

EL OPTIMISMO DE "EL TUNEL", DE E. SABATO

Ernesto Sábato confesó hace ya unos años haber sentido miedo a morir antes de terminar la última parte de su novela *Sobre héroes y tumbas*¹. La razón de este miedo era, por lo visto, el que pudiera ser recordado como un escritor pesimista, defensor de una visión sombría de la existencia, que únicamente la última parte de *Sobre héroes y tumbas* sería capaz de disipar mediante su esperanzada afirmación de la solidaridad humana. Sin duda, creía Sábato que su temida fama nihilista sería debida a su hasta entonces única novela, *El túnel*, puesto que esperaba contrarrestarla con esa otra obra de ficción mencionada. Lo curioso del caso es que haya sido el autor, y no el lector, el que se identificara tan completamente con el amargo protagonista de *El túnel*. Los autores son generalmente los primeros en afirmar la infranqueable distancia entre su realidad de carne y hueso y la de los personajes de sus obras. Dando por supuesto que Sábato no estuviera fingiendo una dramática identificación con Castel con el fin de hacer una propaganda sensacionalista a su segunda novela, habría que haberle tranquilizado asegurándole que no había peligro de que *El túnel* produjera tal impresión de pesimismo o que, cuando menos, esta conclusión no era tan inevitable como él se temía. *El túnel*, en efecto, no es propiamente una novela nihilista, ni siquiera pesimista, sino más bien una novela que trata de un personaje nihilista y pesimista. La diferencia es notable y, creemos, nada difícil de señalar. Da pie incluso para caracterizar *El túnel* como obra en la que se condena eficazmente la actitud nihilista del protagonista; una novela en la que las relaciones humanas, en vez de ser desvalorizadas, son magnificadas mediante el ejemplo negativo de Castel: Sábato predica el bien con el ejemplo de la maldad de Castel, torsión semántica de probada eficacia.

Quizás haya escapado a la atención, o a la intención, creadora del

¹ En una entrevista publicada en la revista *Vuelo*, de Buenos Aires (mayo 1963), pág. 1. Citado por SOLOMON LIPP: «Ernesto Sábato: Síntoma de una época», *Journal of Interamerican Studies* (1964), 142-55.

escritor el que, al mismo tiempo que creaba a Juan Pablo Castel, estaba creando un Ernesto Sábato-autor-de-*El túnel*—por más que el escritor no se reconozca en esta versión suya—que no deja lugar a dudas acerca de la opinión que Castel debe merecer al lector. El autor textual adopta, en efecto, una postura de condena e incluso de desprecio del protagonista narrador.

Esa «persona» textual del autor es el llamado, siguiendo la terminología de Wayne Booth, su más conocido explicador, «autor implícito». El es quien tiene la última palabra en la novela y a él es a quien escucha el lector. Tal como lo ha explicado Wayne Booth:

... viajamos en compañía del silencioso autor mientras observamos, como desde el asiento trasero del vehículo, la manera de conducir, cómica o bochornosa o ridícula o malintencionada, del narrador sentado al volante. El autor puede guiñarnos el ojo o darnos con el codo, pero lo que no puede es hablar. El lector puede simpatizar con el narrador o deplorar su conducta, pero en ningún caso le acepta como guía de confianza².

La presencia y la intención de este autor implícito en *El túnel*—el verdadero interlocutor del lector, a pesar de que Castel se dirija a éste de manera aparentemente directa—se advierten fácilmente gracias a un contraste inicial entre dos afirmaciones del relato que, creemos, ningún lector deja de hacerse más o menos conscientemente. Confiesa Castel en una ocasión:

Podría reservarme los motivos que me movieron a escribir estas páginas de confesión; pero como no tengo interés en pasar por excéntrico, diré la verdad, que de todos modos es bastante simple: pensé que podrían ser leídas por mucha gente, ya que ahora soy célebre; y aunque no me hago muchas ilusiones acerca de la humanidad en general y de los lectores de estas páginas en particular, me anima la débil esperanza de que alguna persona llegue a entenderme. AUNQUE SEA UNA SOLA PERSONA³.

Al cabo de pocas páginas más de lectura ya sabemos que Castel está pidiendo bastante más que el entendimiento racionante del lector. Está pidiendo su comprensión cordial, su simpatía incluso; quiere que se identifique con él hasta el punto de ver la vida como él la ve, sentirla como él la siente y actuar como él actúa.

