipo que el Romanticismo alemán imaginó para la *reconciliación de lo racional y lo irracional*» (AR, p.20. Subrayado nuestro), único modo de atenerse a la búsqueda de Absoluto. De igual modo, al hablar sobre el dominicano Pedro Henríquez Ureña, afirma: «si era un enemigo del científicismo, también era un enemigo del puro irracionalismo.

8.- *Ibid.*, pp. 92 y 103.

9.- *Ibid.*, pp. 17 y 104.

Fue el suyo un equilibrio muy feliz» (AR, p. 67). Sábato, pues, no es de ninguna manera un irracionalista, ya que concilia las dos facetas del ser humano: razón e irracionalidad, y la mejor manera de conciliarlas es por medio del punto de vista metafísico. Si quisiéramos definir de alguna manera a Sábato, tendría que ser con el calificativo de «integralista», pues, además, en el siguiente capítulo demostraremos que el escritor argentino tampoco es un existencialista en el sentido pleno del término, sino que sólo posee, entre otras, la influencia de algunos aspectos de esta corriente. Por el momento, es imposible negar la influencia de la metafísica que la condición misma de su país le ha proporcionado. Como dice Giacoman: «En *El túnel*, Sábato ha humanizado la angustia metafísica del hombre en esta época de crisis». <sup>10</sup> De tal manera, «las ideas metafísicas se convierten en problemas psicológicos, la soledad metafísica se transforma en el aislamiento de un hombre concreto en una ciudad concreta, la desesperación metafísica se transforma en celos» (H, p. 138).

Si Jimenes-Grullón critica la postura de Sábato calificándola de «irracionalista» es porque no ha comprendido la importancia de la metafísica ni en la novelística ni en la época en que vivimos. Y si a veces Sábato, en sus ensayos o novelas, parece hablar contra la racionalidad, una lectura atenta nos revela que en realidad el autor habla contra la tecnolatría y el «culto *irracional* de la razón», expresión totalmente incompatible con el puro irracionalismo. De tal modo un escritor

---

10.- H.F. Giacoman, *et al.*: *Los personajes de Sábato*, p. 167.

latinoamericano, cuya preocupación metafísica puede parecer, a los ojos de críticos miopes, una mera enajenación europeizante, no sólo hace auténtica literatura latinoamericana, sino que hurga, por medio de la metafísica, en el alma y el ser de la Argentina y de los argentinos, es decir: en su historia, en sus canciones, en su soledad y en su crisis. Juan Pablo Castel, protagonista de *El túnel*, no puede ser sino un argentino envuelto en una «doble crisis» cultural y espiritual, que participa de una soledad metafísica, encerrado en la gran soledad física de una metrópolis como Buenos Aires: ¿qué medio más eficaz de conjugar lo psicológico con lo social, que el punto de vista metafísico?

## La novela de la crisis

El verdadero escritor [...] vive entregado a su tiempo, es su vasallo y su esclavo, su siervo más humilde. Se halla atado a él con una cadena corta e irrompible, adherido a él en cuerpo y alma. Su falta de libertad ha de ser tan grande que le impida ser transplantado a cualquier otro lugar. Y si la fórmula no tuviera cierto halo ridículo, me atrevería a decir simplemente: es el sabueso de su tiempo.

Eliás Canetti: *La conciencia de las palabras*.

Una vez comprendida la crisis espiritual de Occidente y la «doble crisis» que, como parte de Occidente, sufre la Argentina, estamos en condiciones de estudiar la producción novelística del artista que emerge de esta situación histórica. El escritor profundo, comprometido, el escritor que Sábato llama «problemático» debe tomar partido en la singularidad de su época y de alguna manera entrever los valores eternos que allí están implicados. Debe tomar conciencia de nuestra crisis, pero no verla como un concepto abstracto ni como una situación que sólo se refleja en algunos aspectos de la vida, como podría ser el religioso, sino aceptar también que ninguna obra de arte puede ser abstraída de su tiempo ni del lugar donde nació.

Esta aseveración no le resta originalidad a la obra artística. Por el contrario, la obra cobra mayor representatividad e importancia en la medida en que refleja la cultura y la civilización del hombre que la crea. Debido a que

Camus vive en el siglo XX, su *Calígula* refleja el anhelo fáustico del hombre moderno, más que la idiosincracia del romano; igualmente *Les mouches*, de Sartre, es una exaltación de la libertad tal como la entiende el existencialismo de *El ser y la nada*, más que la historia de Orestes.

En la obra literaria siempre habrá referencias directas o indirectas, conscientes o inconscientes a la época en que al escritor le tocó vivir. El irracionalismo de las vanguardias representó fielmente la crisis de los valores en la época moderna. Así, dice Sábato, Gauguin le escribió a Strindberg: «Si nuestra vida está enferma también ha de estarlo nuestro arte» (EEF, p. 74).

Las vanguardias expresaron con gran cantidad de palabras explosivas la multiplicidad de la crisis que empezó a estremecer al mundo occidental. Cada vanguardia quiso hallar con sus manifiestos una salida de la situación crítica o una representación de ésta por medio del arte. Ya en el siglo pasado Dostoievsky se había dado cuenta de esta crisis que aún no estallaba en su plenitud y en *Apuntes del subsuelo* (p. 46) había establecido que «Debido a la civilización, el hombre, si no se ha hecho más sanguinario, se ha hecho, por lo menos, peor que antes y más cruel».

Sábato, como hombre del siglo XX y en un país con una «doble crisis», define al escritor como un «mártir» en el sentido griego del término, como un «testigo» de su época. Esta concepción es fundamental para comprender su novelística y en general para comprender la novelística de nuestra época. Es una postura que

está en total desacuerdo, al menos en un nivel teórico, con el llamado «arte por el arte», muy en boga con Gautier y los parnasianos del siglo XIX. Si el artista es un testigo y está consciente de ello, automáticamente se compromete. Dice Sábato: «Escritores como yo nos formamos espiritualmente en medio de semejante desbarajuste y nuestras ficciones revelan, de una manera o de otra, el drama del argentino de hoy» (I, p. 178). Es en este sentido que la búsqueda literaria tendrá una dirección encaminada más hacia lo que se dice que hacia la forma de decirlo, más hacia el fondo que hacia la expresión. Un ejemplo de esta posición es Kafka, quien con un lenguaje y una forma tradicionales, revolucionó el contenido de la novela por la profundidad y el simbolismo de sus imágenes y situaciones. Indudablemente, las obras de Kafka, como las vanguardias, representan la crisis espiritual del hombre moderno.

Ahora bien, pensadores como Ortega y Gasset, que hablan de la «deshumanización del arte» y que demuestran esta deshumanización por el evidente divorcio entre el público y el creador en el siglo XX, no advierten que en realidad ese arte, como lo hemos venido repitiendo, representa la crisis de nuestra época. Ortega afirma que «Es prácticamente imposible hallar nuevos temas. He aquí el primer factor de la enorme dificultad objetiva y no personal que supone componer una novela aceptable en la presente altitud de los tiempos».<sup>1</sup> El filósofo español hizo esta afirmación en 1925. No es necesario enumerar todas las obras maestras que surgieron después, año tras año, tanto en Europa

---

1.- *Ideas sobre la novela*, p. 162.

como en América, dentro del género novelístico. Si para Ortega el arte está «deshumanizado», para Sábato, en cambio, es el público quien lo está, pues el artista, a diferencia del público-masa embutido en fábricas y oficinas, se conservan los atributos más preciosos del ser humano (cfr. EEF, p. 74). Para Ortega hay una «crisis del arte». Para Sábato -punto de vista que compartimos por considerarlo más acorde con la realidad- hay un arte que surge de la crisis, es decir: no es el arte el que está propiamente en crisis, pues toda sociedad necesita de arte. Lo que ocurre es que, una vez más, ese arte representa la crisis en que la sociedad occidental del siglo XX vive. La novela surgida de la crisis tratará no sólo de ser catártica y cognoscitiva, también pretenderá *integrar* la realidad humana desintegrada por la civilización racional y abstracta (cfr. TAL, p. 77). Para ello ya no le interesará, en la misma medida que en el siglo pasado, la descripción objetiva de la realidad. El elemento psicológico será de gran importancia, así como la modificación de la estructura de la novela. Ejemplos de esta modificación son las novelas de Faulkner, John Dos Passos o el *Ulises*, de Joyce. La producción novelística se volverá más compleja. En *Abaddón, el exterminador* (p. 205), el mismo Sábato, como personaje, habla sobre este género: «La novela de hoy, al menos en sus más ambiciosas expresiones, debe intentar la descripción total del hombre, desde sus delirios hasta su lógica». Y más abajo dice: «Mientras no seamos capaces de una expresión tan integradora, defendamos al menos el derecho de hacer novelas monstruosas».

Pero dejando a un lado la crisis que Ortega le adjudica al arte de nuestra época, es necesario concentrarnos en un lapso de tiempo de extrema importancia para nuestra investigación: la segunda posguerra y sus consecuencias. Para entonces (1945 en adelante), las vanguardias ya habrán muerto, pero continúa la crisis de la civilización que las vio nacer. Para compenetrarse con las obras de Onetti, Mallea o Sábato, es necesario hablar de la «angustia» de la posguerra. Nadie más indicado que el «filósofo de la crisis», Jean-Paul Sartre, quien en su libro *¿Qué es la literatura?* (p. 198), dice:

...La angustia, el abandono y los sudores de sangre comienzan para un hombre cuando no puede tener otro testigo que él mismo; es entonces cuando bebe el cáliz hasta las heces, es decir, cuando experimenta hasta el extremo su condición de hombre. Verdad es que distamos mucho de haber experimentado todos esta angustia, pero es una angustia que nos ha obsesionado a todos como una amenaza y una promesa; durante cinco años, hemos vivido fascinados y, como no tomábamos a la ligera nuestro oficio de escritor, esta fascinación se refleja todavía en nuestras obras: nos hemos dedicado a hacer una literatura de situaciones extremas.

Son estas situaciones las que mejor representan la novelística de la posguerra. Ya desde *El lobo estepario* (1927), se dan estas situaciones extremas, en las que se mezcla la magia y el irracionalismo, además de la angustia. Gracias a que la

novela es «el género que mejor refleja los cambios de una sociedad, pero también la conciencia de estos cambios»,<sup>2</sup> es como este género ha pasado a ser uno de los más importantes desde el siglo pasado hasta mediados de éste. Afirma Mircea Eliade (*Mito y realidad*, p. 198): «la novela [...] ha ocupado en las sociedades modernas, el lugar que tenía la recitación de los mitos y de los cuentos en las sociedades tradicionales y populares». En efecto, la estructura mítica de muchas novelas modernas es evidente. Es posible desentrañar en muchas novelas del siglo XX grandes temas y personajes mitológicos; por ejemplo, el tema del destino, muy importante en *El túnel* y *Sobre héroes y tumbas*, pero también el tema iniciático, los combates de un Héroe-Redentor o el mito fundacional, es decir, la fundación mítica de algún lugar, entre otros muchos temas. La novelística sabatiana pretende, en el fondo, un rescate del mito. A este respecto dice Sábato: «es indiscutible que las obras de arte son mitologías que revelan las verdades últimas de la condición humana» (AR, p.23), y en una entrevista agrega:

En una civilización que nos ha despojado de todas las antiguas y sagradas manifestaciones del inconsciente, en una cultura sin mitos y sin misterios, sólo queda para el hombre de la calle la modesta descarga de sus sueños, o la catarsis a través de las ficciones de esos seres que están condenados a soñar por la comunidad entera. La obra de estos creadores es una

2.- A. Roa Bastos: «Imagen y perspectivas de la narrativa latinoamericana actual», en: *La crítica de la novela iberoamericana contemporánea*.

forma mitológica de mostrarnos una verdad sobre el cielo y el infierno (CLD).

Pero, además, la novela y particularmente la novela surgida de la crisis, desdiseña la visión simplista y maniquea de los «buenos» y de los «malos». Las obras de Dostoievsky poseen un inmenso valor psicológico porque sus personajes se contradicen como seres de carne y hueso. En estas novelas «todos los personajes son héroes y antihéroes, protagonistas y antagonistas, porque todos son agonistas de una realidad que no se somete a esquemas estereotipados, que no encaja con moldes absolutos, sino que tiene como signo y esencia el cambio».<sup>3</sup>

En América Latina nuestro caudal real y mítico tan diverso y heterogéneo se ha manifestado en una vasta y rica producción novelística en el siglo XX; a finales de siglo esta novelística nos parece necesaria porque podemos llegar a ella constantemente para revalorizar nuestro ser. En lo que a la Argentina se refiere, el europeísmo es, por las mismas condiciones históricas de este país, absolutamente necesario. Y como ya tenemos los elementos para identificar la crisis argentina con la europea, es entonces también posible hablar de la novela surgida de la «doble crisis» argentina. Veamos ahora la situación de la narrativa en la Argentina pre-sabatiana.

Durante la década de los veinte una serie de escritores, muchos de los cuales adoptaron la vanguardia llamada «ultraísmo»,

3.- I.H. Verdugo: "Perspectivas de la actual novela hispanoamericana", en: *La crítica de la novela...*

se reunieron en torno a la revista *Martín Fierro*. Entre ellos figuraban Jorge Luis Borges, Ricardo Güiraldes, Eduardo Mallea y Leopoldo Marechal. Estos escritores, empeñados en cambiar la literatura más que en crear una literatura de tipo social, fueron llamados «los de Florida», calle lujosa de Buenos Aires. La creación de una literatura de tipo social era la misión del grupo de «Boedo», cuyo nombre se tomó de un barrio popular de Buenos Aires. Entre estos últimos autores se encontraba Roberto Arlt.<sup>4</sup> Ambos grupos, como lo vamos a mostrar a continuación, son representativos de la novela surgida de la crisis argentina. Así, el título de uno de los cuentos del libro de Mallea *La ciudad junto al río inmóvil* (1936), «Conversación», resulta ser muy irónico, pues lo que este relato nos quiere mostrar es precisamente la incomunicación de una pareja que se reúne en un bar para «conversar». Los silencios de ambos son la «nada» que separa a un individuo de otro. Pero no sólo los silencios: la misma «conversación» resulta ser una incomunicación progresiva. Además, en este cuento también se hace alusión a la incomunicación de los seres humanos en general: «La eterna cosa. No se entienden los rusos con los alemanes. No se entienden los alemanes con los franceses. No se entienden los franceses con los ingleses. Nadie se entiende. Tampoco se entiende nada. Todo parece que de un momento a otro se va a ir al diablo».<sup>5</sup> Y en *El juguete rabioso*, de Arlt, novela representativa del grupo Boedo, encontramos, además de la angustia existencial y la transgresión,

4.- Cfr. J.L. Romero: *Breve historia de la Argentina*, p. 74.

5.- E. Mallea: "Conversación", en: Seymour Menton: *El cuento hispanoamericano*, p. 445.

un horror ante la muerte. Dice el protagonista (p. 173): «Ser olvidado cuando muera, eso sí que es horrible», y más abajo: «Frente al horizonte recorrido por navíos de nubes, la convicción de una muerte eterna espantaba mi carne».

Sin embargo, la polémica entre estos dos grupos se dio precisamente por la carencia de grupos literarios en la Argentina. Para comprender hasta qué punto la Argentina está europeizada, hasta qué punto *imita* a Europa, citemos las siguientes palabras de Borges, palabras que nos ayudan a profundizar en la crisis argentina:

Recuerdo la polémica Boedo-Florida [...], tan célebre hoy. Y sin embargo fue una broma tramada por Roberto Mariani y Ernesto Palacio. A mí me situaron en Florida, aunque yo habría preferido estar en Boedo. Pero, me dijeron que ya estaba hecha la distribución y yo, desde luego, no pude hacer nada, me resigné [...] Todos sabíamos que era una broma. Ahora hay profesores universitarios que estudian eso en serio [...] Ernesto Palacio argumentaba que en Francia había grupos literarios y entonces, para no ser menos, acá *había que hacer lo mismo*. Una broma que se convirtió en programa de la literatura argentina (DBS, pp. 16-17. Subrayado nuestro).

Como podemos constatar, hasta en la creación de grupos literarios en la Argentina hubo una *deliberada* europeización. Pero suponiendo que en realidad hubo una polémica entre ambos grupos, ahora está tan distante aquella época, que las

diferencias se van perdiendo. Ocurre lo que ocurrió con la polémica Góngora-Quevedo en los siglos de oro. Lo que sí es indudable es que tanto el grupo de Boedo como el de Florida representan la literatura surgida de la crisis en la Argentina de su tiempo. El hecho de que muchos artistas se hayan unido al «ultraísmo» (de *ultra*, más allá), es una prueba. Incluso la literatura posterior de Borges, a pesar de poseer elementos de literatura fantástica, es también literatura profunda, metafísica. Dice Angel Rama: «Pienso que a veces hay en lo fantástico algo mucho más metido en lo profundo y en la problemática más auténtica que mucha literatura realista que exteriormente dice estar en los problemas».<sup>6</sup> Esta afirmación puede aplicarse a Borges, ya que en su literatura plasma la condición del ser humano, los valores universales y eternos del hombre, y *por ello mismo* representa la crisis de nuestra época, como Quevedo la representó en la suya.

En cuanto a *El túnel*, indudablemente es también una novela surgida de la crisis, una obra, como diría Sartre, de «situaciones extremas». Y si bien el personaje de Juan Pablo Castel no puede, como apunta Predmore, representar la crisis de Occidente por tratarse de un sicópata,<sup>7</sup> la novela en su conjunto sí lo hace. Además, aunque no se contemple en la novela, esa locura (tomando en cuenta la visión de Sábato), indudablemente surgió a consecuencia del efecto que la crisis produjo en un hombre hipersensible, efecto que dio como resultado la

6.- "Fantasmas, delirios y alucinaciones", en: *Actual narrativa latinoamericana*, p. 68.

7.- Cfr. *Un estudio crítico de las novelas de Ernesto Sábato*, p. 34.

incomunicación y la soledad primero, y después el anhelo de un Absoluto que precisamente lo aleje de esa crisis, anhelo que finalizará en la desesperanza.

## CAPITULO II: EL DESCENSO AL YO

-1-

### El subjetivismo y los hombres del subsuelo

Sábato pertenece a la vasta familia del subsuelo. No sólo maneja con natural soltura a los personajes «subterráneos», sino que evidentemente los prefiere para expresarse, y, dejándose arrastrar por ellos, nos introduce al mundo donde los Castel, las Alejandra, los Fernando Vidal Olmos recuerdan a esas flores que crecen junto a las ciénagas, fascinantes más que hermosas, con algo de inhumano en su contradictoria belleza.

Abelardo Castillo: "Sobre héroes y tumbas", en:  
H.F. Giacomani, Ed.: *Homenaje a Ernesto Sábato*.

Si bien el tema central de nuestra investigación es el problema del Absoluto en *El túnel*, debe tomarse en cuenta que en esta obra -escrita en primera persona-, el protagonista es el narrador y, por consiguiente, la búsqueda de Absoluto se llevará a cabo en la mente de este individuo. Sábato adoptó la narración en primera persona después de muchos ensayos porque era la única técnica que le permitía ofrecer la sensación de la realidad tal como se percibe cotidianamente, desde una subjetividad total (cfr. H. p. 139) La forma de la novela nos recuerda a la de un soliloquio donde Castel reproduce, mediante el *stream of consciousness* (fluir de la conciencia), los hechos, emociones y pensamientos del pasado para explicarnos por qué asesinó a María Iribarne. Es por ello que, antes de abordar el problema del

Absoluto, debemos definir a Juan Pablo Castel para comprender sus características más importantes y su origen. El origen de un personaje literario es un problema relacionado con la llamada *intertextualidad* de la obra. Las citas de otras obras que han influido o que se emparentan con *El túnel* serán de gran utilidad para la cabal comprensión del origen y las características del protagonista de esta novela.

En este inciso analizaremos al «hombre del subsuelo» dostoiévskiano, un hombre eminentemente urbano, que ha reafirmado y sufrido su soledad, heredada del movimiento romántico, como si se tratara de un sino misterioso del que se halla plenamente consciente y del que, en el fondo, al igual que Juan Pablo Castel y otros personajes de este tipo, no quiere huir. El mismo Sábato confiesa el trabajo que en sus novelas le costó unir esta serie de personajes en una estructura coherente: «Los personajes del subsuelo me atormentaban, se me aparecían como protagonistas diversos y opuestos, difícilmente separables en ficciones con una estructura unitaria» (CE). Es precisamente la complejidad de estos personajes la que los hace hombres de carne y hueso, pues cada uno posee características individuales que no comparte con ningún otro. Si Harry Haller, protagonista de *El lobo estepario*, de Hesse, se distingue por su extraordinaria capacidad de sufrimiento y autodesprecio, Meursault, en *L'étranger*, de Camus, lo hace por su eterna indiferencia, autismo y apatía, por aquello que Sartre llama «passion de l'absurde»,<sup>1</sup> en la que el hombre se afirma constantemente en el absurdo de la vida. De hecho,

1.- "Explication de *L'étranger*", en: *Les critiques de notre temps et Camus*.

Meursault -héroe absurdo, según explica Camus-, es, como Sísifo, un hombre tanático. En este sentido es curioso notar la semejanza del apellido Meursault con la primera persona, singular, del verbo francés *mourir*: *je meurs* (yo muero), así como, por su parte, el apellido Castel es un arcaísmo de «castillo», construcción fortificada, pues si Meursault se distingue por su apatía y autismo, Castel, por el contrario, por su pasión ardiente y su extraordinario hermetismo que lo aísla del mundo como si, efectivamente, viviera en un castillo subterráneo. Quizá, de todos los «hombres del subsuelo», Castel sea el que mayores problemas de comunicación posea. El pintor de *El túnel* busca un Absoluto. A Meursault no le importa hallar ni buscar nada. *Encontró* a una mujer (Marie) de la que fue separado por haber matado a un hombre, pero nunca le pidió nada (ni siquiera le importaba casarse o no). Por su lado, Antoine Roquentin, personaje de *La náusea*, de Sartre, se resignó a estar lejos de Anny. Se conformó con las relaciones sexuales que le proporcionaba la patrona. En *Apuntes del subsuelo*, de Dostoievski, el protagonista ejerce un poder moralizante sobre Liza, acto del que se arrepiente y hasta se burla al siguiente día. Por último, Jean-Baptiste Clamence, personaje de *La caída*, de Camus, es, al contrario de Haller, Castel, Meursault o Roquentin, extremadamente irónico. Incluso el tono de la obra es distinto. El Yo del «hombre del subsuelo» no es una unidad tipificable. No es un personaje «tipo» porque cada uno vive circunstancias distintas y, aunque esas circunstancias fueran muy semejantes, se comportaría de modo distinto ante ellas.

Pero a pesar de este remarcado individualismo y de esta complejidad, los «hombres del subsuelo» poseen una serie de rasgos comunes que en este inciso ejemplificaremos, recurriendo a obras representativas como *El pozo*, de Juan Carlos Onetti, así como a las ya mencionadas, cuyas características nos hacen semejarlas al conjunto de la novelística sabatiana. «Hombres del subsuelo» también son los personajes de Kafka y del argentino Eduardo Mallea, entre otros autores. Veamos ahora por qué todos merecen este calificativo.

