

**LA EPIFANÍA COMO CRISTALIZACIÓN
DE UNA NUEVA MANERA DE CONCEBIR EL ARTE:
*EL TÚNEL DE ERNESTO SABATO****

FERNÁNDEZ COBO, Raquel

Raquel-f.cobo@hotmail.com

Fecha de recepción:

12 de julio de 2011

Fecha de aceptación:

5 de septiembre de 2011

Resumen: Este artículo se interroga sobre la epifanía como recurso literario en la novela *El túnel*, del escritor argentino Ernesto Sabato. Se analizan aquellos fragmentos que parten de una imagen pictórica, en concreto del cuadro *Maternidades*, realizado por el protagonista, Juan Pablo Castel, que es desencadenante de una «revelación de sentido» que cambia la manera de concebir tanto la pintura como la literatura. Así, la epifanía se cristaliza en la obra como una manifestación inconsciente de sentimientos e ideas que se irán materializando a través de las acciones del protagonista y su relación con María, y que, además, transformarán la comunicación entre el escritor, la obra y el lector. La epifanía va más allá de ser un mero recurso estético, ya que posee la capacidad de revelar no solo la perspectiva del artista, sino también la del receptor como figura necesaria para terminar la obra de creación. *El túnel* se considera, de este modo, como un auténtico tratado sobre arte del siglo XX.

Palabras clave: epifanía – pintura – «revelación de sentido» – comunicación

Abstract: This article questions about the epiphany as a central literary resource of the novel *The Tunnel*, by the Argentine writer Ernesto Sabato. Those fragments are analyzed starting from a pictorial image: «Maternities», created by the protagonist Juan Pablo Castel, which triggers a «revelation of meaning» that changes the way painting and literature are thought. The epiphany

* Este trabajo ha sido realizado para la asignatura «Literatura y otras artes», y ha contado con la guía de la Dra. Iveta NaKládlová, profesora del área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad Autónoma de Barcelona.

goes beyond being a mere aesthetic resource which has the ability to reveal the perspective not only of the artist, but of the receiver as well as a figure needed to finish the work of creation. *El túnel* is considered as an authentic treaty about the art of the twentieth century.

Keywords: epiphany – painting – revelation of meaning – communication

1. INTRODUCCIÓN: *UT PICTURA POESIS*

Con esta expresión, Horacio se refería a la poesía y a la pintura como si fuesen la misma cosa. Las teorías acerca de la analogía entre poesía y pintura, sustentadas y refutadas por tratadistas y escritores diversos, recorren la historia literaria. Las conexiones entre las diversas artes han sido especialmente prolíficas entre la literatura, la pintura y la música; es por ello por lo que la máxima horaciana «*Ut pictura poesis*» se haya consagrado como lema para subrayar las proximidades y correlaciones entre el arte visual y el escrito. Pero además de lema también se ha consagrado como emblema, lo que es más interesante, puesto que el contenido funcional del símil horaciano apunta directamente a las asociaciones entre palabra e imagen, ya que la palabra misma es un signo icónico.

El pintor transforma ideas, sensaciones, vivencias o visiones en estructuras plásticas mediante combinaciones de colores; el poeta lo hace mediante palabras. Son, como vemos, dos procedimientos radicalmente distintos; entonces, ¿a qué se debe la larga historia de conexiones y paralelismos postulada entre ambas artes?

En este sentido, la labor comparatista es extensa, aunque hemos de señalar que los distintos trabajos han utilizado diversas herramientas y han emprendido muy diferentes caminos. G. E. Lessing escribió lo que podemos considerar la primera obra moderna sobre el asunto, que surge con el propósito de discernir los límites entre la poesía, considerada tiempo, y la pintura, considerada espacio, en su obra *Laoconte o Sobre los límites en la Pintura y la Poesía* (1766), donde opina que el pintor es más limitado porque solo puede expresar un único punto de vista que, para que sea efectivo, debe reflejar el instante de tiempo o momento que mejor revele el sentido de la obra.

También merece mencionarse la obra de R. W. Lee *La teoría humanística de la pintura* (1982), en la cual se subraya la relación tan estrecha que mantuvieron ambas artes durante los siglos XVI y XVII: «Las artes hermanas, como se las llamaba generalmente, y Lomazzo dice que nacieron de un mismo alumbramiento, diferían, esto era reconocido, en medios y formas de expresión, pero se las consideraba casi idénticas en su naturaleza fundamental, en contenido y finalidad» (Lee, 1982: 13).

A pesar de ello, lo cierto es que hasta el siglo XVII la poesía estuvo más cerca de la música que de la pintura, y predominó en ella la tentativa de distinguir unidades métricas delimitadas por artificios fónicos y rítmicos análogos a las notas musicales. Solo más tarde, cuando los poetas comenzaron a escribir para los lectores, los poemas pasaron de hablar de pintura a representar objetos y convertirse, de este modo, en pinturas.

En las últimas décadas, el motivo de estudio no ha perdido valor y los estudiosos siguen publicando títulos que renuevan el interés y aportan nuevas lecturas. Entre ellos

tenemos el estudio de A. García Berrio y M. T. Hernández, «*Ut poesis pictura*». *Poética del arte visual* (1988). En él proponen darle otro enfoque al símil horaciano al considerar el arte visual como un arte que posee un sistema lingüístico propio y particular independiente de la poesía. Sin embargo, Antonio Monegal en *En los límites de la diferencia* (1998) señala que la simultaneidad de imágenes en el espacio y la sucesión del tiempo se pueden manifestar tanto en la poesía como en la pintura y que ambas artes tienen, por tanto, la capacidad de evocar el tiempo representado inscrito en un espacio visual. Así, aunque Monegal advierte que ambas artes son capaces de capturar tiempo y espacio, postula que también existen diferencias, pero que esas diferencias son totalmente compatibles con las analogías. Coincidimos con Monegal en que cada arte tiene un sistema lingüístico característico que contiene sus propias riquezas y sus propios límites. Y es en la diferencia donde reside la belleza de cada arte.

Aun así, lo que nos interesa de los trabajos citados es que todos coinciden en que el arte debe expresar un «instante de tiempo» determinado que produzca una epifanía, sea cual sea el nombre que cada estudioso decida darle. Como hemos visto, Lessing lo ha llamado «revelación de sentido», Lee «alumbramiento» y Antonio Monegal «capacidad de evocar». Lo importante en este trabajo es analizar cómo se produce ese momento de revelación en la pintura y en la escritura y comprobar las consecuencias que esa revelación causa tanto en el artista como en la manera de concebir ambas artes. No pretendemos analizar las semejanzas y diferencias entre pintura y escritura, puesto que es evidente la complejidad del discurso teórico y nos sería imposible abarcar la extensa bibliografía sobre el tema en un trabajo de dimensiones tan reducidas. Únicamente podemos hacer hincapié en los esfuerzos del comparatismo por establecer unas analogías en aquellos periodos en que las relaciones entre las artes parecían más fructíferas y evidentes como el Renacimiento y el Barroco, o el Modernismo y las Vanguardias del siglo XX.

Por esta razón aún hoy no existe un manual para los estudiantes que consolide las diversas artes, y tal vez, como señalan Wellek y Warren en su *Teoría de la literatura*, «nunca habrá una verdadera historia del arte y menos todavía una historia comparada de las artes si no nos concentramos en el análisis de las obras mismas y relegamos a un plano secundario los estudios de psicología del lector y del espectador o del autor y del artista, como asimismo los estudios sobre el fondo cultural y social, por muy luminosos que puedan ser desde su punto de vista» (Wellek y Warren, 1969: 155).

Asimismo, y siguiendo las palabras de Wellek y Warren, hemos considerado necesario acotar nuestro campo de estudio únicamente a aquellos textos literarios del escritor Ernesto Sabato que tienen como punto de partida la imagen pictórica, centrándonos, sobre todo, en el motivo que desencadena todo el argumento de *El túnel*: una mujer, María Iribarne, mira

una pequeña escena aparentemente insignificante de un cuadro con tanta atención que el mismo pintor, el protagonista Juan Pablo Castel, piensa y siente que es la única persona del mundo que podría entenderlo. Lo atractivo de la obra es cómo de pronto ese momento se convierte en una manifestación inconsciente de sentimientos e ideas que se desencadenan de forma extraña –casi maléfica– y que, consecuentemente, se irán materializando a través de las acciones del protagonista y la comunicación entre María y él.

Así, la «epifanía» se convierte en el recurso literario central de la novela y su análisis irá intrínsecamente ligado a los cambios estéticos que se producen en el contexto de dicha obra. Por ello mismo, hemos elegido como objeto de estudio *El túnel* de Sabato, por ser una obra publicada en un período en que las fronteras entre texto e imagen cada vez estaban más difuminadas gracias a los múltiples experimentalismos que tuvieron lugar en las vanguardias literarias del siglo XX, las cuales transformaron las relaciones entre las artes. La unidad de las artes se vuelve característica distintiva en las vanguardias y se consuma la meta de la «intransitividad» que fue anunciada ya por los teóricos románticos. Ante dicho panorama, la máxima horaciana se torna más emblemática que nunca, puesto que de manera simbólica encarna el espíritu y el espacio del nuevo artista y creador del siglo XX. Hans Richter define muy bien este nuevo contexto: «... pasábamos de la pintura a la escultura, del cuadro a la tipografía, del *collage* a la fotografía y al fotomontaje, de la forma abstracta a la imagen desarrollada en rollos, del rollo al film, del relieve al objeto encontrado por casualidad, al *ready-made*. Al borrarse las fronteras entre las artes, el pintor se vuelve hacia la poesía y el poeta hacia la pintura. Por todas partes se reflejaba esta nueva ausencia de fronteras. La válvula de seguridad estaba abierta. Por inciertos y desconocidos que fueran los ámbitos por los cuales nos aventurábamos, estábamos seguros de los caminos a seguir... ¡Y esos caminos conducían a todas partes!» (Richter, 1963: 62-63).