En contraste con ese deseo, Castel confiesa en la primera fase de la

² WAYNE C. BOOTH: *The Rhetoric of Fiction* (Chicago: Chicago University Press, 1961), pág. 300. La traducción es mía. El texto original es el siguiente: «... we travel with the silent author, observing as from a rear seat the humorous or disgraceful or ridiculous or vicious driving behavior of the narrator seated in front. The author may wink and nudge, but he may not speak. The reader may sympathize or deplore, but he never accepts the narrator as a reliable guide».

³ ERNESTO SÁBATO: *El túnel* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1948). La edición usada es la séptima (1969), por cuyo número de página se hacen las demás citas textuales.

novela haber matado a una persona y al final de su relato el lector se entera de que el narrador está recluido en un manicomio: el relato resulta ser, pues, el producto de los recursos de un loco asesino, de una mera confesión crea entre narrador y lector se convierte, al llegar a la asesino que sigue estando loco. El distanciamiento instintivo que la última revelación del texto, en una actitud de antipatía y de rechazo razonados: Castel aparece ahora al lector como un hombre abrumado por una sensibilidad patológica y traicionado por el exceso mismo de su razón, que, sin embargo, juzga las acciones de su prójimo de manera olímpica. La consecuencia de este sentir del lector es que fracase aparatosamente el propósito de comunicación, de identificación, que animaba a Castel. Como el lector sabe que Castel no es un hombre de carne y hueso, no se le ocurre achacar esta oposición entre deseo y resultado ni al narrador mismo ni a un inescrutable designio de la Providencia; su conclusión es que el responsable tanto del deseo de comprensión como del fracaso de ese deseo es el autor presente en el texto: un «personaje» que, por lo visto, da a Castel con una mano lo que le quita con la otra.

El texto está lleno de señales de este tipo que permiten descifrar —que fuerzan a ver— el designio del autor. Estas señales se encuentran tanto al nivel de los hechos relatados como al nivel de los dichos relatables; es decir, tanto la actividad actora como la actividad narrativa dejan transparentar la intención de la mano que las creó.

El autor implícito parece querer asegurarse de que el lector en ningún momento confíe en la veracidad o la sensatez del narrador ni de que siquiera llegue a simpatizar con su manía de comunicación perfecta. Ello se evidencia en el comienzo mismo del relato:

Bastará decir que soy Juan Pablo Castel, el pintor que mató a María Iribarne; supongo que el proceso está en el recuerdo de todos y que no se necesitan mayores explicaciones sobre mi persona (9).

Esta confesión inicial de Castel parece calculada—ha sido, en realidad, calculada—para establecer desde un principio un distanciamiento infranqueable entre lector y narrador. La confesión es un reto que parece decir: «Ni puedo evitar, lector, tu juicio condenatorio previo, puesto que te han predispuesto contra mí las noticias sobre mi crimen; ni vale la pena intentarlo en este momento. Te dejo, pues, con ese prejuicio que te has hecho acerca del pintor-que-mató-a-una-mujer.» El narrador acepta como inevitable la conclusión peyorativa ya establecida en la mente de los lectores y, por ello mismo, la convierte en inevitable.

A partir de este momento hay una profusión de señales que delatan la presencia e intención del autor implícito. Sin pretender agotar la noticia de todas ellas, quizá las siguientes muestras basten para confirmar.

la dirección apuntada. Toda una categoría de señales se caracteriza por el hecho de que el significado literal de las palabras de Castel dificulta su propósito de comprensión y simpatía, en vez de facilitarlo. Así, por ejemplo, todos aquellos rasgos de su personalidad que revelan el des-arreglo de sus facultades psíquicas: de algunas características personales Castel no tiene conciencia; de otras está perfectamente al tanto y o bien intenta inútilmente deshacerse de ellas o, sencillamente, se confiesa impotente para vencerlas. A este último grupo de rasgos conocidos, pero confesadamente insuperables, pertenece este tipo de afirmación:

La experiencia me ha demostrado que lo que a mí me parece claro y evidente casi nunca lo es para el resto de mis semejantes. Estoy tan quemado que ahora vacilo mil veces antes de ponerme a justificar o a explicar una actitud mía y, casi siempre, termino por encerrarme en mí mismo y no abrir la boca. Esa ha sido justamente la causa de que no me haya decidido hasta hoy a hacer el relato de mi crimen (17).

Esta advertencia pone en guardia al lector contra futuras afirmaciones del narrador que, de otro modo, hubiera aceptado sin duda alguna. Del mismo tipo es esta otra observación:

«¿Por qué—se podrá preguntar alguien—apenas una débil esperanza [de que alguna persona llegue a entenderme] si el manuscrito ha de ser leído por tantas personas?» Este es el género de preguntas que considero inútiles. Y no obstante hay que preverlas, porque la gente hace constantemente preguntas inútiles, preguntas que el análisis revela innecesarias. Puedo hablar hasta el cansancio y a gritos delante de una asamblea de cien mil rusos: nadie me entendería. ¿Se dan cuenta de lo que quiero decir? (13).

Naturalmente, los lectores son, por analogía, los rusos que no entienden el lenguaje de Castel; y, por referencia directa, los que hacen ese género de preguntas sensatas que él considera inútiles.

En cuanto a las características negativas de su personalidad, de las que el narrador no tiene conciencia, basten como botón de muestra los casos de inconsecuencia en la conducta de Castel—tanto la narrativa como la actora—, que debilitan la confianza y la simpatía del lector. Así: «Yo me pregunto por qué la realidad ha de ser simple» (59), dirá en una ocasión; sin embargo de lo cual, cuando María se resiste a contestar a su pregunta: «¿Te acostás con él [Allende]?» (83), él la apremia:

—Es muy sencillo: tenés que decir *sí* o *no*.

—La respuesta no es tan simple: se puede hacer y no hacer.

—Muy bien—concluí fríamente—. Eso quiere decir que *sí* (84).

Basta con estos tres ejemplos para comprender que si Castel tiene frecuentemente ideas diferentes al resto de sus semejantes; si considera al lector como a un ruso a quien se le hablara en español, y si no hay consecuencia previsible entre sus opiniones y sus acciones, difícilmente puede el lector tener confianza en sus explicaciones.

Además del valor que tienen estas inferencias para aumentar la distancia inicial que separa al protagonista del lector, el autor «interviene» también a espaldas de su narrador, haciéndole que apostille su propio discurso con observaciones que lo desvalorizan: «Trataré de relatar todo imparcialmente—dice—, porque... no tengo la necia pretensión de ser perfecto» (14). Ese «trataré» seguido del inmediatamente sospechoso «imparcialmente» insinúa el carácter de intento fallido de la narración. En otra ocasión observa: «Me he apartado de mi camino. Pero es por mi maldita costumbre de querer justificar cada uno de mis actos» (22). Si Castel tuviera entera libertad para presentarnos un relato convincente, al darse cuenta de que se ha apartado de su camino, hubiera borrado de su manuscrito tal afirmación, sin permitir su lectura. Claro está que quien nos permite leerla es el autor, no el narrador.

Añádanse a lo anterior las ocasiones en que el recuerdo del narrador es implícita o explícitamente incompleto. Así, cuando Castel recuerda «preferentemente los hechos malos» del pasado (9); o cuando dice: «Lo curioso es que no recuerdo los hechos intermedios» (90); y también: «A pesar de que mi memoria es sorprendente, tengo, de pronto, lagunas inexplicables» (46); tipo de observación que culmina en el momento crucial en que se ve forzado a confesar:

Los días que precedieron a la muerte de María fueron los más atroces de mi vida. Me es imposible hacer un relato preciso de todo lo que sentí, pensé y ejecuté, pues si bien recuerdo con increíble minuciosidad muchos de los acontecimientos, hay horas y hasta días enteros que se me aparecen como en sueños borrosos y deformes (120).

Para el propósito de Castel de ganarse la confianza del lector lo peligroso es que éste no sepa nunca cuáles son los momentos que el protagonista recuerda con minuciosidad y cuáles nada más que «como en sueños borrosos y deformes».

A los antedichos indicios de la presencia y la intención del autor en la narración de Castel hay que añadir los resultantes del contraste entre la actitud del protagonista y la de los demás personajes, que son claras alternativas suyas. No todos ellos se oponen a él según el mismo criterio: mientras que el marido, Allende, lo hace desde el punto de vista espiritual, el primo Hunter provee un contraste intelectual, y María, en cambio, brinda al lector la alternativa emocional.

Allende está dotado de una ceguera—porque no parece indicado decir que está privado de vista—que le permite la clarividencia espiritual de que carece Castel. ¿Quién no sabe de la teoría de Ernesto Sábato acerca de los ocultos poderes de los ciegos? No es el hecho de que sea Castel un pintor, y como tal eminentemente dotado de vista, el que determina la opuesta ceguera de Allende; sino la—para Sábato—obligada ceguera del marido, la que determina la excelencia de la vista de Castel. De haber creído Sábato que, por ejemplo, son los sordos quienes detentan poderes espirituales sobrenaturales, sin duda habría hecho que su protagonista fuera músico. (Desde luego, artista, para que pueda sentir su ansia de comunicación en forma distinta de la verbal; para que la palabra le resulte siempre ajena y reacia. Artista también porque para Sábato el artista es siempre «El Único, por excelencia»⁴, el loco que nunca se adapta). En cualquier caso, era imperativa una oposición física que reflejara la oposición espiritual de ambos hombres.

La serenidad de Allende está en contraste evidente con la insatisfacción del narrador. La confianza y la superioridad de aquél respecto a María—de quien Allende es capaz de observar que sus aparentes urgencias no son más que consecuencia de una impulsividad sin trascendencia—quedan también contrapuestas a la desconfianza y el sentimiento de inferioridad que ante ella experimenta Castel: éste duda de la sinceridad de todas las acciones de María y, sobre todo, les da una importancia desorbitada.

El momento de confrontación crítica de ambos hombres tiene lugar cuando Castel irrumpe en casa de Allende después de haber matado a María. Se ve entonces llamado «imbécil» e «insensato». Imbécil, porque cree revelar a Allende algo de fundamental importancia al afirmar que María era la amante de Hunter. El expletivo indica al lector o bien que el marido estaba ya al tanto de la conducta de su mujer, en cuyo caso el descubrimiento de Castel es impertinente y necio; o bien que tal afirmación es falsa de toda evidencia y que Castel se ha equivocado una vez más. En cualquier caso, la actitud de Allende indica la poca importancia que para él tiene la infidelidad de María, ya sea ésta cierta, ya solamente posible: su relación con ella estaba por encima de estas minucias.

Castel es llamado insensato, en cambio, cuando da a entender que acaba de matar a María. Allende no le tacha de asesino, ni siquiera de desalmado, sino de loco, porque, según él—y según el autor que por su boca habla; y, tras él, según el lector—, sólo a un loco (a alguien cuya locura consista justamente en un inhumano exceso de raciocinio) se le

⁴ ERNESTO SÁBATO: *Hombres y engranajes: reflexiones sobre el dinero, la razón y el derrumbe de nuestro tiempo* (Buenos Aires, 1951), pág. 107.

ocurre concluir, en vista de la posible infidelidad de María, que la solución indicada sea matarla: «Tengo que matarte, María. Me has dejado solo» (149). Con la muerte, Castel destruye no sólo la posibilidad de futuras infidelidades, sino, más importantemente, la posibilidad de otros momentos de amor y de comunicación, por muy intermitentes y transitorios que sean. Castel mismo, en uno de sus momentos más cuerdos, así lo confesará:

Ahora que puedo analizar mis sentimientos con tranquilidad..., 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 (108-9).

Otro personaje cuya función consiste en hacer que el lector desconfíe de Castel y le enjuicie desde una perspectiva irónica es el primo Hunter. Este—adviértase la insinuación—autor en ciernes brinda al lector el esquema analógico que ilustra las peripecias de Castel: así como Don Quijote es un personaje paródico de los héroes de los libros de caballerías, Castel tiene todas las trazas de una parodia viva del héroe de las novelas policíacas. La trama que Hunter ha imaginado para su aún no escrita novela establece, además, un paralelo inescapable con la trayectoria de Castel, que, al matar a María, va a ser, al mismo tiempo, víctima y causante de su desgracia. Añádase a lo antedicho que la locura del ficticio detective ideado por Hunter es justamente su exceso de cordura razonadora, tal como le ocurre a Castel, y el alcance irónico de estas palabras del primo no puede escapar a ningún lector. Este tiene así ocasión—obligación, más bien—de observar a Castel con el distanciamiento que le permite la perspectiva de esa interpretación paródica y paradójica.

Finalmente, el autor implícito interviene a espaldas de su protagonista-narrador en la medida en que no permite que el lector enjuicie la conducta de María. ¿Está María enamorada de su marido? ¿Es María una consumada actriz? ¿Tiene varios amantes? ¿Es la amante de Hunter? Es imposible contestar a ninguna de estas preguntas de manera categórica sin más base que la ofrecida por el relato. El lector es mantenido en duda respecto de ellas para que su distanciamiento respecto de Castel sea apropiado: si el lector pudiera contestar afirmativamente a todas o incluso a alguna de las preguntas anteriores, tendría que convenir en lo acertado de muchas de las conclusiones de Castel y se haría imposible o muy difícil la simpatía que, por contraste, necesita María. Si, alternativamente, se le diera al lector la oportunidad de contestar nega-

tivamente a esas interrogantes, Castel no sería un loco razonador lo suficientemente consecuente como para escribir el relato, sino un tonto rematado, puesto que malinterpreta tan burdamente circunstancias paladinamente claras. El propósito del autor va por otros caminos.

La actitud de Allende perdería asimismo su significación de alternativa de la conducta de Castel si su estoicismo, su serenidad y su confianza en María tuvieran por objeto a una persona cuya conducta bien no merece tales sentimientos, en caso de ser culpable; bien los merece tan indiscutiblemente, en caso de ser inocente, que el sentirlos no constituya mérito alguno para el marido.

Al mantener al lector en la imposibilidad de decidir acerca del valor de la conducta y el pasado de María, el autor implícito le obliga a admirar la magnanimidad de Allende por contraste con la mezquindad de Castel; es decir, el autor manipula la sensibilidad del lector, inclinando el platillo de la balanza contra su protagonista. La manera en que el autor mantiene esta indecisión en la mente del lector muestra el alcance de sus manipulaciones a escondidas de su narrador: a raíz del primer encuentro en el parque entre Castel y María, ésta es descrita en términos misteriosos:

Físicamente, no aparentaba mucho más de veintiséis años, pero existía en ella algo que sugería edad, algo típico de una persona que ha vivido mucho; no canas ni ninguno de esos indicios puramente materiales, sino algo indefinido y seguramente de orden espiritual (40).

La afirmación de María más adelante de que tiene miedo de hacer daño a Castel está también preñada de ocultas amenazas, que no se lleguen a cumplir más que de manera forzosamente desconocida para María —a menos (y aquí está el misterio) que tenga capacidad visionaria.

Este mismo propósito de mantener la imagen de María desenfocada (o desenfocable) aparece en la confesión de ésta de un pasado turbio, lleno de «hechos tormentosos y crueles» de los que el lector no llega a saber nada; y en su apenas explorada aventura—¿de soltera, de casada?—con Richard, de cuya muerte se acusa, sin que se llegue a saber lo suficiente para hacerse una idea precisa de la validez de tal sentimiento. Pero la omisión más significativa en este sentido es la relativa a sus posibles amoríos con Hunter. Esta circunstancia precipita la decisión final de Castel de matarla. Sin embargo de ello, el lector no puede hacerse una idea precisa de la justicia (si no humana, al menos poética) de las conclusiones de Castel en esta materia. Todo el episodio está velado no sólo por el trastorno de la conciencia del narrador, sino por la manera misma en que Sábato obliga al actor a registrar en su mente los hechos que podrían esclarecer lo ocurrido. Las únicas oportunidades de

inferir la verdadera situación a partir de los hechos objetivos ocurren cuando, de vuelta del paseo al acantilado y acabada la cena, Castel oye unas palabras acaloradas que cruzan Hunter y María. El autor no permite que Castel—ni el lector—llegue a distinguir, desde lo alto de la escalera, las palabras dichas entonces. ¿Eran verdaderos reproches causados por los celos del primo? No se llega a saber.

Otro incidente acerca aún más peligrosamente al lector al punto en que parece posible establecer los hechos de manera categórica: Castel ve encenderse la luz en el cuarto de Hunter y no ve, en cambio, encenderse la luz en el cuarto de María más que mucho tiempo después. ¿Cuánto tiempo? ¿El suficiente para que el lector concluya, como lo hace el actor, que María es la amante de Hunter? No, a pesar de lo decisivo que resultaría el cómputo del intervalo, toda esta secuencia está puntuada por un tiempo subjetivo e inmensurable:

Fue una espera interminable. 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, lleno de cosas y vueltas atrás, un río oscuro y tumultuoso a veces, y a veces extrañamente calmo y casi mar inmóvil y perpetuo (144).

Fuera del tiempo determinable está también el instante en que Castel cree ver confirmadas sus sospechas:

Desde mi escondite, entre los árboles, sentí que asistiría, por fin, a la revelación de un secreto abominable, pero muchas veces imaginado.

Vigilé las luces del primer piso, que todavía estaba completamente a oscuras. Al poco tiempo vi que se encendía la luz del dormitorio central, el de Hunter... Ahora debía encenderse la luz de la otra pieza. Los segundos que podía emplear María en ir desde la escalera hasta la pieza estuvieron tumultuosamente marcados por los salvajes latidos de mi corazón.

Pero la otra luz no se encendió.

.....

De pie entre los árboles agitados por el vendaval, empapado por la lluvia, sentí que pasaba un tiempo implacable. Hasta que a través de mis ojos mojados por el agua y las lágrimas vi que una luz se encendía en otro dormitorio (147-8).

Naturalmente, hubiera resultado fácil hacer que esa otra luz no se encendiera en absoluto. Ello ayudaría a pensar que, en efecto, María pasa la noche en el cuarto de Hunter. Mas no, según el texto, se enciende esa luz, y entonces la cuestión es saber cuánto tiempo ha pasado entre el momento en que aparece una en el cuarto de Hunter y el momento

en que se ve la otra en el cuarto de María: ese tiempo está marcado «por los salvajes latidos de mi corazón», nos informa Castel. No le hace falta al lector echar cuentas acerca de la rapidez con que late un corazón, ni tratar de saber cuántos segundos corresponden a cuántos latidos: el autor no dejará decir a Castel cuántos latidos llegó a contar. El que el lector no pueda sacar conclusión alguna de este incidente y el que Castel, en cambio, aunque tan ignorante de la verdad como aquél, lo haga sin apelación crea en el lector una reacción de sorpresa, de duda y hasta de indignación ante la injusticia que el protagonista está a punto de cometer. Consecuentemente, una reacción crítica hacia Castel, en vez de la identificación que él desea.

Gracias a la abundancia de señales de este tipo, la última palabra en *El túnel* no la tiene Castel, ni es consecuencia inmediata del discurso «casteliano», sino que la dice el autor implícito a pesar y tras el sacrificio de la voz narrativa. Gracias a la intervención de ese autor-en-el-texto, la novela, en vez de acabar en el nihilismo que decía temer Ernesto Sábato, el nihilismo del Castel que desespera de verse comprendido, inclina al lector a evitar su conducta, a rechazarla. Rechazo precario, porque el destino de Castel está pavorosamente cerca de ser nuestro confuso destino común—y de ahí los momentos intermitentes en que sentimos, vemos y creemos con el perturbado Castel—, pero en última instancia rechazo inevitable, porque la ayuda del autor implícito obliga a concluir que la peripecia del protagonista no es obligada; que la dificultad de comunicación entre los hombres no aboca a la desesperada conducta de Castel. Aunque la solución sea presentada implícitamente y de rechazo, no deja de estar clara y presente en *El túnel*. Sólo unos pocos años más tarde, Ernesto Sábato, como aclarando la idea subyacente de la novela, la cifraría en estas palabras:

No estamos completamente aislados. Los fugaces instantes de comunión ante la belleza que experimentamos alguna vez al lado de otros hombres, los momentos de solidaridad ante el dolor, son como frágiles y transitorios puentes que comunican a los hombres por sobre el abismo sin fondo de la soledad. Frágiles y transitorios, esos puentes, sin embargo, existen y aunque se pusiese en duda todo lo demás, eso debería bastarnos para saber que hay algo fuera de nuestra cárcel y que ese algo es valioso y da sentido a nuestra vida, y tal vez hasta un sentido absoluto⁵.

Estos tenues y azarosos puentes que surgen inesperadamente entre dos personas no satisfacen al insensato Castel, un loco con afán de absolutos, pero sí, en cambio, a los demás personajes y, sobre todo, a

⁵ *Ibidem*, págs. 127-8.

Allende, un hombre eminentemente cuerdo y razonable que, ciego, pero clarividente, brilla en el relato como un faro guía de nuestra precaria condición de verdadera ceguera.—GONZALO DIAZ-MIGOYO (*Dpt. of Romance Languages. Tufts University. Medford, Mass. 02155. ESTADOS UNIDOS*).