La primera característica del «hombre del subsuelo» que salta a la vista es su condición de ser «urbano». Es un hombre que experimenta la soledad en la sociedad industrial. A este respecto, dice Spengler: «En lugar de un pueblo lleno de formas, creciendo con la tierra misma, tenemos a un nuevo nómada, un parásito, el habitante de la gran urbe, hombre puramente atenido a los hechos, hombre sin tradición [...], sin religión, inteligente, improductivo».<sup>2</sup> Este «nómada» que habita en San Petersburgo o en Buenos Aires, en Montevideo o París, vive su presente con mentalidad crítica y aferrado a su propia lógica. Puede estar en la búsqueda de lo dinámico, de la acción, como el personaje de *Apuntes del subsuelo*; en la búsqueda del Absoluto a través del amor, como Juan Pablo Castel; en el curso de una investigación histórica, como Antoine Roquentin; pretende huir del suicidio como Harry Haller, o simplemente existe, lanzado a este mundo contingente, como el «héroe absurdo» de Camus. Sea como sea, un lazo invisible lo une -lo ata irremediamente- a

2.- Oswald Spengler: *La decadencia de Occidente*, tomo I, p. 62.

la ciudad, de cuyos moldes e imposiciones no pude huir. Por una razón o por otra, está encarcelado en ella. Cuando huye, huye a otra ciudad, como el personaje de *El juguete rabioso*, de Art - Silvio Astier-, Martín en *Sobre héroes y tumbas* o Roquentin, que al final decide ir a París en busca de algo nuevo. En la ciudad, el «hombre del subsuelo» es el representante más lúcido y anti-burgués del hombre moderno. Anti-burgués porque, a pesar de que en algunos casos posea una condición burguesa o semiburguesa, no se conforma con ella y la rehuye por medio de la soledad y la conciencia crítica. En algunos casos, paradójicamente, tratará de huir a toda costa de la soledad, como el protagonista de *Apuntes del subsuelo*, cuya característica es el deseo de un «choque frontal, un encuentro explosivo, aun si resulta la víctima de este encuentro».<sup>3</sup> Por ello es un hombre dinámico: emerge de la soledad y se lanza a la acción. Lo mismo ocurre con Harry Haller, cuyo impulso suicida lo hace huir de la soledad y así encontrar a Armanda, con quien alivia temporalmente su condición solitaria. Juan Pablo Castel, en *El túnel*, también intenta huir de la soledad, comulgar con la mujer que, según él, lo comprende. Sin embargo, como podemos constatar al leer estas obras, el «hombre del subsuelo», por más intentos que haga por lanzarse a la acción y escapar de su soledad, no lo logra y, lejos de cambiar su condición solitaria, la reafirma. De Harry Haller se nos dice: «la soledad y la independencia no eran su afán y su objetivo, eran su destino y su condenación».<sup>4</sup> Y si bien es cierto que el

3.- Marshall Berman: *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, pp. 228-229.

4.- H.Hesse: *El lobo estepario*, p. IX del "Tractat".

«héroe absurdo» de *L'étranger* no se lanza a la acción, que es un hombre apático y el único que, curiosamente, obtiene la comunicación con una mujer que lo quiere -comunidad que, por cierto, no lo emociona ni lo cambia-, será reinstalado en la soledad al final, por un factor externo: la «justicia» humana que lo juzga por haberse lanzado a la acción, es decir, por haber matado a un árabe.

El caso de Castel, donde además se mezcla el *sentimentalismo* y la *altanería* típicos del argentino, es muy conflictivo e interesante, pues al descubrir que el amor no es la llave adecuada para abrir su túnel, su sentimiento de soledad urbana se acentúa considerablemente y va en búsqueda del alcohol y las prostitutas, válvulas de escape que la misma ciudad le ofrece para liberarse, falsos y efímeros liberadores en los que jamás encontrará nada absoluto. Al percatarse de que María no es un «túnel» paralelo al suyo, dice: *«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.»* (ET, p. 160). Castel es un «desarraigado, una personalidad rígida y difícil, susceptible, que siente la imposición de la sociedad en que vive, como una afrenta. Lo que para los demás es cordura, adaptación, deber civil, para él es sometimiento».<sup>5</sup> Este personaje pretende hallar lo Absoluto dentro del relativismo de la ciudad. A este respecto, es curioso notar que el apellido de María Iribarne, el objeto de su amor, contiene la raíz *iri*, que en vascuence significa nada menos que «ciudad». Es así como ni

5.- A.Sánchez Riva: "El túnel".

siquiera en su relación amorosa frustrada puede escapar de la urbe. Como quiera que sea, ningún «hombre del subsuelo» escapa ni de la ciudad ni de la soledad. No escapa de la soledad porque no se identifica con el exterior. Este hombre suele necesitar al prójimo sólo para autoafirmarse como sujeto frente a un objeto. En cierto sentido *usa* al prójimo. El personaje de *L'étranger* es una excepción, su propia lógica lo hace no recurrir deliberadamente a sus semejantes. Antoine Roquentin, por su parte, siempre está consciente de su soledad: «Moi, je vis seul, entièrement. Je ne parle à personne, jamais; je ne reçois rien, je ne donne rien».<sup>6</sup> El lector de esta obra sabe que la afirmación pasada no es absolutamente cierta: Roquentin mantiene relaciones sexuales con la patrona, la *usa* precisamente para autoafirmarse como individuo.

Indudablemente, el «hombre del subsuelo» es producto de la civilización moderna, esa civilización que, como afirma Carlos Fuentes, «lejos de procurar la felicidad o el sentimiento de identidad o el encuentro de valores comunes, era [sic] una nueva enajenación, una atomización más profunda, una soledad más grave».<sup>7</sup> Así, en *Apuntes del subsuelo*, el protagonista habla contra el Palacio de Cristal, construido en Londres en el siglo pasado y que para el autor ruso simbolizaba lo amenazador de la modernidad.<sup>8</sup> Clamence, por su parte, piensa en los historiadores del futuro: «Les bastará una frase para caracterizar al hombre

6.- Vivo enteramente solo. No le hablo a nadie, jamás. No recibo nada. No doy nada. (Traducción nuestra). J.P. Sartre: *La nausée*, p. 21.

7.- *La nueva novela hispanoamericana*, p. 93.

8.- Cfr. M. Berman: *Op. cit.*, pp. 226-250.

moderno: fornicaban y leían periódicos», y luego pregunta: «¡Ah!, amigo mío, ¿sabe usted lo que es la criatura solitaria que vaga en las grandes ciudades?».<sup>9</sup> A este respecto, afirma Sábato: «las grandes ciudades no son otra cosa que monstruosas yuxtaposiciones de soledades» (TAL, p. 77).

Esta soledad urbana, nacida de la modernidad, incluye un profundo «subjektivismo» que no sólo se refleja en las reflexiones de los personajes, sino también en toda la estructura de la novela, pues hace que en este tipo de literatura ya no exista más el narrador omnisciente: se da lo que Sábato llama el «descenso al yo». En *Apuntes del subsuelo*, el protagonista se pregunta: «¿De qué puede hablar con el máximo placer una persona decente? Respuesta: de sí misma. Así, pues, hablaré de mí mismo».<sup>10</sup> Dostoievsky parte de una subjetividad que se desarrolla en la gran urbe. Lo mismo ocurre en *El túnel* y en *El pozo*. En esta última obra, el protagonista, Eladio Linacero, afirma: «Es cierto que no sé escribir, pero escribo de mí mismo».<sup>11</sup> En *La caída* nos encontramos con un largo monólogo donde se advierte la existencia de un «interlocutor» de quien nada o muy poco sabemos. Dice Clamence: «Vivía, pues, despreocupado y sin otra continuidad que aquella del "yo, yo, yo"».<sup>12</sup>

No obstante, cabe aclarar que en este tipo de obras no es una condición absolutamente necesaria partir de una única subjetividad. En *Sobre héroes y tumbas* y *Abaddón, el exterminador*, Sábato emplea la intersubjetividad, la descripción

9.- Albert Camus: *La caída*, pp. 10 y 93.

10.- F. Dostoievsky: *Apuntes del subsuelo*, p. 11.

11.- J.C. Onetti: *El pozo*, p. 10 (Subrayado nuestro).

12.- A. Camus: *Op. cit.*, p. 41.

de la realidad desde los distintos yos, muchos de los cuales son «hombres del subsuelo», como Fernando Vidal Olmos, Alejandra o el mismo Sábato, como personaje de *Abaddón*. Esta intersubjetividad hace que la novela se asemeje más a la realidad, ya que cada personaje percibe el mundo y a sus semejantes desde sí mismo; cada quien tiene una opinión distinta de los demás y de los acontecimientos. Esto asegura la inexistencia de «tipos» inalterables. En la novela moderna la contradicción es de suma importancia, ya que la dirección evidente del narrador se nulifica y el grado de participación del lector se acrecienta considerablemente.

El subjetivismo es, pues, una característica esencial del «hombre del subsuelo», subjetivismo que incluye la soledad urbana. Cuando Sartre afirma: «en la medida en que el surgimiento de la libertad hace que exista un mundo, debo ser, como condición-límite de este surgimiento, la condición misma del surgimiento de un mundo»,<sup>13</sup> se refiere a que somos cada uno de nosotros quienes hacemos surgir el mundo y a los demás hombres, postura eminentemente subjetivista.

Dentro de esta postura, el tiempo en la novelística adquiere una calidad nueva. La descripción objetiva será casi anulada por la desaparición del narrador omnisciente, así como el tiempo objetivo, el de los relojes. El tiempo se «subjetivizará». Con esta subjetivación temporal se rompe también el orden lógico de la presentación de los acontecimientos. El tiempo interno será más trascendente, pues es un tiempo que, nos dice Sábato, no se

13.- *El ser y la nada*, p. 394.

mide en minutos ni horas, sino en «esperas angustiosas, en lapsos de felicidad o dolor, en éxtasis» (EEF, p. 82). Veamos dos ejemplos significativos. En *El túnel*, poco antes de su último encuentro con María, Juan Pablo Castel dice:

No sé cuánto tiempo pasó en los relojes, de ese tiempo anónimo y universal de los relojes, que es ajeno a nuestros sentimientos, a nuestros destinos, a la formación o al derrumbe de un amor, a la espera de una muerte. Pero de *mi propio tiempo* fue una cantidad inmensa y complicada, llena de cosas y vueltas atrás, un río oscuro y tumultuoso a veces, y a veces extrañamente calmo y casi mar inmóvil y perpetuo... (ET, p. 159. Subrayado nuestro).

De igual modo, Meursault piensa en su celda: «Lorsqu'un jour le gardien m'a dit que j'étais là depuis cinq mois, je l'ai cru, mais je ne l'ai pas compris. Pour moi, c'était sans cesse le même jour qui déferlait dans ma cellule».<sup>14</sup>

Como buen heredero del Romanticismo, el «hombre del subsuelo» quiere de alguna manera rebelarse contra la sociedad abstracta y rescatar al hombre concreto, al individuo de carne y hueso. Es por ello que el tiempo interior es más importante que el tiempo objetivo. Afirma Sábato en *Hombres y engranjes*: «El fundamento del mundo moderno es *la ciudad*; la sociedad resultante es dinámica, liberal y temporal. En este nuevo orden prevalece el

14.- «Cuando un día el guardia me dijo que yo estaba allí desde hacia cinco meses, le creí, pero no le comprendí. Para mí, era sin cesar el mismo día que se precipitaba dentro de mi celda» (traducción nuestra). A. Camus: *L'étranger*, p. 119

tiempo sobre el espacio, porque la ciudad está dominada por el dinero y la razón, fuerzas móviles por excelencia» (HE, p. 27. Subrayado nuestro). Pero, a pesar de negar ese tiempo ciudadano y afirmar al hombre concreto, es gracias a ese mismo subjetivismo que el «hombre del subsuelo» posee una actitud crítica que frecuentemente lo encamina al pesimismo. Es cierto que Juan Pablo Castel tiene momentos de gran optimismo, por ejemplo, en los instantes anteriores a uno de los encuentros con María: «¡Cómo esperé aquél momento, cómo caminé sin rumbo por las calles para que el tiempo pasara más rápido! ¡Qué ternura sentía en mi alma, qué hermosos me parecían el mundo, la tarde de verano, los chicos que jugaban en la vereda!» (ET, p. 102); pero esta novela es una gran retrospectión, Castel nos cuenta su historia desde un presente y por ello se permite agregar inmediatamente después de esas palabras optimistas: «Pienso ahora hasta qué punto el amor enceguece y qué mágico poder de transformación tiene. ¡La hermosura del mundo! ¡Si es para morir de risa!» (ET, pp. 102-103). Este pesimismo triunfante o desesperanza varía de un «hombre del subsuelo» a otro. En *El lobo estepario*, la base del pesimismo de Haller no es el desprecio del mundo, sino el desprecio de sí mismo.<sup>15</sup> Por su parte, Juan Pablo Castel posee intensos rasgos de misantropía. Su mensaje es a veces ambivalente: hay, por un lado, un rechazo al lector, de quien no se hace muchas ilusiones. Como dice Nicasio Urbina: «es un narrador dispuesto a agredir, en cualquier momento, a su lector, al mismo tiempo que apela a las esferas más profundas y sensibles

15.- Cfr. H. Hesse: *Op. cit.*, p. 19.

de su ser».<sup>16</sup> Así, por ejemplo, no le interesa lo que piensen de él sus lectores, si escribe o no por vanidad: «Piensen lo que quieran: me importa un bledo; hace rato que me importan un bledo la opinión y la justicia de los hombres» (ET, p. 62). Pero, por otro lado, podemos hallar un deseo de acercarse a su lector, cuando dice: «me anima la débil esperanza de que alguna persona llegue a entenderme. AUNQUE SEA UNA SOLA PERSONA» (ET, p. 64). Castel siempre fue un solitario y siempre despreció los conglomerados, las sectas y los grupos de cualquier índole, donde observa la grotesca «repetición del tipo». Esta soledad le produce un sentimiento de superioridad. Así, una vez que su mente paranoíca lo ha escindido casi totalmente de María, dice:

Volví a casa con la sensación de una absoluta soledad.

Generalmente, esa sensación de estar solo en el mundo aparece mezclada a un *orgullosa sentimiento de superioridad*: desprecio a los hombres, los veo sucios, incapaces, ávidos, groseros, mezquinos; mi soledad no me asusta, es casi olímpica (ET, p. 119. Subrayado nuestro).

En ese orgullo, en esa superioridad, el «hombre del subsuelo» se siente liberado de toda imposición social. Siente que su vida nunca será parte de la maquinaria, que siempre le pertenecerá. Este desprecio por los otros la mayor parte de las veces va mezclado con el narcisismo. El «hombre del subsuelo», en general, se cree mejor que el resto de sus semejantes. Sabe que

16.- "La lectura en la obra de Ernesto Sábato".

el mundo. las leyes y las instituciones pertenecen a los mediocres. Así, en *Apuntes del subsuelo* el protagonista se expresa de este modo: «Ahora acabo mis días en un rincón, haciéndome rabiar con el maligno consuelo, completamente inútil, de que un hombre inteligente no puede en realidad convertirse en nada; sólo el tonto lo consigue», y más adelante: «Soy culpable, en primer lugar, por poseer más inteligencia que todos cuantos me rodean». Además, nos da su definición del hombre: «La mejor definición del hombre es: un ser bípedo e ingrato».<sup>17</sup>

En *El lobo estepario*, Armanda le dice a Harry Haller: «Siempre ha sido así y siempre será igual, que el tiempo y el mundo, el dinero y el poder, pertenecen a los mediocres y superficiales, y a los otros, a los verdaderos hombres, no les pertenece nada. Nada más que la muerte».<sup>18</sup> Antoine Roquentin, por su parte, dice: «Les gens qui vivent en société ont appris à se voir, dans les glaces, tels qu'ils apparaissent à leurs amis, je n'ai pas d'amis: est-ce pour cela que ma chair est si nue? On dirait -oui, on dirait la nature sans les hommes».<sup>19</sup> Clamence, en *La caída*, se expresa así: «En mí no admitía sino superioridades, lo cual explicaba mi benevolencia y serenidad», y también: «Siempre me estimé más inteligente que todo el mundo [...], pero también más sensible y más hábil, tirador excelente, conductor incomparable, mejor amante».<sup>20</sup> Eladio Linacero, protagonista de

17.- F. Dostoievski: *Op. cit.*, pp. 10, 17 y 56.

18.- H. Hesse: *Op. cit.*, p. 176.

19.- «La gente que vive en sociedad ha aprendido a verse en los espejos tal como la ven sus amigos. Yo no tengo amigos: ¿es por eso que mi carne es tan desnuda? Uno diría -sí, uno diría: la naturaleza sin los hombres» (traducción nuestra).  
J.P. Sartre: *La nausée*, p. 36.

20.- A. Camus: *Op. cit.*, pp. 40 y 39.

El pozo, dice: «No hay nadie que tenga el alma limpia, nadie ante quien sea posible desnudarse sin vergüenza», y más adelante: «La poca gente que conozco es indigna de que el sol le toque la cara». <sup>21</sup> Por último, Vidal Olmos en *Sobre héroes y tumbas* (p. 272), afirma: «No tengo ni nunca he tenido amigos. He sentido pasiones, naturalmente; pero jamás he sentido afecto por nadie, ni creo que nadie lo haya sentido por mí».

La liberación de Castel, al igual que la de todo «hombre del subsuelo», se lleva a cabo «a través de un extremado individualismo, del aislamiento y la rebeldía contra el orden exterior del mundo». Este individuo «desarrolla un amor por sí mismo enfermizo, que lo lleva a descubrir las regiones subterráneas de su ser». <sup>22</sup>

Como hemos podido apreciar, del subjetivismo se desprenden una serie de características que en general comparten los «hombres del subsuelo». En distintos grados, todos participan del egocentrismo y de un afán por cierta pureza que no les permite mezclarse con los otros.

Otra característica importante que, como todas las demás, se da en distinto grado de intensidad, es cierto tipo de irracionalismo. Si bien Juan Pablo Castel quiere ser un racionalista, en realidad se acerca a María Iribarne por una especie de «instinto», trata de racionalizarlo y ello lo llevará a la irracionalidad extrema y su conciencia; como la de los personajes de Dostoievski, será una conciencia dividida. En

21.- J.C. Onetti: *Op. cit.*, pp. 27 y 39.

22.- Nicolás Berdiaev: *El espíritu de Dostoievski*, p. 38.

general, el «hombre del subsuelo» cuestiona la razón. Así, en *Apuntes del subsuelo*, el protagonista dice: «¿Qué sabe la razón? La razón sabe tan sólo aquello que ha tenido tiempo de conocer [...]; en cambio la naturaleza humana actúa por entero, con todo cuanto hay en ella, de un modo consciente e inconsciente, y aunque mienta, vive». <sup>23</sup> En la novela de Hesse, Harry Haller se expresa de este modo: «No está bien que la humanidad esfuerce excesivamente la inteligencia y trate, con ayuda de la razón, de poner orden en las cosas, que aún están lejos de ser accesibles a la razón misma». <sup>24</sup> Por último, Castel reconoce el desdoblamiento de su conciencia, que lo hace participar de este irracionalismo o de cierta primacía del inconsciente, a pesar de sus pretensiones de ser racional *en todo momento*. Dice Castel (p. 117):

¡Cuántas veces esta maldita división de mi conciencia ha sido culpable de hechos atroces! Mientras una parte me lleva a tomar una hermosa actitud, la otra denuncia el fraude, la hipocresía y la falsa generosidad; mientras una me lleva a insultar a un ser humano, la otra se conduce de él y me acusa a mí mismo de lo que denunció en los otros; mientras una me hace ver la belleza del mundo, la otra me señala su fealdad y la ridiculez de todo sentimiento de felicidad.

Por otro lado, el mundo en que habita el «hombre del subsuelo» es absurdo, generalmente contingente e irracional. De tal modo, Meursault dice: «Mais tout le monde sait que la vie ne

23.- F. Dostoievski: *Op. cit.*, p. 54.

24.- H. Hesse: *Op. cit.*, p. 225.

vaut pas la peine d'être vécue».25 Y en *La caída*, el azar, elemento relacionado con el absurdo del mundo, cobra un lugar esencial. Clamence se enfrenta con una serie de accidentes en las calles, como el hecho de tropezar sin razón al entrar en lugares públicos. Irónicamente, Clamence comenta: «El francés cartesiano que yo soy se rehizo rápidamente y atribuyó tales accidentes a la única divinidad razonable, quiero decir, el azar».26 De igual modo, Roquentin confiesa: «Je n'avais pas le droit d'exister. J'étais apparu par hasard».27

En *Abaddón, el exterminador* (pp. 108-109), un personaje le escribe a Sábato, entre otras cosas, lo siguiente: «Mientras tanto, desde hace millones de años, a pesar de Kant, de toda la ciencia, de la desintegración del átomo, el hombre, igualito que las moscas o las tortugas nace, sufre y muere sin saber por qué».

Por último, en *El túnel* la contingencia del mundo, como veremos después, es aparente, pues el elemento del destino, inexistente en otras obras, va a influir sobremanera. Lo que sí podemos hallar en la novelística sabatiana es el absurdo del mundo. Así, dice Juan Pablo Castel (p. 87): «A veces creo que nada tiene sentido. En un planeta minúsculo, que corre hacia la nada desde millones de años, nacemos en medio de dolores, crecemos, luchamos, nos enfermamos, sufrimos, hacemos sufrir, gritamos, morimos, mueren y otros están naciendo para volver a empezar la comedia inútil».

25.- «Pero todo el mundo sabe que la vida no vale la pena de ser vivida» (traducción nuestra) A. Camus: *L'étranger*, p. 166.

26.- A. Camus: *La caída*, p. 62.

27.- «Yo no tenía el derecho de existir. Había aparecido por azar» (traducción nuestra). J.P. Sartre: *La nausée*, p. 125.

A grandes rasgos, estas son las características principales del «hombre del subsuelo»: es un individuo urbano, producto de la modernidad, con una conciencia de soledad y un amor a sí mismo o superioridad frente a los demás, que incluye un marcado subjetivismo. Además, quiere rebelarse contra el mundo absurdo y la sociedad abstracta creada por la modernidad y apela al rescate del YO y del lado irracional del ser humano, a pesar de que no pueda escapar de su propia lógica y cosmovisión. Lo que hemos tratado de hacer es, si se le puede llamar así, trazar un «mapa» de este «nómada» de la urbe, «mapa» que nos ha sido útil para hallar las características de Juan Pablo Castel, «hombre del subsuelo» que no pudo darse en otro lugar que en el moderno Buenos Aires. Castel es un «hombre del subsuelo» bonaerense. Sólo nos queda por analizar una característica importante: el solipsismo, que es una teoría del conocimiento según la cual la conciencia abarca todo y por lo tanto sólo el Yo existe. Esta característica cobra gran importancia dentro de *El túnel*, por ello preferimos analizarla después de conocer las influencias del Existencialismo en la novela de Sábato, sobre todo del existencialismo sartreano, filosofía que incluye cierto grado de solipsismo.

Existencialismo y destino en *El túnel*

Racionalizar al universo y a Dios es empresa [...] típicamente masculina, *locura* propia de hombres. No creo en el existencialismo de Sartre por esta razón. Su clave más profunda hay que buscarla en su primera novela, en su náusea ante lo contingente y gelatinoso, en su propensión viril por lo nítido, limpio y racional. Su obra filosófica es el desarrollo conceptual de esta obsesión subconsciente. Y ese desarrollo tiene que llevar fatalmente hacia una filosofía racionalista y platónica.

Ernesto Sábato, *Heterodoxia*.

El Existencialismo es la corriente filosófica que de algún modo representa la pérdida de los valores en Occidente, sobre todo para el hombre de las posguerras: es la filosofía que a la afirmación opone la negación; al sentido social, la libertad individual; a los valores del pasado, nuestra proyección al futuro; a la esencia determinista, la existencia; a la esperanza, la desesperación que los actos libres son capaces de proporcionar; a la alegría, la angustia de estar comprometidos con nuestra libre y personal elección...