El túnel de Sabato es un ejemplo de cómo esos nuevos caminos conducen a todas partes: la pintura de Castel se muestra como una epifanía para María, y a su vez, la escritura de Sabato se torna un momento de revelación para el lector. Pintura y escritura tienen para Sabato la misma capacidad de alumbrar, de revelar o de mostrar no solo la perspectiva del artista, sino la perspectiva del receptor como figura necesaria para terminar la obra de creación. Asimismo, constataremos también la importancia del receptor en el círculo comunicativo artístico para las Vanguardias del siglo XX, concretamente para el surrealismo.

2. LA EXPERIENCIA INDIVIDUAL COMO PUNTO DE PARTIDA DE LA EPIFANÍA

Etimológicamente «epifanía» proviene del griego ἐπιφάνεια, que significa «aparición», «manifestación». Además, la familia de palabras a la que pertenece en griego nos da más pistas sobre los rasgos que harán que se tome esta palabra para denominar este tipo de experiencias reveladoras: el verbo del que proviene ἐπιφαίνω hace referencia a «aparecer, mostrarse, pero especialmente, mostrarse de pronto», mientras que el adjetivo ἐπιφανής se utilizaba para designar lo visible, claro o evidente. La epifanía sería, por tanto, una manifestación repentina de algo que se muestra claro y evidente. En el mundo griego se utilizaba este término en la mitología para aludir a la manifestación concreta de la divinidad. Luego el cristianismo adoptó el vocablo para referirse a la liturgia que conmemora la ofrenda de los Reyes Magos al Niño Jesús, pues se trataba, como es bien sabido, de la revelación de la propia divinidad a unos extranjeros completamente ajenos al pueblo judío.

Es un término, por tanto, tomado del mundo clásico a través de la liturgia cristiana, y en ambos casos tenía un carácter trascendente. Pero en el caso que nos ocupa, el de la epifanía como «recurso literario y estético» de la modernidad, el religioso se ha diluido en ocasiones hacia una trascendencia personal más intimista que se ha acentuado, sobre todo, a principio del siglo XX con la aparición de las Vanguardias.

He de decir que el estudio de la epifanía en el arte, a pesar de su importancia en cuestiones de la historia de la estética, es un fenómeno muy poco estudiado y discutido entre los investigadores y es, hasta cierto punto, complicado de abordar por su carácter subjetivo y, de alguna manera, poco experimental y materialista. No obstante, hay trabajos muy interesantes: por ejemplo, el estudioso Morris Beja define las epifanías como «momentos privilegiados» (Beja, 1971: 2) de visión o revelación; Allan Wallis en su estudio sobre Miró y Azorín habla de «acontecimiento súbito que se da en la experiencia del sujeto y que no está lógicamente unido por relaciones causales al hilo narrativo» (Wallis, 2003: 8). En este sentido, la epifanía no parece tener una relación fluida con el resto de la historia, sino que parecen breves escenas, incrustaciones que quiebran el tiempo lógico o lineal que sería típico de una historia convencional. Aunque, como vemos, estos dos estudios remiten únicamente a la epifanía literaria y nada comentan sobre dicha manifestación en el plano pictórico, no dejan de ser interesantes y útiles para nuestro análisis puesto que todos coinciden en su condición de «mero instante»; algo aplicable tanto a la poesía como a la prosa.

Lo importante, a nuestro juicio, es que para llegar a ese momento revelador siempre se parte de una experiencia individual, nunca colectiva. El artista, ya sea escritor o pintor, parte de su experiencia individual y subjetiva para crear la obra de arte, pero también es el

receptor, ya sea el que contempla un cuadro o el que lee la obra, el que recurre mentalmente a su propia experiencia individual para sentir ese momento fugaz llamado «epifanía». Quizás, la mejor manera para explicar esto sea mostrar el ejemplo de los autorretratos por ser intrínsecamente evocadores y susceptibles de metamorfosis significativas.

2.1 EL AUTORRETRATO COMO INSTANTE DE REVELACIÓN

Rembrandt retrató sus edades en el sostenimiento de lo que Mannering llama «exploración de sí mismo y de las posibilidades de su arte» (en García, 2006: 11). Sus retratos recorren el sentimiento de la edad y del tiempo (*Chronos*). En el cambio de su rostro vemos el progreso de la edad o el tiempo como sentimientos válidos para cualquier ser humano. Pero lo verdaderamente interesante en esa sucesión de autorretratos no es el simple cambio del rostro a través de los años, sino los instantes de los que el artista parte para realizar el autorretrato porque en cada edad, como bien señala Álvaro García, «somos estatua emocional de nosotros mismos» (2006). Así, no nos interesa cada autorretrato por sí mismo, sino la visión continuadas de las edades, lo que Eliot llamaría «el anochecer con el álbum de fotografías» (1999): solo ahí, en esa totalidad los instantes ya no son instantes, sino momentos de iluminación, lo que en la escritura equivaldría al momento literario de la introspección; el momento de la «epifanía» (*Kairós*). Por tanto, Rembrandt retrata un proceso: no tanto nuestro vivir como ser, como los instantes ante los espejos de lo que vemos en nosotros mismos, en nuestro interior. El arte sería, de este modo, la revelación de un sentido.



La obra de arte es capaz, como vemos, de representar el movimiento hacia la muerte. Y ese es el modo que tiene el ser humano de pasar la vivencia humana al arte: transformando la vivencia en experiencia que solo tiene lugar con el paso del tiempo. El proceso elemental no es nunca —en el caso de una buena obra— un paso directo de la vivencia a la obra: es imprescindible, como hemos visto, la interpretación de la vivencia en norma de experiencia para que después ocurra la interpretación de la experiencia en imagen. Que el arte imite la naturaleza no quiere decir que realice una copia fiel de sus elementos, en lugar de eso, lo que imita son sus procedimientos. Y uno de sus procedimientos más naturales y esenciales es el mismo movimiento: el movimiento de tiempo entendido como cambio o «metamorfosis». Por eso la literatura es como la pintura: la «gracia» y el sentido en los autorretratos no está en reflejar cómo la edad va marcando una identidad al modo de un álbum de fotografías, sino en cómo va fundiendo, disolviendo o desarrollando esa identidad. El mismo Sabato en *El escritor y sus fantasmas* dice que «las vivencias no se inventan: se viven. Lo que hace el novelista es recombinar esas vivencias, pero no a la manera del niño que desmonta las piezas del mecano con que ha armado una grúa para construir luego un avión, sino a la misteriosa manera de los sueños y los mitos: sin saber cómo ni por qué» (Sabato, [1963] 1971: 12).

En *El túnel* vemos que lo que le interesa a Juan Pablo Castel de su cuadro no es el cuadro en sí, sino un mero instante y detalle «aparentemente» insignificante: cuando Castel nos describe el cuadro que presenta en el Salón de Primavera de 1946 únicamente nos habla de una escena situada «arriba, a la izquierda, a través de una ventanita, se ve una escena pequeña y remota: una playa solitaria y una mujer que miraba el mar» (Sabato, [1948] 1989: 51). Nada sabemos del resto del cuadro. Y nada nos dice porque no nos interesa el tema del cuadro, sino la parte de él en la que se refleja una exploración de sí mismo, tal vez una imagen de introspección del mismo artista; ese instante de revelación de sentido que parte únicamente de su propia experiencia como individuo. Por eso, Juan Pablo le dice a María Iribarne:

—Usted siente como yo. Usted miraba aquella escena como la habría podido mirar yo en su lugar. No sé qué piensa y tampoco sé lo que pienso yo, pero sé que piensa como yo.

—¿Pero entonces no piensa sus cuadros?

—Antes los pensaba mucho, los construía como se construye una casa. Pero esa escena no: sentía que debía pintarla así, sin saber bien por qué. Y sigo sin saber. En realidad, no tiene nada que ver con el resto del cuadro y hasta creo que uno de esos idiotas me lo hizo notar.

¿Qué era, verdaderamente? Nunca, hasta ese momento, me había puesto a pensar en este problema; ahora me daba cuenta hasta qué punto había pintado la escena de la ventana como un sonámbulo (Sabato, [1948] 1989: 53).

Las palabras de Castel nos conducen directamente de la experiencia individual del artista a los postulados surrealistas de principios de siglo XX. André Breton en *El surrealismo y la pintura* (1928) manifiesta que el arte no es representación de la realidad objetiva sino comunicación del individuo con la región del inconsciente, revelándose, de este modo, relaciones secretas entre las imágenes del cuadro y las imágenes mentales del sueño en las que no interviene la conciencia. Por ello la imagen de la mujer en la ventana es tan importante para Castel, porque la ha pintado inconscientemente. Y es solo en las noches de insomnio cuando el protagonista consigue llegar a sentir esa revelación de sentido. «Es común que en las noches de insomnio sea teóricamente más decidido que durante el día, en los hechos», anuncia Castel mientras piensa qué le dirá a María cuando la encuentre. La obsesión de buscar a María, de encontrarla y de poseerla está condicionada en toda la novela con ese momento de revelación en que ella, al mirar el cuadro, parece lograr llegar a esa región del inconsciente y descubrir esa relación secreta que existe entre la imagen y la mente. En ese instante Castel cree que se ha producido una comunicación total entre ambos y la obra de arte.

Juan Pablo Castel es un personaje intensamente surrealista porque la única escena del cuadro que para él tiene sentido es aquella que había pintado como un sonámbulo y que, por ello, le permite al protagonista conocer una realidad que está por encima de los sentidos; una realidad escondida, oculta. Castel, al igual que los surrealistas, cree descubrir a través del sonambulismo y de la vigilia una zona inexplorada para el hombre que nos conduce a las zonas más obsesivas de la psique. Sabato lo admitirá de este modo en su ensayo *El escritor y sus fantasmas*: «Ningún escritor puede escribir algo de valor que de alguna manera no haya pertenecido al mundo de la vigilia: con aquellos celos, aquellas pasiones, con aquellas angustias padecidas se crean seres de ficción, que así nos recuerdan algo que hemos visto alguna vez en alguna parte» (Sabato, [1963] 1971: 78).

Para Sabato los escritores, más que inventores de historias, son exploradores o descubridores. Por ello, cuando Castel pinta su cuadro no sabe bien por qué debía pintarlo de ese modo; podemos decir que lo pinta en un acto de automatismo psíquico puro y de la misma manera que los surrealistas realizaban esa escritura automática, Castel pinta algo que no puede expresar de una manera ordenada y lógica, porque lo que ha pintado está totalmente fuera de la razón. Ha pintado el funcionamiento real de su pensamiento. De modo que es evidente la conexión tan cercana e innegable entre el protagonista de *El túnel* y los postulados surrealistas.

De este modo la epifanía literaria que Sabato describe en la obra, mediante la contemplación del cuadro, muestra un cambio de perspectiva esencial en la manera de concebir el arte: el paso del nosotros al yo (que veremos más adelante). En *El túnel*, todo se describe a través de los ojos del artista Juan Pablo Castel, de su subjetividad y su experiencia. El yo se volverá centro de todo relato porque la realidad y la «Verdad» solo se puede percibir en esos pequeños y fugaces instantes de revelación.

Así, como dijimos, el artista no nos cuenta su vida sino que cuenta con la vida y sus procedimientos para configurar la obra de arte. Gracias a la multiplicación de variantes, de la pluralidad y del juego del arte podemos admitir que la experiencia artística no es jamás concreta. La experiencia como procedimiento es, por naturaleza, inconcreta, múltiple y progresiva. A partir de esa experiencia el arte puede desplegar su capacidad de decir algo y decir algo distinto cada vez por medio de la imaginación y el espíritu analítico. Lo que casa mucho con algo que dijo Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte*: el arte «no se justifica si se limita a reproducir la realidad, a duplicarla. Su misión es suscitar un irreal horizonte. Para lograr esto no hay otro medio que negar nuestra realidad colocándola por ese acto encima de ella» (Ortega y Gasset, [1925] 2002: 72).

Eso que el artista puede decir no debe ser expresión de la personalidad, sino huida o sublimación de la misma, como bien apunta Eliot. La obra de arte intenta registrar el instante en que una cosa exterior y objetiva se transforma en otra interior y subjetiva. Así, el surrealismo expresa esa revelación de sentido por medio de un lenguaje de imágenes, de símbolos y hasta de alegorías que no se pueden traducir a un lenguaje conceptual. Esta manera de concebir la obra de arte nos puede recordar a la poesía, y más concretamente, a las teorías de Ezra Pound sobre el poema de imagen única. En el poeta norteamericano ejercieron bastante influencia las formas orientales como la libre imitación de la forma haiku que, precisamente, intenta presentar en una forma concisa una imagen nítida, clara y simbólica que sea capaz de revelar un sentido en instante de tiempo determinado. Esta idea de «poema de imagen única» ya había ejercido influencia anteriormente en la «experiencia del *shock*» de Baudelaire, que bien explicó Walter Benjamin.

Vale la pena confrontar las ideas de Pound sobre la *liberación de las facultades* con las de Blake acerca de *lo visionario*. Blake fue muy bien explicado por Luis Cernuda, quien apunta cómo la visión del exterior necesita una mayor intensidad de visión interior (del ser como unidad) no condicionada. Lo que tienen en común todas estas ideas es que la poesía debe ahondar en la apertura de la mente a realidades nuevas que, según la teoría surrealista, en la interacción de poesía, prosa y pintura se debe crear de un «estado poético».

Blake aportó al mundo de la ilustración una particular manera de entender y llevar a cabo la creación de las obras literarias, consideradas como originales objetos de arte visual.

Hay ilustraciones donde la pintura actúa de soporte evidente para la lectura del texto; en la portada, por ejemplo, de *The marriage of Heaven and Hell* la zona superior, de tonos claros, coincide con el espacio célico, mientras que la inferior, más oscura, representa el infierno. En otras láminas (*A Poison Tree, Preludium, The Tyger*), sin embargo, las líneas del dibujo se extienden por la escritura hasta mezclarse con los trazos de las letras o de las figuras que completan las zonas en blanco intermedias. Las pinturas, más que prolongaciones del texto, constituyen a veces la clave esclarecedora del texto, puesto que para W. Blake las imágenes, además de elementos ornamentales, son el vehículo de las ideas. Concepto que también desarrollarán los surrealistas y será clave para entender sus técnicas.

2.2 LA IMAGEN COMO VEHÍCULO DE LAS IDEAS: EL «ESTADO POÉTICO» DE LOS SURREALISTAS

No es el artista el que tiene que viajar y descubrir paisajes para luego pintarlos, o el escritor el que tiene que visitar campos de batalla para después hablarnos sobre guerra, es el cuadro o el poema los que tienen que descubrir las relaciones que no siempre lo evidente permite ver. Siempre pensamos que el artista debe inspirarse en la realidad pero, según los postulados vanguardistas, es la obra de arte la que debe inspirar al espectador o lector. De ahí que para los surrealistas tenga tanta importancia el papel del receptor como también creador de la obra artística. Teoría esbozada primero por Valéry cuando habla de «inspirar al lector» y desarrollada más tarde por Gadamer y otros, y que consigue cerrar el proceso en que la interpretación artística de la vivencia se convierte en vivencia nueva gracias a quien mira, lee o escucha ese arte. Curiosamente, esto no es nada nuevo; en el fondo, ya Sócrates habló del «intérprete del intérprete» refiriéndose a Ion, el rapsoda que da nombre al diálogo platónico homónimo.

Volviendo a la cuestión del estado poético, lo que importa es que el artista afronte la conexión entre los distintos objetos de la realidad y los exprese en la obra creando un *estado poético* que el receptor debe presenciar en una especie de «revelación» o «epifanía». Y es por eso que las grandes obras no explican nada, sino que nos conmocionan, como señala Sabato:

Las grandes obras son polivalentes, o anfibológicas. O polisémicas, para usar la jerga que se emplea ahora. Pero lo cierto es que nunca se «explican»; nos conmocionan. Y recuerdo cuando leí por primera vez «El proceso». Fue un sacudón tremendo. Yo no sé bien qué quiere decir Kafka, no lo sabía al leerlo y no lo sé ahora. Lo que sé es que allí había una gran verdad. Tal vez, una gran verdad sobre el hombre del siglo XX (Sabato, 1993).

Esa «gran verdad» a la que se refiere Sabato es, precisamente, esa manifestación espiritual repentina a la que hemos llamado «epifanía». Las ideas que Joyce plasma en *Retrato del artista adolescente* (1916) permiten comprender bastante bien el particular mecanismo de esta «sensación» que provoca que algo dentro de nosotros cambie, esa metamorfosis de la que hablábamos anteriormente. En dicha novela, el protagonista, Stephen, dice que un objeto cualquiera puede ser susceptible de una visión epifánica, y es por ello por lo que el arte, la literatura y, sobre todo, la pintura sean tan susceptibles de provocar esa revelación de sentido en nosotros. Sin embargo, Sabato no utiliza la imaginación verbal como el caso de Joyce o de Proust, los cuales operan elevando una percepción por medio del lenguaje para sugerir una mayor intensidad psíquica y emotiva. En *El túnel* esos momentos no se relatan por medio de figuras retóricas que permitan evocar con el mínimo de palabras, tal y como hace la poesía de Pound, por ejemplo. No utiliza sinestesias, ni oxímoron, ni sinécdoques, sino que el lenguaje de la obra parece representar lo objetivo. Las palabras van imponiendo fronteras realistas con su nominalización. Y esto es así porque mientras que para Joyce, Proust o Pound cualquier objeto del mundo puede ser susceptible de epifanía, para Sabato esa iluminación espiritual únicamente se consigue a través del arte.

Por otro lado, también es importante indicar que para todos ellos la epifanía es considerada como fuente de conocimiento, pero también como acto irrepetible y fugaz. En *El túnel* esa «gran verdad», esa fuente de conocimiento, es la verdadera razón de que Juan Pablo Castel nos quiera contar por qué mató a María Iribarne. Esa «gran verdad» es, por tanto, el verdadero tema de la obra, y no el asesinato, como muchos imaginarán. Castel necesita contarlo porque al matar, precisamente, a la única persona que compartió con él esa «epifanía» se siente solo y necesita de un lector, aunque sea solo uno, que al comprenderlo consiga una comunicación completa. Pero el complejo tema de la comunicación a través del arte lo veremos más adelante. Ahora lo que nos interesa comprobar como todos los pensamientos, sensaciones, obsesiones, celos y pasiones de Juan Pablo Castel giran en torno a la revelación de sentido que surge cuando María Iribarne contempla uno de sus cuadros. Es decir, «el estado poético» que genera la acción de la obra.

En el Salón de Primavera de 1946 presenté un cuadro llamado *Maternidad*. Era por el estilo de muchos otros anteriores: como dicen los críticos en su insoportable dialecto [...]. Pero arriba, a la izquierda, a través de una ventanita, se veía una escena pequeña y remota: una playa solitaria y una mujer que miraba el mar. Era una mujer que miraba como esperando algo, quizá algún llamado apagado y distante. La escena sugería, en mi opinión, una soledad ansiosa y absoluta.