La crítica más común que se ha hecho de *El túnel* es considerar esta obra como representativa del existencialismo sartreano en América Latina. Entre los críticos que sostienen esta postura, se encuentra Angela Dellepiane, quien considera a Sábato en su artículo "Del barroco y las modernas técnicas novelísticas en Sábato", un escritor existencialista y

fenomenológico. Marcelo Coddou, por su parte, afirma en "La estructura y la problemática existencial de *El túnel* (en: H.F. Giacoman et al.: *Los personajes de Sábato*), que la primera novela del escritor argentino tiene como soporte «el existir personal de un hombre que se vuelve reflexivamente sobre sí mismo». Giacoman, en un ensayo de la misma antología crítica, compara a Castel con un personaje de la obra sartreana *Huis clos* (Garcin) y advierte la enorme influencia que la tercera parte de *El ser y la nada* ha ejercido en *El túnel* con respecto a la comunicación entre dos seres humanos. Quiroga de Cebollero se enmarca en la misma postura crítica y en su obra *Entrando a El túnel*, de *Ernesto Sábato* (p. 32), expresa: «Sartre ha sido el filósofo que ha analizado más certeramente la frustración de la comunicación humana. De aquí que él sea el pensador cuyas ideas existencialistas correspondan mejor a las que están incorporadas en *El túnel*», y más adelante (p. 55) observa:

Sábato es indiscutiblemente un existencialista, como lo es también su protagonista quien lucha militantemente por una causa perdida: la comunicación plena y absoluta con otro ser humano, lucha que está perdida desde el comienzo, porque según la filosofía existencialista, tal comunicación es imposible porque no se logra penetrar la esencia «del otro».

Esta observación no sólo no tiene en cuenta la conciliación que Sábato, como hombre y ensayista, hace de lo social con lo individual, sino que lo encasilla y lo reduce sin tomar en cuenta

lo parcial y lo falso que hay en una mera crítica existencialista. De hecho, no va más allá de la crítica sartreana, pues para el filósofo francés la relación entre las conciencias es una relación de conflicto: «l'enfer, c'est les autres», dice Garcin en *Huis clos* y, por si fuera poco, Juan Pablo Castel lleva el mismo nombre que Jean-Paul Sartre. En la tercera parte de su obra *El ser y la nada* («El para-otro»), el filósofo afirma que se debe partir siempre de nosotros mismos y plantearnos el problema de los otros a partir de nuestro ser. Si bien Sartre admite la imposibilidad de un solipsismo absoluto, no escapa de esta teoría del conocimiento que, como se ha dicho, sostiene que sólo el Yo existe y que la conciencia abarca todo.

La crítica existencialista nos da *algunas* respuestas importantes para una mejor comprensión de la novela, pero de ningún modo -como pretenden muchos críticos- la explica en su totalidad. Para analizar estas respuestas, es necesario estudiar la influencia del Existencialismo en *El túnel*.

Uno de los elementos de esta corriente es la angustia, ya analizada por Sören Kierkegaard, para quien constituye «el vértigo de la libertad»,<sup>1</sup> pero a la vez afirma que es una expresión de la perfección humana y que el único modo de salvación, para que la angustia no produzca sus efectos, es unir la a la fe. Pero en Sartre la fe es inexistente. Para el existencialismo sartreano el hombre *es* angustia en el sentido de que tiene que elegir por sí mismo *ser* y al elegir elige a toda la humanidad, de lo cual se desprende una total y profunda

---

1.- *El concepto de la angustia*, p. 61.

responsabilidad: el hombre es libertad, es decir, no es otra cosa que aquello que él se hace, que aquello que él elige ser, por consiguiente, lo que le da sentido a su vida es su *proyección al futuro*: la existencia precede a la esencia porque para Sartre el hombre primero existe y luego se hace, luego *es*.<sup>2</sup> El protagonista de *El túnel*, carente de fe como el protagonista de *La náusea*, experimenta la angustia existencial y percibe lo absurdo de la vida.

Tanto en la visión existencialista como en la novela de Sábato, la «nada» está presente en cada instante, en cada discusión, en cada diferencia entre Castel y María y para intentar eliminarla, el hombre debe ejercer su libertad, debe, en cierto sentido, ir contra lo que «es» en sí. Haciendo uso de dos conocidas categorías hegelianas, Sartre afirma que la proyección al futuro modificará el propio «ser-en-sí» del individuo, que es precisamente la dimensión que comparte con todos los hombres: su cuerpo y su pasado, entre otros elementos. El «ser-para-sí», en cambio, es su propia libertad, su proyección al futuro, su capacidad de aniquilar o modificar el «ser-en-sí». Esta dialéctica se lleva a cabo en cada uno de nosotros y, en apariencia, funciona a la perfección en *El túnel*, ya que Castel pretende modificar su «ser-en-sí» por medio de su «libertad». Más

---

2.- Cfr. *El Existencialismo es un humanismo*, pp. 16 y 21. Heidegger, en su *Carta sobre el humanismo* critica la postura de Sartre diciendo que el filósofo francés sólo invierte la antigua frase metafísica que dice: «La esencia precede a la existencia», por consiguiente, no resuelve el problema del Ser, puesto que una frase metafísica invertida sigue siendo una frase metafísica.

adelante veremos por qué esta última palabra, «libertad», hay que ponerla entre muchas comillas.

Sin embargo, para Heidegger, el hombre es «ser-en-el-mundo», lo que significa «la manera en que nos inscribimos en el ser [...] la manera en que comprendemos la existencia»,<sup>3</sup> además de que no se puede ser en ninguna otra parte. Castel es un «ser-en-el-mundo» a la manera heideggeriana, consciente de la existencia, hasta el grado de cuestionarse sobre lo que él llama la «comedia inútil» de la vida. El hombre es el único ser que «existe», pues es el único que puede «pensar el ser».

Además, según Heidegger, el ser humano es un «ser-con» (*mitsein*) y no sólo un «ser-para», como lo sería un objeto como el martillo, que sirve *para* martillar. Castel y María intentan llegar a la comunicación que el «ser-con» implica, pero sólo obtienen una incomunicación cada vez más abismal. El tema de la incomunicación es importante en *El túnel* y, para la mayoría de los críticos, es el tema central de la novela, siendo el ansia de Absoluto y otros temas, temas *secundarios*. La incomunicación no es el tema central de la obra, pues de alguna manera esta incomunicación ya existía *fuera* del tiempo en que se desarrolla la novela, en el personaje Juan Pablo Castel (así nos lo da a entender el narrador). En cambio, en la novela, lo que se desarrolla es el anhelo, la *lucha* del prot-agonista por conquistar el Absoluto a través del amor.

Hasta ahora *El túnel* parece ser una verdadera proeza literaria, pues su autor concilia el carácter absurdo y gratuito

3.- Emanuel Levinas: "La ontología en lo temporal según Heidegger".

de la existencia, con el trillado tema de los celos y con la preocupación por cierto tipo de Eternidad o Absoluto en Juan Pablo Castel. El «ser-para-sí» de este personaje *niega* el mundo en que vive. La diferencia es que Heidegger niega el ideal de lo eterno al que aspiraba el espíritu del hombre de antaño (cfr. *ibid.*), en tanto que Castel busca el Absoluto en el amor para salvarse precisamente de esa gratuidad y relatividad.

Como podemos apreciar, el Existencialismo es una corriente que sólo ha influido en *El túnel*. Pero en Hispanoamérica ya habían antecedentes. Fue el argentino Eduardo Mallea quien lo introdujo en la década de los treinta, antes de que se generalizara bajo la influencia de Sartre, aunque años atrás el argentino Roberto Arlt se había anticipado al existencialismo sartreano en *El juguete rabioso* (1926), obra en la que con claridad apreciamos la angustia y el sinsentido de la vida. Arlt, a diferencia de otros escritores de este género, ofrece como solución -solución pesimista-, la transgresión de las leyes a todo nivel. Así, en una etapa de su vida, el protagonista de *El juguete rabioso* confiesa: «No recuerdo por medio de qué sutilezas y sinrazones llegamos a convencernos de que robar era acción meritoria y bella; pero sí sé que de mutuo acuerdo, resolvimos organizar un club de ladrones».<sup>4</sup> La formación de este club de ladrones nos hace recordar a la banda de asaltantes que formó Vidal Olmos en *Sobre héroes y tumbas*. Como ya hemos visto, cierto tipo de rebeldía es también una característica del «hombre del subsuelo». La rebeldía en Roberto Arlt es transgresión social y

4.- *El juguete rabioso*, pp. 97-98.

con ello se anticipa a Sartre, cuyos personajes buscan siempre un acto que pruebe su libertad, «este acto es, por lo general, el homicidio, el suicidio o cualquier modalidad de destrucción».<sup>5</sup> En *El túnel* aparece la rebeldía y la transgresión, no para probar la libertad, sino para hallar un Absoluto.

Otro elemento del Existencialismo que debe ser destacado, es su interés en el hombre concreto. Esta doctrina es esencialmente subjetivista, a pesar de que filósofos como Jaspers hablen de la «comunicación de las existencias» o de que Heidegger exprese con su fórmula «ser-en-el-mundo» la interrelación ser-mundo. En realidad, el sentido de lo social está desterrado en el Existencialismo,<sup>6</sup> pues, de cualquier modo, siempre parte de un Yo y ese Yo es quien hace surgir al mundo. Posteriormente, Sartre, bajo la influencia del marxismo, conciliará el sentido de lo social con el individualismo. La misma postura sostiene Sábato, para quien «no existen individuos aislados [...] cada psicología es el resultado de la interacción entre el yo de ese individuo y el mundo que lo rodea» (A, p. 133).

Como en el Existencialismo, en *El túnel* hay también un Yo que hace surgir un mundo, es decir, se trata de una novela subjetivista. Sábato, al hablar del ser humano, dice que «ese extraño animal no puede ser estudiado con cadenas de silogismos. Es contingente, un hecho absurdo que nadie puede explicar» (CE) y en eso se parece a los existencialistas, aunque no pretende, como éstos, racionalizar conceptualmente al hombre.

---

5.- Juliana González: "El hombre, ante la angustiada libertad de poder ser".

6.- Cfr. Norberto Bobbio: *El Existencialismo*, p. 66.

Ahora veamos lo parcial de una crítica meramente existencialista. Si bien es verdad que Castel vive con intensidad y expresa por medio de su arte la angustia de estar siempre en el túnel de la incomunicación y la soledad, busca, a diferencia de Meursault en *L'étranger* y de cualquier existencialista, un Absoluto que, lejos de hacerlo libre en el sentido sartreano de la palabra (por un acto), le otorgue la Armonía total: la certeza de una Unidad Absoluta. Para el existencialismo sartreano el Absoluto no es sino la gratuidad de la vida y nuestro compromiso ante ésta (cfr. *La nausée*). En Castel hay esperanzas y éstas son básicas para el desarrollo de la obra, pues lo que quiere el pintor es precisamente *huir* de esa gratuidad total. Según la mayoría de los críticos, el asesinato de María *sólo* se puede explicar desde el «existencialismo» de Castel. Esta afirmación, si bien tiene su parte de verdad, no abarca todas las facetas de Castel, sino que, por el contrario, lo opaca y lo reduce considerablemente. Castel huye de lo relativo en busca de lo absoluto por medio de la razón y de la lógica, pero, paradójicamente, cae en una mayor irracionalidad. Los personajes de Sartre buscan un acto que lo haga libres; Castel, en cambio, busca romper la gratuidad y otorgarle un sentido total a su existencia, mediante el amor. Castel siente que ha llegado a su vida una mujer tan auténtica, tan singular como él, y se siente salvado: su desesperanza, esa desesperanza que había «dibujado» en la escena de la ventana de su cuadro, se trueca en esperanza, su túnel se abre y su soledad se borra. En esos pocos momentos de

alegría, que ningún crítico ha sabido ver, el pintor expresa: «Me pasaba algo muy extraño, miraba con simpatía a todo el mundo» (ET, p. 90 Cfr. también pp. 102-103). El Existencialismo queda atrás cuando Juan Pablo, al estar enamorado, parece comunicarse con todo lo que lo rodea, siente un amor ciego hacia los niños, hacia la gente que hay en la calle y hacia todas las cosas: la Armonía como Absoluto empieza a configurarse. De hecho, su primera duda sobre la validez de este amor, surge cuando María se va por vez primera a la estancia. Dado que Castel es un «hombre del subsuelo», su solipsismo va a brotar, pero dentro del plano amoroso.

Por otro lado, el escritor existencialista se ubica en un mundo donde los valores tradicionales se han perdido, donde el hombre sólo existe; entonces nos presenta la situación angustiosa de este individuo sin tradiciones, enfrentado a un mundo mecanizado y abstracto y, la mayor parte de las veces, condenado al fracaso, como en las obras de Kafka. Dentro de esta visión no cabe el elemento del destino, el hombre es responsable de sus actos. El destino pertenece a una estructura mitológica. Si bien *El túnel* tiene fuertes y decisivas influencias del Existencialismo, el destino, como en la tragedia griega, es sumamente importante; ésto hace que la obra se aparte del Existencialismo en un aspecto más general, a pesar de que esta corriente responda a algunos por qué que plantea la obra de Sábato.

Dada la estructura mitológica de *El túnel*, el destino se impone y el racionalismo de Castel, aunado a los celos, a su

solipsismo y a su neurosis cada vez más creciente, amén de que su búsqueda se realiza en un mundo absurdo y por ello será tan absurda como el mundo mismo, hace que el sentido de esta búsqueda se pierda; aun así, el pintor hace un último intento por totalizar a María.

Para Juan Pablo Castel María cobra las dimensiones de un símbolo: el símbolo de lo Absoluto. Al no poder asir el Absoluto, cosa que es imposible, ya Castel estaba de antemano condenado al fracaso. «Cuando el protagonista mata a su amante -dice Sábato en *Heterodoxia* (p. 139)-, realiza un último intento de apoderarse de ella, de fijarla para la eternidad». Es necesario también tener en cuenta que para Sábato el hombre tiene fe en lo racional y abstracto (como Castel), por ello se refugia en los sistemas científicos. La mujer, en cambio, confía en lo irracional, en lo mágico, y por eso, dice Sábato: «difícilmente pierde la fe, porque nunca el mundo puede revelársele más absurdo de lo que a primera vista intuye. El *credo quia absurdum* es femenino» (H, p. 102). En este sentido, el secreto mágico de la mujer tampoco puede ser asido por Castel, pues éste no deja de pretender ser en todo momento lógico y racionalista, por lo tanto, está condenado, destinado por la misma visión sabatiana, al fracaso.

Además, si tomamos en cuenta los sueños del pintor, sobre todo donde aparece la casa anhelada desde la infancia, esa casa que para él representa a María, y si tomamos también en cuenta que para Sábato el alma tiene la facultad, como se creía en muchas culturas antiguas, de viajar durante el sueño, es decir, de liberarse del cuerpo, el cual encadena al hombre en el espacio

y el tiempo, el alma, al viajar en los sueños, se halla fuera del tiempo y, por consiguiente, puede llegar a ver el futuro (cfr. Abaddón, el exterminador, p. 317). Castel no pudo permanecer tranquilo en la casa de su sueño, en María, pues sentía la constante presencia de enemigos. El sueño, en El túnel como en la mitología, es un presagio de su trágico destino. Dice Sábato: «Un sueño es lo más verdadero que existe: jamás miente» (ESEEF), y también: «El inconsciente es lo más verdadero que tenemos. De un sueño se puede decir cualquier cosa menos que es una mentira» (DCL).

Tenemos ya varios elementos que nos indican que El túnel va mucho más allá del Existencialismo. Castel experimenta la contemplación del Absoluto en María, pero ese Absoluto irremediablemente se derrumba. Una clave importante la hallamos en el mismo cuadro Maternidad. María ve el cuadro. Se identifica con la muchacha solitaria que a su vez ve el mar. Castel ve a María y cree que ella se identifica con él. Aunque María también creerá lo mismo, en verdad ella nunca dejó de ser esa mujer solitaria que mira el mar. Por esta razón Castel, al final, mata a María, pero también hace añicos el cuadro. Desde la contemplación del cuadro por parte de María y la contemplación de María por parte de Castel, ya estaba anunciada la fatalidad. Si María hubiese sido más comunicativa se hubiera dirigido a Castel en la exposición para felicitarlo, en vez de quedarse abstraída en ese mar que siempre contemplaba cuando iba a la estancia. Cuando Castel comprende el fracaso, se ve envuelto en una serie de ideas contradictorias y la soledad duplicada por la decepción

lo lleva al crimen. Si en el existencialismo sartreano «la existencia precede a la esencia», en *El túnel*, como afirma David Olguín, no es así, pues en esta obra el amor «muestra un carácter eminentemente esencialista [...] El destino de Castel y María es trágico y la fatalidad desde siempre los atrajo al mismo punto». <sup>7</sup> Es, pues, en la exposición del cuadro donde notamos el primer síntoma de incomunicación, donde sólo existe un juego de miradas. María nunca cederá a las exigencias de Castel.

En cuanto a la proyección al futuro, Sartre ve al hombre como la realización *libre* del porvenir que él ha elegido; para el filósofo lo importante son nuestras acciones, emanadas de nuestra propia libertad. Sábato, en cambio, tiene la certeza de que el hombre es lanzado hacia una finalidad. El ser humano, para el escritor argentino, es *esencia*, pues desde el comienzo encierra todas sus posibilidades. De ahí la estructura mítica de las obras de Sábato, la serie de elementos que cobran un sentido mítico en la totalidad de sus novelas, como la Secta de los Ciegos aparecida en *Sobre héroes y tumbas*. En esta estructura mítica, la existencia sólo *revela* las posibilidades que desde el inicio la esencia del ser humano encierra. En *Sobre héroes*, Fernando Vidal Olmos se considera «místico de la Basura» y como tal conoce desde mucho antes su trágico destino, pues lo ha visto en el inconsciente: «Porque en estos días que preceden a mi muerte no tengo ya dudas de que mi destino estaba decidido» (SHT, p. 318). Como Fernando, Castel (y el mismo Sábato) no creen en las casualidades: «Aviso a los ingenuos: ¡NO HAY CASUALIDADES!» (SHT,

---

7.- Ernesto Sábato: *ida y vuelta*, p. 93.

P. 370) Al no haber casualidades, la contingencia del mundo pasa a ser tan sólo una apariencia. Así, en la escena del cuadro, la muchacha que mira el mar no puede ser otra que la misma María. Cuando ella desaparece, Castel se dedica a idealizarla y a buscar la forma de llegar a ella. El encuentro *tenía* que darse, estaba predestinado. Cuando por fin el pintor la encuentra en la calle, le dice: «Usted se sonroja porque me ha reconocido. Y usted cree que esto es una casualidad, pero no es una casualidad, nunca hay casualidades» (ET, p. 76). Castel le habla de la ventana del cuadro y al creer que la mujer no lo comprende, se retira, pero, tal como el destino lo ha marcado, la mujer lo llama y le pide perdón. Entonces el pintor, al sentirla cercana, confiesa: «El mundo había sido, hacía unos instantes, un caos de objetos y seres inútiles. Sentí que volvía a rehacer y a obedecer a un orden» (ET, p. 77). Es ese Absoluto, esa Armonía *total*, la que Castel quiere hallar, pero está, como en el mito, condenado a no hallarla y ni siquiera a intuirlo en fugaces instantes.

Si tomamos en cuenta las tres novelas de Sábato como un todo, *El túnel* vendría a ser la primera parte. Y si como obra independiente *El túnel*, al incluir el elemento del destino, no puede considerarse como manifestación del existencialismo sartreano, menos aún como parte de la trilogía, pues en *Sobre héroes y tumbas* es retomado el caso de Castel por Vidal Olmos y analizado a la luz de la Secta de los Ciegos, secta satánica que controla el destino de los hombres. Castel pasa a ser una víctima de la Secta por su aversión a los ciegos. De ahí que carezca de toda libertad.

De cualquier forma, con o sin Secta, Castel pone un énfasis desmesurado en el «ser-para-sí», olvidando el «ser-para-otro» y rompiendo así los ligeros puentes de comunicación que había construido con María. A diferencia de Castel, Roquentin, por su misma visión existencialista, comprende que es imposible llegar a la subjetividad del Otro y se resigna a estar lejos de Anny, y Meursault carece de toda pasión. Castel no puede comprender esta imposibilidad porque *no* es un existencialista, es un *absolutista*, y en eso se parece a los adolescentes y a los románticos. Mientras Roquentin percibe la Armonía en un *blues*, Castel intenta una Armonía *total* por medio del amor. Los personajes de *La nausée* y de *L'étranger* son libres porque existen y luego «son», porque en ellos «la existencia precede a la esencia», porque ellos mismos se determinan con sus actos. En cambio, Castel está determinado por su esencia absolutista, donde también se aloja su destino: «no hay casualidades». El pintor de *El túnel* pudo haber tenido una relación como la de Roquentin con la patrona, pero, repetimos, él no es un existencialista, no se conforma con eso y hasta lo reconoce, al decir: «Siento que, en cierto modo, estoy pagando la insensatez de no haberme conformado con la parte de María que me salvó (momentáneamente) de la soledad. Ese estremecimiento de orgullo, ese deseo creciente de posesión exclusiva debían haberme revelado que iba por mal camino, aconsejado por la vanidad y la soberbia» (ET, p. 134). Pero Castel, sin ese orgullo, sin esa soberbia, sin ese anhelo de posesión exclusiva, *no sería Castel*. Además, debemos recordar que, como argentino, participa de una soledad histórica, que vive

en un país donde la soledad geográfica siempre fue un problema y que busca en la altanería recuperar la dignidad que la soledad ha hecho añicos y en el sentimentalismo, la pasión. El final de la obra, que conlleva el solipsismo, resulta evidente con estos importantes antecedentes.

### El solipsismo de Castel

El amor de Tristán era la angustia de ser *dos*; y su conclusión suprema era la caída en lo ilimitado, en el seno de la noche en que se borran las formas, los rostros, los destinos singulares [...] ¡Es necesario que el otro deje de ser el otro, y por tanto que ya no sea, para que deje de hacerme sufrir y que sólo haya «yo-el-mundo».

Denis de Rougemont, *El amor y Occidente*.

El solipsismo como actitud ante la vida puede abordarse desde un punto de vista psicoanalítico y filosófico. Abordaremos muy someramente el solipsismo, primero desde el punto de vista psicoanalítico, ya que Castel es un neurótico y la base de su neurosis se halla en la infancia; después, con más detalle, desde un punto de vista filosófico, ya que una de las fuentes del solipsismo de la novela de Sábato proviene de la ontología sartreana.

Freud descubre que en la etapa oral el niño experimenta la angustiada necesidad del pecho materno; cuando no lo encuentra, el individuo sufre por primera vez el dualismo sujeto-objeto. El instinto de separación, a pesar de que el Ego era capaz de aceptarlo, se transforma en una fuerza mental que *separa* al Ego de la realidad. Su efecto es «cargar la proyección narcisista de unión amorosa con el mundo con la proyección irreal de ser uno

mismo todo su universo»,<sup>1</sup> unión que más adelante se transformará en solipsismo.

El solipsismo de Castel, como todo solipsismo, se origina en la infancia. El pintor desea inconscientemente revivir la etapa en la que el Ego estaba unido a la madre, en un mundo de amor y placer donde nada falta; quiere revivir el «Absoluto» de la niñez y por ello carece de la capacidad de aceptar a su prójimo: ama a María a partir de *sí mismo*, no a partir de ella; por lo tanto, más que amar a María, ama su YO, se ama a sí mismo: Castel es un narcisista que no acepta ningún tipo de separación, desea una fusión total con la mujer, que sólo exista un YO y no dos, como cuando el niño se halla en el vientre materno y recibe todo el alimento a través del cordón umbilical. En el caso de Castel, María representa a la madre y el cordón umbilical está constituido por los puentes de comunicación que el pintor empezó a construir con ella. Pero es necesario subrayar que, en su afán por la claridad y la lógica, Castel ha construido esos puentes como un racionalista radical y un solipsista. Siendo Castel un hombre dependiente que quiere huir de la soledad, se enfrenta a María, mujer eminentemente solitaria e independiente, y por lo tanto *tienen* que darse los celos. No obstante, al principio todo va bien. Castel siente que el mundo empieza a cobrar sentido. Pero cuando el pintor recibe la primera carta de María de las manos de su marido ciego (Allende), encuentra que el texto tiene una simplicidad que «me daba una vaga idea de pertenencia, una vaga idea de que la muchacha estaba ya en mi vida y de que, en

1.- Norman Brown: *Eros y tánatos*, p. 142.

cierto modo, me pertenecía» (ET, p. 96). En este instante, el lector se percató de que Castel busca la unidad, pero una unidad que debe estar subordinada a él; debe ser *propietario* de la mujer. De este modo, ningún tipo de comunicación será posible, pues, como afirma Brown: «Las identificaciones como modos de instalar al otro dentro del Yo son fantasías».² Posteriormente, en otra carta, María lo tutea y Castel piensa: «Hasta el hecho de tutearme de pronto me dio una certeza de que María era mía» (ET, p. 101). Estas ideas se van acentuando con el tiempo, de un modo patológico. Castel empieza a interrogar de una manera cruel a María: cada acto, cada movimiento de la muchacha le debe pertenecer en su totalidad. El hombre llega al grado de decirle un día: «Si alguna vez sospecho que me has engañado [...] te mataré como a un perro» (ET, p. 109).