Nadie se fijó en esta escena: pasaban la mirada por encima, como por algo secundario, probablemente decorativo. Con excepción de una sola persona, nadie

parecía comprender que esa escena constituía algo esencial. Una muchacha desconocida estuvo mucho tiempo delante de mi cuadro sin dar importancia, en apariencia, a la gran mujer del primer plano, la mujer que miraba jugar al niño. En cambio, miró fijamente la escena de la venta y mientras lo hacía tuve la seguridad de que estaba aislada del mundo entero: no vio no oyó a la gente que pasaba o se detenía frente de mi tela (Sabato [1948] 1989: 51).

En ese instante en que Juan Pablo siente que la señorita que contempla su cuadro se ha fijado en la escena de la ventana comienza su obsesión por conocerla y por llamarla. En un principio el interés que Juan Pablo parece tener por la joven es simplemente saber si ella se había fijado de verdad en esa ventanita del cuadro, y si así había sido ¿por qué, qué había sentido? Esa escena de la ventana, que Castel reconoce pintar como un sonámbulo, es una imagen metafórica esencial porque parece revelar más de lo que la escena misma dibuja. Sabato describe, así, uno de los cambios más importantes que se dieron en el arte a principios de siglo: la sustantivación del hecho poético. Lo que Castel pinta parece ser la transcripción de un sueño, algo que los surrealistas llamaron la «imagen visionaria» y que Ortega y Gasset subrayó en *La deshumanización del arte* como el cambio esencial del hecho poético: «al sustantivarse la metáfora, se hace, más o menos, protagonista de los destinos poéticos. Esto implica sencillamente que la intención estética ha cambiado de signo, que se ha vuelto al revés. Antes se veía la metáfora sobre una realidad, a manera de adorno, encaje o capa pluvial. Ahora al revés, se procura eliminar el sostén extrapoético o real y se trata de realizar la metáfora, hace de ella la *res poética*» (Ortega y Gasset, 1925: 23).

Podemos, por tanto, considerar la escena de la ventana como una «imagen visionaria», puesto que a lo largo de la novela Juan Pablo no encuentra explicación lógica de la pintura, se elimina siempre lo anecdótico que pueda explicar la imagen y los espacios reconocibles y le otorga toda la importancia a los sentimientos y asociaciones imprevisibles que la imagen pueda evocar en la mente de María y Castel, tales como la soledad y la desesperanza. Ya Breton reclamó la escritura automática como reveladora de espacios poéticos nuevos. Y antes, Reverdy señaló la facultad creadora que posee la imagen al conectar realidades distantes: «cuanto más lejanas sean las concomitancias de las dos realidades de objeto de aproximación, más fuerte será la imagen, más fuerza y realidad poética tendrá» (en Breton, 1928: 65). En ese sentido, la imagen pictórica de Castel nos recuerda a la poesía, puesto que como los poemas, esa imagen parece aspirar a captar un momentáneo estado de ánimo. La pintura no se puede considerar, como la poesía, fluyente continuidad del tiempo, sino que es *Kairós*. Y mientras en la poesía se pueden practicar distintos cortes significativos o momentos reveladores en el trascurso de un poema, en la pintura ese

instante sería solo un único momento. Un momento que nos pone en contacto con la eternidad. De ahí que nuestro protagonista pensara que la conexión simbólica que creía tener con María duraría eternamente, cuando en realidad fue un único instante fugaz e irrepitable. Por otro lado, también es importante advertir que el Juan Pablo Castel, como autor del cuadro, se eleva frente a los demás puesto que son incapaces de captar lo profundo de las cosas que lo rodean. Este poder del artista se asemeja al que sienten los místicos y santos cuando acceden a esa «verdad divina».

3. LA EPIFANÍA COMO MATERIALIZACIÓN DE UNA NUEVA MANERA DE ENFOCAR LA REALIDAD DESDE LA PERSPECTIVA DEL ARTISTA: EL PASO DEL «NOSOTROS» AL «YO»

El *yo* ha ido imponiéndose en el arte a través de los siglos. Lentamente, a través de un largo proceso y gracias a la desconfianza del concepto de realidad, el *yo* se ha ido tomando cada vez más en serio porque en lo único que puede fiarse el ser humano es en su propia experiencia, en sus propios sentidos. Joan Fuster hablando sobre pintura en *El descrédito de la realidad* (1953) revela, a mi juicio, una de las claves esenciales para poder comprender la construcción y evolución del *yo* en el arte occidental:

El caso es, si hemos de creer [...] que «no todo resulta posible en todas las épocas». Un pintor románico o un pintor gótico no «podían» dibujar, como el Giotto, del natural. Y no «podían» por la simple, o compleja, razón de que no «querían». Se parte, en esta interpretación de una base cierta: el «poder», dentro de la creación artística, es, psicológicamente, un fenómeno consecuente al querer. Cada tiempo tiene una «voluntad de arte» –una «voluntad de forma»– peculiar, que condiciona su «capacidad» (Fuster, 1953: 122).

«No todo resulta posible en todas las épocas» porque el concepto de creación y recepción poética exige y produce un desarrollo progresivo del arte. Las palabras de Fuster se podrían aplicar tanto al campo de la pintura, tal y como hace, como al campo de la poesía y la prosa occidental. Así, también podemos decir que Federico García Lorca no hubiera podido escribir en tiempos de Shakespeare porque la relación con los objetos y materiales de la realidad se ha ido modificando con los siglos. Y la poesía, como bien explica Álvaro García en *Poema sin estatua*, no consiste en contar la vida, sino «en contar con la vida, con sus materiales y procedimientos» (García, 2006: 16). El poeta utiliza una realidad de fondo que pasa a convertirse en los materiales del poeta. Y esa realidad de fondo ha ido cambiando y se ha ido metamorfoseando también en el poema dependiendo de la *voluntad de arte* y *voluntad de forma* de cada época.

La mención que hace Fuster al pintor Giotto nos ha recordado un interesante ensayo de Ortega y Gasset, «*Sobre el punto de vista en las artes*» (1924), en el que explica, a partir de un análisis histórico de la pintura europea desde Giotto hasta las vanguardias literarias del siglo XX, cómo ha habido un proceso gradual de modificación desde el objeto exterior, ajeno a nosotros, hasta el objeto interior y más íntimo del sujeto, de manera que, a partir del expresionismo, el artista no está pintando ya al sujeto, sino el acto mismo de pintarlo. Algo que podemos aplicar perfectamente al desarrollo del arte occidental y, sobre todo, a la poesía.

La poesía occidental empezó siendo imitación de acciones y descripción de hechos. La lírica primitiva se caracterizaba sobre todo por su carácter oral y la destacada consideración social de la que gozaba el poeta generalmente. Incluso existían comunidades proféticas que atribuían poderes sobrenaturales al poeta. Ya en sociedades posteriores el poeta representaba el «archivo viviente de la memoria colectiva» y su «misión» era dotar y fortalecer la identidad del pueblo. En Grecia y Roma la poesía estaba nutrida y dirigida por la vida social como medio de comunicación, persuasión, instrucción y también entretenimiento. En Roma, por ejemplo, la poesía se nutría sobre todo de la vida cotidiana, hasta que con la poesía de Catulo las cosas empiezan a cambiar. Su poesía sienta las bases de toda poesía subjetiva y de un algo grado de autoconciencia que progresivamente la historia ha ido identificando con el nombre de lírica. El texto pasa de ser un acontecimiento único a ser un objeto material ofrecido para su recepción, hecho que conlleva unas consecuencias determinantes para el desarrollo occidental de la poesía: la improvisación deja de ser importante, el poema puede ampliar su abanico de temas puesto que ya no debe servir a la celebración pública, puede ser más complejo y abstracto porque la oralidad requería un discurso básicamente lineal y, finalmente, el poeta no se dirige a un auditorio sino que su público es un receptor ausente, virtual y múltiple.

De Catulo en adelante se emplea un mayor personalismo en los procedimientos y materiales poéticos, aunque los cambios no se produjeron rápidamente. Como apunta Pere Ballart, «la poesía de Occidente ha sido, si hubiese que encerrarla en una fórmula, un largo y lento viaje del *nosotros* al *yo*» (Ballart, 2005: 14). En la Edad Media la belleza seguía entendiéndose como reflejo de una perfección moral colectiva, y la armonía del arte, como reflejo de la armonía del cosmos. Resulta una excepción la teoría petrarquista (*donna angelicata*, el *stilnovo*, la divinización del amor, etc.) de una aspiración poética a la purificación personal. Pero todavía en el Renacimiento es más importante la imitación que la expresión individual. Es en el siglo XVII cuando comienza a considerarse lo poético como «ficción verídica de fondo y como arte liberal de forma o de función»: lo científico se separa del verso, y éste, al desprenderse de lo didáctico, puede centrarse en la pura estética.

Más tarde, será ya con Baudelaire con quien la poesía empieza a ser una vivencia en sí y no se centre tanto en contar la vivencia. La imaginación empieza, de este modo, a ganarle terreno al realismo y se convertirá en la norma de la poesía contemporánea. Con Baudelaire comienza, por tanto, la disolución del yo. Él mismo escribe que «todo consiste en la vaporización del YO».

De ahí en adelante, serán los movimientos de vanguardia los que hagan las aportaciones más interesantes respecto al concepto de realidad y la concepción del sujeto. El arte vanguardista se caracteriza por la transgresión de todos los preceptos heredados, por estar en contra de una cultura racional y convencional y por el intento de liberación de los lenguajes. Se hace deshumanizado, es decir, atiende a la eliminación progresiva de los elementos humanos, que dominaban en la producción romántica y naturalista. Pero no se eliminan los sentimientos en el objeto artístico, sino que se realiza un arte que produce un placer más interior, más psíquico y menos emotivo. Las vanguardias tratan, en definitiva, de descomponer y destrozarse la realidad para hacer posible el tránsito a otros parajes más inconcretos del ser humano hasta el momento desconocidos e inexplorados. Ese tránsito es lo que se mostrará, tanto en el artista como en el receptor, como una «epifanía».

Una de las aportaciones contemporáneas más atractivas quizás haya sido, como venimos anunciando, el surrealismo, que, influido por el psicoanálisis, propondrá un juego con uno mismo a través del lenguaje. Para los surrealistas la evolución del caos al genio consiste en expresar no tanto el contenido o argumento de los sueños, como emular el procedimiento, el mecanismo del inconsciente. Para Sabato, «el genio creador de un novelista puede más que las ideas y la conciencia neta del escritor. Lo que de paso prueba que no escriben novelas importantes con la sola cabeza» (Sabato, [1963] 1971). De modo que el surrealismo anuncia la subversión de la lógica y apuesta por la independencia de las formas artísticas, como subrayó Breton en *El surrealismo y la pintura*: «la pintura, liberada de la preocupación de reproducir básicamente formas del mundo exterior, utiliza ahora, a su vez, el único elemento exterior del que ningún arte puede prescindir, a saber, la representación interior, la imagen presente en el espíritu» (Bretón, 1928: 67).

Además, hemos visto que los surrealistas ponen en relieve el papel del receptor de la obra también como creador. Por tanto, volviendo al texto de Joan Fuster, *no todo resulta posible en todas las épocas* porque la relación entre los objetos va transformándose. Ahora el receptor, gracias a los cambios que se dieron en las vanguardias, es quien completa el sentido de la obra.

En síntesis, el artista contemporáneo no quiere imitar la realidad, sino que quiere construir en el poema una realidad nueva con el instrumento de su propia experiencia y existencia. Sabato, que participa de las mismas premisas que Fuster, se pregunta también

«¿Qué sentido tiene afirmar que la escultura griega es superior a la egipcia? Hoy sabemos que ninguno. Cada época, cada pueblo encuentra el lenguaje que mejor expresa su *pathos* y su *ethos*. Y, significativamente, lo logra luchando contra la generalización del lenguaje conceptual» (Sabato, [1963] 1971: 202). En *Hombres y engranajes*, un ensayo escrito después del *El túnel*, apunta también a que «el arte de cada época trasunta una visión del mundo, la visión del mundo que tienen los hombres de esa época y, en particular, el concepto que esa época tiene de lo que es la realidad» (Sabato, [1951] 2002: 48).

Así, en *El túnel* vemos cómo Juan Pablo Castel es un personaje esencial puesto que por medio de su comportamiento y su psicología accedemos también a una nueva visión del mundo: a la visión que los surrealistas tenían de la realidad. Solo teniendo en cuenta los manifiestos del surrealismo podemos llegar a comprender y «justificar» de alguna forma el asesinato de María Iribarne, y advertir con ello que el surrealismo no es solamente un arte, sino «una actitud general del hombre frente a la realidad» (Sabato, [1951] 2002: 79). De modo que es necesario conocer dichas teorías para comprender cómo y por qué actúa nuestro protagonista.

El surrealismo fue en principio un movimiento revolucionario que intentó el acercamiento al comunismo, pero ese acercamiento era un «absurdo» en palabras de Sabato porque el surrealismo «significa una revuelta contra el espíritu de la sociedad occidental. Como genuino movimiento romántico es una defensa del hombre concreto y vital y, por lo tanto, radicalmente opuesto a toda concepción racionalizadora del mundo». Sabato considera que los surrealistas son los últimos vástagos del romanticismo porque llevan la actitud de oponer el arte a la razón hasta sus máximos extremos. Juan Pablo Castel, por ejemplo, lo lleva hasta el asesinato. Ya Breton en sus *Manifiestos del surrealismo* (2002) había afirmado que la imagen vale cuanto más absurda sea: de ahí la invocación por el automatismo, la imaginación liberada o el desprecio de las normas y los clásicos. El surrealismo debemos situarlo fuera de cualquier estética y del arte porque es, como indica Sabato, más bien «una actitud general ante la vida y el mundo, una indagación del hombre profundo, por debajo de las convenciones sociales» (Sabato, [1951] 2002: 58). Pero también señala que, paradójicamente, el surrealismo cambió por completo el concepto de belleza y de moral apostando por una belleza violenta en estado salvaje y una moral del instinto y del sueño despegada de cualquier convención social impuesta. El error del surrealismo fue, a ojos de Sabato, el intento constante de Breton por legitimar el movimiento en manifiestos y documentos teóricos, en lugar de buscar simplemente una expresión de su propio temperamento poético que nos acerque a ese momento «epifánico».

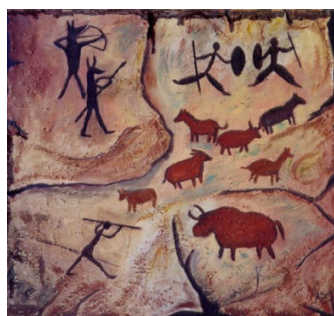
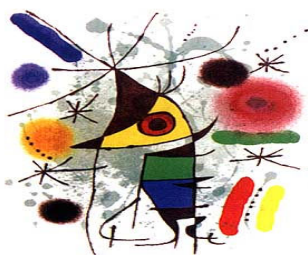
Para los surrealistas las técnicas más importantes que debe de utilizar el artista para acceder a ese estadio subconsciente y conectar con los valores espirituales son la

abstracción y el caos. Mediante dichas técnicas el artista conseguirá un estado poético susceptible de provocar manifestaciones subjetivas tanto en la psique del artista como en la del receptor.

3.1 LA ABSTRACCIÓN Y EL CAOS

Todos los chicos dibujan, todos los chicos pintan. Y dibujan y pintan, esto es lo curioso, como algunos de los grandes contemporáneos. Como Miró, como Marc Chagall. Los chicos son los primitivos de nuestro tiempo. [...] Después los mediocreza la escuela. Hay dos cosas en nuestro tiempo que mediocrezan inmediatamente: una es la escuela y otra es el psicoanálisis. Amansan al salvaje (Sabato, 1993).

Útil o no, el arte nació como realidad no realista, no vicaria de las formas ni del fondo de lo que ocurre, sino como una lógica nueva. Y prueba de ellos son las pinturas rupestres, que sintetizan lo real en forma de esquematismo pictórico. Por eso, cuando Sabato dice que «los chicos son los primitivos de nuestro tiempo» está en lo cierto: ¿cuántas veces no hemos dicho que eso lo hace mejor un niño? El niño es abstracto. Cuando dibuja y pinta no utiliza la razón sino que su mente empieza a destilar pensamiento e imaginación. El niño es un genio como Miró, pero con la diferencia de que el tiempo, la escuela y la madurez *mediocrizarán* al niño, como apunta Sabato, mientras que Miró ha conseguido ser un niño eterno. Ese niño eterno es lo que Baudelaire definió como genio. El genio es el que todo lo ve como novedad, el que está siempre embriagado. Nada se parece más a lo que se llama inspiración que la alegría con la que el niño absorbe la forma y el color. El hombre de genio tiene los nervios sólidos; el niño, débiles. En el hombre la razón ha ocupado un lugar considerable; en el otro, la sensibilidad ocupa casi todo el ser. Pero el genio no es más que la infancia recuperada y dotada de órganos viriles que le permiten al artista ordenar la suma de los materiales que se van acumulando involuntariamente.



Como vemos, aunque el arte contemporáneo empieza con el postimpresionismo, existen muchos contactos entre el arte primitivo y el arte actual que realizan, por ejemplo, Van Gogh o Gauguin. Sabato afirma que esa relación se da porque los grandes maestros del arte contemporáneo son un *retorno al yo y al «pathos»*. Algo que nos recuerda directamente a la teoría romántica.

El arte clásico es la glorificación de las reglas, de la armonía, de la razón. Cosas todas que tienen que ver mucho con la ciencia. Los llamados tiempos modernos comienzan con la ciencia y la razón. La reacción contra ese mundo que ha llevado finalmente a la alineación del hombre, fue la de estos artistas que a fines del siglo pasado comienzan a pintar olvidando las reglas del arte que podemos llamar burgués, burgués no en el sentido político. [...] El mundo interior se vuelve entonces un tipo de arte que tiene mucho que ver con los primitivos, o con el arte sagrado. Ese arte donde la Virgen es más grande que el monarca, donde ya no rige la proporción, sino los valores espirituales. Un arte que tiene mucho de salvaje. Un arte en el que predomina el «pathos» sobre el «logos», el yo sobre el objeto (Sabato, 1993).

El caos será ahora también un propósito estético donde su transcendencia reside en lo suprav verbal. En la escritura automática de los surrealistas la evolución del caos al genio consiste en expresar no tanto el contenido o argumento de los sueños como en emular el procedimiento, la inexplicable coherencia de los sueños, el mecanismo de lo inconsciente. El caos sería arregar en la obra literaria o pictórica figuras sin ninguna conexión aparente. La percepción de que todo es, de que todo convive.

Lo novedoso en *El túnel* de Sabato es que ese caos no se refleja mediante escritura automática sino que, el caos se encuentra en la psique del protagonista ya que es Juan Pablo Castel el auténtico surrealista y no Sabato. El caos se refleja en los pensamientos de Juan Pablo Castel cuando nos habla de sus sentimientos hacia María Iribarne: «mis sentimientos, en ese momento, oscilaron entre el amor más puro y el odio más desenfrenado, ante las contradicciones y las inexplicables actitudes de María; de pronto me acometía la duda de que todo era fingido». Por otro lado, dentro de la novela, cuando nos habla de su cuadro vemos que el caos en la obra pictórica está en la subversión de la lógica puesto que la escena de la ventana la pintó *como un sonámbulo, sin saber bien por qué*. Castel no nos da ninguna razón de por qué pintó dicha escena, qué nos quiere decir. Simplemente la pintó porque sintió que debía pintarla así, de una manera inconsciente.