Desde un punto de vista filosófico, el hecho de que Castel quiera que María le pertenezca, se emparenta con la relación que Hegel establece entre el Señor y el Siervo (o el Amo y el Esclavo, según otras traducciones). El filósofo habla de dos figuras contrapuestas de la conciencia: «una es la conciencia independiente que tiene por esencia el ser para sí, otra la conciencia dependiente, cuya esencia es la vida o el ser para otro; la primera es el *señor*, la segunda el *siervo*».³ Sartre retoma este planteamiento y lo ubica en el contexto del amor, el que verdaderamente nos interesa: «Lo que el amo hegeliano es para el esclavo, el amante quiere serlo para el amado. Pero aquí termina la analogía, pues el amo, en Hegel, no exige sino

2.- *Op. cit.*, p. 195.

3.- G.W.F. Hegel: *Fenomenología del espíritu*, p. 117.

lateralmente y, por así decirlo, de modo implícito, la libertad del esclavo, mientras que el amante exige *ante todo* la libertad del ser amado». <sup>4</sup> Esta exigencia de la libertad del Otro, sin embargo, no se da siempre y en *El túnel* es inexistente. Para Baudelaire, por ejemplo, el amante es el *verdugo* y el amado la *víctima*. En *El túnel* ocurre algo muy interesante, pues, aunque Castel no exija la libertad de María, él cree que tanto su conciencia como la de la joven, son *conciencias independientes*. En realidad, lo que busca inconscientemente es una especie de dependencia como la del niño, pero bajo sus *propias* condiciones. En esta relación, Castel quiere ser *señor*, no esclavo, pero María tampoco quiere serlo ni someterse a las condiciones del Otro, por ello chocan y fracasan. Así, la dependencia que busca Castel es doble: la suya con María en el sentido *espiritual* y la de María para con él. Sólo con ella el pintor puede estar en armonía con todo lo que le rodea. Ni María ni él son ser-para-otro. Ambos parten de su solipsismo, muy distinto en cada quien, pero al fin y al cabo solipsismo. Como hemos dicho, el pintor anhela esa dependencia edípica, materna, bajo sus condiciones propias, restringiendo la libertad que el Otro pueda tener para poner condiciones o rebelarse. Castel, como es de esperarse, no puede llegar a la otra subjetividad ni satisfacer sus ansias de comunión espiritual, amén de que, como ya hemos apuntado, en el existencialismo sartreano llegar a la otra subjetividad es imposible. Castel *crea* a su Helena de Troya atribuyéndole características suyas, creyendo que es un «túnel» paralelo, que

---

4.- *El ser y la nada*, p. 395.

el encuentro con ella es como el encuentro de dos «túneles» para aniquilar la soledad. En este sentido María es una creación de la mente de Castel, una pintura que fracasa:

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, al mundo sin límites de los que no viven en túneles; y quizá se había acercado por curiosidad a una de mis extrañas ventanas y había entrevisto el espectáculo de mi insalvable soledad, o le había intrigado el lenguaje mudo, la clave de mi cuadro. Y entonces, mientras yo avanzaba siempre por mi pasadizo, ella vivía afuera su vida normal, esa vida curiosa y absurda en que hay bailes y fiestas y alegrías y frivolidad (ET, p. 160).

Castel ha querido encontrar la llave para abrir su túnel, pero no para salir de él, sino para incluir a María. Lejos de aceptar esas «fiestas» imaginarias del ancho mundo, quiere, por el contrario, que María renuncie a su vida, aun cuando sea la vida de una mujer solitaria. Ahora bien, David Olguín, en *Ernesto Sábato: ida y vuelta* (p. 74), advierte que la metáfora de los túneles es la imposibilidad de salir de nosotros mismos. «la soledad del hombre cuyo interior se estrella contra los muros de su propio cuerpo». Esta es la raíz del fracaso de Castel. Su solipsismo es insuperable, está en su esencia, es su destino. Esto confirma que en *El túnel*, al contrario de lo que sucede en la ontología sartreana, la existencia *no* precede a la esencia.

En la ontología sartreana, más que en Hegel o en el psicoanálisis, es donde podemos apreciar otros elementos solipsistas que han influido en *El túnel*, como el problema del Otro, que Sartre aborda a partir de la *mirada*. Miro lo que hay alrededor y veo objetos, pero cuando uno de esos objetos levanta los ojos y me ve, *ipso facto* me convierto yo también en objeto de su conciencia. Ser-mirado implica una alienación de mi ser y del mundo que organizo: alguien me ve, se apropia de mí, de tal modo que soy, a los ojos de quien me mira, un objeto más dentro de un mundo mirado. Soy mirado por un yo que *no* soy yo. Esta negación, este *no soy yo*, indica una *nada* como elemento de separación entre el prójimo y yo mismo. La negación es la estructura constitutiva del ser-otro. Entre el prójimo y yo existe una *nada* de separación.<sup>5</sup> En *El túnel*, la obsesión por la mirada posee gran importancia y se advierte a menudo, desde la exposición del cuadro *Maternidad*, hasta el final de la relación Juan Pablo-María. En su afán por totalizar a la mujer, Castel *tiene que mirarla constantemente*, tiene que aprisionarla con su mirada; es la misma situación que hallamos en *Huis clos*, donde, como dice Inès, una de las protagonistas, «le bourreau, c'est chacun de nous pour les deux autres» (el verdugo es cada uno de nosotros para los otros dos); es la mirada de Inès la que Garcin tendrá que soportar durante toda la eternidad, una mirada que se convierte en el mismo infierno (cfr. TAL, p. 66). En *El túnel*, el afán por posesionarse del Otro mediante la mirada, se manifiesta

5.- Cfr. J. P. Sartre: *Op. cit.*, pp. 259 y 291.

de un modo patológico, sobre todo en las sucesivas escenas de los fósforos. Escribe Castel:

Desesperado por el silencio y la oscuridad que no me permitía adivinar sus pensamientos a través de sus ojos, encendí un fósforo. Ella dio vuelta rápidamente la cara, escondiéndola. Le tomé la cara con mi otra mano y la obligué a mirarme: estaba llorando silenciosamente (ET, p. 103).

Más adelante se repite la escena, ahora a causa de un elemento irracional, la *intuición*:

Tuve una rara intuición: encendí rápidamente otro fósforo. Tal como lo había intuido, el rostro de María sonreía. Es decir, ya no sonreía, pero había estado sonriendo un décimo de segundo antes (ET, p. 104).

La escena de los fósforos, nos cuenta Castel, se produjo otras veces, lo que implica que para el pintor *mirar* a María es una manera de posesionarse de ella, de esa mujer con la que creyó identificarse plenamente.

Por otro lado, el amor físico se le aparece al protagonista como garantía de verdadero amor, pero nunca trasciende el plano corporal, los *límites* del cuerpo, y así se queda con el puro objeto, sin llegar al sujeto. En este sentido el personaje de *Apuntes del subsuelo* es también un antecedente de Juan Pablo Castel, pues se halla en las mismas condiciones anímicas: es un

solipsista en todos los sentidos y siente el deseo de ser «señor» para el Otro. Así, poco antes de concluir su historia, dice: «Sin tiranizar a alguien, sin ejercer mi autoridad sobre alguien, yo no puedo vivir», y más adelante:

...amor era para mí sinónimo de tiranizar y dominar moralmente. En toda mi vida no he podido imaginarme otra clase de amor, y a veces ahora llego incluso a pensar que el amor consiste en el derecho, voluntariamente cedido por el ser amado, a que se le tiranice.<sup>6</sup>

En el solipsismo del «hombre del subsuelo» el Yo está tan arraigado, que una separación tajante entre la interioridad y la exterioridad parecería como una contradicción. De cualquier modo, esta actitud no se da igual en todos los «hombres del subsuelo». La diferencia entre el solipsismo de un Clamence y el de un Castel, por ejemplo, es tan grande como la diferencia entre el tono irónico del primero y el tono trágico del segundo. Lo mismo ocurre con el solipsismo de un Meursault, para quien la lógica de su mundo es infalible y la sigue al pie de la letra hasta la muerte.

Ahora bien, es necesario advertir que, primero, «el conflicto es el sentido originario del ser-para-otro»,<sup>7</sup> conflicto que notamos tanto en *Huis clos* y otras obras de Sartre, como en *El túnel*; y, segundo, que el existencialismo sartreano, a pesar de que Sartre diga que la existencia del Otro nunca podrá ser

6.- F. Dostoievski: *Apuntes del subsuelo*, pp. 211 y 214.

7.- J.P. Sartre: *Op. cit.*, p. 389.

puesta en duda y que por ello el solipsismo es imposible, en realidad no escapa del solipsismo, pues si el solipsismo absoluto es imposible —como cualquier absoluto—, no en cambio cierto grado de solipsismo. Lo que sucede es que Sartre toma la palabra «solipsismo» *ad pedem litterae*, cosa que, en última instancia, es imposible. Sartre es solipsista y su solipsismo influye de modo decisivo en *El túnel* porque explica al Otro desde la experiencia de ser-mirado, es decir, el Otro (María desde el punto de vista de Castel), es la figura de *su propio drama personal*, el que sacrifica *su* libertad, el que *lo* petrifica con su mirada: Sartre no pudo salir del Yo trascendental para explicar la presencia del Otro: se queda, pues, preso del idealismo fenomenológico.<sup>8</sup> Dice Sartre en *El ser y la nada* (p. 329):

...el prójimo puede existir para nosotros en dos formas: si lo experimento con evidencia, no puedo conocerlo; y si lo conozco, si actúo sobre él, no alcanzo sino su ser-objeto y su existencia probable en medio del mundo: no es posible ninguna síntesis de estas dos formas.

El prójimo es el ser gracias al cual gano *mi* objetividad. Castel no trasciende el objeto-María, obtiene sólo su cuerpo, el objeto tangible, de ahí su fracaso. Desde el punto de vista de la historia de la literatura, este fracaso está también vinculado al amor-pasión, al que Stendhal concede un lugar privilegiado, pero, como apunta Rougemont en *El amor y Occidente*, la pasión posee un

8.- Cfr. Frederic Gros: "Jean-Paul Sartre y su percepción del otro".

carácter solipsista, narcisista y segregador, pues nunca alcanza la realidad del Otro; el amante apasionado sólo ama su imagen, la imagen que *él mismo* ha construido, ha fabricado —mediante lo que Stendhal llama *crystalización*—, del Otro. Entonces el Otro deja de ser Otro para convertirse en lo que el amante apasionado quiere que sea. El solipsismo de Castel, aunque efectivamente abarque toda la realidad y pretenda abarcar al Otro, germina con mayor claridad en el plano amoroso. Crea a una mujer ideal a partir de un ente real.

### CAPITULO III: EN BUSCA DEL ABSOLUTO

-1-

#### Oriente - Occidente

Uno es el sol, uno el mundo.  
Sola y única es la luna.  
Ansí, has de saber que Dios  
no crió cantidad ninguna.  
El ser de todos los seres  
sólo formó la unidad;  
lo demás lo ha criado el hombre  
después que aprendió a contar

J. Hernández: *La vuelta de Martín Fierro*,  
vv. 4307-4314.

Si hemos decidido incluir datos sobre la concepción oriental y occidental del Absoluto es porque todo pensamiento o actitud ante determinada circunstancia, tiene profundas causas, muchas veces ignoradas por el individuo (en este caso por Juan Pablo Castel), pero que han pasado de generación en generación por atavismo y tradición. Tal es el caso de la concepción del amor y del Absoluto que se tiene en cada cultura, la cual ve el amor y a la divinidad a *su manera*. En este inciso rastreademos históricamente el cambio en la mentalidad del hombre occidental con respecto al concepto del amor, hasta encontrar los orígenes de la concepción que el protagonista de *El túnel* tiene sobre

éste. Para ello partiremos de las concepciones religiosas, pues la religión define al hombre y a Dios, propone una noción del individuo y un modo de relacionarse con el Absoluto y con sus semejantes. Como el amor proviene del ser humano, la noción del hombre que la religión ha propuesto es indispensable para comprender el concepto del amor.

La primera distinción que debemos plantear es la existente entre el pensamiento religioso judaico y el hinduista. El primero llegará a Occidente, aunque modificado, a través del cristianismo. El segundo permanecerá en Oriente y, por medio de algunas herejías gnósticas, se expandirá en menor medida. Analizaremos la diferencia entre estas dos religiones y su concepción del Absoluto. Comprobaremos cómo de cada una de estas concepciones se desprende una actitud distinta en cuanto a la relación con los semejantes y, por tanto, en la relación amorosa, y cómo la actitud de Juan Pablo Castel obedece más a las premisas de una concepción del amor cuyas raíces proceden del lejano Oriente, aunque, claro está, sin ningún vestigio de tipo religioso y llevadas por el pintor a un nivel patológico, pues recordemos que escribe su historia desde el manicomio. Castel es, a pesar de su neurosis, heredero del amor-pasión, amor que también analizaremos.

Con el objeto de contrastar la actitud de Castel con la concepción cristiana, que comprende el amor a Dios, a uno mismo y al prójimo, analizaremos primero la que el pintor *no* profesa, es decir, el *amor al prójimo*.

Para el pensamiento semítico, concretamente el judaísmo y el cristianismo primitivo, existe una separación, un abismo esencial e inmenso entre Dios (que es creador y ente personal) y sus criaturas. Dios, como podemos constatar al leer el *Génesis*, crea fuera de sí; ningún tipo de fusión o unión *sustancial* con este Absoluto es posible. La única posibilidad de cerrar ese abismo esencial es por medio de la unión mística o de la *comunión*, lo cual presupone una iluminación, un descenso de la gracia, otorgada por Dios a los hombres. En el judeocristianismo existe no sólo una separación entre Dios y sus criaturas, sino una *diferencia* cualitativa e infinita. Dios es personal y por ello se peca cuando se le ofende. La concepción semítica no reconoce una dualidad en el ser humano. El hombre es una unidad indivisible: «carne» (*Básar*, en hebreo), en tanto que el cristianismo, por el proceso de helenización que tuvo que pasar para convertirse en una nueva religión, reconoce la dualidad alma-cuerpo, concepción que conllevará un rechazo al cuerpo.

En la concepción hebrea, heredada por el cristianismo, aparece el *amor al prójimo*, siendo el prójimo un *cuerpo separado* de nosotros: la expresión hebrea *cara a cara* es precisamente estar frente a un ser que reconocemos como una unidad separada de nosotros. En ambas religiones, las relaciones entre el hombre y su Dios, así como entre los individuos, son *personales*.<sup>1</sup> Pero, a diferencia del judaísmo, el cristianismo hace del Amor el elemento más importante: Dios es Amor. Los cristianos tomaron el término *agapé* para designar el amor al prójimo. A la unión con

1.- Cfr. Denis de Rougemont: *Les mythes de l'amour*, p. 14.

Dios se le llama *unio mystica*, pero al final de los tiempos seremos juzgados porque sólo hubo una participación de Dios, no una fusión total.

En el «amarás a tu prójimo como a tí mismo», que creemos imposible, no sólo se refleja fielmente la aceptación y la existencia del Otro, sino que amarse y amar al Otro constituyen *un solo acto*. El *agapé* no implica una disolución total en Dios ni, por lo tanto, la pretensión de fusionarse con el Otro, sino sólo amarlo y reconocerlo como un *próximo* «tal como es en la realidad de su desamparo y de su esperanza».² Para que exista la comunión es necesaria la existencia de DOS SUJETOS: Dios y el individuo o, en un plano mundano, dos seres humanos: *cara a cara*. A Dios se le «ama sobre todas las cosas» y *puede* amarnos, lo que implica su esencia personal.

Como podemos constatar, en *El túnel* y prácticamente en toda la literatura amorosa occidental no se practica el *agapé*. El amado o los amados quieren la unidad, la fusión, no la comunión. Por ello la mayoría de los amores concluyen en la muerte, pues la muerte es la única que podría llevar a cabo una fusión total. En el caso de *El túnel*, Castel, hermético castillo, no puede establecer una relación de persona a persona, no logra ni siquiera vislumbrar *otro* rostro, excepto como emanación de su conciencia. Para comprender por qué el pintor dice: «Amaba desesperadamente a María y no obstante la palabra *amor* no se había pronunciado entre nosotros» (ET, p.102), es necesario analizar la concepción religiosa del hinduismo y luego el amor

2.- Denis de Rougemont: *El amor y Occidente*, p. 73.

como culto a Eros, consecuencia occidental que desea la fusión *total* en el *Otro* y exalta la pasión.

Tanto para los practicantes del hinduismo como para los antiguos griegos, el hombre no es una unidad indivisible, ya que se compone de alma y cuerpo (*atman* y *deha* para el hinduista; *psijé* y *soma* para el griego). En el caso del hinduismo, la salvación no depende de Dios, sino única y exclusivamente del individuo en su soledad. En la India Dios es, aunque se le llame de mil formas, lo «Absoluto», la «Verdad Suprema», la «Esencia Divina», el «Alma Universal», la «Última Realidad» o simplemente el «Brahmán». El hombre, los dioses y todas las criaturas vivientes *son parte* del Brahmán o del Absoluto. El objetivo del hinduismo es llegar a la unidad: todo debe reabsorberse en el Uno, en el Todo (hinduismo) o en la Nada o Nirvana (budismo). Por ello, curiosamente, sólo una cultura como la hindú pudo llegar al concepto de cero como la Nada *absoluta* o el vacío (*sunya*). La concepción que busca la Unidad se parece a la del posterior «Primer Motor Inmóvil» de Aristóteles. Veamos ahora la significación de la dualidad para el alma de las lenguas indoeuropeas. Dice Huxley:

¡Cuán significativo es que, en los idiomas indoeuropeos, como lo señaló Darmsteter, la raíz que significa «dos» indique daño! El prefijo griego *dys* (como en *dispepsia*) y el latino *dis* (como en *disgusto*) son ambos derivados de «*duo*». Rastros [de esta raíz] pueden hallarse en «*dudoso*» [y] «*duda*» [...] pues dudar es tener dos pensamientos.

Un hinduista ve a sus semejantes como *parte* de Dios, no como prójimos en el sentido semítico de la palabra. Hay un antiguo proverbio hindú que dice: «¿Para qué buscas a Dios en el cielo si está dentro de tí?» Por ello no existe el pecado. El crimen o el vicio son castigados, pero como transgresiones de las leyes *humanas*, no divinas. En tanto que en el cristianismo el pecado es *ofender* a Dios, separarse de El, perderlo. En el hinduismo Dios está en cada uno de nosotros; en la concepción judeocristiana, está afuera. En la India, a causa de la aparición del concepto de *samsara* (las sucesivas reencarnaciones del *atman*), el mundo se convierte en un infierno que hay que evitar: «la salvación [...] no es otra cosa que no reencarnar: la unión definitiva del *atman* [...] con el Brahmán [...] El ser humano es parte de la Verdad Suprema. La fórmula *tat tvam asi* significa: "tú eres eso", es decir, "tú eres parte del Absoluto"».⁴ Dios en la India es concebido como un ente *impersonal*. Como parte de ese Absoluto, el hombre debe *regresar* a El. Regresar al Absoluto implica que ya se estuvo allí antes. No es lo mismo *regresar* a... que *ir* a... (como en el judaísmo). De ahí también que la concepción del tiempo en la India sea cíclica, no lineal.

Ahora bien, en la India no se desea la fusión con el Otro, pues el Otro, por ser un ente individual que ha reencarnado, es parte de la multiplicidad, por lo tanto es considerado como algo imperfecto. Se quiere, en un plano religioso, la fusión con Dios. En un plano amoroso, el amor de un marido por su mujer no es,

4.- Juan Miguel de Mora: *Tantrismo hindú y proteico*, p. 24.

como dice el *Brihad-arányaka Upanishad*, el amor por la mujer, sino por el *ser en sí* (*Soi*) que está en ella.<sup>5</sup> El *agapé* cristiano acepta la multiplicidad, la comunión o comunicación, la participación de un *único amor*. En cambio, el culto a Eros quiere una *unidad amorosa* con el Otro, la *unidad en la multiplicidad*.

Dentro del plano amoroso, que es el que más nos interesa para analizar la actitud amorosa de Juan Pablo Castel, la exaltación del amor como culto a Eros niega el amor como comunión, lo sustituye por un ideal, se ama al Amor más que al Otro. En el erotismo, a causa de la exaltación de todo tipo de amor, hay también una exaltación de la mujer, exaltación que ya existía en las sectas tántricas de la India, aunque con un fin netamente religioso: el de no reencarnar. Si el hinduista ortodoxo desprecia al cuerpo por considerarlo defecto del Ser, el tántrico, heterodoxo, iguala en importancia el cuerpo y el alma, aunque la finalidad religiosa sea la misma. La mujer es encarnación divina y por ello esencial para el ritual religioso. Dice Juan Miguel de Mora en *Tantrismo hindú y proteico* (p.43):

Las razones del tantrismo para exaltar a la mujer son varias. Por una parte, supuesto que toda vida humana surge de la matriz de la mujer, la más alta concepción de una deidad debe ser forzosamente femenina. Ella es *sakti*, la fuerza eterna y primigenia, la gran madre universal, la energía del ser masculino, sea hombre o Dios, y como la más alta deidad es una

5.- Cfr. Denis de Rougemont: *Les mythes de l'amour*, p. 262.

mujer, cada mujer es considerada como una encarnación de esa deidad.

El objetivo de los tántricos es llegar a la *fusión* con Dios y si exaltan a la mujer es porque ella se convierte en *sakti*, nunca por la mera pasión.

Por otro lado, en Occidente toda nuestra vida, desde el siglo XII, está fundamentada en el culto a Eros, en la pasión, en la exaltación de los sentidos, que un griego, un hindú o un chino hubieran despreciado como una enfermedad, pues carece de toda significación mística o religiosa o, si la tuvo, la pierde totalmente con el paso del tiempo. Dice Rougemont: «La passion est cette forme de l'amour qui refuse l'immédiat, fuit le prochain, veut la distance et l'invente au besoin, pour mieux se ressentir et s'exalter».<sup>6</sup> La pasión ha producido un amor solipsista: cada amante se amará a sí mismo. Como dice Ortega y Gasset: «Se ama el amor, y lo amado no es, en rigor, sino un pretexto».<sup>7</sup>

¿Cómo cobró impulso en Occidente este amor-pasión? Fueron los cátaros, una secta con influencias orientales que surgió en Europa, quienes introdujeron la ruptura en la concepción del amor durante el siglo XII: ellos exaltaban el amor puro y casto (*Katharós* significa limpio, puro). A causa de esta «perfección» exaltaban a la mujer como algo casi divino, como una especie de

6.- «La pasión es la forma del amor que rehusa lo inmediato, huye del prójimo, quiere la distancia y la inventa por necesidad, para mejor sufrir y exaltarse» (traducción nuestra). *Les mythes de l'amour*, p. 51.

7.- "Amor en Stendhal", en: Stendhal: *Del amor*, p.13.

Absoluto, la idealizaban tanto que veían en ella sólo perfecciones (un ejemplo de esta actitud es la de don Quijote, quien había leído muchas novelas de caballería, género influido por los cátaros, al igual que la poesía trovadoresca). Con los cátaros, según Rougemont, surge en Occidente el culto a Eros. A lo largo de nuestra civilización, desde el siglo XII, es el amor erótico el que más se ha exaltado, el amor que no acepta la separación entre el «tú» y el «yo», a diferencia de *agapé*. Dice Rougemont en *El amor y Occidente* (p. 157):

La herejía de los cátaros consistía en idealizar todo el Evangelio y en considerar a todo el amor, bajo todas sus formas, como un impulso exterior al mundo creado. Esa huida hacia lo divino -o «entusiasmo»-, esa transgresión de los límites de lo humano, finalmente irrealizable, debía traducirse y traicionarse de una manera fatal en una exaltación en términos divinos del amor sexual.