Por otro lado, que Sabato no utilice el caos en la escritura de la novela puede ir ligado a su manera de concebir las capacidades y limitaciones de cada arte: para él, a pesar de que la literatura puede ser como la pintura, hay objetos del inconsciente, obsesiones u objetos poéticos que pueden ser expresados mejor en la literatura o mejor en la pintura. Postula que

cada arte tiene sus objetivos y limitaciones. Y que, además, esas limitaciones no constituyen una debilidad sino una fuerza. Dice, hablando sobre pintura:

Una cosa que a mí siempre me obsesionó es la locura de Van Gogh. Van Gogh escribía muy bien. Yo a Van Gogh lo siento como un poseído. He pintado un «autorretrato» de Van Gogh, pero cambiando sigilosa y perversamente ciertos rasgos de la boca y de los ojos que es donde aparece un Van Gogh de una sensualidad atroz y de espíritu casi criminal. Ese criminal que había en él como también había el hombre que iba a predicar y quizá hasta una especie de santo. Esos seres tan opuestos Van Gogh no podía expresarlos en sus cuadros, un pintor no puede hacer eso. La literatura sí puede hacerlo (Sabato, 1993).

Para Sabato la pintura tiene otras posibilidades distintas a la literatura. La pintura tiene la fuerza de expresar la personalidad del pintor, del autor. El pintor expresa en el cuadro el lado más íntimo y oscuro de su ser, de forma que lo que plasma en el cuadro no es, de ningún modo, imitación de la realidad. El autorretrato de Van Gogh no es para Sabato un puro espejo donde el otro puede mirarse, sino una pieza de revelación de sentido. Lo que Sabato ha retratado no es a Van Gogh, sino lo que ve en él: el alma de un poseído; el rostro de un criminal.

Ahora bien, para Sabato la pintura no tiene la capacidad de retratar seres opuestos porque el pintor siempre expresa su misma personalidad, su obsesión más oculta: «Por eso existe la grafología. Como somos al dibujar una letra, somos en la guerra y en el amor. Hay una unidad en el hombre. Pero los medios son totalmente distintos», añade. Así, entiende la pintura como un vehículo por donde la tensión metafísica del ser humano explota y queda patente en el trazo y en el color.

La pintura para Sabato también alcanza posibilidades donde la literatura no llega del mismo modo: «En una naturaleza muerta de Cézanne hay todo un mundo. Hay una visión del mundo» porque hasta en las obras del tamaño más reducido se puede expresar todo lo que el artista es. Uno mira una obra de Cézanne y siente lo que era Cézanne. No podemos decir exactamente lo mismo de la literatura porque para sentir lo que era Sabato, por ejemplo, no nos basta leer únicamente *El túnel*, quizás su obra más conocida, sino que es necesaria toda la obra para poder llegar, si es posible, a sentir la personalidad de Sabato.

En síntesis, podemos entender que, según su pensamiento, los dramas de seres opuestos, contrarios y a veces complementarios, son mejor expresados por la literatura mientras que las obsesiones, las locuras y las tensiones metafísicas más interiores y perturbadoras del ser humano son mejor expresadas por la pintura. Así, en ambos artes la vivencia se somete a interpretación en forma de experiencia mental. Y esas experiencias logran su máximo movimiento creador en la relación sostenida de las pinturas de un autor, en el

caso de expresar sus experiencias más inconscientes o, en las relaciones de los versos o los párrafos que integran la obra literaria, en el caso de expresar dramas de varios personajes más complejos.

Por todo ello en *El túnel* no encontramos una escritura automática. El caos está en la psique de Castel y se produce por su deseo obsesivo de eternizar el instante revelador, la epifanía. La novela muestra la historia, el drama de un ser contradictorio y ambiguo; la obra pictórica que contempla María Iribarne muestra la locura y la obsesión de Castel. Pero ambas son capaces de estimular ese «momento privilegiado»; una mediante la lectura, y la otra mediante la contemplación. Ahora podemos comprender con claridad por qué al comienzo de la novela el protagonista tiene la esperanza, la *débil esperanza*, de que alguna persona llegue a entenderlo, «AUNQUE SEA UNA SOLA PERSONA» (Sabato, [1948]1989: 64). Porque con el lector, Castel puede llegar a completar el mismo círculo comunicativo que se dio cuando María contempló el cuadro. Y así, volver a sentir ese momento privilegiado de conciencia emocional que le permite captar la epifanía en el caos del mundo y hacerle creer que el tiempo puede dejar de tener pasado, presente y futuro para presentarse en ese «*flash*» de orden mental en un eterno presente.

3.2 LA COMUNICACIÓN: LA IMPORTANCIA DEL RECEPTOR PARA LA EPIFANÍA DE *EL TÚNEL*

Como dijimos al principio, una de las mayores aportaciones del surrealismo es poner en relieve el papel del receptor en la obra de arte como también creador. En *El túnel*, esta relación esencial entre autor y receptor como creadores ambos de la obra en cuestión es clave en varios momentos de la novela:

Y, en cierto modo, solo pinté para ella. Fue como si la pequeña escena de la ventana empezara a crecer y a invadir toda la tela y toda mi obra (Sabato, [1948] 1989: 32).

Para Juan Pablo Castel su obra sólo tiene sentido cuando el receptor, María Iribarne, la contempla y parece cerrar, así, un círculo comunicativo (autor-obra-receptor): *sólo pinté para ella*. Porque el arte, para Castel y, también para Sabato, solo existe por y para los demás. Es solo entonces cuando la obra de arte tiene sentido, cuando revela toda su verdad y parece que *empezara a crecer*. Ya el mismo Sabato exponía en su ensayo *El escritor y sus fantasmas* la relación tan especial que deben mantener el autor y el lector de una obra:

La creación no puede realizarse sin la lectura, ya que el artista debe confiar a otro el cuidado de terminar lo comenzado, ya que un autor solo puede percibirse esencial a

su obra solo a través de la conciencia del lector, toda la obra literaria es un llamamiento (Sabato, [1963] 1971: 150).

Así, Juan Pablo piensa que su cuadro *Maternidad* es un cuadro común, como muchos otros, pero en el momento en que percibe que María puede sentir lo que él siente al mirar el cuadro, su obra crece y cobra un nuevo sentido epifánico que se hace posible gracias a la conciencia de María, que mira la escena de la ventanita. Por esta razón la obra literaria es un llamamiento: cuando María mira la escena lo que ve es *a una mujer que está como esperando algo*, entonces siente su soledad; quizás un grito de desesperación o desesperanza.

Quizás la buscaba en mi desesperación de comunicarme más firmemente con María. Yo tenía la certeza de que, en ciertas ocasiones, lográbamos comunicarnos, pero en forma sutil, tan pasajera, tan tenue, que luego quedaba más desesperadamente solo que antes, con esa imprecisa insatisfacción que experimentamos al querer reconstruir ciertos amores de un sueño. Sé que, de pronto, lográbamos algunos momentos de comunión. [...] Hasta qué puntos eran fugaces esos instantes de comunidad (Sabato, [1948] 1989: 108).

De este modo, el cuadro de Castel se concibe como un pacto *de generosidad* entre el autor y el lector, donde cada uno debe confiar en el otro. Tal vez, el problema obsesivo de Castel por María surja de ese pacto en el que es necesario plena confianza: Castel necesita a María, y la necesita tanto porque solo a través de su conciencia su obra tiene un sentido completo y, además, ella ha sido la única persona que ha respondido a ese grito de desesperanza a través de ese instante de comunicación entre la obra y ella. Pero ese instante, como podemos comprobar al leer la novela, fue fugaz e irrepetible. No se vuelve a dar en ningún momento de la historia y, sin embargo, Castel cree que esa comunicación y confianza entre ambos debe ser tan duradera y eterna que por ello él tiene derecho a poseerla y a exigirle tanto como se exige a sí mismo. María ha acudido a su grito de desesperación y por ello debe acompañarlo eternamente.

Una vez que Castel mata a María, siente que se ha quedado solo y por ello redacta su testimonio, para que algún lector, al leerlo, sienta el mismo instante irrepetible y fugaz que sintió María cuando miró aquella ventanita. Así, podemos decir que el objeto literario, ya sea pictórico o escrito, sólo existe en movimiento. La epifanía es, de este modo, un momento de metamorfosis. Ya en la obra de Ezra Pound se ilustra la creencia de que en el curso normal de la vida hay ciertos momentos de metamorfosis en los que se deja traslucir lo divino del mundo. Es, por tanto, necesaria la implicación del espectador o del lector, porque para que surja ese movimiento hace falta un acto concreto de la contemplación o la lectura y, que por otro lado, solo puede durar lo que dura el acto en sí. De ahí que Juan Pablo

Castel se sienta frustrado cuando se da cuenta que entre él y María solo existió un único momento de comunicación al que solo es posible acceder por medio del arte:

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 inaccesibles como el recuerdo de ciertos sueños, o como la felicidad de algunos pasajes musicales (Sabato, [1948] 1989: 110).

A medida que la relación con ella avanza, su obsesión se va haciendo más fuerte y violenta. María se vuelve un requisito indispensable para que Juan Pablo siga viviendo: «necesito mucho de usted» repite Castel contantemente a lo largo de la obra. Pero lo curioso es que él no sabe por qué la necesita ni tampoco lo puede advertir el lector, simplemente percibimos que la escena de la ventana ha desencadenado una gran fuerza inconsciente en el interior del personaje que a medida que avanza la novela se va haciendo más intensa, más oscura y violenta. A medida que Juan Pablo Castel va explorando en lo más profundo de su ser va emergiendo al mismo tiempo algo maligno, casi demoníaco. Ya el mismo Sabato nos advertía en *El escritor y sus fantasmas* que «la tarea del novelista es la indagación del hombre, lo que equivale a decir que es la indagación del MAL» (Sabato, [1963]1971: 205):

[...] de pronto me dio una certeza de que María era mía. Y solamente mía: «estás entre el mar y yo»; allí no existía otro, estábamos solos nosotros dos, como lo intuí desde el momento en que ella miró la escena de la ventana. En verdad, ¿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 hubiésemos tuteado y en seguida supe cómo era y quién era, cómo yo la necesitaba y cómo, también, yo le era necesario (Sabato [1948]1989: 34).

En el instante en que María contempla el cuadro, Juan Pablo siente que esa mujer ha descubierto algo que esconde en lo más profundo de su ser, algo muy íntimo. Como estar desnudos uno frente al otro. Ella había descubierto sus secretos a través de la escena de la ventana y, por ello, él cree que tiene todo el derecho a poseerla porque han formado un vínculo, un *vínculo secreto*. Como si fueran una sola persona porque ha sido la única que ha sentido lo que él siente, que ha logrado penetrar en el lado más oculto y oscuro de su yo. En ese lado oscuro del ser humano al que solo se puede acceder a través del arte. Y digo arte y no pintura, porque si Juan Pablo logra comunicarse con María a través de la pintura, después de asesinarla tiene la vaga esperanza de volver a comunicarse con alguien a través de la escritura; de su testimonio, que no es otro que la misma novela de Sabato, el cual ha

plasmado en cada página su teoría de que «a menos que neguemos la realidad a un amor o a una locura, debemos concluir que el conocimiento de vastas regiones de la realidad está reservado al arte y solamente a él» (Sabato, [1963]1971: 86).

Sabato utiliza la novela y no la pintura porque para él la novela es revelación, pero también acción. Para él, «el prosista es un hombre que ha elegido acción por revelación» (Sabato, [1963]1971: 165) lo que quiere decir que el escritor es siempre una persona comprometida que nos quiere revelar con la intención de cambiar algo dentro del lector. Del mismo modo, Juan Pablo Castel utiliza primero la pintura como revelación, y luego su testimonio como acción, pero siempre persigue, tanto en la pintura como en la escritura, la comunicación con el receptor. A pesar de ello, es necesario decir que nosotros, como lectores y receptores de la obra, no podemos contemplar el cuadro, no lo vemos, solo leemos su descripción. Por tanto, no presenciamos directamente la experiencia epifánica en sí misma, sino la transformación de la experiencia en palabras. Aunque lo realmente importe es que tanto la obra pictórica de *Maternidades* como el relato de *El túnel* son inseparables del acto comunicativo.

—Cuantas veces —dijo María— soñé compartir con vos este mar y este cielo. Después de un tiempo agregó:

—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. Desde aquel día pensé constantemente en vos, te soñé muchas veces acá, en este mismo lugar donde he pasado tantas horas de mi vida (Sabato, [1948] 1989: 137).

Desde el comienzo de la novela nos invade la incógnita de saber si María siente lo mismo que Juan Pablo, si es cierto que han logrado comunicarse o si es solo el puro deseo que tiene él de salvarse de la soledad. No es hasta bien avanzada la obra cuando María nos confirma que Juan Pablo estaba en lo cierto y no es ningún loco. Como vemos, ambos se comunican por medio de un lenguaje que está fuera de lo verbal, que se encuentra en una «suprarrealidad» a la que se accede a través de la obra de arte por medio de los sentidos. A través de esa «gran verdad» que se esconde en la escena de la ventana María y Juan Pablo han conseguido una comunicación total. El problema para Juan Pablo está en que esa comunicación no es constante y eterna, como él esperaba, sino que únicamente se dio, a nuestro parecer, en el mero instante de revelación en que ella contempló el cuadro en aquel Salón de Primavera de 1946 y desde entonces formó parte de ese intento por eternizar lo sublime que irá revelando frustrado a lo largo de la novela.

4. LAS CONSECUENCIAS DE LA EPIFANÍA: SOLEDAD, SEXO Y ESPERANZA

Esa frustración por eternizar el instante desencadena uno de los problemas más metafísicos y existencialistas del ser humano: la soledad. El tema de la soledad y de la incomunicación es uno de los temas más característicos de la literatura del siglo XX. Y como consecuencia, debe aparecer en ella, el problema del sexo en relación con el espíritu. En *El túnel*, el sentimiento de soledad e incomunicación de Juan Pablo Castel quedan sosegados a través de las relaciones sexuales que mantiene con María, puesto que al sentir que no puede poseerla espiritualmente utiliza el sexo como una manera de calmar su desesperación y obsesión por encontrar ese momento de «comunidad».

Pero, ¿realmente los pasadizos se habían unido y nuestras almas se habían comunicado? ¡qué estúpida ilusión mía había sido todo esto! (Sabato, [1948] 1989: 137).

A través del cuerpo, en sus fugaces pero intensos éxtasis, el protagonista intenta la comunicación con el otro yo, con alguien igualmente libre, con una conciencia similar a la suya: intenta de este modo escapar a la soledad y tal vez a la locura. «Porque de todos los intentos que el hombre puede hacer para lograr ese contacto, el amor parece ser el más poderoso», dice hablando sobre soledad y sexo en *El escritor y sus fantasmas* (1963). Y a esto, añade algo clave para descifrar el sentimiento de incomunicación que inundaba a Juan Pablo Castel y el odio que poco a poco fue generando hacia María, la única que entendió su pintura pero que, a pesar de ello, no consiguió satisfacer sus necesidades metafísicas:

Mientras ese intento solo se realiza no a través sino con el solo cuerpo, solo se logrará satisfacer las necesidades físicas del hombre, no sus necesidades metafísicas; (...) Solo la plena relación con el otro yo permite salir de uno mismo, trascender la estrecha cárcel del propio cuerpo y, a través de su carne y de la carne del otro (maravillosa paradoja) alcanzar su propia alma (Sabato, [1963] 1971: 170).

De forma similar Sabato apunta en *Hombres y engranajes* que en la literatura de nuestro tiempo el amor aparece como un reiterado aspecto de la soledad y la muerte. Es decir, el ser humano se sirve del amor carnal para acceder a ese «acontecimiento súbito que se da en la experiencia del sujeto» (Wallis, 2003) y que no está lógicamente unido por relaciones causales a un hilo narrativo o linealidad.

Morris Beja, por otro lado, sugiere la conexión entre el sexo y la experiencia visionaria: siente que la muerte colinda con la vida porque «si un orgasmo sexual perfecto fuera posible tendría que ser equivalente a la visión apocalíptica» (Beja, 1971: 219). Asimismo, la experiencia sexual aparece descrita en *El túnel* con una crudeza nunca vista hasta el momento. En muchos momentos de la novela Juan Pablo se revela como un ser

violento, celoso y obsesivo. Y, sin embargo, ese amor adquiere un sentido metafísico, porque a través del él, el hombre, Juan Pablo Castel, se enfrenta con la trágica dificultad de la comunicación y el *sinsentido* de la vida. El protagonista de *El túnel* no se conforma con esos pequeños fugaces de comunión con María, quiere poseerla en su totalidad porque el amor ansía lo absoluto, motivo por el cual todos los grandes amores de alguna manera terminan trágicamente con la muerte.

Entonces comprendí que nadie, nunca sabría que yo había sido transformado en pájaro. Estaba perdido para siempre y el secreto iría conmigo a la tumba. [...] estaba condenado, con justicia, a morir en la soledad más absoluta (Sabato, [1948] 1989: 122).

Juan Pablo pretende que la comunicación entre ambos sea eterna, es decir, hacer del tiempo un presente absoluto o más concretamente, abolir el tiempo. La epifanía, de este modo, se revela como algo atemporal. El problema se presenta cuando los celos del protagonista van creciendo y la relación entre ambos se va haciendo más obsesiva y menos placentera. Entonces Castel empieza a anhelar el instante fugaz en que ella miró el cuadro y sintió una comunicación completa. Ahora el sexo no le sirve de nada.

Esa necesidad que siente por rescatar su amor, y tal vez, su infancia, si así deseamos interpretar la escena de la ventana, se vuelve algo siniestro y oscuro. Lo único que le queda al protagonista es refugiarse en el instante revelador del cuadro, y en las relaciones sexuales con María. Pero ese instinto sexual, encierra, como podemos percibir, un elemento demoníaco y destructivo: el cuerpo representa lo carnal, la putrefacción, el mundo de las cosas y, en ese mundo, la comunicación entre los hombres es imposible porque necesitamos también de lo metafísico. Asimismo, la soledad se le presenta al protagonista como total y definitiva. De ahí que en el surrealismo el elemento sexual aparezca siempre tan ligado a elementos de muerte, a la violencia y al sadismo.

[...] en todo caso había un solo túnel, oscuro y solitario: el mío, el túnel en que había transcurrido mi infancia, mi juventud, toda mi vida. [...] y 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 quizás se había acercado por curiosidad a una de estas extrañas ventanas y había entrevisto el espectáculo de mi insalvable soledad, o le había intrigado el lenguaje mudo, la clave de mi cuadro (Sabato, [1948] 1989: 160).

A pesar de todo, Sabato va más allá de la simple desesperación existencialista, como la crítica ha querido subrayar, puesto que entre tanta soledad existe en la novela un atisbo de esperanza que salvará al protagonista: que alguien lo lea. Con la lectura, como dijimos, se

completa ese círculo comunicativo entre autor-obra-receptor que es capaz de provocar la revelación de sentido. Así, tanto la pintura como la literatura son las únicas que se muestran capaces de salvar al protagonista.