Ese «entusiasmo» o «endiosamiento» desemboca en la pasión, que quiere que el Yo se haga tan grande como Dios, como un Absoluto y ve al Otro en iguales términos. Por ello sólo se precipitará a la muerte o a la destrucción, porque sólo así se llegaría a la completa realización de ese anhelo, a la unidad total. Pero esta muerte triunfante siempre resulta ser la consecuencia de algún obstáculo para la realización plena del amor de los amantes en este mundo. Ejemplos clásicos son las historias de Abelardo y Eloísa, de Tristán e Isolda, de los

Amantes de Teruel, de Romeo y Julieta... En el caso de *El túnel*, el obstáculo que se impone al amor -la separación de los amantes-, no es algo externo, sino que proviene de la misma María Iribarne y de Juan Pablo Castel. De María, al no someterse al pintor, pues ella, en su soledad e independencia, en su solipsismo, se aleja de éste, produciendo en el cerebro neurótico del artista cada vez más dudas o «sombras en la vida de María», sombras que resultan ser también los obstáculos que se imponen al amor. De ahí también que Castel sea el creador de estos obstáculos. En *El túnel* no hay familias rivales ni reyes intolerantes: son los amantes mismos quienes se imponen la separación, sobre todo Castel, al no aceptar la independencia de la mujer. Y lo paradójico, que es la misma paradoja de Romeo y Julieta y de otros amantes, es que entre más grande sea el obstáculo o la separación de los amantes, más se acrecienta la pasión. En *El túnel* es la pasión de Castel la que será exaltada hasta el paroxismo. Por ello durante mucho tiempo no se pronuncia en la relación la palabra «amor». Sólo después Castel quiere retener a la joven con esa palabra. Ve a María como su salvación y sufre; siente una pasión por ese *símbolo de lo Absoluto*, de la Armonía total.

Si nuestra vida está fundamentada en la pasión y al mismo tiempo buscamos la paz (como en el caso de Juan Pablo Castel), resulta en extremo paradójico, pues *pathos* significa padecimiento, sufrimiento. Castel, como occidental, está sujeto a la pasión, a la que se añaden sus características «argentinas» de sentimentalismo y altanería. El pintor ama lo que a él le

gustaría que fuera el Otro y no al Otro, lo cual es una mezcla de narcisismo y solipsismo. Al matar a María, la totaliza, la integra en la Eternidad (cfr. H), cumple el anhelo de Tristán. Afirma Rougemont en *Les mythes de l'amour* (p.166): «Tristan veut [...] l'éternité car il veut échapper à la souffrance, et la souffrance est liée au temps et à l'espace, qui modifient, distinguent et séparent».<sup>8</sup>

Es, entonces, una herejía con influencias orientales que se gestó en las zonas menos cristianizadas la que hizo nacer el «endiosamiento» y luego la pasión, no el cristianismo primitivo. La actitud de Castel es la concreción del culto a Eros llevado hasta la locura del solipsismo. Así, en uno de los interrogatorios con los que el pintor pretende abarcar o acaparar a María, éste le dice:

-Ah... entonces no me querés.

Luego María le responde:

-Claro que te quiero... ¿Por qué hay que decir ciertas cosas?

-Sí -le respondí-, ¿pero cómo me querés? Hay muchas maneras de querer. Se puede querer a un perro, a un chico. Yo quiero decir amor, verdadero amor, ¿entendés? (ET, pp. 103-104).

8.- «Tristán quiere [...] la eternidad porque quiere escapar del sufrimiento, y el sufrimiento está ligado al tiempo y al espacio, que modifican, distinguen y separan» (traducción nuestra).

¿A qué se refiere Castel con *verdadero amor*? Evidentemente, al amor que él practica: el amor-pasión, aunque él mismo, conscientemente, no lo sepa:

Debo confesar que yo mismo no sé lo que quiero decir con eso del «amor verdadero», y lo curioso es que, aunque empleé muchas veces esa expresión en los interrogatorios, nunca hasta hoy me puse a analizar a fondo su sentido. ¿Qué quería decir? ¿Un amor que incluyera la pasión física? Quizá la buscaba en mi desesperación de comunicarme más firmemente con María (ET, p. 107)

Explotado a menudo en mitos como el de Tristán, el amor-pasión no ha podido salir de nuestras vidas. Ahora bien, los mitos nos llevan a lo genérico, a los arquetipos; en cambio, sólo el *in-dividuo* es capaz de un amor nuevo, dada su singularidad y la singularidad de sus decisiones, no determinadas por ningún mito ni por ningún libro. Juan Pablo Castel, heredero del amor-pasión, no experimentó su singularidad en el plano amoroso, por ello es un «hombre del subsuelo» fatalmente determinado por un *pathos* que, según él, le otorgaría la liberación del sufrimiento, el absurdo y la soledad impuesta no sólo por su condición de argentino, sino por su condición de «hombre del subsuelo», pero que, paradójicamente, le otorgará al final un mayor aislamiento.

## El paraíso perdido

«Considerad que el paraíso es el vientre; porque las Escrituras nos enseñan que esta es una asunción verdadera cuando dicen: 'Yo soy El que te formó en el vientre de tu madre' (Isaías, 44, 2)... Moisés...empleando una alegoría, había declarado que el Paraíso era el vientre... y el Edén, la placenta...»

Simón Mago, citado por Elaine Pagels, en: *Los Evangelios gnósticos*.

Hemos afirmado que Juan Pablo Castel es un hombre neurótico, que anhela el retorno a los «comienzos», concebido por todas las culturas como una «Edad de oro» perfecta. Es el lejano recuerdo de un «Paraíso perdido», para hacer alusión al poema de Milton, donde se narra la caída. A partir de la pérdida de este Paraíso, el Tiempo empieza a transcurrir y nos va alejando de los comienzos, por consiguiente, de la perfección. En este sentido es interesante observar que el verbo «existir» (del latín *existere*) significa originalmente «estar puesto fuera del origen». Esta idea religiosa de la «perfección del inicio», que podemos hallar tanto en las mitologías prehispanicas como en la antigua religión griega y en el hinduismo, tiene también su equivalencia en cada individuo. Así, el psicoanálisis advierte que el niño vive un tiempo mítico, paradisiaco. Observa Mircea Eliade en *Mito y realidad* (p. 83): «Es interesante constatar que, de todas las ciencias de la vida, sólo el psicoanálisis llega a la idea de que

los «comienzos» de todo ser humano son beatíficos y constituyen una especie de Paraíso, mientras las otras ciencias de la vida insisten sobre todo en la precariedad e imperfección de los comienzos». De hecho, las palabras «placer» y «placentero» tienen la misma raíz que «placenta», primer hogar del ser humano. Estas observaciones nos ponen en contacto no sólo con las religiones, sino con los pensadores románticos, quienes «tratarán de explicar el proceso mismo de la evolución cósmica como el camino de retorno a la unidad perdida, y, para llegar a ella, recurrirán a mitos inspirados todos en la idea de la caída»,<sup>1</sup> y con la teoría freudiana, una de cuyas claves es la lucha del «principio de realidad» contra el «principio de placer». Los niños, al ignorar los grandes problemas de la vida, no conocen sino el principio de placer. Viven en una especie de Absoluto y cuando adquieren conciencia del mundo que los rodea, este Absoluto se hace trizas. El niño se pone en relación con el mundo y se siente traicionado, decepcionado. Juan Pablo Castel intenta ser fiel a la infancia, recuperar ese Absoluto. Su primer intento es por medio del arte. Dice Norman Brown: «el arte es un modo de vida fiel a los instintos naturales y por ello fiel a la infancia».<sup>2</sup> Sin embargo, el principio de realidad se le impone a Castel cada vez con mayor intensidad. Lo único que puede salvarlo, lo único que le permitirá recuperar ese tiempo mítico, es la apertura de su «túnel», la disolución de su angustia, de su incomunicación y soledad, por medio de un ser humano con el que pueda identificarse plenamente, es decir: por medio de una especie de

1.- Albert Béguin: *El alma romántica y el sueño*, p. 99.

2.- *Eros y tánatos*, p. 85.

retornó al vientre materno, a la unión simbiótica (o la ilusión de esta unión).

Si echamos un vistazo a la biografía de Sábato, nos damos cuenta de que, como dice Carlos Catania, el escritor «rompió muy pronto su pacto original con el mundo. El gran Absoluto lo abandonó enseguida».<sup>3</sup> He ahí la angustia del escritor y de Juan Pablo Castel y el motivo principal de su ansia de Absoluto, de su anhelo por la lógica y la claridad, de su perpetuo razonar, sobre todo si el arte es para Sábato (y de algún modo también para Castel) un medio de exorcizarse, de sacar toda su neurosis (como en los sueños) a través de la escritura o de la pintura. Castel cree encontrar en María a una mujer que comprende su desesperanza y por ello, a nivel inconsciente, la identifica con la figura materna, con el «comienzo». Así, el pintor le dice a María: «A veces siento como si yo fuera un niño a tu lado» (ET, p. 106), o: «vivía obsesionado con la idea de que su amor era, en el mejor de los casos, amor de madre o de hermana. De modo que la unión física me aparecía como una garantía de verdadero amor» (pp. 106-107). En la primera infancia hay también unión física del niño con la madre, y es necesario advertir, para comprender por qué se plasma todo esto en la novela, que el mismo Sábato confiesa haber tenido una madre sobreprotectora y dominante (cfr. DBS, p.119). El elemento biográfico es, pues, esencial para comprender el amor-pasión de Castel. Pero la cita más sintomática que sobre este tema aparece en *El túnel*, es cuando el pintor está con María frente al mar. Escribe Castel:

3.- *Genio y figura de Ernesto Sábato*, p. 19.

Después sentí que acariciaba mi cara, como lo había hecho en otros momentos parecidos. Yo no podía hablar. *Como con mi madre cuando chico*, puse la cabeza sobre su regazo y así quedamos un tiempo quieto, sin transcurso, hecho de infancia y de muerte (p. 138. Subrayado nuestro).

Con María el tiempo se detiene, se vuelve casi mítico, el tiempo del Paraíso. María representa la figura de la madre ausente, que Castel anhela con desesperación. Y si una de las características de la personalidad neurótica, como advierte Brown (*Op. cit.*, p.133) es «una fijación que dura toda la vida en el modelo infantil de dependencia de otra persona», es fácil comprender por qué Castel es uno de los grandes neuróticos de la literatura y, además, por qué se da con claridad el complejo de Edipo en la novela de Sábato.

Para Fred Petersen, *El túnel*, además de la incomunicación, enfoca también el complejo de Edipo: «A mi juicio, la obra no enfoca solamente la incomunicación del ser humano, sino algo más palpable, una realidad de validez universal en la psicología humana: el complejo de Edipo».<sup>4</sup> Tanto este autor como Luis Wainerman en *Sábato y el misterio de los ciegos* ven a María como el símbolo de la maternidad, ya que María es la Madre Universal de los cristianos. Dice Wainerman (p.64): «María es el arquetipo de la madre en el cristianismo, y, si en el nombre de la cosa

4. - "El túnel, de E. Sábato: más Freud que Sartre", en: H.F. Giacomani, et al.: *Los personajes de Sábato*, p.91.

está la cosa, el cuadro *Maternidad* era para atraer a la Madre de las Madres».

En la exposición de sus cuadros, Castel se fija atentamente en la muchacha que le ha dado importancia a una escena del cuadro *Maternidad* que para los demás espectadores no la tiene. La mayor parte del público sólo mira la escena de la madre con el niño, pero atrás, en una esquina del cuadro, hay una ventana pequeña donde se ve a una mujer en la playa, que mira el mar, como esperando algo. Castel interpreta que la muchacha que estuvo en la exposición -María- ha sido la única persona que ha comprendido el mensaje de desesperanza del cuadro, la única que, por consiguiente, podría acogerlo como una madre a su hijo desamparado.

Entonces María se convierte en el Paraíso recobrado, o cuando menos en eso es en lo que Castel *quiere* que se convierta. Desde ese instante el pintor pintará sólo para ella, y el cuadro *Maternidad* sufrirá su misma suerte, pues al final, en su desesperación, Castel lo rasgará con un cuchillo, instrumento del que también se sirve para dar fin a la vida de la mujer.

Otro elemento importante es el elemento onírico de *El túnel*. El primer sueño de Castel que se nos presenta, es el siguiente (p.100):

Visitaba de noche una vieja casa solitaria. Era una casa en cierto modo conocida e infinitamente ansiada por mí desde la infancia, de manera que al entrar en ella me guiaban algunos recuerdos. Pero a veces me encontraba perdido en la oscuridad o

tenía la impresión de enemigos escondidos que podían asaltarme por detrás o de gentes que cuchicheaban y se burlaban de mí, de mi ingenuidad. ¿Quiénes eran esas gentes y qué querían? Y sin embargo, y a pesar de todo, sentía que en esa casa renacían en mí los antiguos amores de la adolescencia, con los mismos temblores y esa sensación de suave locura, de temor y de alegría. Cuando me desperté, comprendí que la casa del sueño era María.

En este sueño encontramos algunos elementos importantes. Primeramente, el hecho de que la casa sea «en cierto modo conocida» e «infinitamente ansiada», y de que, además, Castel sea guiado por «algunos recuerdos» al entrar en ella, implica que la casa no es sino la matriz, el vientre materno o, a nivel mítico, el paraíso donde nada nos falta, donde todo es perfecto. Los recuerdos de esa perfección guían a Castel a una especie de estado embrionario. Esto concuerda con la idea de Freud sobre la vivienda, la cual es, originalmente, «un sucedáneo del vientre materno, primera morada cuya nostalgia quizá aún persista en nosotros, donde estábamos tan seguros y nos sentíamos tan a gusto».<sup>5</sup> Esta obsesión también aparece en *Abaddón, el exterminador*, cuando Jorge Ledesma hace la siguiente confesión (p. 107): «Yo no quise venir a este mundo, no hice ninguna seña. Estaba tan cómodo que cuando me tocó salir me resistí». En *El túnel*, Castel no puede recuperar ese paraíso porque «enemigos escondidos» se burlan de su ingenuidad. Debe recordarse que una frase de María siempre obsesionó a Castel, frase que la muchacha

5.- *El malestar en la cultura*, p. 34.

dijo cuando el pintor le llamó por teléfono la primera vez: «Cuando cierro la puerta saben que no deben molestarte» (p. 89). El sueño de Castel tendrá una explicación original, a partir de un hecho real. Si pensamos en todos los razonamientos posteriores del artista, el hecho de que él piense que la mujer se encierra para hablar con gente desconocida. Los enemigos de la casa del sueño son las «sombras» en la vida de María, que también representan el Tiempo que nos ha alejado de la perfección, la relatividad de nuestra nueva realidad, cada vez más alejada de la espiritualidad de antaño y, en el caso de Castel, la relatividad y la amenaza del Tiempo en su relación con María. Aun así, Castel sintió que en esa casa renacía un trozo del Absoluto perdido: los amores de la adolescencia con sus fallas, temores y alegrías. El artista sintió que en esa casa quizá podría recuperar todo eso. Por ello representa el Absoluto fragmentado, dividido, la vida ya alejada de los comienzos, relativizada, pero que aún conserva algo de ese tiempo mítico.

En el segundo sueño de Castel (p. 121) se nos presenta lo que nosotros interpretamos como la *misma casa* del primer sueño, pero el pintor se halla aún más alejado de los «comienzos». En esta casa ya hay otros individuos; es una casa que ha sido «violada», invadida por otros seres. Castel va con algunas personas, pues un hombre los ha citado. Sin embargo, una vez dentro, el anfitrión lo transforma en pájaro, animal que en la vida y en la narrativa de Sábato va unido a la ceguera, pues de niño el escritor llegó a enceguecer pájaros, culpa que se agrandará con el tiempo. Así, en *Sobre héroes y tumbas*, un pájaro

le pincha los ojos a Fernando Vidal Olmos en el "Informe sobre ciegos". En *El túnel* es muy sintomático el hecho de que Castel haya sido transformado precisamente en un pájaro que *nadie* ve: todos ven a Castel como siempre lo han visto, pero él sabe que no es así, que se ha convertido en pájaro, que de su boca sólo salen chillidos desesperados. Esta obsesión se repetirá en *Abaddón, el exterminador*, donde Sábato-personaje será convertido en murciélago (*ratón ciego*, si atendemos a la etimología de la palabra). En *El túnel*, Sábato incluye dos elementos que después unirá: un pájaro y un ciego (Allende). En este segundo sueño, Castel se halla en la casa (María), pero ya no es un ser humano: está cada vez más alejado de los «comienzos». Y si acudimos a la biografía de Sábato, Castel experimenta la *venganza* de aquellos pájaros enceguecidos.

Posteriormente Castel tiene unas pesadillas donde camina sobre los techos de una catedral (p.143). Esta catedral no puede ser otra que María. La catedral es un recinto sagrado, Castel la pisotea, camina sobre ella porque ha dejado de ser sagrado. Aquí el Tiempo ya lo ha alejado tanto de los «comienzos» que el artista ya ni siquiera se encuentra *dentro* de la construcción, sino sobre ella.

En otra pesadilla (p.143), Castel intenta recuperar el techo, la protección del vientre materno, pero no lo logra: «Recuerdo también un despertar en mi pieza, en la oscuridad y la horrorosa idea de que la pieza se había hecho infinitamente grande y que por más que corriera no podría alcanzar jamás sus límites». Ahora el tiempo entre los «comienzos» o el Absoluto y

el presente es tan grande, que ya no se pueden vislumbrar los límites de la habitación; ésta ha dejado de ser el refugio, el vientre, para convertirse en algo inaccesible, en el absurdo total.

En el último sueño (p. 149) aparecen María Iribarne y Hunter mirándose con expresiones de «diabólica ironía». Castel se halla escondido en la habitación sombría, «sin muebles ni decorados». Hunter, el primo de Allende y acaso también el primo de María Iribarne Hunter, es la gota que derrama el vaso en la ruptura Castel-María. Aunque en realidad todo fue producto de la neurosis y paranoia de Castel, pues nunca se nos indica algo concreto entre aquel cazador y la «Madre de las Madres». Por ello el lector, al leer *El túnel* no debe dejarse arrastrar por los razonamientos del sicópata Castel, pues toda la realidad que nos describe no es la realidad objetiva que nos describiría un narrador omnisciente, sino la que el propio pintor, como intermediario entre la realidad y el lector, nos describe. Conocemos su visión de los hechos. De cualquier modo, Castel nunca se halló a gusto en esa casa o en esa habitación. Nunca encontró en ella, como tampoco en María, el verdadero retorno al «Paraiso perdido», a pesar de que la mujer le haya hecho una confesión que nos revela su carácter solipsista, aunque muy distinto al de Castel. Ambos están sentados sobre las rocas, escuchando el batir de las olas. Entonces María le confiesa (p. 137):

A veces me parece como si esta escena la hubiéramos vivido siempre juntos. Cuando vi aquella mujer solitaria de tu ventana, sentí que eras como yo y que también buscabas ciegamente a alguien, una especie de interlocutor *mudo*. Desde aquel día pensé constantemente en vos, te soñé muchas veces acá, en este mismo lugar donde he pasado tantas horas de mi vida. Un día hasta pensé en buscarte y confesártelo. Pero tuve miedo de equivocarme, como me había equivocado una vez, y esperé que de algún modo fueras vos el que buscara. (Subrayado nuestro).

María se identificó con la mujer del cuadro de Castel y *creyó* identificarse con Castel, pero se equivocó, porque María no buscaba, como Castel, el Absoluto a través del amor, sino la permanencia de su soledad e independencia, aunque con un «interlocutor *mudo*» (no con un hombre que constantemente está interrogándola). En este sentido, María no hubiera podido ser nunca una Madre para Castel, ni el retorno del vientre materno ni el Absoluto del paraíso recobrado. Castel, al juzgarla en esos términos en el inconsciente, al identificarse con ella en la exposición, también se equivoca. Pero el encuentro *tenía que darse* y el trágico final estaba anunciado desde la exposición del cuadro *Maternidad*, cuyo tema, paradójicamente, atraerá, no un nacimiento, sino su contrario, *la muerte*.

## Fausto y el Absoluto

Somos imperfectos, nuestro cuerpo es débil, la carne es mortal y corrompible. Pero por eso mismo aspiramos a algo que no tenga esa desgraciada precariedad: a algún género de belleza que sea perfecta, a un conocimiento que valga para siempre y para todos, a principios éticos que sean absolutos.

Ernesto Sábato: *El escritor y sus fantasmas*.

Analizamos ya por qué Juan Pablo Castel es un «hombre del subsuelo». Ahora es posible saber por qué también es, a diferencia de otros «hombres del subsuelo», un «hombre fáustico». Es necesario, pues, preguntarse: ¿cuál es el anhelo de Fausto?

En Occidente, la figura de Fausto, como símbolo de nuestra constante insatisfacción, ha tenido un papel insustituible. La insatisfacción del Fausto de Goethe es el hecho de haber pretendido abarcar todo, de haber estudiado a fondo la filosofía, la jurisprudencia, la medicina, la teología y, en su afán por expanderse más allá de sus límites, la magia. Pero aun así no es feliz. Hace el pacto con Mefistófeles, fracasa en su intento de hallar la felicidad en el amor y al final el diablo concluye: «Ningún deleite le satisface, ninguna dicha le llena, y así va sin cesar en pos de formas cambiantes».<sup>1</sup> En este sentido, Castel participa de la insatisfacción fáustica al no haberse conformado con la parte de María que lo rescató (momentáneamente) de la

---

1.- Johan Wolfgang Goethe: *Fausto*, p.377.

soledad. Pero el artista de *El túnel* no es «hombre fáustico» sólo por participar de esa insatisfacción constante. En este inciso analizaremos la relación entre lo que Spengler llama «sentimiento fáustico» y el protagonista de *El túnel*.

Fausto quiere hallarse con la plenitud de la felicidad eterna, con esa idea de perfección. Así lo da a entender cuando le dice a Mefistófeles:

¡Choquen nuestras manos! Si un día le digo al fugaz momento: «¡detente! ¡eres tan bello!», puedes entonces cargarme de cadenas, entonces consentiré gustoso en morir. Entonces puede doblar la fúnebre campana; entonces quedas eximido de tu servicio; puede pararse el reloj, caer la manecilla y finir el tiempo para mí.<sup>2</sup>

Este anhelo de paralizar el tiempo en un instante bello, producto de la constante insatisfacción, es un sentimiento nacido de la historicidad, del paso inexorable del tiempo que esa insatisfacción presupone, y puede hallarse en la novelística sabatiana. Así, en *El túnel*, Castel experimenta ese «momento perfecto» deseado por Fausto y quiere detener el tiempo con la muerte. El pintor se halla al lado de María, escuchando su voz en un acantilado, frente al mar:

Yo no decía nada. Hermosos sentimientos y sombrías ideas daban vueltas en mi cabeza, mientras oía su voz, su maravillosa

voz. Fui cayendo en una especie de encantamiento. La caída del sol iba encendiendo una fundición gigantesca entre las nubes del poniente. Sentí que ese momento mágico no se volvería a repetir *nunca*. «Nunca, nunca más», pensé, mientras empecé a experimentar el vértigo del acantilado y a pensar qué fácil sería arrastrarla al abismo, conmigo (ET, pp. 137,138).

Pero el tiempo sigue su marcha. Castel y María se alejan del acantilado y regresan con Hunter, donde el pintor interpreta que el primo de Allende está celoso y *por lo tanto* hay algo entre éste y María. En *Abaddón, el exterminador* también encontramos ese anhelo de paralizar el tiempo. En esta obra es Bruno quien lo experimenta (p. 26): «Sí, sentía necesidad de paralizar el curso del tiempo. Detente!, casi dijo con ingenuidad, tratando de instaurar una disparatada magia. Detente, oh tiempo!, volvió casi a murmurar, como si la forma poética pudiera lograr lo que las simples palabras no pueden. Deja a esos niños para siempre ahí, en la vereda, en ese universo hechizado!». Detener el tiempo en la infancia es no salir del paraíso, permanecer en un mundo ahistórico. Muchos personajes de Sábato, al igual que Fausto, anhelan ese instante de Absoluto porque se han percatado de que ni la sabiduría ni el amor les han producido una realización plena. Según Spengler, el *sentimiento faustico* pertenece a la cultura occidental, cultura histórica en tanto que el mito es ahistórico. El mito de Fausto quiere recuperar esa ahistoricidad perdida y ya imposible de lograr, el presente *puro* de los griegos. En este sentido la cultura greco-latina, al no

participar del *sentimiento fáustico*. *no es* occidental: su alma es apolínea, dice Spengler, pues el *sentimiento apolíneo* vive sin tiempo: su pasado es mítico y no le importa el futuro lejano. Castel le da una importancia decisiva al tiempo subjetivo y su desesperación se acentúa cada vez más: no vive un presente puro, condiciona su tiempo a María Iribarne, único ser capaz de detenerlo, de paralizarlo como en la infancia, mujer con la que el pintor siente que su vida posee un sentido, una dirección. Paradójicamente, tiempo es casi sinónimo de direccionalidad y en nuestras ciudades siempre debe tenerse una dirección: el tiempo es más importante que el espacio. Castel quiere, por un lado, reinstalarse en la atemporalidad apolínea y, por otro, que su vida tenga un objetivo, un sentido. El tiempo es dinámico. El espacio, en cambio, es estático. Anhelamos algún género de Eternidad y de Absoluto porque el tiempo termina con todo. El mismo Castel no pudo nunca separarse del tiempo, dinamicidad que le otorga múltiples dudas y obstáculos en su relación con María. Los griegos, en su presente puro, buscan la perfección de lo posible, de lo que puede darse (del cuerpo, por ejemplo), es decir: la «perfección» de lo real. En cambio, Juan Pablo Castel busca la perfección en los conceptos, en lo que *no puede darse* en la realidad.

Según Spengler, la cultura occidental, fáustica, comienza a florecer en el siglo X. Una serie de transformaciones se suscitan poco a poco en todos los órdenes de la vida. Los hombres fueron perdiendo contacto con Dios y éste dejó de ser un ente personal para convertirse, durante el Renacimiento, en un Dios que se

identifica con el concepto de espacio infinito. Castel, como producto de la cultura occidental, pierde de vista todo rasgo personal en el Otro. Lo ve como símbolo de lo Absoluto, con el cual su vida tendrá un sentido fuera de toda temporalidad, es decir: seguirá siendo un ser dinámico que produzca obras de arte *para María* (como así lo ha expresado), pero en un estado lleno de infancia, mítico, absoluto, donde María no sea su prójimo, sino un retorno a su propia y egoísta satisfacción en la placenta materna.

Es curioso notar que, a nivel de realidad objetiva, el *sentimiento fáustico* del occidental produjo un afán expansionista. Si a nivel individual Castel quiere expandirse y acaparar a María, a nivel cultural se produjeron en Occidente los viajes con fines expansivos. De igual modo, Fausto quiere alcanzar los límites más lejanos y Castel, llegar al Otro, conquistarlo y *apropiarse* de él como el occidental se apropió de lejanas regiones.

Casi todos los escritores y artistas de Occidente están influidos por el *sentimiento fáustico*. Hombres fáusticos son: Tristán, Hamlet, don Quijote, don Juan, Werther, Fausto... Todos quieren buscar y hallar, ir más allá, pasar del *non plus ultra* al *plus ultra*. ¿Y qué es lo que ha ocurrido con la puesta en práctica de este anhelo? Dice Marshall Berman: «el Fausto de Goethe, universalmente considerado como la primera expresión de la búsqueda espiritual moderna, alcanza su culminación -y también

su catástrofe trágica- en la transformación de la vía material moderna».<sup>3</sup>

El hombre, al alejarse de la naturaleza y de sus instintos, se ha convertido en neurótico, esclavo del tiempo que la cultura fáustica ha querido conquistar. La cual, al buscar lo dinámico, pretende, como Fausto, incluir *todas* las experiencias humanas. El hombre se vuelve *histórico* y la autodestrucción llega a ser parte de su esencia, pues la pretensión de acaparar todo llega finalmente a la propia destrucción de quien eso pretende. En Juan Pablo Castel hallamos la misma dinámica, el mismo objetivo. Como «hombre fáustico», anhela la intemporalidad, el presente puro de lo que Spengler llama *hombre apolíneo* (grecolatino) *lo más pronto posible*. Su final es la acentuación de la soledad y el manicomio. Castel reprueba a quienes no piensan como él, al igual que los inquisidores y misioneros intolerantes. Esto es un indicio de su afán de Absoluto. Así, recordemos cuando Fausto le dice a Mefistófeles (*op. cit.*, p. 216): «en tu Nada, espero encontrar el Todo», afán que también podemos encontrar en los escritores del Romanticismo. Dice Béguin en *El alma romántica y el sueño* (p. 106): «Todo el empeño de los románticos tiende a rebasar las apariencias efímeras y engañosas para llegar a la unidad profunda». Castel, como el héroe romántico, busca el Todo, la unidad perdida.

El pintor de *El túnel* siente náusea ante lo relativo y absurdo de la vida: anhela la lógica, la claridad, lo que pueda valer para *todos*. La imprecisión lo irrita sobremanera. Una

---

3.- *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, p. 81.

manifestación de esta objetividad es la ciencia, que es, sin lugar a dudas, el modo más característico del alma objetiva. Castel busca el Absoluto como un científico, razonando a cada instante y alejado de la emoción. *El túnel* «satiriza la supremacía de la razón [...] Más allá del drama de los celos [...] objetiva la tragedia del hombre moderno, quien se acerca a la existencia detectivescamente, sofocando su intuición». Y si el encuentro con María «está hecho de pura intuición, su asesinato culmina la postura racionalista de Castel reducida al absurdo». 4 Nuestra época se ha caracterizado por la infinita e impetuosa voluntad de conocer cada vez más el mundo objetivo. Pero Castel tiene un afán de objetividad desde una sola, única e inexorable subjetividad. Ve a María como un objeto, la aprisiona con su mirada y la estudia como un científico estudiaría un trozo de materia orgánica bajo un microscopio. También ve el mundo como un científico, pero no desde los objetos, sino única y exclusivamente desde *sí mismo*. Por ello lo podemos definir como un «hombre fáustico del subsuelo», un hombre para quien todo pasado no fue necesariamente mejor, que está inconforme con el infierno que para él representa la vida, pero que a la vez ve en la vida su único objetivo. Por eso mismo, a fin de cuentas, escribe, porque *confía* en que habrá en este infierno cuando menos una persona que lo comprenda, *aunque sea una sola*. Si Castel *solo* fuera un «hombre del subsuelo» como Meursault, no trataría de eternizarse, ni en una mujer como María, ni por medio de la escritura *dirigida* a una persona que pueda comprenderlo. Como

4.- L. Nelly Martínez: "Estudio preliminar", en: E. Sábato: *Antología*, pp. 14 y 15.

«hombre fáustico», tiene un *besoin d'impossible* que lo llevará a la búsqueda de Absoluto.

Si Meursault es, según Camus, un «hombre absurdo» que «ne fait rien pour l'éternel» («no hace nada por lo eterno») (cfr. *Le mythe de Sisyphe*, p. 93), y además un «hombre del subsuelo», Castel es, al contrario, un «hombre fáustico del subsuelo», pues al «hombre fáustico» sí le interesa lo eterno. El pintor de *El túnel* busca, como Fausto, el Absoluto a través del amor, pero su error fue hacerlo por medio de la lógica desmesurada y la primacía de la razón; no por medio de lo más subjetivo que tiene el ser humano, las emociones, sino por un medio eminentemente objetivo. Por ello el personaje de *El túnel* nos parece tan contradictoriamente humano, porque fluctúa entre la razón y el instinto, entre la subjetividad del «hombre del subsuelo» y la objetividad del «hombre fáustico», entre el amor-pasión y la tiranía chantajista, entre la búsqueda de la intemporalidad del vientre materno y el deseo de un sentido completo en su existencia, entre el optimismo efímero y el pesimismo triunfante y arraigado. Lo cierto es que anhela el Absoluto a través del amor exclusivo, y en la búsqueda temporal por la satisfacción plena de ese anhelo, halla mayor relatividad y, a la larga, su propia destrucción y la destrucción de María como único medio de totalizarla, de incluirla en la Eternidad, de hacer algo *concreto* con ella, sin que, como un jabón, se le escurra de las manos. Ahora que Castel escribe desde el manicomio, con la conciencia de que muchos hombres leerán su historia y quizá alguno de ellos lo comprenderá, sabe que María ya no puede engañarlo con nadie, sabe

que ningún obstáculo es ahora posible. Castel se ha castrado simbólicamente al matar a la joven: ha cortado lo que él creía su otra parte, su complemento. ¿Qué hacer para que María no falle nunca más? Matarla. El artista, intolerante y neurótico, quiso trascender su propia subjetividad bajo sus *propias* condiciones y con sus *propios* métodos. Sus interrogatorios nos hacen pensar en los interrogatorios de la inquisición. Juan Pablo Castel es un tipo extremo y contradictorio de «hombre fáustico», pues desea acaparar a un solo ser humano a partir de sí mismo, logrando con ello la destrucción del Otro y la suya propia. Así, cuando María habla de Richard, Castel quiere saber más y la interroga hasta lograr que ella se desespere y quede deprimida. María alude a las cartas que Richard le escribía: «sabés bien que se suicidó y que en cierto modo yo tengo algo de culpa. Me escribía cartas terribles, pero nunca pude hacer nada por él» (ET, p. 111). El pintor ansía ver esas cartas, pero la mujer le dice que no tiene caso, pues Richard ha muerto. Castel insiste y María le dice que ha quemado todas las cartas. Con el mismo mecanismo racional que Castel usa en todos los interrogatorios, le responde a la muchacha: «Podías haber dicho de entrada que las habías quemado. En cambio me dijiste: "¿para qué, si ya ha muerto?" Siempre lo mismo. Además ¿por qué las quemaste, si es que verdaderamente lo has hecho?» (ET, p. 112). Cada pregunta es un intento de acercarse, de acaparar el espíritu y la vida de la mujer, de *saber* cada vez más. Sin embargo, la irracionalidad también se mezcla en los interrogatorios, irracionalidad producida por el «culto irracional de la razón», pues el afán por saber cada vez

más no tiene freno y ello da pie a muchas dudas que producirán los celos. Así, después del interrogatorio, Castel reconoce que Richard no fue el hombre que más lo torturó: «Eran las personas desconocidas, las sombras que jamás mencionó y que, sin embargo, yo *sentía* moverse silenciosa y oscuramente en su vida. Las peores cosas de María las *imaginaba* precisamente con esas sombras anónimas» (p. 113. Subrayado nuestro). He aquí cómo en su afán de posesión absoluta, quiere ir todavía *más allá* de lo que la mujer dice. Esas sombras que él *siente* moverse son un claro ejemplo de la dualidad razón-irracionalidad que se opera en Castel, dualidad que es producto no sólo de su carácter de «hombre del subsuelo», sino de su anhelo fáustico. Dice Luis Wainerman: «Castel quisiera abrir el cerebro de la muchacha, ver qué tiene dentro. No se conforma con el amor actual, manifestado en los hechos. Prueba de ello es ese afán por saber más y más de todos esos de quienes callaba».⁵ Este anhelo fáustico llega al paroxismo. María se convierte en símbolo de lo Absoluto, de esa armonía total con el mundo, que Castel siempre quiso, pero que jamás pudo encontrar.

---

5.- *Sábato y el misterio de los ciegos*, p. 39.

La búsqueda de dos «hombres del subsuelo»

Más habría valido jugarse todo [...] en la gran ilusión que afuera tejía cada hombre y que se llamaba «un destino»: buena o mala, sublime o ridícula, de cualquier modo habría sido un gesto leal, una postura honrada frente a lo Absoluto.

Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres*.

Después de haber definido a Castel como «hombre fáustico del subsuelo», sólo nos queda seguir su búsqueda de Absoluto hasta el trágico final, pero lo haremos incluyendo la segunda novela de Sábato (*Sobre héroes y tumbas*), pues en el "Informe sobre ciegos", de Fernando Vidal Olmos, es retomado el caso de Castel.

El problema de los ciegos ha obsesionado a Sábato toda su vida. De hecho, la hipótesis de Luis Wainerman sobre las novelas del autor argentino es que son «sistemas de tuberías que siempre van a dar a la ceguera».<sup>1</sup> Este problema lo ha obsesionado tanto, que no sólo ha creado un mito como el de la Secta de los Ciegos, sino que él mismo ha resultado ser una «víctima» de la Secta. En una carta con fecha de 1984, el escritor afirma: «mi vista hace ya más de cinco años anda muy lesionada, y sólo puedo leer en cantidades pequeñísimas -y por eso he vuelto a la otra pasión de

---

1.- *Ibid.*, p. 13.

mi adolescencia, la pintura-, quizá como venganza de la Secta de los Ciegos, y no lo digo en broma».²

En la obra del escritor argentino, esta Secta funciona como un Absoluto de carácter sagrado. El hombre, para Sábato, cree ser libre, pero en realidad está determinado por la Secta, es decir, por el Mal. Es Fernando Vidal Olmos precisamente quien intentará penetrar en sus secretos. Como en Dostoievsky, el problema del mal es una de las obsesiones principales de Sábato, quien intenta, como veremos, explicarlo a través de un mito.

Al darse cuenta de la grave lesión que nuestra cultura ha sufrido con doctrinas como la positivista y el culto a la Razón de los ilustrados, doctrinas que desplazaron a Dios para sustituirlo por nuevos ídolos como la «energía», la «Razón» o el «átomo», Sábato crea el mito de la Secta de los Ciegos precisamente para revalorizar el mito por el medio más adecuado, el arte, ya que éste tiene la potencia de dirigirse a todos los sentidos, de comunicar, como el mito, una verdad en forma simbólica. La comunión, dice Sábato, «sólo es posible de sujeto a sujeto, y no mediante los abstractos signos de la ciencia sino mediante los símbolos concretos del arte, mediante el mito y esos universales del pensamiento mágico» (ESEEF).

Si, mediante el mito, el hombre «trata de explicar lo terreno y, mediante él, funde las cosas con lo divino»,³ el mito sabatiano de la Secta de los Ciegos explica la presencia del mal en la Tierra y, como veremos, es con base en esta Secta que toda

2.- Citado por David Olguín, en: *Ernesto Sábato: ida y vuelta*, p. 131.

3.- Johan Huizinga: *Homo ludens*, p. 16.

la obra narrativa de Sábato adquiere unidad y coherencia. Así, en su última novela *Abaddón, el exterminador*, el mismo Sábato (como personaje), dice: «La conclusión de Fernando es inevitable. Sigue gobernando el Príncipe de las tinieblas. Y ese gobierno se hace mediante la Secta de los Ciegos» (p. 349).

De hecho, Juan Pablo Castel prefigura a Fernando Vidal Olmos, también «hombre fáustico del subsuelo». Ambos son solitarios, poseen una conciencia crítica, una dinamicidad y quieren reivindicar al hombre concreto. Además, tienen el mismo afán de objetividad, pretendiendo ser racionales en todo momento. El propósito de este último inciso es comparar la búsqueda de estos personajes, profundizando sobre todo en la búsqueda de Castel, sin perder de vista el elemento del «destino», ya tratado antes. De este modo, apreciaremos el lazo común que une a dos personajes de Sábato y sus diferencias esenciales.

El problema de los ciegos ya se manifiesta en *El túnel*, no únicamente en la alusión a la oscuridad que nos propone el título de la obra y que representa la concepción sabatiana del hombre como una «cámara oscura y cerrada que contempla al mundo a través de una *celosía* desde la cual la persona interior ve sin ser vista»,<sup>4</sup> sino, sobre todo, en Allende, el marido ciego de María, quien, antes de suicidarse, tacha de «insensato» a Castel por no haberse conformado con lo que María le ha dado. Allende significa «de la parte de allá». Al leer en *Sobre héroes y tumbas* el "Informe sobre ciegos", concretamente el capítulo XXV, donde Vidal Olmos habla del «caso Castel», nos es fácil asociar a

4.- L. Wainerman: *Op. cit.*, p. 23.

Allende con la Secta de los Ciegos, es decir, con la «parte de allá». Fernando aprovecha todas las anécdotas o historias de crímenes donde los ciegos han aparecido o se han visto involucrados, elementos valiosos para proseguir, detectivescamente, su investigación. Pero a pesar de las posibilidades que propone para aclarar el «caso Castel», no cabe duda de que en *Sobre héroes y tumbas*, *El túnel* adquiere una nueva dimensión: se integra para siempre a lo que será después (con *Abaddón*) una trilogía que, para comprenderse cabalmente, deberá leerse en el orden en que las novelas aparecieron.

Ya Juan Pablo Castel confiesa que los ciegos no le agradan: «debo confesar ahora que los ciegos *no me gustan nada* y que siento delante de ellos una impresión semejante a la que producen ciertos animales fríos, húmedos y silenciosos, como las víboras» (ET, p. 95). Vidal Olmos comparte esta opinión o coincide totalmente con ella: él también compara a los ciegos con esos animales, sólo que distingue entre los ciegos de nacimiento, los ciegos que se acaban de integrar a la Secta (es decir, los que antes no lo eran) y los que no son ciegos físicamente, pero que son cómplices (acaso ciegos espiritualmente), como los que trabajan en asociaciones para invidentes, empleados de bibliotecas para ciegos, etc. Como vemos, la visión de Vidal Olmos sobre los ciegos es mucho más rica y compleja que la de Castel, ya que los cataloga detalladamente, estableciendo una jerarquía. Allende, dicho sea de paso, pertenece a la segunda categoría.

Otra distinción importante entre Castel y Vidal es que el primero admite que los ciegos no le gustan, pero, a pesar de que, según Vidal, el pintor será castigado por eso, aquella opinión no constituye de ningún modo su obsesión principal e incluso llega a reprocharle a María el hecho de que engañe a un ciego. Lo que sucede es que Castel no cree en una «mística» de la ceguera y Vidal, sí: «Y yo, místico de la Basura y del Infierno -dice-, puedo y debo decir: ¡CREED EN MI!» (SHT, p. 380). Este «investigador del mal», como él mismo se define (p. 300), morirá sacrificado por su hija, quien a su vez se dará muerte por medio del fuego, elemento purificador que limpiará su alma y la de su padre. Un rasgo curioso y muy mítico es que Fernando ya conocía su fin y sabía incluso que el fuego lo habría de destruir, que la Secta se vengaría de él. ¿Por cuál motivo? Lo que Fernando hace es *profanar*, violar los secretos de ese Absoluto, de esa Secta sagrada. Su búsqueda, a pesar de su afán de objetividad, racionalidad y sistematicidad, se realiza en el lado oscuro, irracional, tenebroso, sucio y negativo del ser humano: en el Mal. La Secta se venga de quienes se aproximan a sus secretos. En *Abaddón*, Sábado-personaje le dice a Beba: «Dios fue derrotado antes del comienzo de los tiempos por el Príncipe de las tinieblas, es decir, por lo que luego sería el Príncipe de las tinieblas» (AEE, p. 348), por consiguiente, reina el mal sobre el mundo. A diferencia de la búsqueda de Castel, que es individual y no trasciende a María Iribarne y a su propio YO, la búsqueda de Vidal pretende tener un carácter y una validez universales, pues hurga en los mecanismos de una Secta que gobierna el mundo.

Recordemos sus viajes sucesivos, primero a Europa y luego al Medio y a Extremo Oriente, para despistar a la Secta, pero sigue hallando sus vestigios: la Secta lo persigue a donde quiera que vaya.

No obstante, no todo es mal en la Tierra. La división del mundo sabatiano es clara. Hay dos ámbitos contrapuestos que integran una totalidad: anverso y reverso que se mantienen en equilibrio. A esta dualidad podemos agregar el hecho de que «si, como dicen, Dios tiene el poder sobre el cielo, la Secta tiene el dominio sobre la Tierra y sobre la carne» (SHT, p. 263). Por ello Fernando es un investigador del mal: se introduce en el segundo ámbito de la dualidad: en la oscuridad y la suciedad de las cloacas, en la realidad subterránea, contraponiéndola a lo que sucede arriba, a la otra realidad, a la hipocresía de los que viven en la luz sin percatarse o *sin querer* percatarse del lado oscuro.

La lógica de Castel, como la de Fernando, es rigurosa y silogística; ambos pretenden llegar a su objetivo mediante la lógica. Así, el pintor de *El túnel* afirma: «Tenía que dejarme guiar únicamente por la lógica y debía llevar, sin temor, hasta las últimas consecuencias, las frases sospechosas, los gestos, los silencios equívocos de María» (ET, p. 152). La crónica del pintor, como el "Informe" de Vidal, pretende ser objetiva, escueta: «Dije que relataría esta historia en forma escueta y así lo haré» (ET, p. 101). Fernando, por su parte, se halla convencido de sus ideas y su objetivo es revelarnos la Verdad Última de la Secta. Dice Vidal Olmos: «Este informe está

destinado, después de mi muerte [...], a un instituto que crea de interés proseguir las investigaciones [...] Como tal, se limita a los HECHOS como me han sucedido. El mérito que tiene, a mi juicio, es el de su absoluta objetividad» (SHT, p. 27). Su lógica es implacable, como la de Castel, que pretende realizar su anhelo de «comunión» y de Absoluto por medio de lo que él supone un constante razonamiento. La investigación de Fernando se realiza desde el mundo del inconsciente, desde el mundo subjetivo; su viaje es el viaje a la noche, a los túneles, al inconsciente, al útero... (cfr. EEF, p. 18). Por otro lado, el autor le achaca todo lo que hay de fantástico en su búsqueda a la misma Secta de los Ciegos.

Si en el "Informe" de Vidal la búsqueda de Absoluto se realiza en la totalidad de este mundo y en el Mal que lo destruye, en *El túnel* se realiza en lo concreto, con actitudes y resoluciones concretas. Que la Secta es sagrada, no cabe la menor duda, pues ésta no sólo envía castigos a quienes se atreven a acercarse a sus dominios, sino que posee un gran aparato de colaboradores, muchos de ellos personas videntes, como los policías y las maestras de escuela, así como los demás «cómplices» ya mencionados. De tal modo, la sociedad en general llama a los ciegos «invidentes» o «no videntes», en parte, según Fernando, «por la sensiblería popular; pero también, con casi seguridad, por ese temor que induce a muchas sectas religiosas a no nombrar nunca la Divinidad en forma directa» (SHT, p. 262).

Tanto Castel como Vidal muestran constantemente su agresividad. La coprolalia del segundo, además, nos sirve para

demostrar su inconformidad ante el materialismo y la deshonestidad creciente de los humanos. Su rebeldía y su afán por investigar las causas del Mal lo hacen hundirse en este mismo Mal; por ello funda una banda de asaltantes, pues sólo así se siente con la suficiente honestidad para indagar sobre el origen y los mecanismos del Mal.

Vidal Olmos no es, sin embargo, un nihilista; es un hombre que posee una poderosa voluntad de lucha que se acrecienta conforme avanza su viaje, hasta llegar al gran ojo fosforescente de la Deidad con cara y alas de vampiro, rodeada de columnas. A este respecto, como ya se ha mencionado, en *Abaddón*, Sábado-personaje es metamorfoséado en murciélago, por lo que la Deidad del "Informe" se ha proyectado sobre él. En toda la obra narrativa sabatiana, el mito de los ciegos está presente y, si bien en *El túnel* no aparece abiertamente, la novela será de cualquier modo incorporada a este mito.

En el fondo, Fernando Vidal Olmos pretende, como heredero del Romanticismo, rescatar al hombre en conflicto con una civilización mecanista, abstracta y sensiblera; como dice Jung: «Hemos desposeído a todas las cosas de su misterio y de su numinosidad; ya nada es sagrado».<sup>5</sup> Si el "Informe" de Vidal está ligado al mundo del inconsciente es precisamente porque se trata de la representación de un delirio, del delirio del hombre que no se resigna a lo material, que aún quiere creer en lo sagrado. Castel desea huir del absurdo y del mundo material, en tanto que Fernando no contempla un absurdo, sino un problema a investigar,

5.- *El hombre y sus símbolos*, p. 91.

el del Mal. La mayor semejanza entre ambos es que ninguno de los dos cree en las casualidades. Así, Castel confiesa: «Me ha sucedido encontrar una persona en un barrio de Berlín, luego en un pequeño lugar casi desconocido de Italia y, finalmente, en una librería de Buenos Aires. ¿Es razonable atribuir al azar estos encuentros repetidos?» (ET, p. 72). Y Vidal tacha de «ingenuo» a quien cree en las casualidades (cfr. SHT, p. 370). Si ya en *El túnel*, como obra independiente, Castel no cree en éstas y el elemento del destino es decisivo, en *Sobre héroes* se confirma esta incredulidad. La existencia de la Secta demuestra que nadie puede escapar a su propia fatalidad (cfr. SHT, p. 394), que el destino es tejido por la Secta. Vidal supone que la muerte de María estaba «decidida» por la Secta como medio de condenar a Castel al encierro. Pero: ¿por qué esta condena? Precisamente por su aversión a los ciegos. De hecho, la Secta ha decidido, por las mismas razones, otras muertes y crímenes atroces, como la terrible historia de los criados que se quedan atrapados en el ascensor, la misma muerte de Vidal, el enceguecimiento de Allende (para Fernando, debido a causas desconocidas) y, según Sábado, su propia lesión en la vista...

Una diferencia importante entre Castel y Vidal es que el primero vive en la incomunicación total, en un «túnel» infinito, sin salidas, en tanto que el segundo, no. En el «túnel» de Castel hay instantes pasajeros que son gratos y que son pequeñas recuperaciones de ese «paraíso perdido», de ese vientre materno, pero que son como luces provenientes de coladeras lejanas; representan el mundo externo y éste nunca puede totalizarse

porque no lo vemos todo, sino sólo una parte; precisamente Castel pretende abarcar el Yo del Otro para integrarlo en su propia totalidad, pero ese Otro ha sido *creado* por el amor-pasión, por la «cristalización» stendhaliana que en el fondo es narcisista, de ahí su fracaso. Ahora bien, Vidal busca a la Secta, pero, a diferencia de Castel, Fernando no crea la Secta, está convencido de su existencia, la cual es confirmada en *Abaddón* por el mismo Sábado-personaje, quien posee la misma convicción de Fernando. Castel creó un «túnel» paralelo, María, pero se dio cuenta de que no era así, de que sólo había un «túnel», el suyo, y la mata para forzarla a ser parte de la Eternidad que nunca le pudo dar. En realidad, lo que hace Castel es creer que el hecho de que María se haya interesado en la escena de la ventana de su cuadro es un «indicio» de que ella es como él, un «túnel» paralelo. Este «indicio» es analizado con una lógica implacable.

Tanto Castel como Vidal emplean el interrogatorio y la persuasión para adecuarlos a su lógica y ligarlos a su afán objetivo, pero mientras Castel emplea este método con María y entre ellos se interpone la incomunicación, Vidal Olmos lo utiliza con muchas personas porque su búsqueda es más ambiciosa e impersonal. Ambas búsquedas son apasionadas e intensas; en ellas se mezcla el sufrimiento con el deseo de seguir adelante. En ningún momento, incluso cuando Castel ve todo perdido, se notan rasgos de apatía, indiferencia o abulia, por ello ambos son «hombres fáusticos». La búsqueda de Castel llega a una concreción (el asesinato); la de Vidal llega a un delirio en el que entra al recinto de una Deidad por la que asciende hasta toparse con el

gran ojo fosforescente y volver luego a la habitación de la ciega para después transformarse en sucesivos monstruos y animales, ver su pasado y su futuro (su muerte) y recorrer «edades geológicas». Luego del delirio vuelve a su casa, donde su hija Alejandra lo mata y prende fuego a la residencia (cfr. SHT, pp. 388-393).

Lo que en particular más nos atrae del "Informe", por el mismo carácter de nuestra investigación, es que el problema de Juan Pablo Castel es analizado allí por alguien ajeno al pintor y a la vez perteneciente al mundo ficticio de Sábato, constituyendo éste una *mise en abîme*, pues, como en los libros de cuentos hindúes, una historia está dentro de la otra, ambas dentro de otra más grande, y así sucesivamente. La historia de *El túnel* se contiene en el "Informe sobre ciegos", que a su vez se contiene en *Sobre héroes y tumbas*. Los tres textos son retomados en *Abaddón, el exterminador*, donde esta *mise* adquiere toda su complejidad.

Una vez establecidos estos antecedentes, sólo nos queda seguir la trayectoria de la búsqueda de Castel, la cual no se lleva a cabo a partir de un conocimiento previo de lo que se va a buscar (como en el caso de Vidal), sino mediante un proceso que, como veremos, va de la intuición a la razón, de la razón al «culto irracional de la razón» y de éste a la irracionalidad.

El encuentro de Castel con María es, *en apariencia*, sin conocer los designios de la Secta, un encuentro fortuito, perteneciente a un mundo contingente donde las casualidades son posibles. Es en la exposición de sus pinturas cuando Castel ve

por primera vez a María. Ya hemos hablado de la escena de la ventana en el cuadro *Maternidad*, la de la mujer mirando el mar, escena que a nadie le interesa, pero en la que el pintor ha proyectado su soledad ansiosa y absoluta. Así describe Castel la primera vez que vio a María:

Una muchacha desconocida estuvo mucho tiempo delante de mi cuadro sin dar importancia, en apariencia, a la gran mujer en primer plano, la mujer que miraba jugar al niño. En cambio, miró fijamente la escena de la ventana y mientras lo hacía tuve la *seguridad* de que estaba aislada del mundo entero: no vio ni oyó a la gente que pasaba o se detenía frente a mi tela (ET, p. 65. Subrayado nuestro).

De esta *seguridad* parte toda la búsqueda del pintor, pero ésta no se inicia como algo racional, a pesar de todas las pruebas que da para fundamentarla, sino que es algo que deduce por medio de la percepción sensorial: no es sino un primer intento de introducirse en una subjetividad ajena, intento que llevará hasta el último extremo. Entonces la mujer desaparece y Castel, como «hombre fáustico», pasa meses barajando hipótesis para volverla a encontrar, para abarcarla con su mirada y con su cuerpo, para ya no perderla de vista nunca más. Cuando la encuentra en la calle, la captura y la lleva a la plaza San Martín porque tiene que hablar mucho con ella. Ya en la tranquilidad, Castel le confiesa que la necesita:

-¡Le digo que la necesito! ¿Me entiende?

Siempre mirando al árbol, musitó:

-¿Para qué?

No respondí en el instante. Dejé su brazo y quedé pensativo. ¿Para qué, en efecto? Hasta ese momento no me había hecho con claridad la pregunta y más bien había obedecido a una especie de *instinto* (ET, p. 84. Subrayado nuestro).

Pero este *instinto* no es gratuito. Uno actúa por *instinto* porque hay algo real (o imaginario) que nos mueve a ello, ya sea un indicio o, como en el caso de Castel, una intuición a la que él confiere el carácter de «indicio». Pero: ¿por qué una intuición si ésta no tiene ningún soporte real y en el caso de Castel se encuentra la realidad-María? Muy simple. Podemos ver un vaso de agua en medio de una mesa. Ese vaso es real y, sin embargo, podemos *intuir* que se va a caer; lo intuimos *precisamente* porque está en medio de la mesa, muy alejado de la orilla. Si estuviera en el borde sería un indicio de que se va a caer. Si somos muy imaginativos y estamos algo locos (como Castel), llegará un momento en que nuestra intuición de que el vaso se va a caer será tan grande, que actuaremos *por instinto* para que no se caiga, a pesar de que nunca hubo un indicio verdadero de que eso iba a ocurrir. Lo mismo sucede con Castel, quien ve a la mujer que mira el cuadro cuya ventana tiene una mujer que mira el mar y que para Castel es un símbolo de desesperanza. El hombre *intuye* que María comprende su mensaje y actúa por *instinto*. Al final, para seguir con el ejemplo del

vaso, se da cuenta de que éste nunca se iba a caer, puesto que estaba en medio de la mesa, y comprende su error.

Castel, absorto por su intuición, empieza a tener la *seguridad* de que la muchacha ve la escena de la ventana como si estuviera *aislada* del mundo, porque también vivía en su «túnel», como él. Entonces el pintor confiesa: «Nunca termino de saber por qué hago ciertas cosas» (p. 84). Luego se arrepiente y asegura que, por el contrario, *razona* siempre, como una «máquina de calcular». En realidad, en esta primera etapa de su búsqueda no hace un uso total de la razón, ni siquiera razona para qué necesita a María, sino que está más apegado a la intuición y al instinto: por ello debe convencer a la mujer de que se quede con él: «*siento* que usted será algo esencial para lo que tengo que hacer, aunque todavía no me doy cuenta de la razón» (p. 85. Subrayado nuestro).

Luego le habla de la escena del cuadro, de la importancia que para él tiene y de la importancia que tuvo *para ella*: Castel ha encontrado a alguien con quién identificarse plenamente, ha adjudicado a la mujer un significado especial. Esta identificación abrirá todo un mar de posibilidades para un acercamiento cada vez más estrecho, para edificar puentes frágiles que se irán destruyendo con la misma rapidez. Aquí su «desprecio por la humanidad parecía abolido o, por lo menos, transitoriamente ausente» (ET, p. 91).

La segunda etapa de la búsqueda de Castel se caracteriza por el inicio de un solipsismo que virtualmente estaba ya presente desde la primera etapa. Castel se enajena con un elemento externo

a él, María, y quiere que ella se haga primero parte de su cotidianidad y luego parte de su Yo. Las cartas de la mujer le dan una vaga idea de «pertenencia». Sus celos empiezan a brotar al darse cuenta de la importancia que para ella tienen su primo Hunter y su marido ciego, así como por otros detalles que lo atormentan, como la vacilación de la criada al oír por el teléfono, en boca de Castel, la palabra «señorita» para referirse a María, y la vacilación de ésta al contestar por primera vez. Estos detalles son razonados por Castel y llevados hasta sus últimas consecuencias. El ingrediente de los celos, aunado al afán de posesión absoluta, que él cree erróneamente un «anhelo de comunión», producirá una ruptura entre él y María. Es en esta etapa cuando la mujer empieza a tutearlo en una carta. La intuición del principio se transforma, pues, en razonamiento:

¿Cómo podía no tutearme si nos conocíamos desde siempre, desde mil años atrás? Si cuando ella se detuvo frente a mi cuadro y miró aquella pequeña escena sin oír ni ver la multitud que nos rodeaba, ya era como si nos hubiéramos tuteado y en seguida supe cómo era y quién era, cómo yo la necesitaba y cómo, también, yo le era necesario (ET, p. 101).

En la tercera etapa, el pintor experimenta, sin saberlo, lo que Sábato llama en *Hombres y engranajes*, el «culto irracional de la Razón». Aquí se producen los sucesivos interrogatorios y las escenas de los fósforos, así como el afán de integrar a la mujer en su Yo mediante el sexo, que es algo palpable. Su solipsismo se

acrecienta. El pintor se siente con todo el derecho de abarcar a la muchacha en su totalidad, sin saber que ser Yo y a la vez el Otro constituye una fantasía narcisista. Castel no desea una comunión, sino una *fusión* en la que, sin embargo, sea él quien imponga las reglas del juego. No acepta a María como alguien fuera de sí, como un prójimo, quiere apropiársela en todos los sentidos, asimilarla y alojarla en su propia realidad, convertirla en otro «túnel». Todo lo que María diga, sus comentarios sobre otras personas como Richard, la manera en que ella quiere a Castel, todo pasa por el filtro de la Razón y cae bajo sospecha, pero de un modo *irracional* porque Castel razona movido por los celos y éstos son algo irracional. El pintor, no obstante, sigue creyendo, en su ceguera metafísica, que su anhelo es un anhelo de comunión, aunque de una comunión *total*; pero se engaña, pues ama como un héroe romántico, movido por el amor-pasión y no se percata de su creciente solipsismo y narcisismo. Por momentos pretende ser moderado y racional, como cuando dice: «Más que nunca sentí que jamás llegaría a unirme con ella en forma total y que debía resignarme a tener frágiles momentos de comunión, tan melancólicamente inasibles como el recuerdo de ciertos sueños» (p. 135). Pero la insensatez, el inconformismo, venció a la resignación. El punto culminante de esta etapa, el punto en que entra en la irracionalidad, es cuando le escribe la última carta a María, acusándola de acostarse con Hunter, con él mismo y con el marido ciego. Luego se arrepiente de haberla enviado, pues no tenía fundamentos sólidos para hacer esta acusación, sólo el hecho de haber percibido a Hunter inquieto y

agresivo la vez que, en la estancia, tras haber escuchado pacientemente a Mimí Hunter y a Hunter mismo, escapa con María al acantilado, desde donde ven el mar. Castel regresa al correo para recuperar la carta, pero ha perdido el recibo y la empleada rehusa devolvérsela, incluso después de un violento altercado. Luego, en su constante contradicción, se da cuenta de lo positivo que fue enviarla y comete una serie de actos desesperados, como emborracharse e ir con una prostituta, cuya expresión en cierto momento compara con la que alguna vez observó en María:

*María y la prostituta han tenido una expresión semejante; la prostituta simulaba placer; María, pues, simulaba placer; María es una prostituta (p. 152).*

Este silogismo, aparentemente muy racional y aristotélico, constituye precisamente la transición entre el «culto irracional de la razón» y la irracionalidad total en Juan Pablo Castel, aunque ésta última ya se había manifestado con el envío de la carta. Después de este frío silogismo, el pintor ya ha caído en la irracionalidad, cuarta etapa de su trayectoria hacia el asesinato. Sobre los silogismos, escribe Sábato: «Con el método silogístico se cree averiguar verdades nuevas, cuando en el fondo tales verdades están ya contenidas en las premisas que se aceptan alegremente; de este modo todo se convierte en una tautología» (UU, p. 96). En efecto, Castel hace de antemano a María una prostituta, sin más. A pesar de este «razonamiento», el pintor persiste en su investigación. Como detective, se da cuenta que es

también necesario, para demostrar su hipótesis, basarse en la opinión de otras personas. De tal modo va con un amigo íntimo de Hunter, Lartigue, y le pregunta: «¿Cuánto hace que María Iribarne es amante de Hunter?» (p. 154). Castel, con la manía de justificar todos sus actos, hace el siguiente razonamiento:

Mi madre no preguntaba nunca si habíamos comido una manzana, porque habríamos negado; preguntaba *cuántas*, dando astutamente por averiguado lo que quería averiguar: si habíamos comido o no la fruta (*Ibid.*).

Esta justificación manifiesta de alguna manera la niftez de Castel y su convivencia con una madre dominante, tema que ya hemos tratado y que denuncia la insistencia del pintor por regresar a ese estado de dependencia en el que ahora sea él quien imponga las reglas. Siguiendo el ejemplo de su madre, Castel da por hecho de que María es amante de Hunter y Lartigue intenta evadir su pregunta: «De eso no sé nada», le responde. Castel piensa que esa respuesta es suficiente y va a ver a María, pues ya había quedado de verse con ella en la Recoleta a las cinco. La mujer no asiste a la cita. El pintor le llama por teléfono, pero la sirvienta le dice que María ha vuelto a la estancia, donde estará una semana por lo menos. Desesperado, el hombre destruye el cuadro *Maternidad* con un cuchillo. Lo único que ahora queda es, como él dice, hacer algo *concreto* con María, es decir, matarla. Castel se percata de que sólo había un «túnel», el suyo. La muchacha ya no es el Absoluto porque Castel no tuvo la

capacidad de hallar ni siquiera una manifestación efímera de éste en ella: lo quería *todo*. Pretextando que su padre está enfermo, le pide a un amigo su coche y se dirige a la estancia. Es incapaz de aceptar su fracaso, el fracaso de su propia creación inconsciente, pero debe, aun así, apropiarse de la joven de alguna manera. Ella no puede ser algo Absoluto para él. Entonces la mata, no sin antes decirle la «razón»: «me has dejado solo» (p. 163). De este modo, la mujer es anulada y a nadie más podrá hacer daño.

El error de Castel fue tomar a un ser humano como Absoluto, sin más; no ver el Absoluto en María *sólo* en esos «instantes efímeros», sino como algo Absoluto *siempre*. «Integrar en su propio ser su paridad femenina para alcanzar la armonía total, a través de una metafísica del sexo»,<sup>6</sup> pues, en realidad, la única forma de lograr una armonía es mediante la relación con un prójimo, con un sujeto lleno de errores que sepamos aceptar, no con un objeto al que hemos convertido, por efecto de la pasión y del arrebató, en un Absoluto del que queremos ser parte o al que queremos integrar en nosotros. Dice Jaspers: «El hombre no puede hacer otra cosa que tomar algo como absoluto, quiéralo y sépalo o no, hágalo casual y versátilmente o resuelta y continuamente. Para el hombre hay, por decirlo así, el lugar de lo Absoluto. Este lugar es para él inesquivable. Tiene que llenarlo».<sup>7</sup> Castel pudo haber llenado ese lugar con lo que María le daba. Su error fue quererlo todo. Como Fausto, Castel tampoco se conformó con su arte, con la búsqueda que en éste realizaba; quiso hallar el Todo

6.- H.F. Giacomán: *Los personajes de Sábado*, p. 14.

7.- *La filosofía*, p. 67.

en el «culto a Eros», en el amor-pasión o, en otros términos, mediante un solipsismo extremo que no era sino amor a su propia imagen en el Otro. Quiso experimentar el sexo porque le pareció una garantía de verdadero amor, pero lejos de tranquilizarlo le trajo nuevas y torturantes dudas, así como escenas de incomprensión que lo alejaban cada vez más de ese Absoluto en que nunca había estado, para colocarlo en una relatividad más abrupta. La pasión, el sufrimiento de Castel y la muerte de María se explican porque, como dice Rougemont: «Nadie se atreve a decir: quiero la guerra; tampoco en el amor-pasión los amados dicen: quiero la muerte. Sólo que todo lo que se hace prepara ese fin. Y todo lo que es exaltado encuentra allí su sentido real». <sup>8</sup> El pintor de *El túnel* mata porque es él el apasionado y el «hombre faústico», no María. Por ello es que sólo en la muerte del Otro podía ver la realización de su anhelo faústico. Sin embargo, en el fondo, también él se mata, se entrega a las autoridades y es encerrado en un manicomio: su búsqueda erótica del ser amado y del Absoluto no lo llevó sino a una muerte en vida, de donde nunca podrá salir y cuyos muros serán «cada día más herméticos».

## CONCLUSIONES

...El que busca lo imposible, es justo que lo posible se le niegue.

Miguel de Cervantes: "Novela del curioso impertinente", en: *Don Quijote*, tomo I.

Hemos abordado *El túnel* desde distintos ángulos que conciliamos en una visión unívoca: el anhelo de Absoluto, tema central no sólo de esta primera novela, sino de toda la obra y vida de Sábato, hombre inmerso en una «doble crisis» en la que ningún valor absoluto cabe y quien en sus novelas ha tratado de analizar la condición del hombre que se interroga por el sentido de la existencia, pues si una de las características más sintomáticas de nuestra cultura es la crisis del historicismo, si surgieron filósofos como Nietzsche, que reivindicaron el Eterno Retorno, o como Spengler, cuya concepción de la historia está hecha de ciclos que se repiten, de un devenir, fue precisamente por la crisis espiritual, por la pretensión de sustituir a Dios por la Razón. El mismo Nietzsche vaticinó la «muerte de Dios». Dentro de una concepción historicista, cuyo tiempo es lineal, siempre ha sido necesario Dios, pues de otro modo la historia carecería de sentido. En las concepciones del tiempo de las sociedades tradicionales, el pasado es mítico: no les interesa la memoria histórica y «exacta» de los acontecimientos pasados, pues

el tiempo es concebido como algo cíclico. En la actualidad, el hombre occidental duda de ambas posturas: carece de mitos y arquetipos *sagrados*, pero también de un Dios que le de sentido a la linealidad del tiempo. Por ello Sábato y otros autores se han dedicado a rescatar o revalorizar el mito en sus novelas, subsanar de algún modo, por medio del arte, esa pérdida total de un sentido cósmico en la que el hombre *sabe* que puede destruir el mundo, en la que el hombre ya no tiene dioses a quienes temer ni a quienes dirigirse, en la que sólo la técnica, el dinero y la Razón tratan de darnos ciertas respuestas —efímeras y absurdas— a nuestras inquietudes metafísicas, de las que el hombre enajenado y robotizado ya no se ocupa.

La obra sabatiana se enmarca dentro de la literatura «profunda», que toma conciencia de estos problemas y, al mismo tiempo, da una respuesta para defender, reivindicar al individuo. Sábato escribe porque está condenado a la existencia y toma responsabilidad de ella: «Dios no escribe ficciones: nacen de nuestra imperfección, del defectuoso mundo en que nos obligaron a vivir» (AEE, p. 122). Y en esas ficciones los «hombres del subsuelo», los «hombres fáusticos», todos esos solipsistas y absolutistas, esos sicópatas y místicos, tratan de hallar un camino para cruzar las desérticas pampas metafísicas de ese mundo defectuoso en que les tocó vivir.

Si hemos analizado *El túnel* desde distintos ángulos es porque no basta explicar a un personaje tan complejo como Juan Pablo Castel sólo (como muchos pretenden) por medio de la filosofía existencialista de Sartre, pero tampoco sólo por medio

de la comparación con el solipsista «hombre del subsuelo» dostoiévskiano o con el absolutista «hombre fáustico» de Spengler. Castel es *todo esto a la vez*. Este sincretismo es el que precisamente le otorga riqueza y complejidad psicológica, el que lo hace transportarse de la intuición a la razón y de ésta al «culto irracional de la razón» para luego caer en la irracionalidad. En Castel se da la herencia cultural del amor-pasión, muy explotado durante el Romanticismo, pero cuyos orígenes se remontan a los cátaros. Sin embargo, este amor-pasión, este solipsismo en el amor, posee una base profunda: Castel, argentino inconscientemente atormentado por una «doble crisis» y por el predominio de la Razón y la tecnolatría, busca, como Sábato, un orden lógico, una Armonía total, armonía que la pintura le da en parte, pero que no lo redime, no lo salva. La única forma de escapar de la soledad es a través del amor, donde se da su anhelo de Absoluto. Es por ello que María, Madre Universal de los cristianos, representa también el vientre materno, el paraíso perdido y el Absoluto. Por ello la mujer, más que ser vista como un otro, se convierte en un símbolo y Castel tratará de apresarla. En esta búsqueda por lo imposible no sólo no hay un respeto por parte de Castel hacia una individualidad única, sino que el destino, elemento mítico primordial en toda la obra sabatiana, se manifiesta ya desde que María ve a la mujer del cuadro de Castel: ella es esa mujer solitaria que, a diferencia de Castel, no pretende aniquilar esa soledad por medio de un absolutismo adolescente. En *El túnel* no hay casualidades, el final *tenía* que ser trágico.

A pesar de que Sábato nos deje esperanzas en su novela *Sobre héroes y tumbas*, es esencialmente un escritor pesimista; pero su pesimismo no es tanto su visión negra de la realidad ni tampoco su crítica a la modernidad, sino *la imposibilidad de eludir el sino*, y en esto se emparenta con Spengler.

Escritor comprometido con la integración del hombre fragmentado por la tecnolatría y la preponderancia de la Razón, Sábato vive en una sociedad en la que, como afirma Herbert Marcuse, la gente «se reconoce en sus mercancías; encuentra su alma en su automóvil, en su aparato de alta fidelidad, su casa, su equipo de cocina».<sup>1</sup> Pero Sábato no es un irracionalista, como pretenden muchos críticos, sino un «integralista» que, bajo el concepto de «novela total» pone en práctica esta obsesión dentro de sus ficciones, donde hallamos el lado luminoso y el lado oscuro del ser humano. Y si ha recurrido a ciertos sistemas racionales de la filosofía, ha sido para conocer más al ser humano, conocimiento que, si es profundo, «no sólo incluye, sino que exige que quien lo tiene lo tifa con los colores de su propia personalidad».<sup>2</sup> El escritor argentino se ha dedicado a investigar al ser humano, pero este conocimiento no es de ninguna manera un conocimiento científico. Si Sábato creó el mito de la Secta de los Ciegos fue para explicar en sus ficciones el problema del mal y para reivindicar el mito y el pensamiento mágico, los sueños y el inconsciente, elementos rechazados por el pensamiento positivista en favor de una sola faceta del ser humano: la Razón. El mito y el pensamiento mágico son más consustanciales a la

1.- *El hombre unidimensional*, p. 39.

2.- Oswald Spengler: *La decadencia de Occidente*, tomo II, p. 38.

novela que a la filosofía, más consustanciales a la vida, que es contradictoria y paradójica, que a la ciencia. Por esta razón y por la decepción de la tecnolatría, nuestro autor abandonó ese universo platónico de ideas y formas puras para sumergirse en un océano oscuro de conjeturas, de razón e irracionalidad, de luz y oscuridad, de placer y dolor, de seguridad y temor, de alegría y tristeza, de sueño y vigilia... Porque la vida de todo ser humano está hecha de estas dualidades, inexplicables por medio de un silogismo.

Pero estas dualidades son casi imperceptibles en la gran urbe, donde el «principio de placer» ha sido reprimido y transmutado por el «principio de realidad» y de deber. Por ésto la neurosis del individuo se ha acentuado, pues ya ni siquiera posee los mitos y los rituales mágicos de antaño: actualmente el hombre ciudadano sólo posee la enajenación de los medios masivos de comunicación y la descarga de sus sueños, pero también de esos sueños que, como dice Sábato, el artista sueña por la colectividad, y que son las obras de arte y las novelas. Así lo da a entender cuando dice:

Yo recién ahora empiezo a saber lo que quiero y ya es tarde. La vida es tan complicada. Es tan duro, tan difícil el oficio de vivir que cuando uno empieza a aprenderlo ya hay que morirse. Hace años que empecé a aprenderlo. Creo que soy una persona más buena que antes. La novelas me descargaron a mi muchas cosas, de mucha furia que yo tenía. Yo era un tipo insoportable. Uno no puede pasar por la existencia sin querer matar a unas dos o tres

personas que uno conoce. Todos estos crímenes, incestos, suicidios, los cometí en las novelas... (UIT)

Si la palabra *thesis* significa «posición», debemos concluir que la riqueza que puede extraerse de *El túnel* y de la obra de Sábato es mucha como para que un análisis quede agotada. Nuestra posición pretendió conciliar una serie de elementos en una sola obsesión, como muchos ríos que confluyen en un mismo océano. El océano, acaso el mar que ve la mujer del cuadro de Castel, es esa búsqueda, esa nostalgia de Absoluto; los ríos, el elemento del mito y el destino, la influencia del Existencialismo y el subjetivismo, el «hombre del subsuelo» dostoievskiano, el «hombre fáustico» de Spengler o de Marshall Berman, el «amor-pasión» de Stendhal, el Romanticismo, el psicoanálisis, la herencia cultural u oriental de los cátaros... todo esto en una cultura donde la soledad histórica y geográfica, así como la angustia de la segunda posguerra, la tecnolatría y la crisis de los valores, le dan un soporte real, temporal y espacial, que adquiere coherencia y verosimilitud en una ciudad sin ruinas y con personajes casi sin pasado.

Nuestra posición no ha desdeñado ninguno de esos ríos a los que hemos hecho alusión, pero, si muchos críticos han tomado cada uno de esos ríos como el Océano verdadero, si cada crítico ha visto en cada río la *explicación* de *El túnel*, nosotros los hemos visto como meros ríos, influencias que en el fondo van a dar a ese anhelo fundamental, el anhelo de Absoluto, originado en primera instancia porque existe la muerte, anhelo que le da una

profundidad metafísica a la obra de Sábato y que en una obra meramente existencialista -para Sartre el absurdo es lo Absoluto-, estaría reducida a ese absurdo fundamental. Si bien esto no es verdad para todos los existencialismos, sí para el sartreano, que es, paradójicamente, el que más se le achaca a Sábato como influencia principal.

Sábato, adolescente, absolutista, romántico, que propugna la justicia social y el rescate del YO, sabe en el fondo que el Absoluto puede presentarse en instantes efímeros y que es nuestro deber como mortales humanos conformarnos con esos pequeños instantes en los que podemos intuir un Absoluto, una universalidad:

¿Por qué ha de alcanzarse lo absoluto, como pretenden los filósofos, mediante el conocimiento racional de todas las experiencias, y no por algún éxtasis repentino e instantáneo que ilumine de pronto los vastos dominios de lo absoluto? [...] ¿Por qué buscar lo absoluto fuera del tiempo y no en esos instantes fugaces pero poderosos en que, al escuchar algunas notas musicales o al oír la voz de un semejante, sentimos que la vida tiene un sentido absoluto?

Y agrega:

Ese es el sentido de la esperanza para mí y lo que, a pesar de mi sombría visión de la realidad, me levanta una y otra vez para luchar (HE, p. 128).

Castel no supo hallar el Absoluto en esos fugaces momentos y por ello no supo levantarse una y otra vez para luchar: optó por lo fácil, rendirse, asesinar a ese Absoluto precisamente porque se dio cuenta de que no lo era, porque *no supo encontrar un absoluto allí*. Y en esto Sábato se asemeja a Hegel, quien afirma: «Se pretende que lo absoluto sea, no concebido, sino sentido e intuido, que lleven la voz cantante y sean expresados, no su concepto, sino su sentimiento e intuición».<sup>3</sup> Aunque, en el fondo, sabemos que en esos instantes efímeros no encontraremos sino una parte o una manifestación de ese *ser en sí*, de esa universalidad abstracta, de ese Absoluto que allí vislumbramos, pues, como dice Hegel: «Lo verdadero es el todo, pero el todo es solamente la esencia que se completa mediante su desarrollo. De lo absoluto hay que decir que es esencialmente *resultado*, que sólo al *final* es lo que es en verdad».<sup>4</sup> Por consiguiente, en un sentido humanamente amplio, vivimos en un devenir y sólo después de la muerte habrá un verdadero resultado y sabremos si nuestra intuición del Absoluto tuvo un sentido trascendente para nosotros y para el género humano.

3.- *Fenomenología del espíritu*, p. 10.

4.- *Ibid.*, p. 17.

A) BIBLIOGRAFIA:

I.- OBRAS DE ERNESTO SABATO:

SABATO; Ernesto: *El túnel*. Ed. REI. Colecc. Letras hispánicas no. 55 México, 1988.

\_\_\_\_\_ : *Sobre héroes y tumbas*. Ed. Origen-Seix Barral. Obras maestras del siglo XX no.25 México, 1984.

\_\_\_\_\_ : *Narrativa completa vol. 2: Abaddón, el exterminador. Ejercicios estilísticos*. Ed. Seix Barral. Barcelona, 1986.

\_\_\_\_\_ : *Uno y el universo*. Ed. Sudamericana. Colecc. Indice. Buenos Aires, 1973.

\_\_\_\_\_ : *Hombres y engranajes*. Ed. EMECE. Buenos Aires, 1951.

\_\_\_\_\_ : *Hombres y engranajes. Heterodoxia*. Ed. Alianza. Madrid, 1988.

\_\_\_\_\_ : *El escritor y sus fantasmas*. Ed. Aguilar. Buenos Aires, 1967.

\_\_\_\_\_ : *Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo*. Ed. Universitaria. Colecc. Letras de América. Santiago de Chile, 1968.

\_\_\_\_\_ : *La Cultura en la encrucijada nacional*. Ed. Crisis. Buenos Aires, 1971.

\_\_\_\_\_ : *Claves políticas*. Rodolfo Alonso Editor. Buenos Aires, 1971.

\_\_\_\_\_ : *Apologías y rechazos*. Ed. Seix Barral. Barcelona, 1981.

\_\_\_\_\_ : *El otro rostro del peronismo*. Carta abierta a Mariano Amadeo. Buenos Aires, 1956

\_\_\_\_\_ : *Antología*. Estudio preliminar de L. Nelly Martínez. Ed. Edhasa. Barcelona, 1975.

\_\_\_\_\_ : *La robotización del hombre y otras páginas*. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires, 1981

\_\_\_\_\_ : *Diálogos Borges-Sábato*. Grabados y compilados por Orlando Barone. Ed. EMECE. Buenos Aires, 1976

## II.- LITERATURA CRITICA SOBRE LA OBRA DE SABATO:

CATANIA; Carlos: *Genio y figura de Ernesto Sábato*. EUDEBA. Buenos Aires, 1973

GIACOMAN; Helmy F. (Ed.): *Homenaje a Ernesto Sábato*. Anaya. Las Américas. Madrid, 1973

\_\_\_\_\_, et al.: *Los personajes de Sábato*. Ed. EMECE. Buenos Aires, 1972

JIMENES-GRULLON; Juan Isidro: *Anti-Sábato o Ernesto Sábato: un escritor dominado por fantasmas*. Universidad de Zulia. Fac. de humanidades y educación. Maracaibo, Venezuela, 1968

OLGUIN; David: *Ernesto Sábato: ida y vuelta*. Universidad Autónoma Metropolitana. México, 1988

PREDMORE; James R.: *Un estudio crítico de las novelas de Ernesto Sábato*. Ed. José Porrúa Turanzas. Madrid, 1981

QUIROGA DE CEBOLLERO; Carmen: *Entrando a El túnel*, de Ernesto Sábato. Ed. Universitaria. Universidad de Puerto Rico. Colecc. Uprex. Serie: Estudios literarios. Barcelona, 1977

WAINERMAN; Luis: *Sábato y el misterio de los ciegos*. Ed. Castañeda. Buenos Aires, 1978.

### III.- OBRAS SOBRE LA CULTURA Y LA LITERATURA DE AMÉRICA LATINA:

ALEGRIA; Fernando: *Historia de la novela hispanoamericana*. Ed. De Andrea. México, 1974.

ANDERSON IMBERT; Enrique: *Historia de la literatura hispanoamericana*. Fondo de Cultura Económica. México, 1954.

ANTOLOGÍA: *La crítica de la novela iberoamericana contemporánea*. UNAM. México, 1984.

CAMPRA; Rosalba: *América Latina: la identidad y la máscara*. Ed. Siglo XXI. México, 1987.

FELL; Claude: *Estudios de literatura hispanoamericana contemporánea*. SEP setentas. México, 1976.

FERNANDEZ MORENO; César (Ed.): *América Latina en su literatura*. Antología de ensayos. Ed. Siglo XXI-UNESCO. México, 1990.

FRANCO; Jean: *La cultura moderna en América Latina*. Traducción de Sergio Pitol. Ed. Grijalbo. Colecc. Enlace. México, 1985.

\_\_\_\_\_ : *Historia de la literatura hispanoamericana*. Ed. Ariel. Barcelona, 1980.

FUENTES; Carlos: *La nueva novela hispanoamericana*. Ed. Joaquín Mortiz. México, 1989.

\_\_\_\_\_ : *Valiente mundo nuevo*. Fondo de Cultura Económica. México, 1990.

HENRIQUEZ UREÑA; Max: *Breve historia del modernismo*. Fondo de Cultura Económica. México, 1975.

HENRIQUEZ UREÑA; Pedro: *Las corrientes literarias en la América hispánica*. Fondo de Cultura Económica. México, 1969.

\_\_\_\_\_ : *Historia de la cultura en la América hispánica*. Fondo de Cultura Económica. Colecc. popular no. 5 México, 1986.

MAYER; Ruben Franklin: *El país que se busca a sí mismo*. Ed. Claridad. Buenos Aires, 1944.

MENTON; Seymour: *El cuento hispanoamericano*. Antología crítico-histórica. Fondo de Cultura Económica. Colecc. popular no. 51 México, 1987.

MURENA; H.A.: *El pecado original de América*. Ed. Sudamericana. Colecc. Piragua no. 96 Buenos Aires, 1965.

PICON-SALAS; Mariano: *De la conquista a la independencia*. Fondo de Cultura Económica. México, 1969.

ROMERO; José Luis: *Breve historia de la Argentina*. EUDEBA. Buenos Aires, 1971.

SANCHEZ; Luis Alberto: *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*. Ed. Gredos. Biblioteca Románica Hispánica. Madrid, 1953.

SARMIENTO; Domingo F.: *Facundo*. Ed. Porrúa. Colecc. Sepan Cuántos no. 49 México, 1989.

SCHULMAN; Ivan A.: *El modernismo hispanoamericano*. Centro ed. de América Latina. Buenos Aires, 1969.

VARIOS: *Actual narrativa latinoamericana. Conferencias y seminarios.* Casa de las Américas. La Habana, Cuba, 1970.

\_\_\_\_\_ : *Panorama de la actual literatura latinoamericana.* Casa de las Américas. La Habana, Cuba, 1969.

#### IV.- OBRAS LITERARIAS Y FILOSOFICAS EN GENERAL:

ARLT; Roberto: *El juguete rabioso.* Ed. Cátedra. Colecc. Letras hispánicas no. 222. Madrid, 1985.

BAUDELAIRE; Charles: *Mon coeur mis à nu.* Librairie générale française. Paris, 1971

BEGUIN; Albert: *El alma romántica y el sueño.* Fondo de Cultura Económica. México, 1981.

BERDIAEV; Nicolás: *El espíritu de Dostoievsky.* Ed. Carlos Lohlé. Buenos Aires, 1978.

BÉRMAN; Marshall: *Todo lo sólido se desvanece en el aire.* La experiencia de la modernidad. Ed. siglo XXI. México, 1989.

BOBBIO; Norberto: *El Existencialismo.* Fondo de Cultura Económica. Breviarios no. 20. México, 1983.

BROWN; Norman: *Eros y tánatos.* Ed. Joaquín Mortiz. México, 1987.

CAMUS; Albert: *La caída.* Ed. Losada. Buenos Aires, 1977.

\_\_\_\_\_ : *L'étranger.* Gallimard. Paris, 1970.

\_\_\_\_\_ : *Le mythe de Sisyphe.* Gallimard. Paris, 1942.

CANETTI; Elias: *La conciencia de las palabras.* Fondo de Cultura Económica. Colecc. popular no. 218. México, 1981.

CERVANTES; Miguel de: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Tomo I. Ed. Bruguera. Barcelona, 1972.

CIORAN; E.M.: *Ese maldito yo*. Tusquets. Barcelona, 1988.

DARIO; Rubén: *Nuestro Rubén Darío*. Ministerio de Cultura de Nicaragua. Managua, 1982.

DIAZ-PLAJA; Guillermo: *Introducción al estudio del Romanticismo español*. Ed. Espasa Calpe. Austral 1147 Madrid, 1980.

DOSTOIEVSKY; Fedor: *Apuntes del subsuelo*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1980.

ELIADE; Mircea: *Mito y realidad*. Ed. Labor-Punto Omega. Barcelona, 1985.

FREUD; Sigmund: *El malestar en la Cultura*. Ed. Alianza. México, 1984.

GOETHE; Johan Wolfgang: *Fausto*. Ed. Concepto. México, 1981.

GUIRALDES; Ricardo: *Don Segundo Sombra*. Ed. Mexicanos Unidos. México, 1983.

HEGEL; G.W.F.: *Fenomenología del espíritu*. Fondo de Cultura Económica. México, 1990.

HEIDEGGER; Martin: *Carta sobre el humanismo*. Ed. del 80. Buenos Aires, 1981.

HERNANDEZ; José: *Martín Fierro*. Ed. Juventud. Barcelona, 1974.

HESSE; Herman: *El lobo estepario*. Compañía General de Ediciones. México, 1951.

HUGO; Victor: *Los miserables*. Tomo I. Ed. Bruguera. México, 1977.

HUIZINGA; Johan: *Homo ludens*. Ed. Alianza. Madrid, 1984.

HUXLEY; Aldous: *La filosofía perenne*. Ed. Sudamericana. Colecc. Índice. Buenos Aires, 1977.

JASPERS; Karl: *La filosofía*. Fondo de Cultura Económica. Breviarios no. 77. México, 1988.

JUNG; Carl Gustav: *El hombre y sus símbolos*. Ed. Luis de Caralt. Barcelona, 1984.

KIERKEGAARD; Sören: *El concepto de la angustia*. Ed. Espasa Calpe. Austral. México, 1989.

MARCUSE; Herbert: *El hombre unidimensional*. Ed. Planeta-De Agostini. México, 1985.

MARECHAL; Leopoldo: *Adán Buenosayres*. Ed. Sudamericana. Buenos Aires, 1976.

MORA; Juan Miguel de: *Tantrismo hindú y proteico*. UNAM. México, 1988.

ONETTI; Juan Carlos: *El pozo*. Ed. Seix Barral. Barcelona, 1979.

ORTEGA Y GASSET; José: *Ideas sobre la novela*. Ed. Espasa Calpe. Austral. Madrid, 1982.

PAGELS; Elaine: *Los evangelios gnósticos*. Ed. Crítica. México, 1988.

ROUGEMONT; Denis de: *El amor y Occidente*. Ed. Kairós. Madrid, 1976.

\_\_\_\_\_ : *Les mythes de l'amour*. Gallimard. Idées. Paris, 1967.

SARTRE; Jean-Paul: *El Existencialismo es un humanismo*. Ed. del 80. Buenos Aires, 1981.

\_\_\_\_\_ : *¿Qué es la literatura?* Ed. Losada. Buenos Aires, 1981.

\_\_\_\_\_ : *La nausée*. Gallimard. Folio 805. Paris, 1989.

\_\_\_\_\_ : *Huis clos. Les mouches*. Gallimard. Paris, 1987.

\_\_\_\_\_. *El ser y la nada*. Ed. Alianza Universidad / Losada. México, 1989.

SARRAILH; Jean: *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*. Fondo de Cultura Económica. México, 1981.

SPENGLER; Oswald: *La decadencia de Occidente* (2 volúmenes). Traducción de Manuel G. Morente. Ed. Espasa Calpe. Madrid, 1989.

STENDHAL: *Del amor*. Incluye un estudio de José Ortega y Gasset: "Amor en Stendhal". Ed. Alianza. Madrid, 1968.

VARIOS: *Les critiques de notre temps et Camus*. Garnier Frères. Paris, 1971.

## B) HEMEROGRAFIA:

### I.- HEMEROGRAFIA DE ERNESTO SABATO:

SABATO; Ernesto: "Confesiones de un escritor", en: *Cuadernos hispanoamericanos* no. 432. Madrid, junio de 1986, pp. 93-98.

\_\_\_\_\_ : "Nuestro tiempo de desprecio", en: *El viejo topo*. Barcelona, enero de 1978, pp. 60-69.

\_\_\_\_\_ : "Desagravio a Borges", en: *Sur*. Buenos Aires, julio de 1942.

\_\_\_\_\_ : "Tango, canción de Buenos Aires", en: *Revista de la UNAM*, México, mayo de 1963.

\_\_\_\_\_ : "El mito: Carlos Gardel", en: "Tiempo libre", *Unomásuno*, México, 29 de junio de 1980.

\_\_\_\_\_ : "El escritor y sus fantasmas", entrevista de Danubio Torres Fierro, en: *Plural*, México, Febrero de 1975, pp. 23-32.

\_\_\_\_\_ : "Una indagación en las tinieblas", entrevista de Anne Marie Mergier, en: *Casa del tiempo*, UAM, México, junio de 1983

\_\_\_\_\_ : "Sobre el cuerpo, el alma y la crisis total del hombre", en: *El sol de México en la cultura*, 4 de enero de 1976, p. 2

\_\_\_\_\_ : "Ernesto Sábato habla de Literatura, del Hombre, del Mundo", entrevista de Joaquín Sokolowicz, en: "El Gallo ilustrado", suplemento no. 296 de *El día*, México, 25 de febrero de 1968.

\_\_\_\_\_ : "De la ciencia a la literatura", entrevista de Alberto Mario Perrone, en: *La jornada*, México, 3 de febrero de 1991.

\_\_\_\_\_ : "Mi vida: continua búsqueda de Dios: Sábato", *Excelsior*, Sección cultural, México, 14 de diciembre de 1990.

\_\_\_\_\_ : "Diálogo con Ernesto Sábato", en: *Revista de la UNAM*, México, abril de 1962.

\_\_\_\_\_ : "Diálogo sobre la Argentina", en: *Vuelta*, México, abril de 1982.

\_\_\_\_\_ : "Censura, libertad y disentimiento", entrevista de Odile Baron Supervielle, en: *Revista de la UNAM*, México, febrero de 1979, pp. 1-9.

## II.- HEMEROGRAFIA SOBRE LA OBRA DE SABATO:

CIECHANOWER; Mauricio: "Ernesto Sábato y sus fantasmas cómplices", en: *Plural*, México, mayo de 1977, p. 71.

COCARO; Nicolás: *Ernesto Sábato: inconformista*, Opinión, México, 2 de abril de 1989.

DELLEPIANE; Angela B.: "Del barroco y las modernas técnicas novelísticas en Ernesto Sábato", en: *Inter-American review of bibliographie*, Washington, D.C., abril-junio, 1964.

GRANDE; Félix: "Sábato y el respeto a las palabras de la tribu", en: *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, junio de 1986.

MONTIEL; Luis: "Ernesto Sábato: ojos para lo sagrado", en: *Revista iberoamericana*, México, octubre-diciembre de 1987.

OMIL; Alba: "Fernando Vidal Olmos: personalidad, conducta, lenguaje", en: *Hispanérica*, Gaithersbury, E.U.A., abril-agosto de 1980.

PAGEAUX; Daniel-Henri: "Elementos para una topología sabatiana", en: *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, junio de 1986.

SANCHEZ RIVA; Arturo: "Ernesto Sábato: *El túnel*", en: *Sur*, Buenos Aires, noviembre de 1948.

SEGRE; Cesare: "La lucha por la razón", en: *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, junio de 1986.

URBINA; Nicasio: "La lectura en la obra de Ernesto Sábato", en: *Revista iberoamericana*, México, octubre-diciembre de 1987.

### III.- HEMEROGRAFIA GENERAL:

GONZALEZ; Juliana: "El hombre, ante la angustiosa libertad de poder ser", en: *Excelsior*, México, 3 de julio de 1990.

GROS; Frederic: "Jean-Paul Sartre y su percepción del Otro", en: *Excelsior*, México, 3 de julio de 1990.

MURENA; H.A.: "La dialéctica del espíritu frente a la soledad", en: *Sur*, Buenos Aires, octubre de 1948.

RAMA; Angel: "El boom en perspectiva" (1a, 2a y 3a partes), en: "Sábado", suplemento de *Unomásuno*, México, 30 de agosto, 7 de septiembre y 14 de septiembre de 1980.

## INDICE

Glosario de abreviaturas.....	1
Introducción.....	2
Capítulo I: El ser argentino.....	15
1.- La doble crisis de la Argentina.....	15
2.- La soledad del argentino.....	31
3.- Metafísica y Argentina.....	43
4.- La novela de la crisis.....	53
Capítulo II: El descenso al Yo.....	64
1.- El subjetivismo y los «hombres del subsuelo».....	64
2.- Existencialismo y destino en <i>El túnel</i> .....	81
3.- El solipsismo de Castel.....	96
Capítulo III: En busca del Absoluto.....	106
1.- Oriente - Occidente.....	106
2.- El paraíso perdido.....	118
3.- Fausto y el Absoluto.....	128
4.- La búsqueda de dos «hombres del subsuelo».....	138
Conclusiones.....	158
Bibliografía.....	166
Hemerografía.....	173