El hombre, Juan Pablo Castel es un *ser para la nada*, pero siempre conserva la esperanza, la *vaga esperanza* o la *débil esperanza*, como él mismo anuncia en varios momentos de su testimonio. Sabato, al igual que su protagonista, también es un hombre que, a pesar de todo lo horrible que pueda ser el mundo, tiene esperanza; esperanza en que el arte puede salvarnos. Asimismo, tampoco podemos afirmar que Sabato, aunque se reuniera en sus comienzos con el grupo de Breton, sea un surrealista con todas las letras. Ya anunciamos que el auténtico surrealista es Juan Pablo Castel. Sabato únicamente se puede considerar surrealista en cuanto está en desacuerdo con la sociedad burguesa, con la falsa moral, con su progreso y su optimismo. Asume, como bien plasma en *El túnel*, que nuestro tiempo es el tiempo de la desesperación y de la angustia pero, paradójicamente «sólo así puede abrirse la puerta de una nueva y auténtica esperanza» (Sabato, [1951] 2002: 60).

El surrealismo ha sido importante para Ernesto Sabato mientras se dedicó a la tarea nihilista o a la investigación de las regiones desconocidas del alma. Pero después vino el instante de la construcción y ahí el surrealismo se manifestó incapaz de seguir adelante. Por esa razón mientras el fin de los auténticos surrealistas fue el suicidio y el manicomio, Sabato siguió otros caminos apartándose en ese momento del surrealismo y buscando una salida en el arte; una esperanza.

El surrealismo fue para mí una violenta experiencia, una fuerte liberación de mi espíritu, una ansiosa búsqueda de mi mismo. [...] No he negado ni niego de lo que en lo más hondo de mi yo pueda haber de surrealista o de marxista. Estoy muy lejos ya de creer que los hombres, y menos el corazón de los hombres, puedan ser catalogados como minerales o fósiles. El corazón de un hombre es vivo y contradictorio como la vida misma, de la que es su esencia (Sabato, [1951] 2002: 59).

Ni existencialista, ni surrealista: no podemos catalogar a Sabato. Lo único que podemos afirmar con seguridad después del análisis de la obra es que es una persona para quien los fugaces instantes de comunidad y revelación ante la belleza y ante el arte nos pueden salvar de los momentos de dolor y desesperación. Esos instantes son como puentes que comunican a los hombres sobre el abismo sin fondo de la soledad. Aunque a veces esos puentes sean fugaces y frágiles como se demuestra en *El túnel*, esos puentes existen y son la única razón de que Juan Pablo Castel escriba su testimonio revelando una verdad al mundo con la débil esperanza de encontrar algún generoso lector. Saber que la comunicación es posible a través del arte es lo único que le basta a Castel para ver que

existe algo valioso fuera de esa cárcel, desde la que relata su testimonio, que da sentido a su vida, y tal vez, hasta un sentido absoluto. Del mismo modo que su personaje dice Sabato:

Hay momentos en que el tiempo se detiene para dar lugar a la eternidad «¿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? 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» (Sabato, [1951] 2002: 68).

5. CONCLUSIONES

Es absurdo etiquetar la obra de *El túnel* como una manifestación artística dentro de un único movimiento literario como es el surrealismo o el existencialismo, puesto que cualquier etiqueta impondría los límites mismos de la obra. Y debemos tener en cuenta que el arte, como el ser humano, por muy revolucionario que pretenda ser en sus propuestas siempre tiene sus raíces en épocas anteriores y se proyecta hacia el futuro de diversas formas. Un movimiento tan revolucionario como el surrealismo, que reacciona tan violentamente contra todo lo racional, se sirve sin embargo de muchas ideas que ya fueron expuestas por el Romanticismo, como la estética de lo sublime o la importancia en el inconsciente que bien advirtió Sigmund Freud. La Historia del Arte se convierte, de este modo, en un encadenamiento de épocas que se van alternando a causa de cambios culturales y sociales en el transcurso del tiempo. Pero lo importante es que todos esos cambios tienen un elemento común: el cambio se produce cuando el hombre descubre una nueva forma de mirar la realidad. Y es por eso que la epifanía literaria se nos revela aquí como algo fundamental y clave para el arte del siglo XX: porque es precisamente la cristalización de un cambio de perspectiva en el ser humano que fue gestándose lentamente a lo largo de los siglos anteriores, como hemos comprobado con el progresivo paso del *nosotros* al *yo*.

No debemos entender la epifanía como un mero recurso literario o pictórico del que se sirven los postulados surrealistas y otros, sino que representa la plasmación de una nueva actitud artística, filosófica, cultural y psicológica dominante en el siglo XX. La epifanía es la marca de la «modernidad»; la materialización de una nueva manera de percibir todo lo que nos rodea. Ese «momento revelador» refleja la nueva concepción de la perspectiva del artista: Juan Pablo Castel, como pintor, representa en el arte sus deseos y miedos más subconscientes y ocultos. Representa su manera de comprender la realidad. La «Verdad», por tanto, se vislumbra desde la psicología de Castel, el cual nos desplaza mediante el texto

desde lo objetivo hacia lo imaginativo para hacernos saber que la «Verdad» sólo puede ser revelada en algunos instantes fugaces y efímeros porque es un concepto ambiguo y oscuro.

Mediante la epifanía, Ernesto Sabato consigue que la pintura, como la literatura, sea tiempo: María Iribarne al contemplar el cuadro *Maternidades* consigue una vivencia muy particular del tiempo. En toda la obra el interés principal parece estar en el presente que se detiene. Es como si Juan Pablo Castel pretendiera vivir siempre en la eternidad o en un mundo en que todos los tiempos se hacen simultáneos. Esta idea también la encontramos en los *Cantos* de Ezra Pound, quien planteaba que «todas las edades son contemporáneas». Pero además de ser tiempo también es un fenómeno visual y, por tanto, la pintura es el arte que mejor puede conectarnos con ese «instante» ya que la literatura, al servirse del lenguaje, no parece alcanzar a descifrar con la misma intensidad. Al mismo tiempo, como dijimos, para Sabato la pintura expresa mejor los problemas del alma mientras que la literatura expresa mejor seres contradictorios. Es por ello que nuestro autor se sirve en *El túnel* de la epifanía para unir literatura y pintura y conectar, de este modo, todas las partes de la novela –como el problema de la soledad o del sexo– siendo estas partes momentos destellantes de significado que el lector debe descubrir y enriquecer de acuerdo a su capacidad.

Toda la obra persigue, a nuestro juicio, la finalidad de capturar ese momento aunque Juan Pablo Castel reconozca lo angustioso e infructuoso de dicha labor. No le interesa su vida como hombre cotidiano, sino esos momentos llenos de misterio donde la vida se vuelve intensa y la diacronía se sincroniza. Castel a través de la pintura primero, y de la escritura después, pretende ganarle el juego al olvido y alcanzar junto a María la unión y salvación a través de ese «instante revelador» que flota en medio de la nada.

Referencias Bibliográficas

- BALLART, Pere (2005), *El contorno del poema*, Barcelona, Acantilado.
- BEJA, Morris (1971), *Epiphany in the Modern Novel*, Seattle, University of Washington Press.
- BENJAMIN, Walter (1969), *Illuminations*, New York, Shocker.
- BRETON, André (2002), *Manifiestos del surrealismo*, Madrid, Visor Libros.
- CARROUGUES, Michel (2008), *André Bretón y los datos fundamentales del surrealismo*, Madrid, S.L Gens.
- CERNUDA, Luis (1998), *Prosa, I: Obras completas* (Vol. II), Madrid, Siruela.
- CORBACHO, Carolina (1998), *Literatura y arte: el tópico «ut pictura poesis»*, Cáceres, Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones.
- ELIOT, T. S (1999), *Función de la poesía y función de la crítica*, Barcelona, Tusquets editores.
- FUSTER, Joan (1999), *El descrédito de la realidad*, Valencia, Universidad politécnica de Valencia, Servicio de Publicación.
- GARCÍA, Álvaro (2006), *Poesía sin estatua: ser y no ser en poética*, Valencia, Pre-textos.
- GARCÍA BERRIO, Antonio y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Teresa (1988), *Ut poesis pictura*, Madrid, Síntesis.
- GARCÍA DE CAPRI, Lucía (1986), *La pintura surrealista española: (1924-1936)*, Madrid, Istmo.
- JOYCE, James (1974), *Stephen Hero: Part of the First Draft of A Portrait of the Artist as a Young Man*, London, Jonathan Cape.
- LEE, Rensselaer W. (1982), *La teoría humanística de la pintura*; traducción de Consuelo Luca de Tena, Madrid, Cátedra.
- MONEGAL, Antonio (1998), *En los límites de la diferencia: poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*, Madrid, Tecnos.
- ORTEGA Y GASSET, José (2002³), *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Alianza Editorial.
- RICHTER, Hans (1973), *Historia del dadaísmo*, Buenos aires, Nueva visión.
- SABATO, Ernesto (1971²), *El escritor y sus fantasmas*, Buenos Aires, Aguilar.
- (1989³), *El túnel*, Madrid, Cátedra.
- (1993) Conferencia pronunciada en El Escorial como discurso de clausura de los cursos de verano de la Universidad Complutense de Madrid. Fuente: *La Nación*, 4/9/1993. En línea: <http://blogs.periodistadigital.com/poderlimitado.php/2006/04/15/p85986> [Consultado el 12 de Mayo de 2011]
- (2002²), *Hombres y engranajes*, Heterodoxia, Madrid, Alianza Editorial.

WALLIS, Alan (2003), *Modernidad y epifanía literaria en Miró y Azorín*, Alicante, Publicaciones Universidad de Alicante.

WELLEK, René y WARREN, Austin (1993⁴), *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos.