



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras
Colegio de Letras Hispánicas

“Aquella remota luminiscencia”. La mística y la cuestión
del mal en *Sobre héroes y tumbas*

TESIS

que para obtener el título de

LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS

HISPÁNICAS

presenta

Maximiliano Fernández Bretón



Asesora: Dra. María Raquel Mosqueda Rivera

Ciudad Universitaria, Ciudad de México, 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos

A mi madre, por la tenacidad con que lucha cada día, por su amor, su apoyo incondicional y su sabiduría.

A mi padre, por todo y, en especial, por enseñarme a ser paciente a través de la paciencia misma.

A mi hermano David, quien despertó mi vocación con sus inolvidables clases de álgebra, literatura y muchas cosas más. Sin el ejemplo de su valor, no habría podido llegar hasta aquí. También —¿por qué no decirlo?— por ser el sujeto más ingenioso y divertido que conozco.

A Karen Ariana, por darle un nuevo sentido al mundo, por la magia y el amor, y por ser inolvidable.

A Luis Brayan, por ser mi mejor amigo, lo cual debe ser bastante difícil (espero que por lo menos le resulte entretenido).

A mi familia extendida: Rocío, Natán, Fabián grande, Fabián chico, Cecilia, Carolina, Toño, Jorge, Jorgito, Nicolás, Niquito, Karina, Nicole, Josefina, Omar, Gary, Miguel, Roberto, Eduardo, Valeria, Jocelyn, Ulises, Bogdan, Leticia, Alfredo y los que faltan.

A mis amigos y, en general, a todos los que me han tirado paro alguna vez aunque falte su nombre aquí: a Gilberto, alias Cori, alias Yoshi; a Luis, Edgar, Bala, Arturo, Aldo, Brandon, José, Jesús, Michelle, Eduardo, Enrique, Yannick, Christian, Andrés, Erick, David, Emilio, Átomo, Jessica, Diana, Efrén, Baruch, Jesús, Landon, Daniela, Paola, Adrián, Jorge, Alejandro, Cristopher, Rodrigo, Pablo, Ricardo, Daneli, Miriam, Angélica, Eleonora, Nallely, Jonathan, Fernando, Carlos, Daniel, Fernanda, Sandra, Melissa, Marcos,

Gaelia, Eréndira, Tzamn, Eugenia, Iván, Román, Markus, Javier, Tomás, Hugo, Brandon, Mario y Adalberto.

A mi asesora y mis sinodales, por el tiempo que se tomaron para revisar este trabajo, por sus sugerencias y comentarios, y por el compromiso que día a día demuestran con la enseñanza universitaria: Raquel Mosqueda, Hugo Espinoza, Mónica Quijano, Wendy Phillips e Ivonne Sánchez.

A mis maestros Miguel Rodríguez Lozano, Bily López, Luis Antonio Gallo, Yogendra Sharma, Roberto Téllez, Judith Gutiérrez, Silvia de los Ríos, Leticia y Eduardo Gómez, Belén Báez, Mauricio Cerecero y Miguel Macías.

A todos los que, sin saberlo, me han ayudado a través de sus palabras y, en particular, a los valientes escritores latinoamericanos.

ÍNDICE

ADVERTENCIA PRELIMINAR.....	7
INTRODUCCIÓN.....	8
I. EL VATE ERNESTO SÁBATO	
1. El espiritualismo de Ernesto Sábato.....	15
2. Una aproximación al término “mística”.....	17
3. El símbolo y el visionario.....	31
4. Vidal Olmos, explorador de la sombra.....	33
5. Metodología de trabajo.....	37
II. ANTECEDENTES Y PROCESO ESCRITURAL DE <i>SOBRE HÉROES Y TUMBAS</i>	
1. Un método de ensayo y “error”.....	43
2. El ensayo y la disidencia: orígenes de una filosofía.....	47
3. <i>El túnel</i> , germen narrativo.....	52
4. Contexto histórico de la novela.....	59
5. La génesis y arquitectura de <i>Sobre héroes y tumbas</i>	61
6. El remoto origen del “Informe sobre Ciegos”.....	64
III. SIMBOLISMO DE LOS PERSONAJES Y LA TRAMA	
1. Lo diurno y lo nocturno en <i>Sobre héroes y tumbas</i>	68
2. Martín del Castillo.....	72
3. Bruno Bassán.....	86
4. Alejandra Vidal Olmos.....	90
5. Fernando Vidal Olmos.....	95

IV. LA DIMENSIÓN MÍSTICA DEL “INFORME SOBRE CIEGOS”

1. Interpretación del “Informe sobre Ciegos”.....	102
2. Lo sagrado impuro y la mística del Mal.....	134
3. Recursos para reflejar el trance: Sábado ante la tradición mística.....	141
CONCLUSIONES.....	155
FUENTES.....	160

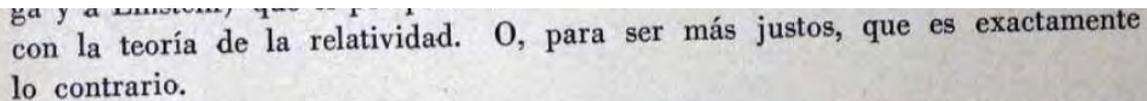
El otro ciego que dijimos que podía empachar el alma en este género de recogimiento es el demonio, que quiere que, como él es ciego, también el alma lo sea.

SAN JUAN DE LA CRUZ

ADVERTENCIA PRELIMINAR

He de referirme a la cuestión de la grafía del apellido Sábato, motivo de discusión constante entre la crítica especializada. Julia Érika Negrete Sandoval apunta que, “se sabe que la acentuación deriva de la castellanización de ese apellido de origen italiano, por lo que resultaría más natural escribirlo sin el acento” (2016: 120, nota 5). Sin embargo, en el presente trabajo, opto por la escritura con tilde (Sábato) para referirme al autor de carne y hueso, pues se trata de una “convención extendida”, y, de hecho, el mismo Sábato vaciló en distintos momentos de su carrera entre el empleo de una de las dos grafías. En todo caso, optar por la italiana es perfectamente válido, siempre que se tenga en cuenta que “lo más pertinente, aunque quizás menos económico, es indicar, cuando sea necesario, si se trata del autor real o del personaje” (Negrete, 2016: 120, nota 5).

Cabe mencionar que ya desde su primera colaboración con la revista *Sur* (una reseña de un conjunto de ensayos de Max Planck), el bonaerense firmó su apellido con tilde (Sábato), aun cuando ésta luciese de manera inusual y casi cómica sobre las mayúsculas de rigor que formaban su nombre en la tipografía de la época (Sábato, 1941: 70):



ERNESTO SÁBATO

En mi opinión, la decisión de crear un Sabato-personaje que solamente perteneciese al universo de *Abaddón el exterminador* (uno de cuyos rasgos identificativos sea justamente prescindir de la tilde en la escritura del apellido) se debe al anhelo por parte del escritor de figurar como personaje en su propia obra artística, sin comprometer su auténtica identidad personal. Para evitar ambigüedades, enmiendo todas las citas que discrepen de este criterio.

INTRODUCCIÓN

La novela *Sobre héroes y tumbas* (1961) es una de las más importantes de la literatura argentina del siglo pasado. Aquí, como en el resto de su obra, el escritor Ernesto Sábato indaga en la psicología del ser humano y plantea problemas filosóficos de gran trascendencia e interés hasta nuestros días, como la soledad del hombre contemporáneo, la alienación y degradación causadas por la progresiva mecanización de la vida moderna y el papel central del arte y el mito en la concepción de la realidad.

A más de cincuenta años de su publicación, y un siglo del nacimiento del autor, cabe preguntarse ¿qué vigencia tiene esta obra en el canon de la literatura latinoamericana? Para responder a esta interrogante, me parece conveniente emprender una revisión de los planteamientos estéticos e ideológicos de Sábato que, en conjunto con un examen de ciertas facetas de la novela algo desatendidas por la crítica tales como su génesis textual o la influencia de diversas tradiciones escriturales, hará posible constatar la originalidad de *Sobre héroes y tumbas* dentro del ámbito literario del continente; libro que, a mi parecer, cobra mayor relevancia día con día a la luz de la creciente tendencia de culto a la tecnología en el mundo contemporáneo, por mencionar sólo un caso. Pienso además que mis circunstancias particulares de lectura, al existir ya una distancia generacional con respecto a los receptores iniciales del texto, me permitirán articular una visión novedosa sobre este punto. Puedo afirmar que entre las muchas impresiones que me dejó el libro desde la primera vez que lo leí, una duda específica ha sido constante: ¿en qué sentido es el personaje de Fernando Vidal Olmos un “místico del Mal”, como él refiere de sí mismo? Pero antes de abordar dicha cuestión, a la cual mi tesis pretende dar respuesta, presentaré una breve semblanza de este escritor.

Ernesto Roque Sábato Ferrari, nació en Rojas, Argentina, el 24 de junio de 1911, hijo de Francesco Sabato y Giovanna Ferrari, inmigrantes italianos. Fue el décimo de once hijos varones. Su nacimiento ocurrió en una coyuntura muy peculiar (recordada en pasajes de *Abaddón el exterminador* y *Antes del fin*), pues el bebé fue nombrado tal como el hermano que lo antecedió, Ernesto, quien había fallecido poco tiempo atrás (Costenla, 1997: 81). Por una parte, este suceso tuvo graves consecuencias en la psicología del escritor, quien se consideraba marcado por esta tragedia; por otra, hizo que su madre fuera especialmente sobreprotectora con Ernesto y Arturo, el hijo menor. A la postre, la maternidad sería uno de los temas principales de la escritura del argentino. Su infancia estará definida también por la estricta disciplina que el padre imponía a los once hermanos y por una pasión por la lectura adquirida desde temprana edad (Lojo, 2009: 525-526).

A los trece años se separa de su familia y se traslada a La Plata para cursar estudios secundarios. Fue una temporada marcada por la soledad y el abandono del entorno familiar; sin embargo, durante este periodo también descubriría una vocación por las ciencias, en particular por las matemáticas y la lógica. Dedicará los años de su juventud al estudio de la física y a la militancia política con los anarquistas y los comunistas, al grado de llegar a abandonar temporalmente los estudios debido a su activismo. No obstante, consiguió su doctorado en 1938 y luego se trasladó a París, becado para trabajar en el Instituto Curie. En esa ciudad entró en contacto con los grupos surrealistas.¹ Esta experiencia lo orilló a

¹ “Aun siendo conscientes de que de los tres términos que se barajaron durante el pasado siglo para traducir el francés *surréalisme*, triunfó el único incorrecto (sur-realismo, *stricto sensu* ‘realismo del sur’), nosotros siempre hemos creído y defendido que lo propio es emplear el de ‘superrealismo’. Como pruebas, el concepto nietzschiano de *surhomme* y el concepto freudiano de *surmoi*, equivalentes franceses de los castellanos ‘superhombre’ y ‘superyó’” (Abeleira, 2016: 8). Quiere decir esto que el término *surréalisme* implica una “superación de la realidad” de cierto tipo (tal como el de “superhombre” entraña también una con respecto al “hombre”). No en vano *surréalisme* es traducido en ocasiones como “sobrenatural”. En el presente trabajo

replantearse su vocación y, a su regreso a la Argentina, tras el inicio de la Segunda Guerra Mundial, abandonará la ciencia por la literatura y la pintura en 1943 (Lojo, 2009: 526-529).

En ese año escribe *Uno y el universo* (publicado en 1945), libro con el que inaugurará la vertiente ensayística de su producción. En 1948 publica su primera obra de ficción, *El túnel*, la cual le dará fama internacional. Posteriormente, aparecerán otros textos, entre los que destacan los ensayos *Hombres y engranajes* (1951) y *Heterodoxia* (1953), antes de que en 1961 salga a la luz *Sobre héroes y tumbas*. Después de 13 años, publicará su tercera y última novela, *Abaddón el exterminador* (1974). En ese lapso también dio a la imprenta *El escritor y sus fantasmas* (1963) y *La cultura en la encrucijada nacional* (1973), entre otras producciones. En 1983 presidió la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), encargada de investigar los secuestros ocurridos durante el régimen militar de Jorge Rafael Videla. En 1984 recibirá el Premio Cervantes por el conjunto de su obra. En sus últimos años se destacan libros como *Antes del fin* (1998) y *La resistencia* (2000). Falleció el 30 de abril de 2011 en Santos Lugares, población donde vivió con su familia desde 1944 y desarrolló casi toda su carrera literaria.

La novela *Sobre héroes y tumbas* es considerada por muchos críticos como su obra cumbre, en particular porque incluye el notable “Informe sobre Ciegos”. Pese a la presencia y relevancia de una noción particular de mística en el texto, este tema ha sido abordado por los especialistas de manera superficial, pues ha sido explicado como un rasgo menor de la dialéctica entre lo racional y lo espiritual que marca los escritos del autor argentino. No obstante, postulo que centrarse en este aspecto no sólo es clave para interpretar la odisea de Fernando Vidal, sino que es necesario para comprender la postura de Sábato a favor de la

emplearemos el término “superrealismo” y sus derivados para referirnos a los conceptos asociados con el término *surréalisme*. Véase asimismo la nota 8.

“metafísica de la esperanza”, representada en esta novela por la historia de Martín, la cual culmina con su desafío y una suerte de encuentro con Dios: no está de más recordar que este planteamiento espiritual será un rasgo distintivo de su narrativa y ensayística posterior.

Mi propuesta de tesis consiste en analizar la novela de Ernesto Sábato enfocándome en los elementos textuales relacionados con la mística; a saber, la función que desempeñan varios motivos presentes en la obra, como el viaje al inframundo, la búsqueda del absoluto y la presencia del “dios desconocido”; aunado a lo anterior también deben tomarse en cuenta el papel que cumplen los distintos personajes en el desarrollo de la trama, como actores de un drama simbólico, y el rol que juega la mística en el tratamiento de la cuestión del mal. Como parte de mi estudio, expondré además algunas de las tradiciones filosóficas y literarias a las que Sábato se adscribe al tratar sobre esta materia.

El ejemplo más evidente de la presencia de la mística en *Sobre héroes y tumbas* es el “Informe sobre Ciegos”, moderna alegoría de la confrontación entre luz y oscuridad, en la cual se da testimonio de la investigación de Fernando Vidal Olmos, *alter ego* del escritor, sobre el mundo de los ciegos. Se trata de un recuento marcado por trances extáticos y experiencias sobrenaturales de todo tipo. El personaje, autodefinido como “místico del Mal”, recorre una escala invertida de estados espirituales, en una progresión que culminará en un encuentro subterráneo con un ser trascendental y en la revelación de su destino.

Como ya dije, la intención fundamental de mi tesis es dilucidar el papel que desempeña la “mística del Mal” en *Sobre héroes y tumbas*. El contacto con una dimensión sagrada es un tema central y recurrente en esta novela, ya que define en buena parte el desarrollo de la trama. En tal búsqueda no está ausente la simbología mística, que aparece tanto de manera velada como explícita en diversos pasajes. El caso más notable es el “Informe sobre Ciegos”, protagonizado por Fernando Vidal Olmos, pero en las trayectorias

vitales de otros personajes clave como Martín del Castillo, Alejandra Vidal y Bruno Bassán es posible hallar también elementos del simbolismo místico asociados con un planteamiento artístico general.

Si bien líneas de investigación similares han sido tratadas con anterioridad en diversos libros y artículos,² usualmente los estudios se limitan a analizar los elementos míticos y místicos del “Informe sobre Ciegos”, sin interpretar ni vincular los símbolos que allí aparecen con los del resto de la novela. Empezar esta labor es uno de los propósitos de mi tesis. Aquí empleo el término “mística” para referirme a cierto tipo de experiencia que tiene lugar en un nivel de conciencia que supera al ordinario o común, donde se entra en contacto con el dominio de lo sagrado y se adquiere un conocimiento íntimo de éste (sea cual sea la forma en la que se manifieste: dios, el absoluto, lo divino o el vacío) (Martín, 2003: 23). Dichas vivencias generalmente están acompañadas de algún tipo de éxtasis y, aunque se asocian con frecuencia a la vida religiosa, no necesariamente son acontecimientos exclusivos de este ámbito. En este trabajo examino la mística como un suceso que, a pesar de su carácter inherentemente oculto, permite un estudio desde una perspectiva hermenéutica, ya que lo místico se presenta en una serie de elementos visibles como el lenguaje empleado por los que tienen dicha vivencia, los estados peculiares de conciencia y los fenómenos psicofísicos que padecen muchos sujetos que viven las experiencias místicas (Martín, 2004: 18), los cuales posibilitan una interpretación crítica. En el caso de Sabato, hallaremos estas evidencias en su prosa de ficción, pero también en su producción ensayística y en sus entrevistas.

² Destaco los trabajos de Ávila (2008), Dapaz (1973), Foster (1972), Georgescu (1983), Montiel (1989), Olguín (1988), Sánchez (2010), Sauter (2009) y Wainerman (1971).

La obra cuyo análisis nos ocupa fue el fruto de varios años de trabajo no sistemático, que se remontan, según declaraciones del autor, a 1938. La redacción definitiva tuvo lugar en la década de los cincuenta, con un periodo especialmente productivo entre 1955, año en el que transcurre el desenlace de la novela, y 1961, cuando se publica. Cabe recordar que en 1955 ocurrió la “Revolución Libertadora”, tras la cual el régimen peronista dejó el poder. Dicho suceso histórico marcó un hito importante en la historia argentina y tiene relevancia en el desarrollo de la trama.

Precedida por *El túnel* y continuada por *Abaddón el exterminador*, el libro pertenece a la trilogía novelesca que transcurre en el mismo universo ficcional. En *Sobre héroes y tumbas* se integran los eventos acontecidos en *El túnel* con el resto de la mitología de Sábato, y en la cual se presentan numerosos personajes, temas y recurrencias que aparecerán en *Abaddón el exterminador*. Por este motivo, no podemos analizarla como una obra enteramente independiente, sino como un elemento de un conjunto orgánico dividido en tres partes.

Considerando lo anterior, retomo los temas planteados al comienzo de esta introducción y planteo las siguientes preguntas guía: ¿es *Sobre héroes y tumbas* un texto de tema místico, o sólo lo es el “Informe sobre Ciegos”? ¿En qué otras partes de la novela se percibe el tema místico? ¿A qué tipo de tradición filosófica, literaria o mística se adscribe Sábato al tratar este tema? ¿Qué implicaciones tiene este hecho con el resto de su obra? Y, en particular, ¿en qué sentido podemos comprender la expresión “místico de la Basura y del Infierno” (Sábato, 1961: 355), central a la experiencia extática de Fernando Vidal Olmos?

Si bien *Sobre héroes y tumbas* profundiza respecto a muchos aspectos de la experiencia humana (uno de los cuales es la mística), esto no quiere decir que sea el único tema tratado, pues también están presentes otros de igual relevancia, como el amor trágico

y la reflexión sobre la identidad nacional. No obstante, es claro que puede hacerse una lectura interpretativa de la mística del “Informe sobre Ciegos” y de los eventos narrados allí por Fernando Vidal Olmos. También es posible hallar, aunque en una medida muy menor, elementos de misticismo en otras partes del texto, que, o bien ayudan a esclarecer el sentido del mismo “Informe”, o explican la finalidad de la búsqueda espiritual de los otros personajes principales (Martín, Alejandra y Bruno). Hay que recordar, sin embargo, que la simbología es distinta en cada caso, pues varía de acuerdo con el desarrollo y el papel en la ficción de cada personaje.

Para explorar este problema, emprenderé un análisis que progresivamente se enfocará en la cuestión central: esto es, la trayectoria mística de Vidal Olmos. Mi tesis se divide en cuatro capítulos: en el primero presento diversos argumentos para afirmar que Ernesto Sábato elaboró un tipo particular de escritura mística; asimismo, defino esta categoría y expongo la metodología que emplearé para comprobar mi hipótesis. En el segundo capítulo me enfoco en el análisis de los antecedentes textuales de la obra: es decir, la novela corta *El túnel* y buena parte de la producción ensayística de Sábato: asimismo, describo brevemente el contexto de escritura de *Sobre héroes y tumbas*. En el tercer capítulo doy comienzo al análisis de símbolos, trama y personajes del libro, en tanto que reservo el examen hermenéutico del “Informe sobre Ciegos” y una comparación de la “mística del Mal” de Vidal Olmos con otros tipos de misticismo para el cuarto capítulo. Por último, presento mis conclusiones.

I. EL VATE ERNESTO SÁBATO

1. El espiritualismo de Ernesto Sábato

La teoría que aquí esbozaré es un intento nuevo, que, además, tiene la ventaja de unificar fenómenos tan dispares como los sueños premonitorios, la locura, el éxtasis y la inspiración de los grandes poetas. Debo agregar que estas especulaciones no son el mero resultado de lecturas y reflexiones: son, en buena medida, la consecuencia de experiencias personales, que comenzaron con las alucinaciones que padecí en mi infancia y con obsesiones que me han perseguido a lo largo de mi vida posterior. Experiencias de las que hasta hoy no he escrito nada de tipo especulativo, ya que sólo se han manifestado, de modo que podríamos llamar hipostático, en la novela *Sobre héroes y tumbas* (Sábato, 1970: 889-890).

En esta cita, perteneciente al ensayo “Una teoría sobre la predicción del porvenir”, de 1967, Ernesto Sábato se enfrenta, una vez más, con su usual y agudo criterio, a la cuestión que lo mantuvo ocupado durante toda su vida: ¿qué es lo espiritual, en *realidad*, si no es lo estrictamente material o sensorial? ¿Es acaso la llave para predecir el destino? Además, el bonaerense revela que *Sobre héroes y tumbas* es una obra en la que tiene lugar el proceso hipostático: esto es, en la cual experiencias (en ocasiones propias) de premonición, locura, éxtasis e inspiración son representadas artísticamente de un modo análogo a como los teólogos cristianos opinan que Dios se hizo sustancial: recordemos que el adjetivo puede referirse “a la unión de la naturaleza humana con el Verbo divino en una sola persona” (Real Academia Española, 2014: s.v.).

Entendida así, la obra de arte, y en particular la novela, son para Sábato medios de sublimación de algo sobrenatural o divino. Pero, ¿qué “teoría sobre la predicción del porvenir” es ésta? Sábato postula, centrándose en las propiedades del sueño, que el ámbito espiritual del mundo se rige por las siguientes reglas:

1. En el universo de los sueños (no en el de sus causas físicas, sino en el de sus imágenes) no rige el principio determinista que es propio de la realidad material. 2. Tampoco rige la lógica, con sus principios de identidad y contradicción. Los sueños no son 'aristotélicos'. 3. El tiempo no presenta el carácter irreversible que es propio del mundo material: es revuelto, no hay clara distinción entre el pasado, el presente y el futuro. 4. En el sueño, en fin, hay visiones de lo porvenir (Sábato, 1970: 898).

Pienso que en estos fragmentos se muestra una faceta poco conocida del autor de *Abaddón el exterminador*, pues esta novela, en la cual el argentino trata con más insistencia estas cuestiones, es también la menos leída de sus obras de creación. Lo cierto es que su ficción más breve y más antigua es también la más famosa: *El túnel*. En ella, el oriundo de Rojas se nos revela aún como un escritor bastante influido por la literatura existencialista francesa (aunque sin concordar con la esencia de sus planteamientos), e incluso llega a parecer un autor que oculta su propia obsesión racionalista bajo la máscara de Castel. Pero lo cierto es que en su narrativa y ensayística posterior, en la evolución de su pensamiento escrito y su discurso, con cada vez más fuerza, la preocupación por lo espiritual puro se vuelve su interés central. A tal grado que deberíamos preguntarnos si no es más bien *El túnel* una especie de inmólación, de retractación y confrontación con su pasado de científico, de regreso ansiado a un cauce de su espiritualidad reprimido durante mucho tiempo. A este respecto, Ernesto Ávila nota que

Sábato ha rescatado en la expresividad contemporánea, en este medio de comunicación masiva que es la novela, el olvidado sentido de trascendencia que el hombre abandonó paulatinamente a través de la entronización de la razón y la objetividad [...] que agravó el problema ontológico y segmentó al hombre de su *integralidad* fundamental al hacer olvidar al *ser*, con hipótesis 'objetivas', que el hombre es esencialmente dual, y no sólo ello, sino que es un ser esencialmente espiritual (2008, 93).

Asimismo, Pablo Sánchez comenta respecto a su espiritualismo que "no cabe duda que el espiritualismo sabatiano es de raíz religiosa y es fundamental en su visión social y

política: además, ese humanismo se propaga a su novelística, determinando los rasgos esenciales del propósito estético e ideológico del autor” (2010: 45).

Con base en lo anterior, en este capítulo plantearé el marco interpretativo de mi lectura de *Sobre héroes y tumbas*, la cual se enfoca en un punto particular de la espiritualidad presente en la literatura de Ernesto Sábato: la mística. Expondré algunos de los argumentos emanados de la crítica y de la ensayística del propio Sábato que sustentan mi interpretación. Precisaré, además, mi modo de abordar la categoría de mística y aportaré una definición tentativa. No pretendo revisar a profundidad la novela ni el resto de sus escritos por ahora; antes bien, examinaré aspectos específicos relacionados con el planteamiento y los conceptos fundamentales de mi tesis.

2. Una aproximación al término “mística”

De la misma manera que no podemos conocer el significado de una palabra cualquiera en abstracto, sin tomar en cuenta el contexto en que se encuentra, tampoco podemos conocer el sentido de una categoría tan influyente como la mística sin explorar cuáles han sido sus significados a lo largo de la historia. Por ello, es conveniente realizar un acercamiento al tema antes de precisar una definición.

Suele pensarse que la mística es un asunto al que sólo dan importancia los santos o los religiosos. Destacan en el conjunto de los místicos más conocidos los nombres de Rumi, Hildegard von Bingen, Meister Eckhart, Emanuel Swedenborg y Attar de Nishapur en las letras universales, así como Fray Luis de León, Santa Teresa de Ávila y San Juan de la Cruz en las letras españolas, por mencionar unos cuantos. Pero debemos decir que la mística es un problema que afecta en mayor o menor grado a todos los seres humanos.

Sábato mismo consideraba que ésta era un fenómeno en gran relación con la locura, el sueño y el arte, originado por la salida del alma del cuerpo (el *ex-stasis*) en circunstancias especiales:

Lo que el hombre corriente experimenta en sus sueños, ciertos seres anormales lo viven en sus estados de trance: los locos, los videntes, los místicos y los artistas. Pienso que en sus accesos de locura, el alma sufre un proceso parecido al que experimenta todo hombre en el momento de dormirse, y sobre todo en las pesadillas: el alma emigra del cuerpo e ingresa en la eternidad. De ahí las exactísimas palabras que los antiguos empleaban para calificar este temible acontecimiento: ‘ponerse fuera de sí’, enajenarse o alienarse. Siempre tuve la penosa sensación de que los dementes furiosos, en plena vigilia, sufren lo que nosotros padecemos en las pesadillas. Ahora pienso que padecen los tormentos del Infierno, no en el sentido metafísico que habitualmente se da a esta expresión, sino en el sentido literal: *están verdaderamente, en el Infierno*, del mismo modo que nosotros en una pesadilla. Sus movimientos y gestos de fiera acorralada [...] no son otra cosa que la experiencia directa y actual del Infierno (Sábato, 1970: 904).

No es ésta, por cierto, la más aceptada de las teorías entre los místicos canónicos para explicar este acontecimiento. Sin embargo, aclara el sentido de numerosos pasajes de la ficción del argentino, y explica la trascendencia de lo onírico en sus novelas, así como el comportamiento de uno de sus personajes más importantes: Fernando Vidal Olmos. Un místico del mal, un peregrino del infierno, que así describe su vivencia:

Sacudido por los rayos, temblaba aquel territorio arcaico. Por fin la luna estalló en pedazos, que incendiaron los inmensos bosques, desencadenando la destrucción total. La tierra se abrió y se hundió entre cangrejales. Seres mutilados corrían entre las ruinas, cabezas sin ojos buscaban a tientas intestinos se enredaban como lianas inmundas, fetos eran pisoteados en medio de la bazofia. El Universo entero se derrumbó sobre nosotros (Sábato, 1961: 363).

Como vemos, el trance de Vidal no es luminoso ni apolíneo; es más bien duro y violento. Ciertamente, su delirio no “tiene lugar” en los “prados con verdad frescos y amenos” a los que alude Fray Luis de León, mas en él encontramos componentes lingüísticos, estilísticos y simbólicos que nos permiten afiliarlo con seguridad a la tradición de la mística. No debemos despreciar que el éxtasis y las vivencias sobrenaturales de

Fernando en el subsuelo de Buenos Aires son, según él asevera sin dudar, de tipo místico. En tanto que personaje, su testimonio merece ser considerado como válido *dentro de la realidad de la novela*, pues es un constituyente necesario para el funcionamiento de la trama. De hecho, el argentino, quien consideraba a sus personajes como desdoblamientos de sí mismo, afirmó que las experiencias extáticas suelen ser codificadas *hierogramáticamente*³ por el artista:

El poeta, inspirado por los demonios, pronuncia palabras que nunca habría dicho en su sano juicio, describiendo regiones sobrenaturales del mismo modo que el místico mediante sus éxtasis. En tal estado de alienación, el alma tiene una percepción distinta de la normal, por encima de las fronteras del sujeto y del objeto, de la vida y de la muerte, de lo real y lo imaginario, del pasado y del futuro. Toda obra de arte sería así una suerte de hierograma (Sábato, 1970: 905).

Conviene percatarse, además, que la idea de una “mística del Mal”, inusual en el mundo cristiano, no es del todo inconcebible en cosmovisiones donde se asume al mal como componente de lo *sagrado* junto con el bien. En realidad, en muchas culturas, por ejemplo, en la nahua prehispánica, la distinción valorativa entre bien y mal no está ni siquiera codificada lingüísticamente. Lo sagrado es, además, un aspecto de la realidad al cual tampoco el llamado hombre moderno puede sustraerse: “el hombre que opta por una vida profana no logra abolir del todo el comportamiento religioso. Habremos de ver que incluso la existencia más desacralizada sigue conservando vestigios de una valoración religiosa del mundo” (Eliade, 1998: 23). Uno de los más importantes estudiosos de la mística en el siglo XX, Rudolf Otto, se refirió a esta situación del ámbito cultural cristiano en los siguientes términos:

³ Es decir, en un nivel de *escritura sagrada*; de *hieros* [ἱερο-], “sacro”, y *grámma* [γράμμα], “escritura”, símbolo escrito”. Según René Girard, “el griego *hieros* procede del védico *israh* que se traduce generalmente por ‘fuerza vital’. Esta traducción es en sí misma un término medio que disimula la conjunción de lo más maléfico y de lo más benéfico en el seno del mismo vocablo. Se recurre frecuentemente a este tipo de compromiso para escamotear el problema que plantean al pensamiento moderno los términos que designan lo sagrado en las lenguas más diferentes” (1995: 273).

La palabra *santo*, o a lo menos sus equivalentes en hebreo, latín, griego y otras lenguas antiguas designaba ante todo ese excedente de significación; pero no comprendía en absoluto, o no comprendía, desde luego, y nunca exclusivamente, el sentido moral. Pero como nuestro sentimiento actual de la lengua incorpora sin duda lo moral a lo santo, será conveniente, en la investigación de aquel elemento peculiar y específico, inventar, al menos provisionalmente [...] una palabra destinada a designar lo santo *menos* su componente moral, y —añadimos a renglón seguido— *menos* cualquier otro componente racional (Otto, 1996:14).

No hay necesidad de inventar una palabra tal en el idioma español, pues ya existe: se trata del término *sagrado*, el cual, a diferencia del de *santo*, deriva etimológicamente de “*sacrare*, ‘consagrar’ y éste de *sacer*, *sacra*, *sacrum*, ‘santo, augusto’”, mientras que *santo* es una palabra que originariamente era “participio de *sancire*, ‘consagrar, sancionar’”. (Corominas y Pascual, 1991: svv.). De esta manera, el vocablo “sagrado” denota incluso aquella faceta de la espiritualidad no *sancionada* o aprobada por los poderes morales en turno. En el presente estudio, en virtud del criterio etimológico, en adelante evitaremos el uso de los términos “santo” y “santidad,” empleando en su lugar los de “sacro” y “sagrado” para aludir a la dimensión trascendente o de contacto con lo absoluto propia de la mística.

Para Sábato, como reza su teoría, mística es sueño, locura, poesía: todo esto a la vez, sin distinciones esenciales. Con base en lo anterior, opino que la mística no está asociada a una religión en específico, o incluso, al hecho cultural de la religión. Este factor causa que muchos estudiosos (sobre todo los pertenecientes a alguna tradición religiosa) crean necesario aclarar la diferencia entre mística “religiosa” y mística “profana”. Reitero: la diferencia entre éstas (si es que la hay) no es más que una distinción que compete propiamente al *modo* de la experiencia de lo sagrado. Rudolf Otto, por ejemplo, admite que el concepto “misterio religioso” no alcanza para definir a cabalidad la experiencia mística: “El misterio religioso, el auténtico *mirum* es —para decirlo acaso de la manera más justa— lo *heterogéneo en absoluto*, lo *thateron*, *anyad*, *alienum*, lo extraño y chocante, lo que se

sale resueltamente del círculo de lo consuetudinario, comprendido, familiar, íntimo, oponiéndose a ello, y, por tanto, colma el ánimo de intenso asombro” (Otto, 1996: 38). Mi postura acerca de esta cuestión es que la mística, más que una “experiencia religiosa” — término que no comprende todas las modalidades del fenómeno—, se trata de una suerte de “ingreso en la eternidad” (en palabras de Sábato), en lo otro, lo trascendente, lo absoluto, etc.; en aquello que Otto se ve obligado a llamar *numinoso*, a partir de *numen* (Otto 1996: 15) y que nosotros denominaremos *sagrado* de aquí en adelante.

No en vano Dios tiene cien o mil nombres en muchísimas tradiciones: es que lo sagrado bien puede ser descrito en términos de una tradición religiosa, o profana, o atea inclusive; o ser descrito con neologismos, con arcaísmos, o aun con evasivas. Ante la experiencia mística, el sujeto recurrirá a su acervo comunicativo, el cual está influido por su forma de vida misma, porque ésta es radicalmente *individual*:

La mística no es ni ciencia, ni filosofía, ni teología, no es conocer, ni pensar, ni siquiera es contemplar; es mucho más, es relación. El místico tiene a Dios, y Dios, al místico en su relación. Una relación que es oscura, secreta, hermética, cerrada, preservada. Por eso, cuando el místico pretende contar cómo es Dios no hace más que alumbrar modos apofáticos. Nada de lo que pueda decir lo define o lo precisa. Porque cuando quiere retratar lo que ha oído y visto ya no está en la relación sino fuera de ella. [...] Lo cual quiere decir, una vez más, que si bien lo divino y la realidad son únicas, cuando se teoriza (o se espectaculariza) se hace múltiple. De ahí que, siendo coincidentes en lo esencial (incomunicables), las experiencias místicas se diversifican y hasta se contradicen en la comunicación. Mística es vínculo y con eso basta (Palacios, 2002: 66).

Debido a ello, “mística” puede designar, al mismo tiempo, el simbolismo, el ritual, el trance y aun la revelación que corresponden a los encuentros directos con lo trascendente. He aquí un aspecto conflictivo de nuestro trabajo, pues ¿cómo examinar un fenómeno tan ambiguo, que no parece ofrecer ningún asidero? Recapitulemos: la mística implica una relación individual con lo absoluto, y debe ser estudiada *caso por caso*, atendiendo a las generalidades del fenómeno, sin olvidar que se trata de un objeto de estudio en el cual casi

todo planteamiento de un principio general será estéril. Por esto mismo, el examen crítico de la mística se llegó a considerar anticientífico. Nada de eso: sin embargo, el análisis literario que emprenderemos deberá ser más afin, necesariamente, al caso clínico que al teorema matemático, por razón de la inherente unicidad en la relación de cada sujeto particular con la dimensión de lo sagrado.

Hace seis siglos y medio, aproximadamente, este término recién se incorporaba al idioma español. Se trataba de un adjetivo vinculado en exclusiva a conceptos de tipo teológico, tales como “cuerpo místico”, “senso místico” y “teología mística”, que esencialmente sólo aparecen en textos religiosos. Estos sintagmas fueron formados en el ámbito latinoparlante y conservados en las lenguas romances, pero en último término, la raíz léxica de “mística” proviene del griego. La voz era “la trascripción del adjetivo griego *mystikòs* [μυστικός], derivado de la raíz indoeuropea *my*, presente en *myein*: cerrar los ojos y cerrar la boca, de donde proceden ‘miope’, ‘mudo’ y ‘misterio’, que remite a algo oculto, no accesible a la vista, de lo que no puede hablarse” (Martín, 2004: 16). Por influjo indirecto de las religiones místicas, el cristianismo llegó a adoptar este término. Dada su vasta multiplicidad, y las enormes discrepancias entre los distintos Misterios, lo esencial que debe recordarse es que todos ellos realizaban iniciaciones místicas en la cual los aspirantes entraban en algún tipo de trance, todos exigían la preservación del secreto divino por parte de los iniciados, y todos llegaban a representar dramas acerca del origen divino del mundo, alegorías mitológicas y sagradas de la existencia. De estos actos rituales provienen muchos matices significativos del vocablo. De hecho, aún hoy hay cierta confusión semántica entre los términos ministerio y misterio (Corominas y Pascual, 1991: s.vv.), el cual se origina desde los inicios de la cristiandad en Occidente. Juan Martín Velasco apunta que, posteriormente, el concepto de mística adquirió tres sentidos:

“Mística” no aparece ni en el Nuevo Testamento ni en los Padres Apostólicos y se introduce en el vocabulario cristiano a partir del siglo III. Con el paso del tiempo va a cobrar tres sentidos que llegan hasta nuestros días [...] designa, en primer lugar, el simbolismo religioso en general [...] El segundo significado, propio del uso litúrgico, remite al culto cristiano y a sus diferentes elementos [...] En tercer lugar, “místico”, en sentido espiritual y teológico, se refiere a las verdades inefables, ocultas, del cristianismo (Martín, 2003: 20).

Por otra parte, no parece ser que el pueblo llano castellano de la temprana Edad Media fuera muy dado a usar cultismos griegos. De hecho, según el *Corpus del Nuevo diccionario histórico*, el vocablo aparece por vez primera en la lengua española escrita hasta 1376, como adjetivo que califica a teología: “Entonces todos goyosos entraran en el goyo, no entrara en ellos tan solamiente, segunt que dize Sant Ancelm De mistica theologia” (Fernández de Heredia, 2003). El adjetivo pertenece, evidentemente, a un título latino de un libro, pero recordemos que las partes integrantes de nombres propios de obras solían prestarse más fácilmente a la manipulación lingüística en la época medieval: en este contexto, el término es susceptible de leerse tanto a la latina como a la castellana. Podemos, pues, asumir con cierta reserva que para el siglo XIV el término era común en el romance, por lo menos en el ámbito eclesiástico. Y desde el siglo XV, mas especialmente en el siglo XVI, siglo de místicos en la Península Ibérica, su uso tendrá un importantísimo auge y formará parte del léxico corriente del idioma. Empero, la palabra “mística” aún tendría que evolucionar en su significado para devenir en el término que conocemos y utilizamos hoy. No aparece registrada como sustantivo en los diccionarios sino hasta 1780, en el *Diccionario de la Real Academia*, el cual indica: “Mística. s.f. La facultad que da reglas y enseña el modo de la contemplación de las perfecciones divinas por sus grados, que llaman vías. *Mystica*” (Real Academia Española, 1780: s.v.). Esta definición —basada en los planteamientos teológicos del cristianismo— ha sido desde entonces el sentido fundamental del vocablo (en tanto que contemplación divina por grados), aunque tiene matices que es

conveniente precisar para delimitar los alcances del presente estudio. Un aspecto a recalcar es que, como hemos visto, su arcaica condición de adjetivo le otorga a “mística” valores semánticos propios de sustantivos como *crítica*, *poética*, *lógica* y *semántica*, los cuales pueden tomar rasgos de sentido adjetival pese a comportarse gramaticalmente como sustantivos. Por ejemplo, cuando se dice “La *mística* de nuestro país”, el término parece calificar aquí a un sustantivo elidido (tal vez *unión*, *comunidad*, o *vida*) y, de hecho, su significado es ambiguo *precisamente* porque es capaz de calificar a un buen número de términos elididos.

Dicho esto, cabe añadir que el otro componente de la definición, los “grados” o “vías”, son un elemento recurrente, aunque no universal, que organiza las experiencias místicas y facilita la transmisión de su sentido. Sin embargo, considero que este aspecto del fenómeno místico atañe al *modo* o *modalidad* de mística, ya que, pese a que la metáfora representada con el término “vía” puede ser útil para describir el descubrimiento progresivo de lo sagrado, lo cierto es que no siempre las vías de los místicos resultan ser las mismas:

Algunos místicos han ofrecido una significativa variedad en el número de estas etapas (Ibn al-‘Arabi hablaba de un millar). [...] El modelo más aceptado es el de las tres vías (la *purgativa*, la *iluminativa*, la *unitiva*) propuestas por el Pseudo-Dionisio Areopagita. Además, cabe mencionar una cuarta etapa llamada la *noche oscura del alma*. No obstante, estos son sólo mapas sinópticos propuestos con el fin de establecer cierto orden, pero que no se cumplen generalmente (García, 2011: 19).

Cada modo particular de vivir la mística debe sus diferencias con respecto a otros al carácter individual de esta especie de relación con lo absoluto, pues no todos los individuos participan de la misma manera en el ámbito sacro. “No se ha de entender que a todas las que llegan a este estado [las almas] se les comunica todo lo que en estas dos canciones se declara, ni en una misma manera y medida de conocimiento y sentimiento; porque a unas almas se les da más y a otras menos, y a unas en una manera y a otras en otra” (Juan de la

Cruz, 2017: 66), declara San Juan de la Cruz en sus glosas al *Cántico espiritual*. Así pues, la mística de Vidal Olmos tendrá sus propios “grados”, “etapas” o “fases” (como corresponde a todo tipo de relación entre el individuo y lo sagrado) que podremos reconocer según los símbolos asociados a cada una y que acotaremos a su debido tiempo, pero que serán radicalmente diferentes a las de otros individuos.

Una prueba de la variada multiplicidad de representación de lo trascendente, de la versatilidad de lo místico, es que la experiencia de Vidal Olmos es *narrable* pese a ser tan extraña. Éste, sin embargo, descubre una vez ocurrida que no le basta el inventario del lenguaje para “mostrar” lo que le sucedió. Los místicos suelen padecer “insuficiencia de lenguaje”. No es debida a la falta de cultura letrada, y de hecho, numerosos místicos han sido personas muy cultivadas (el mismo personaje de Vidal lo es): “¡Qué inmenso y pintoresco idiota soy! Un hombre grande, una persona que ha leído a Hegel y ha participado en el asalto a un banco” (Sábato, 1961: 312). No obstante, también le es necesario recurrir a la creación de neologismos y al uso innovador de figuras retóricas. ¿Cuál es el motivo de fondo? ¿O es que el “Informe” es tan sólo una crónica de la locura de su protagonista? Como nos dice al respecto de San Juan de la Cruz su comentarista, Luce López-Baralt, el místico “no acierta a entender [...] lo que bullía en su espíritu en el momento del trance místico. Su experiencia es a-racional, a-lógica. Siente perplejidad y confusión. Y esas son precisamente las emociones fundamentales que comunica su poesía” (López-Baralt, 1991: 34). Sin embargo, este obstáculo puede representar un aliciente para el místico, quien deberá enfrentarse con sus propias palabras para poder testimoniar su experiencia:

Característica común a todos los místicos y a todas las formas de lenguaje místico es la convicción de la “insuficiencia del lenguaje” [...] Pero esta lucha agotadora de los místicos con las palabras no comporta el naufragio de su lenguaje. Al contrario,

libera fuerzas creadoras que generan un lenguaje nuevo, despiertan sus capacidades expresivas y llevan al límite el poder significativo de las palabras mediante lo que J. Baruzzi llamaba “transmutaciones operadas en el interior de vocablos tomados del lenguaje normal”. Tales transmutaciones se logran por medio de toda clase de recursos: adjetivos, prefijos, superlativos, signos de admiración, etcétera (Martín, 2004: 19).

Hasta cierto punto, la presencia de estos elementos nos permite confirmar la validez de una experiencia mística, aunque es verdad que “en muchos casos [...] nos veríamos enfrentados a una difícil tarea si tuviéramos que identificar textos redactados por místicos para diferenciarlos de otros que hubieran sido elaborados por sujetos psicóticos. Tan próxima puede resultar en muchos casos la expresión de la experiencia mística y la de la locura” (Domínguez, 2004: 184-185). Determinar si es apropiado analizar el “Informe” desde la óptica que planteamos sería un gran problema si Sábato se atribuyera estos textos como auténticos. Mas Fernando Vidal es sólo un personaje: una herramienta del autor para retratar la faceta loca, mística, onírica e irracional de su ser. En ese sentido, nuestro estudio puede ser mucho más congruente, paradójicamente, al ser el “Informe” un producto de la ficción, ya que así, podemos constatar su validez *dentro* del ámbito ficticio de la novela. Vidal Olmos es de este modo un vehículo mediante el cual Sábato logra adentrarse en el reino de la locura y lo maléfico:

La diferencia entre un escritor que crea un personaje loco y un loco está en que el escritor puede volver de la locura. [...] Entre la novela y la vida hay la misma diferencia que entre el sueño y la vigilia: el escritor cambia, disfraza la realidad para ejecutar actos infinitamente deseados. Y, como en los sueños, esos cambios, esos disfraces, son casi siempre inconscientes (Sábato, 1953: 11).

Por otro lado, estudiosos han postulado que toda experiencia mística posee cuatro elementos que permiten su identificación, los cuales se presentan en el “Informe sobre Ciegos”:

El primero es la *inefabilidad*. El sujeto que la experimenta —padece o goza— afirma tajantemente que escapa a toda expresión, que no es posible dar cuenta

adecuadamente de su contenido mediante palabras. El segundo es su *carácter noético*. Las vivencias místicas, aunque parecen corresponder a diversas modalidades de sentimientos, comunican también estados de penetración en profundidades de verdad, que describen el conocimiento de Dios más allá de las facultades ordinarias del intelecto discursivo. El tercero es la *transitoriedad*: la experiencia dura sólo breves instantes. El cuarto es la *pasividad*: el místico siente como si su propia voluntad estuviese en suspensión y realmente a veces como si fuera asido y sujetado por un poder superior (Mancho, 2004: 219-220).

Concuerda con ella Sylma García González, quien enlista a su vez las características de *inefabilidad*, *naturaleza intuitiva*, *transitoriedad* y *pasividad*. (2011: 17-18). Veamos ahora cómo la evidencia textual más significativa de la validez de la experiencia mística por parte de Fernando es su propia declaración existencial:

Nunca creí en la casualidad, ni aun de niño [...] tampoco ya pude apartar de mi espíritu la convicción, cada vez más fuerte y fundada de que los ciegos manejaban el mundo [...] Así fui advirtiendo detrás de las apariencias el mundo abominable. Y así fui preparando mis sentidos, exacerbándolos por la pasión y la ansiedad, por la espera y el temor, para ver finalmente las grandes fuerzas de las tinieblas, como los místicos alcanzan a ver al dios de la luz y de la bondad. Y yo, místico de la Basura y del Infierno, puedo y debo decir: ¡CREED EN MÍ! (Sábato, 1961: 355).⁴

Esta última exclamación también es muestra, además, de un afán desesperado de Vidal por *comunicar* su experiencia, así como la convicción de que ésta fue verdadera. El pasaje satisface el criterio del carácter *noético* o *intuitivo* de la experiencia, y evidencia notoriamente su *inefabilidad*, la cual se hace patente en el “Informe” desde su comienzo:

¿Cuándo empezó esto que ahora va a terminar con mi asesinato? Esta feroz lucidez que ahora tengo es como un faro y puedo proyectar un intensísimo haz hacia vastas regiones de mi memoria [...] muevo el haz y veo cosas más lejanas [...] Tal vez está ahí, pero quién sabe: puede ser mucho más atrás, en épocas que ahora no recuerdo, en períodos remotísimos de mi primera infancia. No sé. ¿Qué importa además? (Sábato, 1961: 239. El énfasis es mío).

Los eventos narrados en el “Informe” evidencian a su vez una concepción del trance místico, y en general, de toda la existencia que depende en gran medida del concepto de

⁴ En este trabajo utilizo las cursivas para enfatizar en las citas: si el autor original ya las ha empleado, ocupo las negritas.

destino, presente en Sábato desde su primer libro de ensayos, *Uno y el universo*: “CASUALIDAD. Barbarismo, ¿por *causalidad*?” (Sábato, 1945: 11). El magnetismo que atrae a Fernando, a Martín y a Alejandra a la Iglesia de la Inmaculada Concepción de Belgrano es muestra de este hecho, así como la omnipresencia y omnipotencia de la Secta de los ciegos en su universo ficticio: podría decirse que la Secta es una personificación de la fuerza oscura del destino. Por último, en el “Informe” hay también presencia del rasgo de transitoriedad de la experiencia. Fernando escribe en el capítulo XXXII: “[...] apareció la Ciega. La veo aún, recortada sobre el vano de la puerta, en medio de una luminosidad que me pareció algo fosforescente: hierática” (Sábato, 1961: 347). Luego en el XXXVII, recién concluido este delirio, dice: “*Ignoro* el tiempo que permanecí sin sentido [...] a medida que mis ojos iban vislumbrando el techo y las paredes, sospeché que me encontraba en el mismo cuarto del que creía haber escapado [...] De manera que *todo mi peregrinaje* por los subterráneos y cloacas de Buenos Aires, mi marcha por aquella planicie planetaria y mi ascenso final hacia el vientre de la deidad habían sido una fantasmagoría” (Sábato, 1961: 361. El énfasis es mío). Así, un trance que comprende una peregrinación de varios días o varios milenios, llenos de rememoraciones, parece reducirse a unos cuantos instantes en la vida *real*, a meras ilusiones inducidas. Pese a esto, Vidal Olmos, como todo místico, guarda una íntima convicción de la verdad de su *visión*, y para esto no hay mayor prueba que la existencia misma del “Informe”. El propósito ficticio de Fernando al elaborarlo es documentar su suceso, publicarlo. Testimonia, aunque sin ser mártir; informa, aunque sin pretensiones de objetividad científica. Lo único que quiere es advertir, y que le crean. Al respecto, Carlos Catania comenta que Fernando “elabora una teología ‘afirmativa’ en el sentido analógico que atribuye a una posibilidad de Dios. Puedo afirmar en este sentido: el asaltante de bancos practica una teosofía en que **el demonio es objeto del saber**. Busca no

sólo una *speculatio*, sino la adopción de una forma de vida que, en este caso, se limitará a la experiencia y posterior inmolación” (Catania, 1973: 246. El énfasis es mío). Una mística rebelde, en una palabra: como el mal mismo que indaga y busca contemplar.

Ahora bien: al igual que podemos concebir a la mística como un “ingreso en lo eterno”, también podemos hacerlo como un proceso psicológico de “pérdida del individuo” o “pérdida de la *egocentricidad*”:

Los seres que deliberan pueden tomar distancia de tres maneras. La primera consiste en tomar distancia de las sensaciones inmediatas en consideración a fines y al propio futuro [...] La segunda consiste en tomar distancia del propio bienestar, dándoles también importancia a otros (o a otras cosas). La tercera consiste en tomar distancia de la propia egocentricidad. En este caso, los que dicen “yo” toman conciencia de su pequeñez y de la de sus preocupaciones en el universo (Tugendhat, 2004: 46-47).

La mística consistiría así en un tipo de *desarrollo* de la conciencia del individuo para alcanzar lo absoluto. Según Ernst Tugendhat, ésta comporta una serie de distanciamientos progresivos (o grados, si usamos un vocabulario más canónico); y “tal como el primer distanciamiento conduce por sí mismo al segundo, sin obligar a la persona a seguirlo, el segundo conduce por sí mismo al tercero” (2004: 120). Raimon Panikkar coincide con él en la postulación de tres tipos de consciencia: “La consciencia *sensorial* nos relaciona, por medio de nuestros órganos de los sentidos, con lo que podemos llamar la parte material de la realidad. La consciencia *intelectual*, nos abre al mundo inteligible, a esa red de relaciones que sostiene el mundo intelectual y que no podemos equiparar a la mera materia. La consciencia *mística* nos pone en contacto con lo que es invisible a los sentidos y al intelecto” (Panikkar, 2007: 312). Dicha consciencia mística se caracteriza por el sentimiento de *asombro* ante lo trascendente, que Tugendhat denomina “asombro filosófico”: “El asombro filosófico se refiere a lo que obviamente se comprende cuando se comprende cualquier cosa, pero que no se entiende cuando uno se dirige explícitamente a

ello [...] El asombro filosófico atañe sólo a estructuras de nuestra comprensión, no al mundo o a objetos en el mundo” (Tugendhat, 2004: 179). Opino, en cambio, que el asombro experimentado en la mística no necesariamente es filosófico: bien puede incluir este tipo de sensación, mas normalmente se exceden los límites de la filosofía. Otto calificó a esta emoción provocada por el *mirum* con dos términos semánticamente relacionados con el de *asombro*: *stupor* y *tremor*. En este sentido, el “asombro filosófico” de Tugendhat se aproxima más al concepto de *stupor*. Estos dos componentes suelen mezclarse; por ello, muchos místicos han sentido tanto la “unión paradisiaca” como la “furia divina”: “Esta ira no es sino lo *tremendo* mismo, si bien interpretado mediante una ingenua analogía, con un sentimiento humano ordinario; analogía, en verdad, que como tal conserva siempre su valor y todavía en la actualidad resulta ineludible en la expresión del sentimiento religioso. No hay duda de que el cristianismo también ha de hablar de la ira de Dios” (Otto, 1996: 28). En esencia, estas palabras denotan el mismo sentimiento en vertientes opuestas: suprema alegría/supremo terror, las cuales suelen confundirse en este tipo de experiencias. Por ello, opto sencillamente por conservar el término *asombro* para calificar a este componente de la mística, el cual se experimenta de forma radical en los momentos de éxtasis. Dicha “unión extática” con lo sacro puede nombrarse de distintas formas (cada uno es una experiencia radicalmente distinta) mas son, en el fondo, según el criterio de Santa Teresa de Ávila, un solo fenómeno que se puede englobar en un solo término:

Querría saber declarar con el favor de Dios la diferencia que hay de unión a arrobamiento u elevamiento, u vuelo que llaman de espíritu u arrebatamiento, que todo es uno. Digo que estos diferentes nombres todo es una cosa, y también se llama *éxtasi*. Es grande ventaja que hace a la unión; los efectos muy mayores hace y otras hartas operaciones, porque la unión parece principio y medio y fin, y lo es en lo anterior; más así como estotros fines son en más alto grado, *hace los efectos interior y exteriormente*. Declárelo el Señor, como ha hecho lo demás, que, cierto, si Su Majestad no me hubiera dado a entender por qué modos y maneras se puede algo decir, yo no supiera (Teresa de Ávila, 2001: 271-272. El énfasis es mío).

Para fines de este trabajo, defino “mística” como el término que denota la vertiente *incomprensible* o *extraña* de lo sagrado, y que además entraña el “ingreso” en un ámbito trascendental y simbólico, el cual está acompañado del éxtasis imbuido de un sentimiento de asombro.

3. El símbolo y el visionario

Las obras de arte con influjo místico, como *Sobre héroes y tumbas*, deben ser leídas primordialmente en clave simbólica, pues éstas

revelan experiencias sobrenaturales no comunicables en cuanto tales por vía directa. Estas obras artísticas, por consiguiente, trascienden ampliamente la imitación realista o la imaginación romántica, como que encarnan “encuentros con Dios” reales, no poéticos, sino poetizados en cuanto a los hechos y realidades. El simbolismo, pues, como fenómeno estilístico, es el principio unificador de todos los escritos místicos (Hatzfeld, 1955: 30).

El símbolo es consciente e inconsciente, explícito y hermético, racional e irracional, voluntario e involuntario a la vez. Dual, tal como el hombre en la filosofía de Sábato, pero pese a lo que pudiera parecer a primera vista, este principio vago en apariencia puede ser muy útil para expresar una variedad de significados. Primeramente, notemos con Todorov que “el fenómeno simbólico no tiene nada propiamente lingüístico, el lenguaje no es más que su soporte. Los sentidos segundos o indirectos surgen por asociación” (Todorov, 1982: 15). Dado que el simbolismo puede ser visual, sonoro, espacial, etcétera, en el lenguaje literario el principio fundamental que sustenta una interpretación es el siguiente: “cuanto más pobre es el *sentido lingüístico* y, por consiguiente, su comprensión limitada, más fácilmente se presta a la *evocación simbólica* y más rica resulta entonces su interpretación” (Todorov, 1982: 112). La cantidad de “vacíos” que incorpora *Sobre héroes y tumbas* (en la

trama, en la constitución de los personajes, en la descripción de los eventos clave) es una prueba patente de que la obra no sólo es rica en simbolismo, sino además que su sentido último debe ser alcanzado por medio de la labor hermenéutica.

El mensaje simbólico *excede* los estrechos límites de la literalidad: “Dado que la diferencia entre el discurso y la evocación simbólica reside en el hecho de que uno está objetivamente presente mientras que el otro se produce sólo en la conciencia de quien habla y de quien oye.” (Todorov, 1982: 87). El símbolo “permanece parcialmente inconsciente e indeterminable, por lo que mantiene el misterio y la ambigüedad, lo que le otorga riqueza connotativa, e implica un caudal de posibles exégesis y redescubrimientos posteriores del texto simbólico. Apela a los estados anímicos mientras desafía al intelecto y despierta la curiosidad” (Sauter, 2009: 675-676). Cuando los símbolos son profundos y auténticos, productos de una pausada reflexión, como sucede en la escritura de Sábato, funcionan al transmitir su mensaje porque “se imponen a todo hombre, por el hecho de ser un hombre como los demás, con la misma estructura psíquica e imaginaria” (Champeux y Stercx, 1989: 92-93). Quiere decir que la exploración simbólica nunca deparará resultados carentes de sentido en obras de rica significación, por el mero hecho de que existe un sustrato de *evocaciones* simbólicas comunes en cada ser humano que puede ser sujeto de exploración intelectual o artística. Sábato en particular se distingue por el uso de símbolos universales de tradición arraigada como el de la ceguera, la maternidad, el incesto, la muerte por fuego y el tránsito por el inframundo. A este respecto, Silvia Sauter atribuye al escritor las dotes propias de un visionario en el sentido jungiano de la palabra: se inscribe así en una larga tradición de artistas, adeptos a emplear el proceso creativo visionario

como una vía de acceso a la psique objetiva mediando entre los estratos conscientes y los sustratos inconscientes. Por un lado, *en la parte diurna se expresa, diferencia y ejemplifica intencionalmente el aspecto lúcido de la psique del artista,*

quien articula experiencias humanas propias, ajenas, imaginadas o combinadas. Por otro lado, *en la parte nocturna o visionaria se dramatiza el submundo inconsciente colectivo*, inaccesible al individuo moderno y asequible tan sólo al visionario (Sauter, 2009: 684. El énfasis es mío).

Esta expresión *nocturna* de lo subconsciente es característica del fenómeno simbólico y sólo éste lo permite. Es por ello que místicos y artistas (es decir, los visionarios) suelen recurrir al simbolismo para transmitir sus experiencias. En aquel ensayo en que teoriza sobre el porvenir, Sábato identifica a estas dos vertientes de la producción simbólica, notando que

si esos visionarios no fueran más que mitómanos individuales, si sus visiones no fueran más que delirios privados, ¿cómo explicar su trascendencia universal? ¿Cómo explicar que el resto de los mortales los tomen como intérpretes clarividentes de sus confusas angustias y esperanzas? ¿Cómo explicar, en fin, que la palabra Vate signifique a la vez Poeta y Adivino? (Sábato, 1970: 907).

Para Sábato, pues, el símbolo poético y el espiritual o místico, ambos producto de una honda exploración interior y sólo accesibles mediante a un distanciamiento con respecto al sentido lingüístico literal, no guardan distinciones esenciales.

4. Vidal Olmos, explorador de la sombra

Puede afirmarse que el protagonista del “Informe sobre Ciegos” hace un sondeo en nombre de su autor encaminado a cuestionar la nietzscheana afirmación de que Dios ha muerto, se encuentra desaparecido, o en realidad nunca existió —como Martín lo hará también, aunque desde un punto de vista diferente. Fernando representa más que *sólo* un vehículo para manifestar un deseo reprimido, o un argumento a favor del mal. No: Fernando es un actor más (el más importante, si se quiere) de un drama simbólico, y juega un papel en la historia cuyas implicaciones escapan de su propia comprensión: desarrolla una conciencia

novedosa y pone a prueba el sustrato ontológico del mal. Sábato parece cuestionarnos ¿es acaso el mal una parte tan inseparable de lo sagrado que hasta la experiencia mística está “contaminada” del lado siniestro de la espiritualidad? No conviene olvidar el comentario de Roger Caillois al respecto de los matices de pureza o impureza en la experiencia religiosa: “las categorías de puro y de impuro no definen/califican en su origen un antagonismo ético sino una polaridad religiosa. En el mundo de lo sagrado desempeñan el mismo papel que las nociones de bien y de mal en el dominio profano”⁵ (Caillois, 1950: 44). Vidal representaría así un extremo polar, el más problemático, de la dualidad existencial que Sábato pretendía integrar en su ficción: el de lo sagrado impuro.

Como indica la primera cita de este capítulo, Sábato tuvo experiencias similares a las de Vidal Olmos durante su niñez y juventud. Ha atestiguado: “mis noches estaban pobladas de pavorosas pesadillas y alucinaciones, y todo ese tumulto interior y nocturno permanecía dentro de mí, disimulado por mi timidez” (Sábato, 1963: 10). Ahora bien; al ser lo místico inefable por naturaleza, un estudio serio de este concepto se centrará, sobre todo, en la evidencia *fenomenológica* de este hecho. Es decir: podría afirmarse o negarse que Ernesto Sábato fue un místico, o que experimentó los trances que narra su *alter ego* Fernando, pero en último término, esto no posee relevancia para el estudio formal de su obra literaria. Su “Informe sobre Ciegos” es el testimonio de un personaje que, pese a ser ficticio, articula un discurso coherente e intencionado acerca de la mística, con un simbolismo propio que manifiesta un tipo de mística particular, individual y, por lo menos dentro de la estructura novelística, personal. Con esto basta para emprender nuestro análisis,

⁵ “Il convient de remarquer que les catégories du pur et de l’impur ne définissent pas à l’origine un antagonisme éthique mais une polarité religieuse. Elles jouent dans le monde du sacré le même rôle que les notions de bien et de mal dans le domaine profane” (Excepto donde se señale, todas las traducciones son mías).

pues “para Sábato, como para Bajtín, los personajes son seres independientes, con vida y conciencia propias, pero *siempre dentro del horizonte de la conciencia creadora* que da unidad a la obra y procura la totalidad artística” (Negrete, 2016: 64-65. El énfasis es mío). Al respecto, señala Sylma García González, en el planteamiento a su estudio de la mística de Ernesto Cardenal que, pese a que el poeta nicaragüense ha descrito algunos de sus éxtasis en entrevistas, estas declaraciones no bastarían para legitimar una lectura mística de su literatura. El criterio debe ser que el texto examinado cumpla con las características propias del discurso místico literario arriba mencionadas. “El discurso literario místico debe poder sostenerse en sus propios términos. Una cosa es la experiencia mística como fenómeno sobrenatural, y otra, el discurso místico literario [...] Es decir, interesa menos que Cardenal sea, de hecho, un místico auténtico, que su capacidad para articular todo un discurso místico-literario” (García, 2011: 27). Pensemos en el caso inverso: podría existir un místico que nunca alcanzase a transfigurar artísticamente sus experiencias. Si el texto que produjera relatando su experiencia no poseyera los rasgos textuales suficientes para calificarlo de escritura mística, un análisis con esta orientación interpretativa nos depararía pocos frutos (ciertamente no estaría exento de algunos), incluso considerando que la experiencia de la cual emanó hubiera sido auténtica.

Además, si bien no todo *Sobre héroes y tumbas* adopta elementos del tema de la mística, porque no todos los héroes de Sábato son místicos siniestros, tenemos que tomar en cuenta que en esta novela el resto de los personajes revelan una concepción de lo sagrado que es indispensable conocer para la comprensión plena del sentido del trance de Fernando Vidal. En el liminar a su edición como obra autónoma, Sábato explicó el papel de Fernando en la novela, así como la trascendencia del “Informe” en la estructura y concepción de *Sobre héroes y tumbas*:

Tuve la intención de hacer una novela en que el personaje central, como dijo el clásico, “brillase por su ausencia”. Ese personaje es Fernando Vidal Olmos, porque todo gira en torno y a propósito de él, hasta que su incestuosa hija lo mata a tiros en el Mirador, para luego prender fuego y dejarse quemar viva. Luego de escribir la ficción de esta manera, pensé que así sólo restaría la parte diurna de ese sujeto, mientras que la otra, la más enigmática, quedaría ausente: la de sus profundidades, delirios y sueños; entonces decidí narrar su gran pesadilla, como un vómito aterrador, infame y catártico: el *Informe sobre Ciegos* (Sábato, 1994: 9).

¿Cuál fue la causa de estas decisiones artísticas, a fin de cuentas? Autodefinido como romántico, en *El escritor y sus fantasmas* comentó acerca de su propósito: “El artista romántico es el desajustado, el extranjero en una patria que no le corresponde, el anarquista que asume en su propio espíritu o en el espíritu de sus personajes novelescos la defensa del hombre concreto” (Sábato, 1963: 72. El énfasis es mío). Para Sábato, el arte y la novela en especial, poseen una función trascendente porque son manifestaciones de la vitalidad del espíritu. Y el espíritu, según nos dice ficticia y ensayísticamente, está escindido:

El racionalismo, adorador de lo abstracto —abstracción=separación— pretendió separar la razón de la emoción y la voluntad, y mediante ella, y sólo mediante ella, conocer el mundo. Como la razón es universal, pues dos más dos vale cuatro para todos, y como lo válido para todo el mundo parece ser la Verdad, entonces lo individual era lo falso. Así se desacreditó lo subjetivo, lo emocional, lo sentimental. Así fue guillotinado el hombre concreto —¿qué otro hombre hay?— en nombre de la Objetividad y la Verdad (Sábato, 2011: 85).

Por ahora, baste con apuntar que su meta artística parte de esta concepción metafísica integradora, la cual fue evolucionando a lo largo de su vida y carrera. Si Juan Pablo Castel declara al final de *El túnel* que “los muros de este infierno serán, así, cada día más herméticos” (Sábato, 2008: 165), para el final de *Abaddón el exterminador*, el mensaje, pese a mantener tintes notoriamente oscuros, se impregna de esperanza: “Y también alguna vez se dijo (pero quién, cuándo?[sic]) que todo un día será pasado y olvidado y borrado: hasta los formidables muros y el gran foso que rodeaba a la inexpugnable fortaleza”

(Sábato, 1974: 474. El énfasis es mío). Su escritura revela una tensión literaria encaminada, como dice Paul Georgescu, a

acepta[r] la dualidad, pero no para mutilar al hombre, sino para integrarlo en una nueva síntesis en la cual la luz y la sombra se complementan y se potencian recíprocamente. La antropología, o más exactamente la antroposofía de Sábato continúa y termina en una soteriología ordenada alrededor del ideal de *hombre total*, en el que se oponen, pero también se componen, lo espiritual y lo vital, la lucidez del intelecto y la fuerza de los impulsos profundos, sensitivos o emotivos. En esta *coincidentia oppositorum* estriba la dignidad del hombre verdadero que la novela auténtica debe indagar y expresar artísticamente (1983: 622).

5. Metodología de trabajo

Tomando en consideración lo anterior, mi examen de la novela se compone de los siguientes seis aspectos:

1) *Análisis del contexto histórico y la génesis textual*: El estudio de una producción artística que trate acerca de la mística debe atender en especial a su contexto de producción, pues éste nos permitirá dirimir cuáles son las semejanzas y diferencias del pensamiento místico del autor respecto de sus coetáneos. La literatura mística también suele distinguirse porque los textos que la componen cuentan a menudo con muchas recensiones, producto usual de la vacilación del escritor al transfigurar su experiencia, de la inefabilidad asociada a ésta. Por ello, será provechoso estudiar algunos aspectos de la génesis del texto que determinan numerosos rasgos estilísticos, temáticos y simbólicos del “Informe”.

2) *Análisis de los personajes*: Este punto en particular, crucial para cualquier narrador, acentúa su importancia en Sábato, dado que la trayectoria vital de cada personaje es el principal vehículo de expresión de la filosofía de este escritor:

Podría decir que en la búsqueda de Martín, en la tenebrosa pasión de Alejandra, en la melancólica visión de Bruno y en el horrible ‘Informe sobre Ciegos’ he intentado

describir el drama de seres que han nacido y sufrido en este país angustiado. Y a través de él, un fragmento del drama que desgarrar al hombre en cualquier parte: su anhelo de absoluto y eternidad, condenado como está a la frustración y a la muerte (Sábato, 1963: 17).

Ante el drama común al hombre, no vale asumir una postura monológica. Sábato comprendió que mediante una perspectiva polifónica de la realidad podría revelar verdades espirituales, sagradas. Así, los personajes se enfrentan, cada uno de manera personal, al dilema espiritual planteado por el escritor de acuerdo con su rol en la historia. Sábato articula el texto en torno a cuatro héroes de tipo distinto: la heroína fatal (Alejandra), el héroe melancólico (Bruno), el héroe invertido o antihéroe (Fernando) y el héroe romántico (Martín). Obviamente, la trayectoria de Fernando Vidal será de especial interés. Se interpretará la relación con lo sagrado por parte de cada uno de los personajes, aun cuando sólo se pueda afirmar con sustento que Vidal Olmos tiene una experiencia mística.

3) *Análisis de la trama:* El elemento narrativo de la novela es, como en cualquier texto, un modo de codificación de eventos sucesivos, aun cuando en ocasiones se relaten en desorden. En el caso de *Sobre héroes y tumbas*, los eventos que se cuentan delatan claramente una secuencia simbólica, para cuya interpretación tendremos que partir de un principio integrador. Digámoslo explícitamente: cada una de las partes de la novela (“El dragón y la princesa”, “Los rostros invisibles”, “Informe sobre Ciegos” y “Un Dios desconocido”) por sí sola, posee un valor de sentido que se relaciona con el de la totalidad de la novela. Todas las cuatro secciones tienen un símbolo central, que es distinto al de las otras; así, la primera parte se enfoca en el símbolo de la princesa-dragón, es decir, de la confrontación entre lo espiritual y lo carnal, y el terrible resultado de la mezcla; la segunda, en la crítica del débil sustrato espiritual de la modernidad, caracterizada por la proliferación de “rostros invisibles”. El “Informe” desempeñaría el rol de *subsuelo* narrativo; cabría

anotar tan sólo que en “Un Dios desconocido” se plasma el reencuentro con lo divino (aunque ignoto), con la historia y con el hombre concreto por parte de Martín: en otras palabras, se expone la ansiada *reintegración*. En conjunto, en estas cuatro partes se plantea, explora y resuelve artísticamente el problema de la existencia del mal en el mundo. Por esto, a lo largo de mi estudio analizaré la novela asumiendo su carácter *simbólico*. Pues a la manera de la relación semántico-artística entre un retablo barroco con sus respectivas casas o nichos,⁶ cada parte de la novela tiene un sentido por sí misma, además del que posee en el conjunto simbólico-dramático que Sábato ha elegido representar.

4) *Análisis de los símbolos recurrentes*: Entenderemos la interpretación simbólica como un proceso primordialmente evocativo desencadenado ante una insuficiencia lingüística (principalmente, aunque no en exclusiva), suplida por una lectura simbólica. Esto implica asimismo que apelaremos constantemente a textos que no son el objeto central de nuestro estudio para arrojar luces sobre éste. Ahora bien: es fácil incurrir en el delirio interpretativo si, al evocar referencias a otros textos, se falla al *in-vocarlos* como parte constituyente de nuestra interpretación. Si bien señalaré coincidencias con otras tradiciones textuales o místicas, pretendo que éstas se ajusten orgánica y puntualmente a la lectura hermenéutica de *Sobre héroes y tumbas*; en particular, porque citaré las tradiciones escriturales con las que Sábato tuvo contacto durante su desarrollo literario, tales como el grupo surrealista de París, algunas corrientes espirituales y ocultistas con las cuales se relacionó desde sus inicios como artista, mencionadas en *Abaddón*, y el mismo grupo

⁶ “Al respetar sus propios límites y conservar su unidad individual, el retablo adquiere, por consiguiente, autonomía, es una obra en sí aunque se incorpore a un conjunto; no es tampoco un fragmento de ornamentación, entendido éste como algo añadido o a lo más complementario, sino que es un ingrediente arquitectónico necesario para que la obra adquiriera su definitivo carácter artístico y simbólico y no se quede en simple construcción” (González, 2006: 40).

conformado en torno a la revista *Sur* durante los años cuarenta del siglo pasado, marcadamente influido por la figura de Jorge Luis Borges.

5) *Análisis del “Informe sobre Ciegos” y su mito*: Además de lo anteriormente explicado, por ser la sección de la novela protagonizada por un místico y por contar con el mayor número de evidencias de escritura extática, así como por su papel en la configuración de la trama, nuestro examen del “Informe” incorporará una disección del mito que lo subyace. David Olgún opina en particular que

en el “Informe sobre Ciegos” inciden los distintos niveles míticos y oníricos que recorren *Sobre héroes y tumbas*. Mediante ese documento escrito por un lúcido paranoico [...] Sábato nos abisma en la más depurada muestra de su visión trágica, en el haz de sentidos que conlleva la epopeya onírica de su personaje. [...] En todo caso, la vía regia para penetrar en dicho texto debe hallarse partiendo de símbolos y mitos (Olgún, 1988: 115).

Es imposible ignorar el contraste narrativo entre esta sección y el resto de la novela, pues produce un notorio “vacío narrativo”. Según la teoría de la recepción, en ciertas producciones textuales “los vacíos del texto son la condición central. Por medio de ellos, la conectabilidad entre los modelos particulares del texto o los elementos del texto se dejan libres primero, *con el resultado de que el lector mismo puede hacer los enlaces*” (Jauss, 2008: 119. El énfasis es mío). Por lo anterior, exploraré también el impacto que tiene esta sección en la experiencia de lectura de la novela, así como del mito de los ciegos en la trilogía narrativa de Sábato. Ningún estudio del autor argentino puede pasar por alto este matiz, pues la recepción de sus obras fue conformando progresivamente su figura pública y moldeó el desarrollo de su narrativa.

6) *Análisis de los recursos lingüísticos*: Como se ha comentado, la mística lleva asociada consigo la inefabilidad. Por ello, es pertinente un análisis de los recursos lingüísticos empleados por Sábato, tanto en el “Informe” como en las otras tres secciones.

El argentino siempre fue muy consciente de la importancia de la materia verbal en sus escritos. Las elipsis, los neologismos, la combinación de palabras, las figuras retóricas discordantes e incluso la adopción de recursos tipográficos serán examinadas, sobre todo en los pasajes que reflejan de forma más evidente un lenguaje místico. Igualmente, en la medida de lo posible, leeré al autor a la luz de su propia obra, pues recurriré a citas del resto de su producción textual para explicar las bases y alcances de su filosofía, con el fin de señalar hasta qué punto sus ficciones siguen la línea de pensamiento establecida en sus ensayos y, así, aclarar las ambigüedades de sus novelas. Este examen se desarrollará de forma complementaria y paralela con respecto a los otros temas de mi estudio.

Existen antecedentes de mis perspectivas de análisis de la novela. Podemos mencionar los estudios de Ávila (2008), enfocado en los personajes, el de Wainerman (1971), centrado en exponer las recurrencias simbólicas de la ceguera; el comparativo-mitológico de Montiel (1989), que asimila la novela con el mito de Perséfone, entre muchos otros. Esta densa variedad de interpretaciones es, a mi parecer, revelador de la polifonía de su escritura, así como de su honda oscuridad, de la cual intentaremos dar cuenta. Finalmente, quisiera recordar que Sábato era un físico doctorado, lo cual no obstó para que se desentendiera de la disciplina; no por simple falta de interés, sino porque esta actividad traicionaba sus convicciones íntimas. No le permitía ser íntegramente, como él anhelaba. Esto es muestra de un rigor *ético*, en sentido original de la palabra, que marcó toda su vida. No vaciló tampoco en desentenderse de la militancia política juvenil, de los surrealistas parisinos ni del grupo de la revista *Sur*. Pero de todos ellos aprendió, hasta que halló su auténtica vocación; la faena del arte solitario, la confrontación con el dilema existencial. Estos sucesos revelan un carácter contestatario por parte del rioplatense, así como un ojo crítico muy afinado. Porque Sábato nunca abandonó un movimiento o un grupo social sin

darse buenas razones para ello. La suya fue siempre una mentalidad hipercrítica, pero aun así, el antiguo físico nunca asfixió por completo la corriente romántica de su ser, que dirigía sus anhelos. El argentino sabía además sobre la fragilidad de la vida y las dimensiones del problema metafísico del mal, y expuso este mensaje en sus libros. ¿No es curioso que uno de sus textos más impactantes nos muestre a un “místico del Infierno”, a un contestatario de todo, para *conmovernos*, para motivar al público a repensar acerca del exceso de racionalidad en el mundo, y la ceguera ante su lado oscuro? Vidal Olmos es tan bizarro, incluso en el heterogéneo conjunto de los místicos, que se puede pensar que realiza una *contramística*⁷ que integra elementos de la mística canónica con el fin de llevar la crítica de la racionalidad hasta sus últimas consecuencias.

⁷ Tal como la palabra “contraataque”, en la que no se anula el componente semántico de “atacar” por causa del prefijo, sino que la palabra tiene el sentido de “ataque en sentido opuesto”.

II. ANTECEDENTES Y PROCESO ESCRITURAL DE *SOBRE HÉROES Y TUMBAS*

1. Un método de ensayo y “error”

En el capítulo anterior examinamos las bases críticas de nuestro estudio de la mística y constatamos su presencia en *Sobre héroes y tumbas*. Ahora revisaremos el contexto histórico, los antecedentes ensayísticos y narrativos, así como la génesis textual, con el fin de enunciar los temas, las recurrencias simbólicas y ciertos rasgos que distinguen el estilo de Ernesto Sábato durante el periodo previo a la publicación de su segunda novela y que en ella se manifiestan con mayor fuerza. Uno de éstos es que Sábato, tal como los místicos canónicos, hace escolios de su propia obra. La diferencia con respecto a las glosas de San Juan de la Cruz, por poner el caso, es que el ensayo teórico de Sábato generalmente antecede a la prueba de la exploración artística. En sus textos examina los mismos temas que depura luego en sus ficciones, sometiéndolos al rigor y limitaciones del género, al cual corresponde “una búsqueda de transparencia entre la escritura y el mundo [...] [una] promesa de autenticidad y responsabilidad que guarda el artesano hacia su obra, en una actitud responsable” (Weinberg, 2014: 35). En esta área de su producción, Sábato procede con la “buena fe” exigida a un ensayista; sobre todo, allí adopta el estilo típico del género, el cual se caracteriza por la ejecución de un recorrido intelectual a través de distintas ideas, en el cual se expone abierta y claramente la ilación del pensamiento, en contraste con la narrativa, en la cual este procedimiento no es indispensable y aun contradice los propios postulados del escritor acerca de las características distintivas de la ficción con respecto a otros tipos de texto.

El argentino permite así un punto de comparación con respecto a las secciones más oscuras de su obra. Incluso en *Sobre héroes y tumbas* Sábato inserta textos con recursos propios de la ensayística que orientan la lectura de la novela, ya que ésta posee diversos niveles de significado que no se podrían reconocer sin este subterfugio. Esto no es sino decir que hay una faceta hondamente reflexiva en el texto del bonaerense, la cual se exterioriza con mayor claridad en las meditaciones de Bruno.

La “esperanza” de volver a verla (*reflexionó* Bruno con melancólica ironía). Y también se dijo: ¿no serán todas las esperanzas de los hombres tan grotescas como éstas? *Ya que*, dada la índole de mundo, tenemos esperanzas en acontecimientos que, de producirse, sólo nos proporcionarían frustración y amargura; *motivo por el cual* los pesimistas se reclutan entre los ex esperanzados, *puesto que* para que tener una visión negra del mundo hay que haber creído antes en él y en sus posibilidades (Sábato, 1961: 28. El énfasis es mío).

Primeramente, hay que considerar que el texto antes citado no es un ensayo puro, pues se está *narrando* el proceso de una reflexión: de ahí el porqué de la presencia de la reveladora acotación “(reflexionó Bruno con melancólica ironía)”. No obstante, al personaje de Bruno corresponderá un tipo de discurso que sigue los lineamientos del pensamiento ensayístico: su personalidad de examinador abúlico y retraído de la sociedad permitirán que *Sobre héroes y tumbas* cuente con la presencia encarnada de la vertiente melancólica del pensamiento de Sábato: una presencia que no se limita a enunciar su discurso, sino que es un comentarista, a la vez que actor central, de los sucesos que acaecen en la novela.

No hay duda que Sábato no podía prescindir de la técnica ensayística en su obra. Puesto que una de sus obsesiones es el cuestionamiento de las propiedades del acto mismo de observar, las aclaraciones precisas de las inquietudes de Sábato que hallamos en sus ensayos (y no en sus novelas) son esenciales para comprender las técnicas discursivas que se exteriorizan de manera crítica en su narrativa. Porque es en los ensayos donde, antes

que en las ficciones y en contraposición a ellas, Ernesto Sábato habría de poner a prueba sus ideales e hipótesis existenciales: “Las ideas de mis ensayos, que no corresponden tanto a lo que verdaderamente soy sino a lo que *querría* ser, si no estuviera encarnado en esa carroña podrida o a punto de podrirse que es mi cuerpo” (Sábato, 1974: 111-112). Por si fuera poco, la actividad científica, a la que Sábato dedicó buena parte de su juventud, presupone naturalmente una vocación por el ensayo. No está de más recordar que Sábato desarrolló su carrera en la física en el momento en que la teoría de la relatividad de Einstein era asimilada por la comunidad científica, tras lo cual, el tiempo y el espacio dejaron de ser parámetros de referencia absolutos para conocer el universo. Lógicamente, esto debió moldear su forma de ensayar: en un grado último, la física confirmaba sus sospechas sobre la imposibilidad de alcanzar la “objetividad total” en la ciencia, pero también le permitía adentrarse en el ámbito de la observación y del análisis. De aquí que Pablo Sánchez comente que “la propia actividad literaria de Sábato demuestra que el ensayo no se puede reducir a lo que llamaríamos muy convencionalmente ‘pensamiento puro’ y que de hecho el escritor argentino se caracteriza en buena medida por saber rentabilizar artísticamente los contactos fronterizos entre ensayo y narrativa” (Sánchez, 2010: 13). No está de más recordar aquí una entrada de *Heterodoxia*: “ENSAYO Y NOVELA. Lo diurno y lo nocturno” (Sábato, 1953: 91), un contraste simbólico típico del artista visionario: lo luminoso ante lo oscuro: el *claroscuro*, tal como en una pintura barroca. “¡No hay casualidades!” advierte el observador Fernando Vidal; tampoco es una de ellas que la segunda vocación artística de Sábato sea la de pintor, es decir, un conocedor práctico del efecto de la luz en la visión del observador, de la confrontación imprescindible entre lo luminoso y lo oscuro en la obra artística.

El contestatario Vidal Olmos carece del rigor y de la transparencia del Sábato-ensayista al momento de discurrir en torno a sus delirantes teorías: sin embargo, su discurso manifiesta una vertiente artística crucial en su obra. Vidal es inconforme, como Sábato-ensayista, pero a diferencia de éste, jamás es enteramente claro: como mucho, disfraza sus trampas argumentativas de un rigor falso y una contradictoria perspicacia: “Asombrosa lucidez la que tengo en estos momentos que preceden a mi muerte”, escribe, para después enumerar disparatadamente: “Ciegos leprosos. Asunto Clichy, espionaje en la librería. Túnel entre la cripta de Saint-Julien Le Pauvre y el cementerio de Père-Lachaise, Jean-Pierre, ojo” (Sábato, 1961: 334). Ciertamente, puede deducirse que en este fragmento se nos presenta una clase de reflexión (que quizá no carezca de “feroz lucidez” que, en lo particular, asocio con una exploración de las catacumbas de París) pero, en contraparte al moderado Bruno, los pensamientos del frenético Fernando son falaces: no siguen una secuencia lógica puesto que no hay una ilación clara de datos, reflexiones o perspectivas de análisis respecto al tema de que se habla. Fernando reniega del ensayo intelectual aunque, a un nivel superior, él mismo sea una especie de sondeo en el lado siniestro de la realidad por parte de su creador. Igualmente, al tratar acerca de la cuestión de la existencia de Dios, se hace evidente una deformación de las técnicas argumentativas, con el fin de imponer su criterio a toda costa:

1. Dios no existe.
2. Dios existe y es un canalla.
3. Dios existe, pero a veces duerme: sus pesadillas son nuestra existencia.
4. Dios existe, pero tiene accesos de locura [...]
5. Dios no es omnipresente, no puede estar en todas partes [...]
6. Dios es un pobre diablo, con un problema demasiado complicado para sus fuerzas [...]
7. Dios fue derrotado antes de la Historia por el Príncipe de las Tinieblas (Sábato, 1961: 247).

Fernando se empeña aquí en presentar sólo las ideas que apoyen su postura acerca del dominio absoluto del mal sobre el mundo y omite por completo considerar los argumentos a favor de la existencia de un dios benévolo. Podría acotarse que, mientras en el ensayo Sábato busca resolver plenamente las contradicciones de sus planteamientos filosóficos, en la ficción las hace enfrentarse en manifestaciones personificadas conflictivas que, como en el caso de Fernando, pueden llegar a ser paródicas o irónicas en extremo.

Sábato halla en las series de opuestos contradictorios un medio de problematizar la situación actual de la humanidad, puesto que su filosofía, el hombre concreto no debe desdeñar el conocimiento de las dualidades irresolubles inherentes a la existencia, y, de hecho, busca superarlas en una integración que no niegue la identidad de ninguno de los dos aspectos anteriormente irreconciliables. En consonancia con este pensamiento, para Sábato el ensayo y la novela son miradas complementarias, integrantes de una dualidad que constituye la esencia de su arte literario.

2. El ensayo y la disidencia: orígenes de una filosofía

En una época llena de cambios como el siglo XX, Sábato preservó la costumbre (a veces nociva) de una permanente y dura autocrítica, así como un constante cuestionamiento de sus propios esquemas mentales. Poco conocido es el hecho de que, en su último artículo acerca de física, Sábato trató de reformar la definición del primer principio de la termodinámica, aunque podría decirse que, más bien, pretendió reformar la forma de comprender el fenómeno termodinámico, el cual estaba y está sesgado por el concepto de temperatura: “el primer principio es la expresión de la conservación de la energía en los procesos termodinámicos y se refiere a cantidades de calor y cantidades de trabajo: nada

tiene que hacer allí la noción de temperatura” (Sábato, 1945b: 109). Pero más allá de esta pequeña bravata científica sin mayor repercusión, cabe notar que su personalidad resalta por una continua tendencia hacia el inconformismo intelectual, enraizada desde su etapa como científico y que con el tiempo sólo se agudizaría. Por si fuera poco

Casi desde los comienzos de su carrera como escritor, Sábato estuvo convencido de que en el arte había habido una transformación, y no exactamente una crisis, como creyó, entre otros, Ortega y Gasset; una transformación que tenía que ver con los cambios en la forma de percibir la realidad por los que atravesaba la humanidad. [...] A este paso de la realidad a la “superrealidad” Sábato lo relaciona con la vuelta al yo: el yo como fuente primera de percepción e interpretación de lo real, como el origen de la experiencia del mundo, cuya constitución escapa a la explicación lógica de la ciencia y la razón. Al reconocer este principio, la visión del mundo se vuelve más relativa al mismo tiempo que se expanden los bordes del conocimiento: la realidad no es una, sino múltiple; es exterior pero también interior; es racional e irracional (Negrete, 2016: 21).

La exploración del “yo” es una preocupación característica del visionario y del místico, la cual implica una evolución en la personalidad. Sin embargo, como ya señalé, Sábato sólo se decide plenamente a ahondar en su interioridad hasta después de concluida su carrera de físico, en su época adulta. El cambio en él se da al tiempo que a escala nacional está sucediendo otro: una crisis de nuestro tiempo que el escritor asocia con el “fin de una era masculina” (Sábato, 1963: 160), de dominio de lo técnico sobre lo intuitivo, expresado mediante los términos de masculino y femenino, respectivamente. Dos fuerzas *dinámicas*: la razón y el dinero (manifestaciones masculinas) son las que rigen el orden del mundo moderno (Sábato, 1953: 52). Sábato diagnostica que el origen de este pensamiento mecanicista avasallador radica en una suerte de angustia existencial, que impone su dominio por medio de la razón instrumental, expresándolo nuevamente por medio de la oposición hombre-mujer: “Esos grandes angustiados, que en el fondo odian o desprecian a la mujer, la usan apenas como un *instrumento*, así como usan a las masas comunistas o árabes o indochinas” (Sábato, 1953: 41). Es una crisis del “hombre concreto” por perder el

contacto con su lado intuitivo y femenino, “oscuro”: por la misma instrumentalización de la naturaleza y sus recursos materiales.

No hay que ver aquí un reduccionismo sexual burdo: Sábato tal vez consideraba a los principios femenino y masculino como constituyentes de la esencia de cada sociedad e individuo. Insistirá al respecto en *Sobre héroes y tumbas*, notablemente, en las discusiones entre Fernando Vidal y la feminista Inés González Iturrat: un episodio en que el argentino expone transmutadas las ideas de sus ensayos en forma de una confrontación dialogada, que revela una dialéctica irreconciliable en la que cada lado tiene su parte de razón (y de sinrazón):

[Inés] —¡No es lo más importante! Nos estamos refiriendo a lo otro, a los valores espirituales. Y las diferencias que ustedes establecen entre la actividad de un hombre y de una mujer son típicas de una sociedad atrasada.

—Ah, ya comprendo —comenté con mucha serenidad—. Para ustedes la diferencia entre el útero y el falo es un resabio de los Tiempos Oscuros. Va a desaparecer junto con el alumbrado a gas y el analfabetismo (Sábato, 1961: 274).

El pasaje revela dos preocupaciones de Sábato: la crisis espiritual de nuestro tiempo y la integración de los dos contrarios sexuales en el contexto de la modernidad: un problema que siempre buscó resolver mediante el reconocimiento de la diferencia entre el hombre y la mujer, el cual es necesario superar, pero a la vez conciliar, puesto que el punto en cuestión no podrá jamás reducirse a pura espiritualidad o materialidad.

Al personificar y enfrentar estas dos posturas en torno a la cuestión de lo masculino y lo femenino, Sábato consigue de paso mantener viva la polémica en torno a este aspecto de la vida moderna. No obstante, las contradicciones de Sábato al tratar dicho tema son algo evidentes, pues, al parecer, el autor pensaba que parte de sus creencias tenían origen femenino y otras uno masculino. Esta postura explica la actuación y el manejo de algunos estereotipos impuestos a sus personajes. Aún así, lo cierto es que en sus ficciones su

propósito está orientado hacia “crear una sociedad que respete la unidad hombre-mujer, en vez de escindirla en beneficio del hombre platónicamente puro” (Sábato, 1953: 55). Los intentos de resolución del conflicto se hacen patentes en la novela, no sólo en el tratamiento del tema del amor entre los personajes de Martín y Alejandra, durante el transcurso del cual ocurre una iniciación sexual y una decepción amorosa, sino asimismo en el trance de Vidal Olmos, fuertemente teñido de un componente sexual que se corresponde con el dilema filosófico espiritual del “Informe”. “Un dios no escribiría novelas” (Sábato, 1963: 181) porque no es un ser dual como el humano; no necesita reconciliar aquello que en él es unidad.

Sábato considera que el ensayo no es cabalmente útil para la resolución de ciertos dilemas existenciales. Para superar esta limitación, opta por la creación de los distintos personajes de sus novelas. El autor los emplea como si fueran tubos de ensayo, donde no sólo pone a prueba y mezcla rasgos psicológicos, sino también físicos, así como tendencias subconscientes relacionadas con la espiritualidad. Sus textos se configuran como grandes laboratorios orientados a dilucidar los problemas de la modernidad. Esto es notorio en algunos personajes que parecieran repetirse en sus novelas, aunque en sentido estricto, sólo se realizan pequeños ajustes a sus variables de comportamiento. En otros casos da la impresión de que Sábato hace un desarrollo matemático de unos cuantos caracteres psicológicos en estos seres, y que modifica a su antojo las variables como si fueran incógnitas algebraicas para ver qué resultado obtiene. Como él acota, “si la vida es libertad dentro de una situación, la vida de un personaje novelístico es doblemente libre, pues le permite al autor ensayar (misteriosamente) otros destinos” (Sábato, 1963: 201). Así, la similitud entre los nombres de Juan Pablo Castel y Martín del Castillo, o entre María Iribarne y María Etchebarne, por ejemplo, coincide con una cierta semejanza en la

psicología de los personajes. Para Sábato, la onomástica tampoco es algo casual, como se verá en el próximo capítulo.

Pero ¿qué sentido tiene ahondar en la contradicción y la paradoja mediante la ficción? Sábato no piensa en dilucidar las contradicciones que trata (sabe que no puede), pues son irreductibles a la lógica. La parte oscura de la razón es incomprensible, por su misma naturaleza, pero el bonaerense insiste en develarnos la existencia de este tipo de luchas de principios contrarios, de esta dimensión de la existencia; todo con el fin de señalar que el reduccionismo científico, con todo lo luminoso y aparentemente provechoso que pueda traer consigo, no basta para entender a la realidad *total*; sólo lo conseguirá un pensamiento que comprenda el mundo más allá de estas escalas de contrarios y que las logre integrar. Hemos señalado que el método escritural de Sábato es marcadamente ensayístico; es evidente que el propósito de sus textos es poner a prueba ideas y concepciones espirituales y filosóficas. Pero no reniega de la necesidad de enfrentar a hombres y a mujeres concretos en escenarios simbólicos. Con esto, Sábato plantea en la práctica textual un cuestionamiento permanente de la esencia misma del hombre para así atacar el problema del sustrato último de la realidad, ya que

el hombre es el ser frente al que ningún ser puede mantener la neutralidad; ni el mismo Dios. Porque Dios, si existiera, estaría, como lo han visto claramente algunos místicos, *situado* en relación con el hombre. Y es también *el ser que no puede ver ni siquiera una situación sin cambiarla*, pues su mirada coagula, destruye, esculpe o, *como hace la eternidad, cambia el objeto en sí mismo* (Sábato, 1963: 169. El énfasis es mío).

Quizás el origen de la obsesión por el influjo de la mirada en los objetos (acto en apariencia inocuo cuya realización es la base del acto de observación) puede provenir de la noción del Principio de Incertidumbre de Heisenberg (llamado “Principio de la Incerteza” por Sábato) cuyo descubrimiento derrumbó la idea de que la precisión absoluta en la

medición de la realidad material era posible, ya que, en efecto, gracias a él se constató que el acto de observación influye directamente en el comportamiento de las partículas cuánticas. Sea como fuere, era inevitable que Sábato saliera de los cotos del pensamiento expositivo de sus ensayos para adentrarse en el misterioso medio de la ficción, al que, ciertamente, corresponde otro tipo de mirada distinta de aquella inquisitiva e iluminadora propia del examen abierto. Además, si sus ficciones están imbuidas, por momentos, de una aguda ironía, de ello se deduce que también lo estará su tratamiento de la mística.

3. *El túnel*, germen narrativo

Constatamos previamente que es en los ensayos donde, en paralelo a su ficción, Sábato expone sus principales perspectivas de la existencia. A consecuencia de su irrefrenable pasión por poner a prueba los mayores dilemas existenciales, Sábato despreciaba a los creadores de artificios literarios que no se confrontaban con los problemas espirituales de la modernidad. El escritor argentino se refirió a la cuestión, con otras palabras, en el prefacio de *Sobre héroes y tumbas*, aunque con un sentido distinto, pues en ese pasaje expresa la dificultad y las difíciles emociones que le produce el confrontarse con esos problemas metafísicos:

Existe cierto tipo de ficciones mediante las cuales el autor intenta liberarse de una inquietud que no resulta clara ni para él mismo. Para bien y para mal, son las únicas que puedo escribir [...] recién en 1948 me decidí a publicar una de ellas: *El túnel*. En los trece años que transcurrieron luego, seguí explorando ese oscuro laberinto que conduce al secreto central de nuestra vida. Una y otra vez traté de expresar el resultado de mis búsquedas, hasta que desalentado por los pobres resultados terminaba por destruir los manuscritos (Sábato, 1961: 7).

Esta exploración comenzó pero no terminó con la publicación de su novela de mayor fama. Allí, la búsqueda a conciencia de los límites del pensamiento racionalista es

expresada por medio de indicios simbólicos que aluden al conflicto entre principios contradictorios. Los celos, el adulterio y el homicidio final, suscitados por una radical incomprensión entre Juan Pablo Castel y María, son motivos que, análogamente, tendrán cabida en *Sobre héroes y tumbas*. Bastará referirme a un paralelismo crucial: el grito desesperado de Allende, “¡Insensato! ¡Insensato!”, tiene su homólogo directo en el de Alejandra, “¡Imbécil, imbécil! ¡Ese hombre es mi padre!” (Sábato, 1961: 224). Éstas, que serán las últimas palabras en boca de Alejandra en aparecer en la novela, son dichas a Martín cuando éste la confronta con respecto a su oscura relación con Fernando.

Un símbolo insinuado en *El túnel*, pero que cobrará gran fuerza en *Sobre héroes y tumbas* se presenta en la sección donde se describe la llegada del mensaje de María (que ha pasado por las manos de Allende) en estos términos:

La llegada de la carta fue como la salida del sol. *Pero este sol era un sol negro*, un sol nocturno. No sé si se puede decir esto, pero aunque no soy escritor y aunque no estoy seguro de mi precisión, no retiraría la palabra nocturno; esta palabra era, quizá, la más apropiada para María, entre todas las que forman nuestro imperfecto lenguaje (Sábato, 1948: 100).

La imagen del sol negro asociada a la carta de María, una inversión simbólica del sol auténtico, el que da luz durante el día, representa el aspecto oscuro e irracional de la existencia ante el cual Castel termina cayendo derrotado, engañado por sus propias manías racionalistas. El sol que, paradójicamente, arroja una luz oscura, es una imagen que posee una larga filiación simbólica, y que en el caso de la novelística de Sábato repercutirá en Alejandra: mujer que conjuga también en sí elementos oscuros, como trasluce en sus pesadillas y en el contacto telepático que mantiene con el mundo de los ciegos, sin olvidar la identificación que puede efectuarse entre ella y la infernal Diosa que reina en el submundo de las cloacas de Buenos Aires. Por otra parte, la filiación simbólica entre las dos novelas se extiende a otros personajes. “Hunter tenía cierto parecido con Allende (creo

haber dicho ya que son primos), era alto, moreno, más bien flaco; pero de mirada escurridiza. ‘Este hombre es un abúlico y un hipócrita’, pensé” (Sábato, 1948: 124). Estos rasgos de la personalidad de Hunter serán redistribuidos entre los personajes de Bruno y Fernando: al primero corresponderá la abulia, al segundo, la hipocresía canallesca.

Esta herencia simbólica será transmitida a los dos personajes de *Sobre héroes y tumbas* tras una sucesión de textos juzgados como fallidos por su autor.

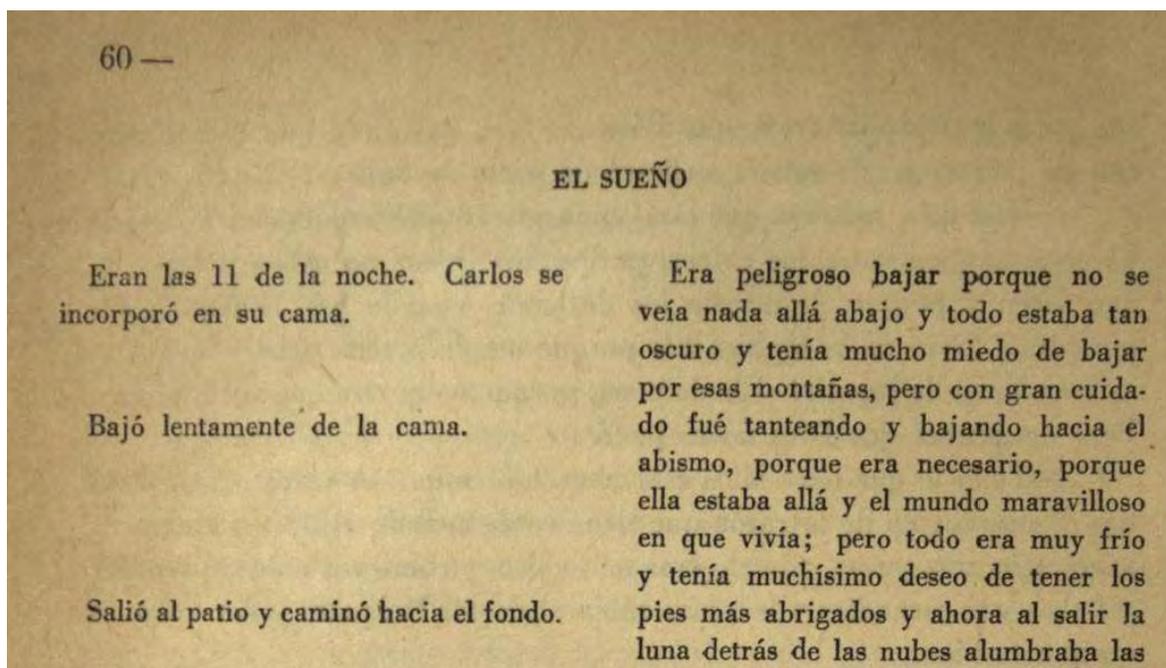
Existe un “Informe preliminar sobre desamparados” que podemos considerar como un texto matriz del “Informe sobre Ciegos”: Sin embargo, este pre-texto muestra a un personaje ambiguo. Por un lado, está manifiesta la obsesión de Fernando por los ciegos e incluye la narración del primer seguimiento que realiza del ciego que trabaja en la línea subterránea que une Plaza de Mayo y Palermo. Sin embargo, este narrador muestra cierta misericordia por los desamparados, lo cual no se corresponde con el carácter del Fernando que pasa a la novela (Carricaburo, 2009: LVIII-LIX).

Hay mucho de Fernando en este texto: ya se menciona la existencia de una secta macabra de invidentes. Cito sólo un caso:

Vigilaba y estudiaba a los ciegos, por aquel entonces. Me habían preocupado siempre y había tenido ya desagradables discusiones y roces con personas estimables a propósito de su *condición, jerarquía, origen, manera de vivir y condición zoológica*. Apenas empezaba a esbozar mi teoría de las cuevas y de la piel fría, y ya había sido insultado por carta y de viva voz por miembros de las numerosas sociedades vinculadas, de una manera u otra, al mundo de los ciegos (Sábato, 2009: 956. El énfasis es mío).

Sin embargo, no está presente aún la idea de vincular la existencia de la Secta a los eventos ocurridos en *El túnel*; quizá esta audacia hubo de ocurrírsele ya al momento de elaborar el “Informe” definitivo, seguramente aprovechando la posibilidad que le ofrecía retomar el simbolismo del personaje del ciego Allende, cuya ominosa presencia y relevancia en el drama de Castel y María es simbolizada en la novela subsecuente por la Secta todopoderosa.

El narrador de este borrador previo a *Sobre héroes y tumbas* también comparte ciertos matices de la personalidad de Bruno: “Buenos Aires es una ciudad llena de desamparados, como todas las grandes ciudades por otra parte. Lo que pasa es que a primera vista no se los advierte...” (Sábato, 2009: 955); compárese con el parlamento de Bruno, “Ahí estaba ahora aquel pequeño desamparado, uno de los tantos en aquella ciudad de desamparados. Porque Buenos Aires era una ciudad en que pululaban, como por otra parte sucedía en todas las gigantescas y espantosas babilonias...” (Sábato, 1961: 29). La división de este narrador primigenio del “Informe preliminar sobre desamparados” en dos personajes diferentes remite a otros hitos en la carrera escritural de Sábato, tal como el uso de la doble columna en la sección “El sueño” de *La fuente muda* para reflejar una realidad externa y una interna: una objetiva y otra onírica e inconsciente (Sábato, 1947: 60):



Sábato acaso comprendió que aquel narrador primigenio debía transformarse en dos individualidades contrapuestas para lograr una integración espiritual a un nivel superior que el que podría conseguirse empleando sólo una perspectiva narrativa. Es Bruno quien, a

pesar de su melancolía, representa una contraparte diurna al malévolo Fernando y logra guiar a Martín para que consiga sobrevivir a su catástrofe personal. El proceso de desdoblamiento irá un paso más allá en *Abaddón el exterminador*, cuando Sabato-personaje, tras un último descenso al inframundo de los ciegos, “como si fuera un ser viviente entre fantasmas”, contemple a su doble sin que éste lo reconozca, aunque compartan un terrible sentimiento de tristeza:

Tomó el tren para Santos Lugares [...] Delante de su mesa de trabajo estaba Sabato [*sic*] sentado, como meditando en algún infortunio, con la cabeza agobiada sobre las dos manos. Caminó hacia él [...] Soy yo —le explicó. Pero permaneció inmutable [...] —Soy vos. Pero tampoco se produjo ningún indicio de que el otro lo oyera y lo viese. [...] Los dos estaban solos, separados del mundo. Y, para colmo, separados entre ellos mismos. De pronto observó que de los ojos del Sabato [*sic*] sentado habían comenzado a caer algunas lágrimas. Con estupor sintió entonces que también por sus mejillas corrían los característicos hilillos fríos de las lágrimas (Sábato, 1974: 423-424).

Por otra parte, Fernando, a diferencia de Bruno, heredará una mayor carga simbólica de *El túnel*, y elaborará una reinterpretación paranoica de los sucesos narrados por Castel en sus confesiones, atribuyendo la responsabilidad de éstos a la omnipresente Secta de los Ciegos:

Sin ninguna clase de dudas, el crimen de Castel era el resultado inexorable de una venganza de la Secta. Pero ¿cuál fue exactamente el mecanismo empleado? [...] Todo esto es clarísimo. La ambigüedad y el laberinto empiezan ahora, pues se abren las siguientes combinaciones posibles: 1ª. La muerte de María estaba decidida, como forma de condenar al encierro a Castel, pero era un plan ignorado por Allende, que realmente quería y necesitaba a su mujer. De ahí la palabra “insensato” y la desesperación de ese hombre en la escena final. 2ª. La muerte de María estaba decidida y Allende conocía esa decisión. Aquí se abren dos subposibilidades [...] A. Era aceptada con resignación [...] B. Era recibida con satisfacción (Sábato, 1961: 327-328).

Notemos de nuevo la falta total de rigor argumentativo por parte de Vidal Olmos: una suerte de “ceguera” intelectual reiterada en la frase: “La muerte de María estaba decidida”, que no deja lugar a alternativas. Cabe preguntarse, ¿cómo podía estarlo, si Castel

fue su asesino? Al derivar todas las actitudes de Fernando del principio fundamental de que “los Ciegos controlan el mundo”, Sábato pone también en duda la veracidad de las confesiones de Vidal. Este tipo de deducciones reflejan que Fernando es también, y paradójicamente, una especie de ciego particular: un ciego fascinado e intrigado por la ceguera ajena, pero que es incapaz de ver la intelectual propia. No obstante, el autor no ignoraba que su búsqueda estética en el ámbito oscuro de la realidad no se podía librar por completo de estas contradicciones. Por otro lado, Sábato sabe perfectamente que la idea de destino, simbolizada en cierto modo por la Secta (en su faceta terrible), es irreductible a la razón. En este sentido, a esta asociación le debemos el hecho de que la sola mención del tema de la ceguera en la novelística de Sábato genere vacíos narrativos y ambigüedades significativas en la interpretación del texto: y es por ello que desde la óptica de Vidal, el axioma “La muerte de María estaba decidida”, aun cuando su ejecutor no fuese un miembro de la Secta, queda justificado al tratarse de un hecho inexorable. Sábato recurrirá nuevamente al motivo de la muerte predestinada del personaje femenino a manos de la Secta debido a causas nunca aclaradas del todo: lo encarnará Alejandra en su segunda novela.

El tema de la maternidad no se toca en *Sobre héroes* de manera tan insistente como en *El túnel*. Alejandra no está vinculada a dicha cuestión de modo directo; no obstante, Martín debe buena parte de sus rasgos vitales al hecho de que es víctima de una mala madre. Su trayectoria en la trama estará señalada por la resolución final de este conflicto en el personaje-arquetipo de Hortensia Paz, quien encarna la maternidad generosa y salvífica, que subsiste a pesar de las desgracias de la vida y es absolutamente necesaria: un notable cambio de postura con respecto a *El túnel*, novela en la que el problema de la maternidad permanecía sin resolver, considerando que Castel destruye el cuadro del mismo título antes

de partir a asesinar a María. Como bien dice Sábato desde *Uno y el universo*, “Las obras sucesivas de un escritor son como las ciudades que se construyen sobre las ruinas de las anteriores” (Sábato, 1945: 9).

En cierto sentido, Sábato, al igual que sus personajes, debió recorrer las distintas facetas de su propia personalidad a lo largo de su carrera de escritor con el fin de conciliar las contradicciones de su espíritu. Es decir, en términos propios de la mística tradicional, él también hubo de atravesar sucesivamente las “moradas” de su Castillo Interior, en una exploración en torno a un “secreto central”. Como dice Santa Teresa: “No habéis de entender estas moradas una en pos de otra, como cosa enhilada, sino poned los ojos en el centro, que es la pieza o palacio adonde está el rey, y considerad como un palmito, que para llegar a lo que es de comer tiene muchas coberturas que todo lo sabroso cercan; así acá, en rededor de esta pieza están muchas, y encima lo mismo” (2015: 226). Partiendo de la ensayística, el argentino irá avanzando en la resolución de sus conflictos internos, decantándose progresivamente en favor de la ficción narrativa. En este sentido, Fernando, en tanto que explora la vertiente negativa de la espiritualidad de Sábato, personificará una “mística invertida” o “contramística” en torno a un centro oscuro. Sin embargo, no debemos considerar a ésta como la última parte del recorrido del autor por sus propias moradas místicas, ya que en *Abaddón el exterminador*, culmen de su narrativa, la exploración será más profunda: Sabato-personaje repetirá el *descensus ad inferos* de Fernando, aunque con un sentido espiritual distinto al que impulsa a Vidal Olmos, puesto que sí conseguirá la paz después la muerte, tal como indica su lápida novelesca:

Ernesto Sabato [sic]
Quiso ser enterrado en esta tierra
con una sola palabra en su tumba
PAZ (Sábato, 1974: 472).

4. Contexto histórico de la novela

Los años que siguieron a la publicación de *El túnel* fueron muy fructíferos para Sábato, pero también estuvieron plagados de dificultades. Publicó *Hombres y engranajes* (1951) y *Heterodoxia* (1953), acaso el libro de ensayos donde expone con mayor fuerza sus ideales y obsesiones. Era la época del peronismo, en la cual había poca apertura cultural debido a la censura estatal. Sin embargo, todo cambiaría en el año clave de 1955, en primer lugar, porque acaece la muerte de su padre, don Francisco Sábato (Costenla, 1997: 153), que se corresponde en *Sobre héroes y tumbas* con la del padre de Martín del Castillo y, en segundo, por las transformaciones políticas que se sucedían en la Argentina. 1955 fue también el año de la Revolución Libertadora que derrocó a Juan Domingo Perón e inauguró una época de golpes de estado e inestabilidad política. En el mes de junio ocurrieron los sucesos de mayor dramatismo, que quedaron grabados literalmente a fuego en la memoria nacional:

El 11 de junio de 1955, día del Corpus Christi en el calendario católico, una multitudinaria procesión desfiló por el centro de Buenos Aires desafiando las prohibiciones de la policía. [...] A la protesta civil le siguió el 16 de junio un intento de golpe de estado. Un sector de la marina de guerra y fuerza aérea se alzó en rebeldía bombardeando y ametrallando los alrededores del palacio presidencial, causando numerosos muertos y heridos. Esa noche, sofocado el levantamiento, las principales iglesias del centro de la ciudad fueron saqueadas e incendiadas por peronistas (Lynch *et al.*, 2001: 236-237).

Sólo mediante un drama simbólico Sábato podría expresar los dilemas que lo aquejaban y perseguían en aquel entonces. La pérdida del padre, aunada a la crisis política del país, fueron alicientes para comenzar la reelaboración de varios núcleos textuales, los cuales acabarían conformando la novela publicada en 1961. Incluso, tras 1955, es posible notar en el autor la huella de la fuerte conmoción espiritual sufrida: en 1956 renunció a la

dirección de *Mundo Argentino*, cargo que había aceptado bajo el régimen de Frondizi, “como resultado de una polémica en la que Sábato, se vio involucrado por haber denunciado en un programa de radio la tortura que sufrían los presos peronistas” (Costenla, 1997: 154), aun cuando él mismo no lo era. A raíz de esta polémica, Sábato publicaría *El otro rostro del peronismo. Carta abierta a Mario Amadeo*, libro que no reeditaría. “Es uno de los primeros intelectuales en hacer una ‘relectura’ o reconsideración del peronismo desde otro ángulo” (Lojo, 2009: 531). Quizá evitó la reedición porque sintió que su postura sobre el tema había quedado bien plasmada en *Sobre héroes y tumbas*.

Fue director literario de la enciclopedia *Nuestro universo maravilloso*, de 1957 a 1962, y de 1958 a 1959, Director de Relaciones Culturales en la Cancillería del régimen de Frondizi, cargo al que asimismo renunciaría por “discrepancias con la política oficial”. En 1961, año de la publicación de *Sobre héroes y tumbas*, sostuvo una polémica más, esta vez con Jorge Abelardo Ramos, expuesta en el libro *Crisis y resurrección de la literatura argentina*. (Lojo, 2009: 532). Tal vez debido a la necesidad de evadir más conflictos políticos y personales, en *Sobre héroes y tumbas* la discusión sobre la situación del país se efectúa en forma velada y simbólica. En este caso, el empleo de arquetipos pertenecientes a distintas clases sociales en confrontación posibilita el tratamiento directo de un suceso de gran calado en la historia nacional y la memoria colectiva, desde un presente alejado tan sólo seis años de los eventos decisivos de esta transición:

—Yo estaba en Plaza Mayo —dijo—. Yo y miles de compañeros más. Delante de mí a una compañera una bomba le arrancó una pierna. A un amigo le sacó la cabeza, a otro le abrió el vientre. Ha habido miles de muertos. La mujer dijo: —¿Pero no comprendés que estás defendiendo a un canalla? El muchacho se calló. Luego dijo: —Nosotros somos pobres, señora [...] Martín también fue a salir. —¿Y vos? —le dijo la mujer—. ¿Vos también sos peronista? Martín no respondió (Sábato, 1961: 234).

Con el fin de resolver en el ámbito literario el conflicto espiritual del país, Sábato recurre no sólo a la descripción directa de este tipo de escenas, sino también a los eventos referidos por Pancho, el bisabuelo de Alejandra, y el ya mencionado romance intercalado de la huida de la Legión de Lavalle, ya que, como manifestará abiertamente en su ensayo “El destino de la Argentina”, el escritor consideraba que la Revolución Libertadora señaló la entrada del país en una nueva etapa espiritual:

Somos ya bastante mayores para comprender que lo maravilloso no es que las hazañas las realicen hombres como dioses (¿qué valor tendrían en ese caso?) sino seres con flaquezas y defectos. Aceptar esta áspera pero *dramáticamente* bella condición del hombre es aceptar la vida contra la muerte. Y es esta aceptación lo que acaso pueda considerarse como entrada en la madurez (Sábato, 1970: 998).

En consecuencia, sostengo que la misión escritural asumida por Sábato en el momento de decidir concluir y publicar lo que terminaría siendo *Sobre héroes y tumbas* es afín a la noción de compromiso de Sartre, autor que, a juicio del bonaerense, encarna la mayor de las virtudes que cualquier escritor puede ostentar: “un ejemplo de lo que debe ser un gran escritor: un testigo insobornable. O sea, atendiendo a la siempre reveladora etimología: un mártir” (“Sartre sobre Sartre” en Sábato, 1970: 911-912). Cobra así *Sobre héroes y tumbas* el valor de un elaborado testimonio estético de la crisis de 1955, con Sábato asumiéndose como mártir de dicho drama.

5. La génesis y arquitectura de *Sobre héroes y tumbas*

“He puesto elementos míos en los cuatro personajes centrales, personajes que dialogan y hasta luchan mortalmente entre sí. Es el diálogo y la lucha que estas hipóstasis tienen en mi propio corazón” (Sábato, 1963: 22). Sábato omite pronunciarse aquí con respecto a un quinto protagonista difuso: el pueblo en su conjunto, un personaje colectivo que gravita

alrededor de los cuatro centrales. ¿Qué otra cosa representan los heterogéneos Legionarios y el alma de Lavalle, Humberto J. D'Arcángelo, Nacho Barragán, Bucich, Vania y los seres del subsuelo de Buenos Aires, así como Hortensia Paz y, por supuesto, los amigos de Alejandra: Wanda, Quique, Molinari, Bordenave, Celestino Iglesias, Norma Pugliese e incluso Borges? Todas las capas de la sociedad argentina de la época están retratadas en *Sobre héroes y tumbas*: y además, como es usual en Sábato, reflejadas en series de contrarios que a veces se superponen: pobres y ricos, cultos e incultos y aun antiguos contra modernos. La radical búsqueda de integración por parte de Sábato propicia la aparición de esta clase de oposiciones en su ficción.

En verdad el argentino ensaya, pone a prueba sus personajes, sin omitir a ninguno, “ante el resto de la sociedad”, porque, como bien sabe, el hombre en solitario no es nada. Así, cuatro personajes que representan cuatro facetas de su ser son puestos a prueba en un contexto narrativo familiar y que no solamente es el suyo, sino también el de las personas que lo rodean en su tránsito vital: sus compatriotas. A mi juicio, la génesis de *Sobre héroes y tumbas* se subordina a la necesidad de su autor de confrontarse con una sociedad que le era ajena y propia en más de un sentido. Para hacerlo retomó un núcleo textual muy antiguo iniciado en sus años de París; tal vez porque consideró que, para resolver el problema existencial adquirido a partir de 1955, no sería capaz de escatimar ninguno de sus recursos literarios:

El núcleo [de *Sobre héroes y tumbas*] nació en 1938 (en otras declaraciones 1936), con la primera novela que comienza a escribir en París, que se titula *La fuente muda*, título tomado de un verso de Machado: “Está la fuente muda y está marchito el huerto” [...] El primer núcleo temático [...] relata el ajuste de cuentas a un soplón llevado a cabo por un grupo comunista dirigido por Carlos. Este mismo personaje reaparece en *Sobre héroes y tumbas* cuando es mencionada su historia por Bruno. El segundo grupo temático es la historia, recordada por Carlos, de su infancia en un pueblo de la provincia de Buenos Aires, cuando a través de un cerco de ligustros espía a la vecina y a su hijo. [...] Sin embargo, de este pre-texto Sábato rescata

sobre todo la elaboración formal, en especial el procedimiento de trabajar a dos columnas. En una de ellas se narra **la realidad de la vigilia** y en la **otra lo soñado por el niño Carlos**, que es sonámbulo y abandona su cama por la noche para ir a la casa de la vecina, la cual lo ha deslumbrado y quien lo recogerá en sus brazos. [...] Siguiendo siempre las declaraciones de Sábato, la redacción de *La fuente muda* no avanzaba y él creía estar escribiendo simultáneamente otras novelas: una se llamaría *Memorias de un desconocido* y es el germen del “Informe sobre Ciegos”, las memorias delirantes de un nihilista. Otra novela se llamaría *El desafío* y es la historia de un joven solitario y desesperado que se encierra en la habitación de un hotelucho dispuesto a suicidarse si antes del amanecer Dios no se le aparece. Estos originales constituirían el germen de la parte IV, primero titulada “Desafío a un Dios desconocido” y luego “Un Dios desconocido”. Estos esbozos y otros más eran revisados, corregidos y hasta quemados por el autor. En medio de dudas sobre la identidad de estos relatos, Sábato viaja a Humahuaca con su mujer. Allí surge el tema del romance de Lavalle y éste parece ser un factor aglomerante de los distintos relatos. Piensa entonces en narrar la grandeza y decadencia de una familia patricia (Carricaburo, 2009: XLVII-XLVIII. El énfasis es mío).

Además de revelar el propósito de la cuarta parte de la novela (el cuestionamiento del concepto de “Dios desconocido”), el comentario de Carricaburo evidencia que, debido su accidentado origen, la perspectiva de la novela necesariamente es cambiante y difusa. Lo cierto es que la acumulación de distintos núcleos narrativos y su integración en uno solo se hace notoria desde la primera lectura, lo cual provoca diversos efectos en el lector. Conocemos la historia por medio de distintos narradores: uno omnisciente, que relata la mayoría de los sucesos, y por las reflexiones de Bruno, a quien también Martín le narra fragmentos de su historia. Asimismo, contamos con el “Informe sobre Ciegos”, texto narrado en primera persona que, de acuerdo con la noticia preliminar, es producto de un hallazgo en el departamento de Vidal Olmos en Villa Devoto unos días después de su muerte. Hay una inspiración musical para esta estructura, que tiene profundas implicaciones en la simbología de la obra, como hace patente Sábato: “El propósito final era seguir con la estructura de una sinfonía, en cuatro movimientos: uno primero que era algo así como adagio melancólico. Un segundo, agitado; un tercero, estridente y disonante (el ‘Informe sobre Ciegos’) para luego, en la cuarta parte, volver a la tonalidad y atmósfera

inicial de melancólica amargura” (“Sábato, 40 años de vida literaria” en “Cultura y nación”, *Clarín*, 3-7-1980, citado por Woscoboinik, 2006: 17). Sábato, un apasionado de la disonancia (“Cuando se comparan las últimas partituras de Mozart con las primeras, comprendemos el valor de la disonancia, su poder de penetración a través de los estratos de la mera belleza para alcanzar zonas más profundas” [Sábato, 1964: 203]) conseguirá con este método que las cuatro partes de *Sobre héroes y tumbas* guarden una relación *secreta, subterránea*, que se enriquece todavía más con el notorio contraste estilístico del “Informe”.

6. El remoto origen del “Informe sobre Ciegos”

Si el romance de Lavalle fue concebido en un viaje al norte del país, el “Informe” se gestó durante unas vacaciones hacia la Patagonia, viaje emprendido, podría afirmarse, en búsqueda del retiro del “mundanal ruido”: un ambiente en el que él y su esposa se hallarían aislados por completo del resto de la humanidad. Una obsesión irracional aquejaba a Sábato: para resolverla, narra que “decidimos irnos, con Matilde, a los lagos patagónicos para aislarnos totalmente. ¿Por qué allá? No lo sé” (Sábato, 1994: 12). En una cabaña frente al volcán Lanín, a sugerencia del ingeniero forestal Tortorelli, presidente de la administración de los parques nacionales, Sábato se recluía para encontrar la ansiada inspiración para concluir la parte central de su novela. El paisaje glacial de la Patagonia ¿habrá sugerido la desolación planetaria del subsuelo descrito en el “Informe”? Leamos al propio Sábato:

El intendente del parque [...] nos llevó con su auto hasta el lago Huechulafquen, a un lugar denominado Puerto Canoa, donde esperaba don Saavedra con su lancha. Era un criollo enorme y bonachón al que inmediatamente tomamos simpatía. El espectáculo era imponente, de una soledad planetaria que nos hizo pensar en los lagos suizos como lagos de tarjeta postal. Había que atravesarlo a lo ancho [...] Le

preguntamos a don Saavedra qué pasaba si el fuerte oleaje nos daba vuelta la lancha [...] Con la parquedad de ese tipo de hombre, se limitó a decirnos: “A los pocos minutos morimos todos helados”. [...] Al llegar a la cabaña nos presentó a su mujer, Albina [...] mientras don Saavedra llevaba nuestras dos valijas y la máquina de escribir. La coloqué sobre una mesita, al lado de la ventana que daba sobre el volcán, que me produjo siempre, mientras permanecimos allí, no sólo la sensación de un testigo ancestral, *sino sigilosamente vinculado a las intuiciones que me poseían*. Cada vez que terminaba una página, me la pedía Matilde y apenas terminaba de leerla me preguntaba, con ansiedad, cómo seguía: “Esperá un poco, *estoy escribiendo y no sé adónde voy a parar*” (Sábato, 1994: 12-13. El énfasis es mío).

Así, según su propio testimonio, el “Informe” sería producto de una especie de trance, el cual propició una escritura automática, acelerada e intuitiva por parte de Sábato: artista visionario que en ese preciso momento descubrió el recoveco por el cual acceder al submundo de sus representaciones simbólicas inconscientes ¿No el cruce del lago Huechulafquen semeja al pasaje en que Fernando se embarca en el primer trance producto de la exploración del mundo de los ciegos? Todo ello sin considerar la recurrencia del símbolo del sol nocturno en pasajes clave:

No vi más, pero parecí despertar a una realidad que me pareció, o ahora me parece, más intensa que la otra, una realidad que tenía esa fuerza un poco ansiosa de las alucinaciones que se producen durante la fiebre. Estaba yo sobre una barca y la barca se deslizaba sobre un inmenso lago de aguas quietas, negras e insondables. El silencio era abrumador y al mismo tiempo inquietante, porque sospechaba que en aquella penumbra (no había luz solar sino la equívoca y fantasmal luminosidad que provenía del sol nocturno) yo no estaba solo sino que era vigilado y contemplado por seres que no podía divisar [...] “Todo será que pueda alcanzar la orilla antes de la puesta del sol”, me encontré pensando o diciendo. Hacia allá remé, pero mi avance era tan lento como en las pesadillas (Sábato, 1961: 315).

Sábato desbloquearía en aquella recluida cabaña patagónica el hilo de sus influjos inconscientes. En contraste con el ensayista, se entregaría por completo a una técnica intuitiva con el fin de producir un tipo de escritura claramente distinto del racional. El principal recurso empleado es el de recordar su vida durante la época surrealista, que, como ya vimos, corresponde a la elaboración del texto germinal de *Sobre héroes y tumbas*, (esto es, *La fuente muda*) aunque, como todo auténtico surrealista, explora de forma

personal las áreas de su muy particular interés espiritual. Ya en *Uno y el universo* anota: “*El único surrealismo [sic] inmortal es el malo*” (Sábato, 1945: 64). Por cierto, el argentino estaba familiarizado con el problema de traducción del término *surréalisme*, hecho reflejado en la siguiente cita donde alude a la necesidad de asociar la voz francesa con el término “sobrenatural”⁸ para reflejar con precisión el concepto:

Escribía tumultuosamente, como ahora estoy haciendo con la pintura en esta segunda época, una pintura sobre-naturalista, para emplear la acertada expresión que Apollinaire aplicó a un artista amigo, mucho más propia que la famosa “surrealismo”, en rigor un disparate puesto que cada filósofo tiene un concepto distinto de la realidad: para Platón son ideas puras, para otros un trozo de carne. El arte naturalista es puro mimetismo, lo que a mí no me apasiona en absoluto ni me parece que dé cuenta de las grandes verdades esenciales. No voy a repetir lo que he escrito en tantas ocasiones sobre el vínculo entre el arte y la inconsciencia [...] lo único que justificaría mis observaciones es que esos problemas los he vivido en carne propia y puedo dar testimonio de los hechos mismos: esas vivencias me autorizan a valorar el sueño y el arte sobre la mente pura, que sólo ha servido para convertir el universo físico, psicológico y espiritual en un infierno. Y, si hemos de resurgir, debemos volver a invocar las diosas *cthónicas*, las deidades subterráneas, lo numinoso frente a la presuntuosa razón pura, la ciencia y su nefasta hija, la técnica. ¿Tendremos tiempo para salvarnos de la destrucción física del planeta provocada por estos instrumentos? (Sábato, 1994: 13-14).

En estos pasajes se hace patente que el “Informe sobre Ciegos” fue concebido con la intención de reflejar una dimensión sobrenatural de la realidad. Más allá de los puntos ya discutidos, significativo es también que para el argentino sea perentorio apelar a las diosas *cthónicas*, es decir, a aquellas vinculadas a la tierra (de *kthónios*, *χθόνιος*) en más de un solo sentido: la tierra en tanto símbolo de la patria, y la tierra como elemento femenino, propio del inframundo y lo sacro impuro que oculta y encierra en sí los elementos *oscuros* de la existencia. Este símbolo le permite al autor abordar estéticamente, a un tiempo, el dilema de la identidad nacional y el de la búsqueda inagotable del “secreto central de

⁸ “Sobrenatural, adj. Que *excede los términos* de la naturaleza.”(Real Academia Española, 2014: s.v. El énfasis es mío). Véase también la nota 1.

nuestra vida”, y con ello acceder a la dimensión sobrenatural de la realidad: a la numinosa, sagrada y trascendente; en una palabra, a la mística.

III. SIMBOLISMO DE LOS PERSONAJES Y LA TRAMA

1. Lo diurno y lo nocturno en *Sobre héroes y tumbas*

Anteriormente examiné los antecedentes y la génesis de la novela. En este capítulo abordaré los aspectos más importantes del simbolismo de los personajes de Martín, Bruno, Alejandra y Fernando, y señalaré el vínculo que cada uno guarda con el ámbito de lo sagrado, con el fin de sentar bases para el examen posterior de la mística del Mal. Debido a la vastedad de temas que abarca *Sobre héroes y tumbas*, estudiaré la trama y ciertas características de los personajes secundarios (una especie de coro de los principales) conforme haga el examen de los símbolos asociados con los cuatro protagonistas. Por el momento, me enfocaré en el estudio de las tres secciones diurnas de la novela, puesto que haré un análisis detallado del “Informe sobre Ciegos”, de su lugar en la tradición literaria mística y de sus posibles antecedentes en el último capítulo. Esta revisión es necesaria antes de acometer la interpretación del “Informe” por las características inherentes de la escritura simbólica ya detalladas en el primer capítulo del trabajo, las cuales se manifiestan a lo largo de toda la novela, aunque tengan un peso mucho mayor en la tercera sección de *Sobre héroes y tumbas*. Dado que la correcta aprehensión del simbolismo exige la comprensión de aquellos sentidos que desbordan el mero estudio de lo literal en un texto, mi análisis partirá del contexto que rodea al “Informe”, mucho menos ambiguo que éste, para concluir en los pasajes más herméticos y de mayor influjo inconsciente de la obra, contenidos justamente en dicha parte del libro.

Si bien en el “Informe” la cuestión del mal es el tema central y se trata con un tono mordaz e irónico a la vez que brutal, se alude a ella en el resto de la obra desde otros

enfoques. Por poner el caso, el asunto es mencionado en una conversación entre Rinaldini y Bruno, y es explicado mediante el concepto de *imp of perversity*, o *demonio de la perversidad*, concebido por Poe: “El diablo es más negro de como lo pinta esa gente [...] Porque no perciben ni siquiera esa realidad psicológica capital que ya vio Aristóteles. Eso que Edgar Poe llamó *the imp of perversity*” (Sábato, 1961: 178), el cual, de acuerdo con el propio Poe, se define como:

[un] principio innato y primitivo de la acción humana [...] En el sentido que le doy es, en realidad, un móvil sin motivo, un motivo no motivado. Bajo sus incitaciones actuamos sin objeto comprensible, o, si esto se considera una contradicción en los términos, podemos llegar a modificar la proposición y decir que bajo sus incitaciones *actuamos por razón de que no deberíamos actuar*. En teoría ninguna razón puede ser más irrazonable; pero, de hecho, no hay ninguna más fuerte. Para ciertos espíritus, en ciertas condiciones llega a ser absolutamente irresistible. (Poe, 1975: 185-186. El énfasis es mío).

Éste es justamente uno de los rasgos definitorios de la personalidad de Fernando: la acción transgresora, de origen irracional y de intención malévolas, también presente en menor grado en figuras como las de Alejandra, Bordenave y Molinari, por ejemplo. Pero hay un opuesto directo a este impulso hacia el mal puro: el amor, sentimiento místico por excelencia, el cual es también hondamente transgresor y de raíz irracional, experimentado en la novela por Martín, Bruno y por Alejandra. Entre estos dos extremos gravita el punto focal de *Sobre héroes y tumbas*. Advirtamos asimismo que fuera del “Informe”, la cuestión del mal se comenta utilizando recursos más cercanos a los del ensayo, por medio de categorías de pensamiento ya establecidas y a través de una visión diurna característica de esta sección del libro. Sin duda, para tratar a cabalidad la cuestión del mal la experiencia de Fernando no puede ser la única narrada en la novela, pues no habría un contrapeso que diera sentido a su perversión casi total. El contraste de tono es necesario para poder exponer una idea tan audaz como la mística del Mal en el “Informe”, en el cual dicho concepto no

es explicado ni discutido lógicamente, sino más bien es expuesto con claroscuros y por momentos de forma delirante.

Dado que se conoce el desenlace de la trama desde las primeras páginas, puede afirmarse que la intriga de *Sobre héroes y tumbas* es de tipo espiritual y no se centra únicamente en las vicisitudes de la trama. Numerosos aspectos de ésta (como los sucesos la noche de la muerte de Fernando y Alejandra, conocidos sólo por una nota de periódico y unos cuantos párrafos dispersos) nunca podrán aprehenderse por completo, tal como en los textos místicos es inaprehensible la totalidad del significado. Estos vacíos narrativos, posibilitados por las propiedades mismas de los textos de ficción, también se deben a la presencia (o ausencia) de la Secta de los Ciegos en las distintas secciones de la novela. Se ha dicho que las obras de Sábato son “sistemas de tuberías que siempre van a dar a la ceguera” (Wainerman, 1971:14). Podría decirse que las partes del texto ajenas al “Informe” tienen el propósito de preparar al lector para afrontar la crítica radical a la modernidad y el racionalismo que Sábato expone, la cual depende en buena medida de la noción de mística invertida expresada por Fernando.

En mi opinión, la presencia constante de los ciegos en las novelas del argentino se debe a que son un símbolo de la inviabilidad del dominio universal de la razón. Hay además otras resonancias simbólicas que sirven para invertir el simbolismo tradicionalmente aceptado de lo sacro, y, con ello, articular una crítica de mayor fuerza al mundo contemporáneo. Luce López-Baralt nota que

San Juan —como los sufíes— entrelaza el símbolo de la *fuelle* con el de los *ojos*, que vemos reflejados en las aguas plateadas del manantial. Pero la asociación gana en profundidad cuando recordamos que el reformador entiende en sus glosas que la *fuelle* simboliza la “fe” y que los *ojos* que se *reflejan* allí y que tiene en sus entrañas “dibujados” significan las verdades divinas “encubiertas en fe”. No se conoce a Dios directamente, sino *dibujado* y *reflejado* a través de la “fe”. Tenemos pues que tanto la *fuelle* como los *ojos* significan lo mismo: la “fe” (López-Baralt, 1991: 265).

En este sentido, la carencia de visión representará un símbolo poderoso para una contramística como la expresada en *Sobre héroes y tumbas*, ya que puede asociarse con la falta de fe en lo sagrado característica de los tiempos modernos: representaría el bloqueo de la “fuente espiritual”. “Dios es lumbre sobrenatural de los ojos del alma, sin la cual está en tinieblas” (2017: 46), nos dice San Juan de la Cruz: así, la ceguera puede interpretarse como la manifestación alegórica de una tiniebla del espíritu, la cual domina por completo a Fernando, y parcialmente a los demás protagonistas, de acuerdo con el grado de contacto que cada uno tenga con la Secta o con el mismo Vidal Olmos. Debido a que en la novela la primera encarna el lado siniestro del destino (aquél que “ciega” a sus víctimas) y además tiene dominio sobre las fuerzas sobrenaturales, como los sueños, visiones y presagios, conocer la experiencia de los cuatro personajes principales aportará claves de la concepción del mal de Sábato y su idea de lo sagrado, tanto en su vertiente luminosa como en la oscura. Sorprendentemente, el único personaje que experimenta el éxtasis místico es precisamente quien se encuentra sumergido en el pecado, en tanto que los otros protagonistas viven mayormente ajenos a la esfera de lo sagrado, como seres que nunca conocen el mundo oculto de los ciegos, aunque esto no es de ninguna manera positivo, pues la divinidad contactada por Fernando es una que encarna la destrucción total. La paradoja, no olvidemos, es un recurso común de los discursos místicos, cuyas características tradicionales Sábato parece querer subvertir en la forma más radical posible trastocando el simbolismo de la luz divina. No en vano éste es también el símbolo de la razón ilustrada, con la cual entró en conflicto ya desde los albores de su carrera literaria.

2. Martín del Castillo

Iniciaré en el análisis de los personajes con el joven Martín del Castillo. Para ello, creo conveniente destacar una constante en la escritura de Sábato: me refiero al simbolismo que tienen los nombres de sus personajes, recurso que es usado con frecuencia por un gran número de escritores. En *Abaddón el exterminador*, al recordar las circunstancias de su propio nacimiento, precedido por la muerte de su hermano mayor del mismo nombre (Ernesto) poco tiempo antes, se hacen evidentes las hondas significaciones que tienen los apelativos para el escritor, quien ve cifrados en ellos características de la identidad e incluso del destino de cada individuo:

Me pusieron el mismo nombre! [sic] Durante toda la vida me obsesionó la muerte de ese chico que se llamaba como yo y que para colmo se recordaba con sagrado respeto [...] Al parecer, venía marcado con un signo aciago. Estaba bien, pero por qué entonces habían cometido la estupidez de ponerme el mismo nombre? [sic] Como si no hubiese bastado con el apellido, derivado de Saturno, Ángel de la soledad en la cábala, Espíritu del Mal para ciertos ocultistas, el Sabbath de los hechiceros (Sábato, 1974: 23).

En el caso de Martín del Castillo, una de las correspondencias simbólicas más evidentes que posee su nombre es la del castillo, atributo que comparte con el protagonista de *El túnel*, Juan Pablo Castel. Usualmente, por “su forma, aspecto y color, su sentido sombrío y luminoso tiene gran valor para definir la expresión simbólica del castillo, que en el sentido más general es una fuerza espiritual armada y erigida en vigilancia” (Cirlot, 2013: s.v.). Aquí es notoria la suerte de álgebra con los nombres que hace Sábato en sus ficciones, pues tanto Castel como Del Castillo coinciden en algunos aspectos de su personalidad: ambos sujetos se relacionan con una mujer vinculada íntimamente con el mundo de los ciegos. También se asemejan en la tendencia a subordinar su cuerpo al intelecto, aunque en el caso del pintor homicida esta característica degenera en paranoia.

Recordemos que Alejandra le dice a Martín poco después de conocerlo que “tu espíritu domina sobre tu carne [...] Como si Pío XII tuviera que vigilar un prostíbulo” (Sábato, 1961: 15-16). Es posible asociar también este símbolo con el del Castillo Interior de Santa Teresa de Ávila, cuyas terribles “moradas” Martín debe atravesar antes de conocer una manifestación auténtica de la divinidad al final de la novela.

Por otra parte, el nombre Martín, al igual que el de Marcos Molina y el de Marcelo Carranza, se deriva etimológicamente del de Marte, el dios guerrero: “Martín es ‘el hombre marcial’” (Tibón, 1986: s.v.). El joven sería así una especie de soldado o caballero espiritual, pues en el contexto de la historia se enfrenta con el lado horripilante de la princesadragón, Alejandra, al igual que Marcos Molina (por otra parte, Marcelo Carranza, forma parte de la resistencia comunista contra el gobierno, motivo por el que es torturado y asesinado en *Abaddón el exterminador*). La batalla simbólica de Martín es quizá más compleja que la de los otros personajes, puesto que es dual: ama a la vez que teme a Alejandra, quien combina los rasgos de la amada ideal y del monstruo:

Como si el príncipe —pensaba—, después de recorrer vastas y solitarias regiones, se encontrase por fin frente a la gruta donde ella duerme vigilada por el dragón. Y como si, para colmo, advirtiese que el dragón no vigila a su lado amenazante como lo imaginamos en los mitos infantiles sino, lo que era más angustioso, dentro de ella misma: como si fuera una princesadragón, un indiscernible monstruo, casto y llameante a la vez, candoroso y repelente al mismo tiempo: como si una purísima niña vestida de comunión tuviese pesadillas de reptil o de murciélago (Sábato, 1961: 110).

Así también, en virtud de una semejanza fonética de su nombre, la experiencia de Martín puede compararse con la del mártir, ya que él será, en un inicio, el único testigo íntimo de la tragedia entre Alejandra y Fernando —lo que cambiará una vez que el muchacho dé sus confesiones a Bruno Bassán.

Aunque Martín del Castillo no penetra nunca en el mundo de los ciegos, sus peripecias tienen puntos de contacto con la dimensión de lo sagrado. Su experiencia está teñida de matices de sobrenaturalidad ya desde el inicio. “Un sábado de mayo”, el joven contempla la estatua de Ceres en el Parque Lezama de Buenos Aires. Ocurre entonces un juego telepático de miradas entre Martín y una presencia desconocida que luego se revelará como Alejandra. Su mirada es tan poderosa que *traspasa* al muchacho mientras éste mantiene su vista fija en la escultura:

Cuando de pronto —dijo Martín— tuve la sensación de que alguien estaba a mis espaldas mirándome. Durante unos instantes permaneció rígido, con esa rigidez expectante y tensa, cuando, en la oscuridad del dormitorio, se cree oír un sospechoso crujido. Porque muchas veces había sentido esa sensación sobre la nuca, pero era simplemente molesta o desagradable [...] En tanto que aquel momento sintió algo distinto. Algo —vaciló, como buscando la palabra más adecuada—, algo *inquietante*. [...] Hizo un esfuerzo para mantener los ojos sobre la estatua, pero en realidad no la veía más: sus ojos estaban vueltos hacia dentro [...] “Alguien está tratando de comunicarse conmigo” dijo que pensó agitadamente (Sábato, 1961: 13-14).

El joven es incluso obligado a voltear por la fuerza de la visión de Alejandra. El encuentro, aunque fugaz, cambiará la vida de ambos para siempre. No es casual que esta escena se desarrolle en presencia de la estatua de Ceres: el escenario evoca el aspecto *cthónico* de lo sagrado (pues éste es atributo de la diosa romana) que anuncia también una característica definitoria de la personalidad de Alejandra: el vínculo con la tierra de origen.

Tras este determinante primer encuentro, Martín se enamora de Alejandra. La esperará en repetidas ocasiones en el mismo banco del parque. Sin embargo, después de un largo periodo en que ella no regresa, el muchacho pierde la esperanza de verla. Durante esta época vive bajo la tutela de una madre frívola que desprecia profundamente al muchacho: es una *madre cloaca*, según las palabras del propio Martín. Para su desgracia, su padre es un hombre débil: no cumple con su papel de tutor. Y “lo monstruosamente cierto era que lo

odiaba” (Sábato, 1961: 38). Asumiéndose como una especie de huérfano, el joven decide irse de su casa, tras lo cual no volverá a ver a su padre o a su madre con vida.

El idealismo inicial de Martín es una tendencia natural de la inmadurez. Debido a su juventud e inexperiencia, además del trauma sufrido por vivir junto a una madre abominable, Martín concebía a las mujeres en ese entonces como “o esas vírgenes puras y heroicas de las leyendas, o seres superficiales y frívolos” (Sábato, 1961: 20). Este rasgo de carácter se transformará gracias a su relación con Alejandra y a su encuentro con Hortensia Paz, luego de los cuales comprenderá plenamente el lado positivo de la feminidad y la maternidad, aunque también su faceta destructiva. Uno de los temas cruciales de la novela es el paso de joven a hombre en Martín, que no puede darse sin que conozca íntimamente, por vez primera, a mujeres alejadas de estos estereotipos de comportamiento y el joven hombre logre una integración con su contrario espiritual y carnal.

En febrero de 1955 Martín se reencuentra con Alejandra. Para Martín no es ninguna casualidad: “Ella sabía dónde y cómo encontrarme, si quería” (Sábato, 1961: 41). Lo lleva a la casa de Barracas, donde ella vive: hogar de los Olmos, una familia de la antigua élite argentina venida a menos. Allí Martín sube por primera vez al Mirador, antiguo refugio de la loca Escolástica, quien perdió la razón por haber visto la cabeza decapitada de su padre a manos de la Mazorca en los últimos momentos de la dictadura de Rosas. Por más de ochenta años ella no abandonó la habitación donde Alejandra dormía entonces: de nuevo el espacio expresa un fuerte sentido simbólico, porque será en el Mirador donde esta rama de la aristocracia argentina llegará a su infausto fin. En esta primer visita, Alejandra le relata al joven su historia con Marcos Molina acontecida en su adolescencia. Poco después lo llevará con el viejo Pancho para que le cuente eventos del pasado familiar y de la Legión de Lavalle. A partir de este momento, se intercalarán fragmentos que narran la huida de ciento

setenta y cinco soldados fieles al general, quienes cabalgan hacia la frontera norte llevando su cadáver y huyendo del general Oribe. Esta “épica marcha del ejército de Lavalle” se da en la primera y cuarta parte del libro, y “va creciendo como un trágico acorde sinfónico”. (Dellepiane, 1973: 34). La hazaña de la Legión es un reverso del viaje final al sur del país por parte de Martín, quien más adelante se identificará con el alférez Celedonio Olmos y su lucha en pro de un ideal superior a él mismo (en el caso del alférez dicho ideal es la patria recién nacida). Con esto se produce un paralelismo entre la narración del romance de Alejandra y Martín y el combate de los soldados de la guerra de la Independencia. Así, se confirma la identificación del muchacho con el símbolo del guerrero, aunque los sucesos ocurridos a Martín poco tienen que ver con la lucha militar y se tratan más bien de conflictos de índole espiritual.

Tras un encuentro con el tío Bebe, un loco más de la familia que se la pasa tocando el clarinete, Martín sale de la casa. A partir de ese momento tiene pesadillas recurrentes en las cuales la incomprensión de un mensaje esencial es el tema:

Sonaba que iba en una barca abandonada, con su velamen destruido, por un gran río en apariencia apacible, pero poderoso y preñado de misterio [...] Cuando una voz que parecía provenir de la espesura lo estremeció. No alcanzaba a entender lo que decía, pero sabía que se dirigía a él, a Martín [...] La enigmática y remota voz [...] lo llamaba con ansiedad, como si estuviera en un pavoroso peligro y él, solamente él, fuese capaz de salvarla (Sábato, 1961: 42).

Más adelante sueña con un mendigo que descarga su hatillo y murmura palabras ininteligibles (Sábato, 1961: 117). Esto puede representar metafóricamente la perspectiva del joven ante la parte oscura de la tragedia y el misterio de la Secta, los cuales nunca conocerá del todo. También puede deberse a la incomprensión de la naturaleza interior de Alejandra: “*Nunca la conoceré del todo [...] Pero me necesita, me ha elegido*” (Sábato, 1961: 69). Pese a no entender en aquel momento el enigma asociado con esta mujer, la

presencia de Martín en la trama se va revelando como absolutamente necesaria para atestiguar el siniestro parricidio que Alejandra ejecutará.

Transcurren unas semanas: la situación económica de Martín empeora y llega a dormir en la calle por las noches. Por esos días conoce al camionero Bucich mientras busca empleo, y a través de él a un grupo de porteños de clase obrera, como el loco Barragán, quien sufre recurrentes visiones apocalípticas, y Humberto J. D’Arcángelo, un apasionado del fútbol que se apiada de él y le ofrece compartir su pieza. Poco después Martín y Alejandra tienen por primera vez relaciones sexuales en el Mirador de la casa de Barracas. El relato de su unión da cierre a la primera parte, “El dragón y la princesa”: es el momento en el que Martín descubre a la princesa oculta en la joven, pero también la dimensión terrible y amenazante de su personalidad: el dragón, que con la princesa forma en Alejandra una amalgama indisoluble. El dilema de Martín no es otro que el de la confrontación carne-espíritu en el contexto de una relación amorosa: “La carne se le aparecía de pronto como espíritu, y su amor por ella se convertía en carne, en caliente deseo de su piel y de su húmeda y oscura gruta de dragónprincesa. Pero Dios, Dios, ¿y por qué ella parecía defender esa gruta con llameantes vientos y gritos furiosos de dragón herido?” (Sábato, 1961: 111).

La segunda parte, “Los rostros invisibles”, inicia con el aciago primer encuentro con Bordenave. Un evento que en ese momento Martín no alcanza a comprender, pero que marcará el inicio del fin en su relación con Alejandra. Acontece otro suceso extraño: la entrevista con el empresario Molinari, obtenida por mediación de la muchacha, de la cual Martín entra en busca de trabajo pero sale vomitando, asqueado con la doble moral de este burgués, entretenido en humillarlo e insinuarle la monstruosidad de Alejandra, a quien llama despectivamente *Drucha*. También conoce la *boutique* donde la joven trabaja junto a Wanda y Quique: seres de una cultura refinada, pero de personalidades grotescas. En otras

palabras, en esta sección Martín entra en contacto con el Buenos Aires que conoce la joven: un entorno de mayor afluencia económica que el medio obrero, pero dominado por la hipocresía y la simulación. Sin embargo, también por intermedio de Alejandra Martín conoce a Bruno Bassán, quien será su guía espiritual después del incendio de la casa de Barracas.

Un motivo alegórico recurrente en esta parte es el terror provocado por los rostros siempre cambiantes a consecuencia del “juego de máscaras” en que se ve inmerso dicho sector de la sociedad. Hasta el retorcido comediante Quique llega a inspirarle lástima a Martín por esta razón:

Vio sentado y solitario a Quique, de perfil. No había nadie en la sala y Quique estaba encorvado, mirando hacia el suelo, como concentrado en alguna meditación. Martín permaneció sin saber qué actitud tomar [...] Y recordó algo que le había dicho Bruno: que siempre es terrible ver a un hombre que se cree absoluta y seguramente solo, pues hay en él algo trágico, quizás hasta de sagrado, y a la vez de horrendo y vergonzoso. Siempre —decía— llevamos una máscara, una máscara que nunca es la misma sino que cambia para cada uno de los papeles que tenemos asignados en la vida [...] Pero ¿qué máscara nos ponemos o qué máscara nos queda cuando estamos en soledad? [...] Tal vez nadie perdone el ser sorprendido en esa última y esencial desnudez de su rostro, la más terrible y la más esencial de las desnudeces, porque muestra el alma sin defensa (Sábato, 1961: 207-208).

La confusión y el dolor de Martín aumentan porque Alejandra participa en este ritual civilizado y moderno de constante hipocresía: “Martín miraba con dolor a Alejandra. ¡Cómo detestaba aquel rostro suyo, el *rostro-boutique*, el que parecía ponerse para actuar en aquel mundo frívolo; rostro que parecía perdurar todavía cuando se encontraba a solas con él, desdibujándose lentamente” (Sábato, 1961: 157. El énfasis es mío). El horror representado por el símbolo del rostro-boutique se debe a que conjunta la naturalidad del rostro con la artificialidad del arreglo de productos destinados a la venta. En un pequeño paréntesis, quisiera destacar que por medio de la creación de palabras compuestas Sábato demuestra su continua exploración de las posibilidades del lenguaje con el fin de expresar

nuevos conceptos. Los términos que crea (rostro-boutique, madre cloaca, dragónprincesa y princesa dragón) son oxímoros contenidos en una sola expresión léxica, pues mediante ellos hace coincidir opuestos semánticos en un solo sustantivo: ésta es una semejanza más que guarda su estilo de escritura con los discursos tradicionalmente considerados como místicos.

Conforme pasa el tiempo, la relación entre los dos jóvenes se deteriora. Para Alejandra, la unión sexual entre ambos es definida como algo “sucio”. Una tarde Martín se encuentra con ella y Bordenave en un coche. En esta ocasión el comportamiento de Alejandra es marcadamente errático. Tras este suceso Martín comienza a actuar de manera más irracional. El nombre de Fernando, que la joven mencionó una vez, junto con el símbolo de los ciegos, comienzan a torturarlo como si fueran precisamente las claves oscuras de la tragedia que está a punto de suceder. En una vorágine de incompreensión llega a hablar con Alejandra de un suicidio romántico en uno de los últimos momentos de su relación:

De pronto, Martín le hizo saber que había conseguido unas inyecciones que provocaban la muerte por parálisis del corazón.

—No me digas— comentó Alejandra, sin demasiado interés.

Se las mostró. Después dijo, sombríamente:

—¿Recordás cuando hablamos una vez de matarnos juntos?

—Sí (Sábato, 1961: 204).

Pero éste no será el desenlace de su historia. Martín verá a Alejandra en un bar poco después, tomada de la mano con un hombre siniestro. Cuando la confronta, ella le revelará que es Fernando, su padre, no sin antes llamarlo imbécil y anunciarle su abandono definitivo. Mientras tanto, en la agitación por la caída del peronismo, Martín está rodeado de auténticos “rostros invisibles” de personas que no conoce, pero en cuya lucha se halla sumergido sin poder discernir un sentido claro en la contienda de las dos facciones enfrentadas. Al final de esta sección de la novela, y todavía sumido en el caos total, Martín

ve en plena noche a Alejandra dirigiéndose a la Iglesia de la Inmaculada Concepción de Belgrano.

En este momento se interrumpe la “sección diurna” de la novela y se intercala el “Informe sobre Ciegos”. La cuarta parte, “Un Dios desconocido”, da inicio precisamente la madrugada que Alejandra muere tras asesinar a su padre:

En la noche del 24 de junio de 1955, Martín no podía dormirse. Volvía a ver a Alejandra como la primera vez en el parque, acercándose a él [...] Creyó oír lejanas y melancólicas campanas y un impreciso gemido, tal vez un indescifrable llamado. Paulatinamente se convirtió en una voz desconsolada y apenas perceptible que repetía su nombre, mientras las campanas tañían con más intensidad, hasta que por fin golpearon con verdadero furor. El cielo, aquel cielo del sueño, ahora parecía iluminado con el resplandor sangriento de un incendio. Y entonces vio a Alejandra que avanzaba hacia él en las tinieblas enrojecidas, con la cara desencajada y los brazos tendidos hacia delante, moviendo sus labios como si angustiada y mudamente repitiera aquel llamado (Sábato, 1961: 367).

¿Era ésta una llamada de auxilio para Martín, destinada a llegar demasiado tarde, o más bien una despedida? No lo sabemos. En todo caso, es un aviso sobrenatural que marca el instante a partir del cual Martín se asumirá como mártir de un desastre todavía incomprensible para él. Su visión incorpora el símbolo de las campanas, el cual aparece en otras partes del texto y se relaciona con anuncios provenientes del mundo de los ciegos, al tratarse de una señal puramente sonora: esto es, el medio único de comunicación y percepción a distancia de los invidentes.

Luego de contemplar los restos incendiados de la casa de Barracas y enterarse de la muerte de su amada, Martín se hunde en la tristeza y el duelo. Poco después se entrevista nuevamente con Bordenave, quien sin mucho tacto le revela que Alejandra se prostituía con él, con Molinari y con muchos otros. Tras esta revelación, la vida pierde sentido para el joven, quien entrará por la fuerza a la vieja casa incendiada para buscar respuestas a su dilema: “Desde las paredes parecían observarlo aquel caballero y aquella dama de peinetón

[...] Y sobre todo el espíritu de Celedonio Olmos, abuelo del abuelo de Alejandra” (Sábato, 1961: 427). Desde ese momento vuelve a iniciar la interpolación de la huida de la legión, y se hace de nuevo énfasis en el paralelismo de su historia con la del alférez Olmos. También se repite el sueño incomprensible del mendigo “El mendigo avanzaba hacia él, murmurando palabras ininteligibles, ponía un hatillo en el suelo, lo desataba, lo abría y mostraba su contenido; un contenido que Martín se angustiaba por discernir” (Sábato, 1961: 439-440).

Tras un arranque de desesperación y creyéndose en el completo desamparo, Martín desafía directamente a Dios: “Si el universo tenía alguna razón de ser, si la vida humana tenía algún sentido, si Dios existía, en fin, que se presentase allí, en su propio cuarto, en aquel sucio cuarto de hospedaje. ¿Por qué no? ¿Por qué hasta había de negarse a ese desafío? [...] Y si no se presentaba, se mataría” (Sábato, 1961: 436). Sin embargo, en ese momento una fiebre le hace perder el sentido. Despierta en el cuarto miserable de Hortensia Paz, una santiagueña pobre quien cuidó de él durante su delirio. Este encuentro, pese a transcurrir en un escenario humilde, tiene un sentido profundo para Martín: es la señal que esperaba de Dios, manifestada sólo de forma oculta, si bien hay varios símbolos en el cuarto de la joven madre que revelan su presencia: “Sobre el cajón que servía de cuna había un cromó: Cristo tenía el pecho abierto como en una lámina Testut y mostraba su corazón con un dedo, en colores. Más abajo había unas estampitas de santos” (Sábato, 1961: 440). Martín percibe que Hortensia Paz halla sentido en la vida, pese a su gran pobreza y soledad: “Mire niño: yo tengo veinticinco años y ya me da pena porque un día tendré que morirme” (Sábato, 1961: 441). Así, el joven, reconciliado con la vida gracias a la sencillez de esta mujer, pero sobre todo a su sentimiento de esperanza, le da un anillo a Hortensia y se marcha de su habitación. No deja por ello de ser plenamente consciente del gran desafío

que implica experimentar la vida en un entorno adverso como el de la civilización moderna.

Pablo Sánchez nota que

La entrega del anillo por parte de Martín a Hortensia Paz simboliza el compromiso del joven con la vida y el acto de aprobación de la existencia del hombre con el hombre. El descubrimiento de la solidaridad permite la salvación de Martín, cerrando el *Bildungsroman*. [...] Martín se aproxima así al punto de vista de Bruno, asumiendo la esperanza que emerge del infortunio y negando la finitud (2010: 60).

Hortensia es la respuesta simbólica y velada de la exigencia de Martín a Dios. Es claro que ella da un tipo de “paz” al muchacho, pero también le permite renacer a una nueva vida en la cual elige asumir la desgracia de la muerte de Alejandra en lugar del suicidio:

La figura de Hortensia (otro elemento del mundo vegetal, vincula a *hortus* y *ortus*, de *orior*, nacer) representa en la etapa final de la iniciación de Martín **el poder benigno y protector del destino**. Reconoce en la presencia de Hortensia un signo sobrenatural, de la misma manera que antes, frente a la aparición de Alejandra, comprendiera que ya no sería el mismo. Frente a Hortensia que es madre, que es vida, que representa la vida, lo elemental, lo humano, lo sencillo, lo que vive del milagro diario del amor a su hijo, Martín descubre al prójimo, al otro. Sale de sí para ir hacia el otro y en el otro halla integración y plenitud. El anillo que le da a Hortensia indica ese movimiento hacia el otro, hacia afuera y sella un pacto de continuidad de la vida, elige vivir, sobrevive al cataclismo que para él ha sido su relación con Alejandra, pero que sin embargo le ha enseñado mucho (Dapaz, 1973: 372. El énfasis es mío).

La existencia del *deus absconditus* no es comprobable: se debe inferir a partir de los indicios expresados en la novela (y, Sábato parece indicar, en la vida misma). Martín no tiene ningún encuentro extático con el dominio de lo místico: sin embargo, su nobleza y sobre todo, su amor sincero por Alejandra y su perseverancia en la búsqueda de sentido tras la catástrofe lo guiarán hacia el aspecto luminoso de la divinidad, el lado benigno y no maligno del destino, que, no obstante, sólo se hace presente después de la tragedia. San Juan de la Cruz nota que

El lugar donde está escondido el Hijo de Dios es, como dice san Juan (1, 18), en el seno del Padre, que es la esencia divina, *la cual es ajena de todo ojo mortal* y

escondida de todo humano entendimiento; que por eso Isaías (45, 15), hablando con Dios, dijo: “Verdaderamente tú eres Dios escondido” (Juan de la Cruz, 2017: 13. El énfasis es mío).

En *Abaddón el exterminador* Sábato refirió al respecto de este personaje que “Yo tuve todo el propósito de llevarlo a Martín hasta el suicidio. Y ya ves” (Sábato, 1974: 250). Si hemos de creer en esta declaración, Martín habría representado una superación del modelo clásico del héroe romántico, que en lugar de matarse en nombre de su amada sin vacilar (como era su intención en un inicio), afronta directamente el problema existencial de vivir sin una manifestación *directa* de Dios; pero con él se supera una concepción poco desarrollada de lo sagrado, pues este elemento, Sábato reitera, se halla escondido a la vista de todos: sólo hace falta constatarlo en las maravillas cotidianas e inadvertidas, sobre todo en la pervivencia del amor a pesar de la miseria y la incomprensión asociada con las limitaciones naturales de lo humano. Tal como el autor, quien al concluir su trilogía novelesca encuentra descanso en su muerte ficticia, Martín encuentra la paz al final de su camino a través de los obstáculos (las moradas) de su Castillo Interior. Mediante esta figura y su vivencia, Sábato expone el sentido trágico, pero misterioso de la vida, y en particular, el valor que tiene la esperanza ante la más dura adversidad.

Luego del encuentro con Hortensia, Martín decide irse a la Patagonia con Bucich. La novela concluye con el aviso del cruce próximo del río Colorado matizado con el adverbio “mañana”: el inicio auténtico del viaje por la Patagonia. Martín ha terminado su paso por el camino del héroe: ha concluido su aprendizaje en la ciudad y entra ahora a la madurez. “Al nivel alegórico de esa amplia estructura, Hortensia y Bucich son los que inclinan el fiel de la balanza vital; de ellos proviene la salvación del protagonista, el muchacho —pueblo de mañana— que se adueña de su vida al terminar el relato” (Vázquez, 1983: 426). Notoriamente Bucich es también un personaje romántico y con resonancias

simbólicas:⁹ su padre “nunca abandonó la idea del oro” (Sábato, 1961: 446), esto es, la de encontrar en la Patagonia la Ciudad Encantada de los Césares. Cobra así sentido la mención de Hernandarias hecha por Alejandra en la primera sección de la novela:

—¿Conocés la historia de la Ciudad Encantada de la Patagonia?— preguntó Alejandra.

—Algo, no gran cosa.

—Algún día te mostraré papeles que todavía quedan en aquella petaca del comandante. Papeles sobre éste.

—¿Sobre éste? ¿Quién?

Alejandra señaló el letrero.

—Hernandarias [...] En 1550 hizo la expedición en busca de la Ciudad Encantada (Sábato, 1961: 104-105).¹⁰

La búsqueda de la ciudad ideal hecha en los comienzos de la historia argentina, aquí reemprendida por Martín, alude de nuevo a lo *cthónico* y señala un deseo de retorno a los orígenes por parte del joven. Es también una salida simbólica del ámbito de la vida moderna (en la novela, la ciudad de Buenos Aires), marcada aun por actos sencillos de libertad como el orinar lado a lado con Bucich (Sábato, 1961: 452). En el final de *Sobre héroes y tumbas* hay una evocación nostálgica tanto del mundo rural como del pasado, que no sólo se expresa en la narración de la gesta de la Legión de Lavalle (cuya odisea concluye “*hasta que en medio de la noche atraviesan la frontera y pueden derrumbarse y por fin descansar y dormir en paz*” [Sábato, 1961: 451]); sino también en la evocación del viaje de Hernandarias. Estas correspondencias de símbolos hacen de Martín un personaje que

⁹ En él también se hacen patentes los influjos inconscientes que atraviesan la escritura de Sábato: la madre del camionero se llama Albina, tal como la esposa de don Saavedra, vigilante del lago Huechulafquen donde el argentino escribió el “Informe sobre Ciegos”.

¹⁰ La fecha ha sido modificada aposta: en realidad, Hernandarias y sus acompañantes “parte[n] en el mes de noviembre de 1604 desde Buenos Aires rumbo al suroeste. [...] En dicha oportunidad lograron atravesar el río Colorado y llegaron hasta el río Negro, pero el caudal de este último les impidió continuar la incursión” (Vallega, 2001: 15). El año de 1550 fue más bien el de la fundación del efímero asentamiento denominado “El Barco”, el cual (luego de varios traslados) recibiría en 1553 el nombre definitivo de Santiago del Estero, considerada la ciudad más antigua del país. Significativamente, éste es también el lugar de origen de Hortensia Paz.

encarna alegóricamente numerosos aspectos de la patria: conoce la ciudad y se convierte en explorador de la pampa, en contraposición con Fernando Vidal Olmos quien se sumerge en la ciudad infernal y la cloaca oculta bajo Buenos Aires. A diferencia de él, Martín se dirigirá a la ciudad ideal del pasado fundacional, muy probablemente inexistente pero benéfica y regeneradora del espíritu.

Como se ha dicho, la última palabra de *Sobre héroes y tumbas* es “colorado”. En este hecho encuentro correspondencias con dos de las obras clave de la literatura argentina: la primera, el *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento, subtulado significativamente, *Civilización o barbarie*, en la cual este color es asociado con la faceta salvaje del país:

Bien; en el seno de la República, del fondo de sus entrañas se levanta el color *colorado*, y se hace el vestido del soldado, el pabellón del ejército, y últimamente, la cucarda nacional, que so pena de la vida ha de llevar todo argentino. [...] Tengo a la vista un cuadro de las banderas de todas las naciones del mundo. Sólo hay una europea culta, en que el colorado predomine, no obstante el origen bárbaro de sus pabellones. [...] El manto real de los reyes bárbaros de Europa fue siempre *colorado*. [...] El verdugo en todos los Estados europeos vestía de *colorado* hasta el siglo pasado. Artigas agrega al pabellón argentino una faja diagonal *colorada*. Los ejércitos de Rosas visten de *colorado*. Su retrato se estampa en una cinta *colorada*. [...] ¿No es el *colorado* el símbolo que expresa violencia, sangre y barbarie? ¿Y si no, por qué este antagonismo? (2011: 192-193).

Cruzar este río implicaría desprenderse de la paradójica “barbarie civilizada” para explorar la vasta y pacífica planicie de la pampa. El otro paralelismo significativo que hallo es con el cruce de la frontera acontecido al final de *El gaucho Martín Fierro* de José Hernández, en el cual el sargento Cruz y el gaucho Fierro, como Bucich y Martín, cruzan la frontera del país para escapar de la civilización, aunque éstos lo hacen huyendo de la justicia (Hernández, 1978: vv. 2287-2298), a diferencia de Martín del Castillo, quien emprende el viaje para renacer a un porvenir donde ya ha asumido la gran tragedia de su juventud.

La metafísica de la esperanza presentada en la novela es un planteamiento filosófico de Sábato que ya podía leerse desde su ensayo *Hombres y engranajes*: “Lo admirable es que el hombre siga luchando a pesar de todo y que, desilusionado o triste, cansado o enfermo, siga trazando caminos, arando la tierra, luchando contra los elementos y hasta creando obras de belleza en medio de un mundo bárbaro y hostil” (Sábato, 1951: 121). Es claro que el joven Martín, sin conocer en realidad a Fernando, seguirá a partir de este momento una vía espiritual guiada por el amor que se opone totalmente a la del malvado Vidal, conducido por un racionalismo aberrante y opuesto al sentimiento. El joven Del Castillo, pese a sus limitaciones e inexperiencia, además de su herencia maldita que lo vuelve simbólicamente huérfano, trasciende su situación inicial: él consigue hallar sentido a la existencia en un mundo atroz, lo que no logra Fernando pese a todos sus medios materiales e intelectuales. Mediante esta superación de su condición terrenal, Martín pasa de ser un mero guerrero espiritual o mártir a convertirse en un héroe.

3. Bruno Bassán

El drama que vivió Martín no tendría ningún sentido si el joven no tuviera a un amigo auténtico que le permitiera entender el sentido de su desgracia y le ofreciera comprensión. Éste es Bruno Bassán. Por sus rasgos de poeta y de pintor, es el personaje que mejor representa la faceta artística de Sábato, como hace patente su poema “Tal vez a nuestra muerte el alma emigre”. Es también el único que sostiene una relación duradera y más o menos estable con los otros tres protagonistas. Quizá por ello funge como el gran comentarista de los sucesos de la novela: por ser, a la vez que un amigo de la infancia de Fernando en el pueblo de Capitán Olmos, el apoyo moral de Martín tras sobrevivir a su

romance desdichado con la menor de los Vidal. Bruno es además la figura central más alejada del influjo de la Secta de los Ciegos, gracias a lo cual preserva una relativa imparcialidad con respecto a los sucesos de la novela. En consecuencia, sus parlamentos suelen ser reflexivos, y son, de entre los cuatro protagonistas, los que tienen un tono mucho más cercano al ensayístico, aunque no por ello está completamente apartado del dominio de lo sagrado.

Martín y él comparten el dolor de haber amado a una mujer de la familia Olmos sin haber sido correspondidos, ya que Bruno sufrió a causa de su relación con Georgina una generación antes que el muchacho Del Castillo. En ambas ocasiones, los dos fueron víctimas de la pasión incestuosa de Fernando, primo y padre respectivamente de Georgina y Alejandra. Bruno parece revivir con el relato de Martín la tragedia propia. “Explicarme a mí cómo es Alejandra [...] su cara era casi la misma que la de Georgina” (Sábato, 1961: 18). No es éste el único parecido que posee con el joven Del Castillo: él también alberga un sentimiento de orfandad que, en un inicio, lo lleva a sentir amor maternal por Ana María Olmos, madre a su vez de Fernando: “Ana María, la única aproximación a una madre carnal que conocí. Era como el eco de aquellas campanas de la catedral sumergida de la leyenda, que la tempestad y el viento sacuden” (Sábato, 1961: 423). Cabe notar aquí la recurrencia del símbolo de las campanas, que no sólo se asocia con los ciegos, sino también con la feminidad, atributo ligado íntimamente con la oscuridad para Sábato. Por otra parte, David Olgún comenta que Bruno y Martín, junto con Fernando, conforman un triángulo simbólico de figuras masculinas en la novela:

En *Sobre héroes...* todo es dual y opuesto, todo pugna por alcanzar la unidad superior [...] Si Bruno representa el lado coherente y racional de la vida, Fernando el lado oscuro, su ser encarna la pluralización del espíritu impuro. Mientras Alejandra Georgina y Ana María podrían verse como un solo personaje femenino, Martín, Fernando y Bruno también podrían representar un solo ser, primero en su etapa

adolescente y después en su etapa adulta, bajo una faz nocturna el uno y diurna el otro. Si Martín huye al sur con sus diecisiete años a cuestas, con la misma edad y un siglo antes, Celedonio Olmos huye hacia el norte montado a caballo con los legionarios. Si Martín es un héroe, Fernando es un antihéroe. Y a esto debemos agregar otra serie de opuestos y analogías: a Rosas le corresponde Perón; a las cloacas, la Patagonia pura y armoniosa; a la historia, el mito; al sueño, la vigilia; al fuego, el mar; a lo individual, lo colectivo; arriba también es abajo y la luz conduce inevitablemente hacia la sombra como el Diablo a Dios. Todas estas correspondencias conviven en *Sobre héroes y tumbas*, novela sin una definición exacta que agote sus posibilidades y sentidos (Olguín, 1988: 103).

Contrapuestos a estos tres hombres se encontrarían las tres generaciones de mujeres de la estirpe de los Olmos, quienes representarían la feminidad y la maternidad ideales, salvo en el caso de Alejandra, pues ella es la destructora del linaje maldito. A este respecto es posible hallar correspondencias simbólicas en el nombre de Ana María, que alude claramente a la maternidad, ya que conjunta el apelativo de Santa Ana, madre de la virgen María, con el de la madre de Jesucristo. En virtud del parecido físico de Ana María, Georgina y Alejandra (“Georgina se parecía asombrosamente a Ana María: no sólo por sus rasgos físicos, como Alejandra, sino y sobre todo por su espíritu” [Sábato, 1961: 382]), se indicaría que esta feminidad modélica es heredada a lo largo de varias generaciones, pero también se va degradando conforme adquiere matices de monstruosidad según avanza la corrupción de esta familia.

Si la trágica historia de Bruno, Georgina y Fernando en *Capitán Olmos* antecede una generación a la de Martín, Alejandra y su padre, la figura de Georgina fungiría como símbolo del ámbito rural y de la infancia perdida de Bruno transcurrida en el campo (al igual que la de Sábato), puesto que su nombre proviene “del griego *Geórgios* [Γεώργιος]” que significa “agricultor” (Tibón, 1986: s.v.), tal como la de su hija Alejandra está ligada con la populosa Buenos Aires. Bruno es tal vez por ello el único testigo adecuado para escuchar las confesiones de Martín, y quizá se ve obligado a hacerlo por su comprensión

profunda de la cadena de sucesos que llevaron a la desgracia del joven y a la destrucción de la familia Olmos, la cual, como el país mismo durante las décadas posteriores a la Independencia, ha trasladado su centro simbólico del campo a la capital. Inclusive el Mirador es también para él un rincón siniestro, ya que Fernando le hace buscar ahí la cabeza custodiada por Escolástica, sin recibir por ello protesta alguna por parte de Georgina. Tras varios ritos siniestros, Bruno constata tristemente que “aquella pobre criatura ejecutaba ciegamente, como hipnotizada, las órdenes de Fernando” (Sábato, 1961: 401), así como Alejandra obedecía sin vacilar a los ciegos y a su padre antes de su muerte.

Bruno significa en germánico “peto, coraza” (Tibón, 1986: s.v.). Figuradamente, si Martín es una especie de caballero en la confrontación de carne y espíritu que representa su relación con Alejandra, su coraza protectora en este enfrentamiento con la princesadragón es su amigo Bruno. A su modo, este ser melancólico también hará patente en sus reflexiones uno de los puntos esenciales de la filosofía de Sábato: el de la inmortalidad del alma:

Y aunque para ese entonces la carne de Alejandra estaba podrida y convertida en tierra, aquel muchacho, que ya era un verdadero hombre, seguía no obstante obsesionado por su amor, y quién sabe por cuántos años (probablemente hasta su propia muerte) seguiría obsesionado; lo que, a juicio de Bruno, constituía algo así como una prueba de la inmortalidad del alma (Sábato, 1961: 373).

Fernando también concluye que el alma es inmortal, aunque lo deduce por una vía diferente: para el malévolo Vidal, la búsqueda de la pervivencia del espíritu tras la muerte se debe a mera vanidad: “Cuando por fin me quemen, recién entonces se convencerán [...] Estos papeles servirán de testimonio. ¿Vanidad *post mortem*? [...] ¿Una especie de prueba de la inmortalidad del alma?” (Sábato, 1961: 335). Para Bruno, por otra parte, la prueba es el amor constante más allá de la muerte, como el de él hacia Georgina o el de Martín hacia Alejandra. Pese a ser abúlico, y aun cuando fracase como artista, el melancólico Bruno

superará su condición inicial a través de la metafísica de la esperanza, que en su caso es expresada y vivida en el sencillo compañerismo con su amigo Martín, a quien ayuda a sobreponerse al desastre que significó para él Alejandra: “¿Cómo había dicho Bruno una vez? La guerra podía ser absurda o equivocada, pero el pelotón al que uno pertenecía era algo absoluto” (Sábato, 1961: 443).

4. Alejandra Vidal Olmos

Poco después de conocer a Alejandra, Martín: “se reprochó la necedad de no haberle preguntado ni siquiera su nombre completo” (Sábato, 1961: 26). Tal vez, de haberlo sabido entonces, Martín hubiera podido evitar la desgracia de enfrentarse con el mal vinculado a los Vidal Olmos. De hecho, el nombre completo de Alejandra sólo se menciona explícitamente una vez en la novela, por boca de Bruno al presentar a Martín a Borges: “Es amigo de Alejandra Vidal Olmos” (Sábato, 1961: 174). El hecho es que la joven comparte los apellidos con su padre y, por extensión, su herencia maldita, pues ella es producto de la relación incestuosa entre primos carnales. De este modo cobra mayor relevancia el símbolo de princesa dragón o dragón princesa, puesto que Alejandra podría ser considerada como una manifestación de una feminidad ideal e irrecuperable, deformada a lo largo de generaciones por el pecado de Fernando, que es alegóricamente el de la aristocracia colonial argentina venida a menos. “Alejandra es un ser mixto y totalmente incomprensible para el hombre que jamás puede destruir al dragón. Oscilando entre la pureza y la corrupción, el vicio y la candidez, Alejandra lleva al dragón en sí misma” (Olguín, 1988: 111-112). Por otro lado, el nombre propio de Alejandra “parece aludir, por una suerte de *calembour*, a quien *aleja andros*. Tal vez [ella] acerca hombres desprevenidos para alejarlos por efecto de un

impacto posterior” (Wainerman, 1971:33). No sólo hace esto con el joven Del Castillo sino asimismo con Fernando, a quien logra destruir luego de un sacrificio final. Pese a estas terribles significaciones asociadas con su nombre, Alejandra representa el gran amor de Martín y, según el propio Sábato, podría tratarse de un símbolo del país:

En cuanto a la interpretación de Alejandra como símbolo del país, me he quedado de una pieza. Pero quizá sea el autor de esa curiosa hipótesis, particularmente talentoso, quien tenga razón y no yo. Lo único que puedo asegurar, en todo caso, es que jamás se me ocurrió semejante idea. Me propuse, sí, poner en acción una mujer *muy argentina*, y lo bastante complicada como para que me apasionase a mí, ya que me es difícil escribir sobre personajes que no me apasionen a mí mismo. Una mujer de la que yo mismo podría haberme enamorado (1963: 20).

Alejandra representaría así la encarnación femenina de la patria joven, mientras que Martín sería la masculina. Pero Alejandra no es sólo el dragón: es asimismo una especie de princesa argentina, pues sus antepasados fueron determinantes en la historia del país. En este sentido, su muerte por fuego en el Mirador de la casa de Barracas podría aludir veladamente a la quema de las iglesias de 1955 y el bombardeo de Plaza Mayo acontecido el 16 de junio del mismo año: sucesos que marcarían un punto de no retorno en la historia argentina pues desencadenarían el fin del régimen peronista, y señalarían el inicio de la época denominada “Revolución Libertadora”.

Tan solo ocho días después del bombardeo, el 24 de junio, Alejandra morirá quemada por decisión propia. Según relata una crónica policial ficticia publicada en “La Razón”: “Las primeras investigaciones revelaron que el antiguo Mirador que servía de dormitorio a Alejandra fue cerrado con llave desde dentro por la propia Alejandra. Luego (aunque, lógicamente, no se puede precisar el lapso transcurrido) mató a su padre de cuatro balazos con una pistola calibre 32. Finalmente, echó nafta y prendió fuego”. Nunca se explica en la novela el porqué del sacrificio de Alejandra y, sobre todo, por qué “Alejandra no se suicidó con una de las dos balas que restaban en la pistola” (Sábato, 1961: 9). De

acuerdo con mi interpretación, esta atroz muerte por fuego estaría motivada por un ansia de purificación por parte de la joven, quien elige suprimir el pecado que forma parte de ella. “Los alquimistas conservan en especial el sentido dado por Heráclito al fuego como ‘agente de transformación’, pues todas las cosas nacen del fuego y a él vuelven” (Cirlot, 2013: s.v.). Alejandra tal vez no tiene otra escapatoria a la influencia de Fernando más que la muerte, y está plenamente consciente del mal que la domina. Declara: “Quizá sea la encarnación de alguno de esos demonios menores que son *servientes de Satanás*” (Sábato, 1961: 107. El énfasis es mío). Por ello es comprensible que prefiriera matar a su padre incestuoso para purgar a su familia y a su cuerpo de la monstruosidad que los domina en lugar de optar por la muerte romántica al lado de Martín. Como el muchacho Del Castillo, Alejandra también es un ser desgraciado luchando por comprender su circunstancia. Los sueños de ambos jóvenes comparten símbolos, como el del horror ante los rostros invisibles:

A veces oigo campanas que existen y otras veces campanas que no existen [...] A propósito de las iglesias, anoche tuve un sueño curioso. Estaba en una catedral, casi a oscuras, y tenía que avanzar con cuidado para no llevarme por delante la gente [...] Pude por fin acercarme al cura que hablaba en el púlpito. No me era posible entender lo que decía, aunque estaba muy cerca, y lo peor era que tenía la certeza que se dirigía a mí [...] Cono horror vi entonces que no tenía cara, que su cara era lisa, y su cabeza no tenía pelo. En ese momento las campanas empezaron a sonar, primero lentamente y luego poco a poco, con mayor intensidad y por fin con una especie de furia, hasta que me desperté (Sábato, 1961: 105).

Al igual que Martín, ella no comprende plenamente el lado oscuro que subyace al mundo de la novela, aunque sí lo conoce mejor. Quizá por ello su sueño incorpora el símbolo de las campanas, el cual, como ya vimos, se relaciona con el ámbito de los ciegos. Alejandra los entiende en grado mayor que Bruno o Martín, tal vez porque sabe de las obsesiones de su padre (“Haceme el favor de no hablarme nunca de ciegos” [Sábato, 1961: 44]) pero también porque posee algunos poderes sobrenaturales relacionados con una suerte de exceso de visión, patentes por ejemplo en su habilidad de encontrar a Martín a voluntad

y traspasarlo con su mirada. Así también, en ocasiones sus acciones parecen estar motivadas por una extraña obediencia a su padre o a la Secta, razón por la cual demuestra, por momentos, un comportamiento errático y una personalidad inestable.

Ella está asociada con la casa de Barracas, símbolo femenino por excelencia: “Los místicos han considerado tradicionalmente el elemento femenino del universo como arca, casa o muro; también como jardín cerrado [...] Sin embargo, en la casa, por su carácter de vivienda, se produce espontáneamente una fuerte identificación entre casa y cuerpo” (Cirlot, 2013: s.v.). En el Mirador, donde ella vivió hasta la noche del incendio, Escolástica habitó por ochenta años y guardó la cabeza de su padre muerto como una reliquia. Hay una correspondencia directa entre esta cabeza y aquella que llevó la Legión Heroica a la frontera con Bolivia para preservar la memoria del General Lavalle: además, con ello el espacio donde estaba guardada se liga de nuevo a la historia patria y se tiñe de un simbolismo oscuro, pues se trata de un lugar vinculado con la locura, donde se ha manifestado trágicamente el conflicto entre unitarios y federales y donde converge el mal durante el clímax de la historia.

Alejandra relata que: “Mi madre murió cuando yo tenía cinco años. Y cuando tuve once lo encontré a mi padre aquí con una mujer. Pero ahora pienso que vivía con ella mucho antes de que mi madre muriese. [...] En la misma cama donde yo duermo ahora” (Sábato, 1961: 50). Ésta podría tratarse de una alusión velada al incesto cometido por Fernando. Por ello, no es casual que este sitio se llame “Mirador” ni tampoco que su incendio sea uno de los eventos centrales de *Sobre héroes y tumbas*: la quema de este lugar es una alegoría de la pérdida de la visión, provocada paradójicamente por un exceso de visión física que lleva a los integrantes de esta familia a su justo contrario: esto es, la locura y la ceguera del espíritu.

Unos años antes, Alejandra había intentado, sin éxito, una especie de sublimación espiritual mediante un hipotético matrimonio con el adolescente Marcos Molina, a quien le confió sus anhelos de permanecer pura y de ser, junto a él, una virgen heroica. En ello hay semejanzas con el idealismo primitivo de Martín como medio resolver la confrontación entre carne y espíritu. Pero esto no bastó para resolver el conflicto, pues la relación terminó de forma estrepitosa, con Alejandra gritándole: “¡Me río del infierno, imbécil! ¡Me río del castigo eterno! [...] Grité repetidas veces hacia arriba, desafiando a Dios que me aniquilase con sus rayos, si existía [...]. *El rugido del mar y de la tempestad parecen pronunciar sobre ella oscuras y temibles amenazas de la Divinidad*” (Sábato, 1961: 67). Aquí traslucen curiosas repeticiones en la historia de Alejandra, pues inclusive llama imbécil a Marcos Molina en su último encuentro, tal como hará con Martín. Así también, hay un paralelismo entre su desafío y el que el muchacho Del Castillo hará a Dios después de la muerte de la joven.

Sin embargo, Alejandra no conseguirá llevar a cabo esta violenta separación entre carne y espíritu. Años más tarde le dirá a su joven amante: “Pero yo, Martín, yo soy una basura. ¿Me entendés? No te engañés sobre mí” (Sábato, 1961: 103). Ya que Fernando se define como “místico de la Basura y del Infierno” y relata a través de expresiones similares su unión con la hierofante ciega del “Informe” (quien, como veremos, puede ser identificada como Alejandra), esta concepción de sí misma se debe a la degradación impuesta a través de las acciones demoniacas de su padre. No obstante, para Martín, Alejandra es, a pesar de su monstruosidad, el contrario de la basura: la amada ideal. El tumultuoso amor que el joven siente hacia ella es parte del ritual de purificación por el fuego que realiza la muchacha y es, justamente, lo que le permite alcanzar la inmortalidad del alma según la concepción de Sábato. En *Abaddón el exterminador* se aclara la intención

de Alejandra al involucrar a Martín en toda esa sórdida historia. Narra un encuentro posterior a la confrontación en la que llama imbécil a Martín que no se había contado en

Sobre héroes y tumbas:

Al llegar a la calle Australia [...] le preguntó si la quería.

—Tu pregunta es idiota— respondió Martín con aflicción y desconsuelo.

—Bueno, oí bien lo que te voy a decir. Hacés muy mal en quererme. Y mucho peor es que yo te ruegue que lo hagas. Pero lo necesito, entendés? [*sic*] Lo necesito. Aunque no te vea nunca más. Necesito saber que en algún lugar de esta inmunda ciudad, en algún rincón de este infierno, estás, vos, y que vos me querés. [...] Entre aquella Alejandra y la que un par de años antes había encontrado en un parque de Buenos Aires se abría un abismo de siglos tenebrosos (Sábato, 1974: 207-208).

13 años después de la publicación de su segunda novela, Sábato reitera en su tercera ficción que Martín está encomendado a preservar la memoria de Alejandra: la joven necesita ser amada tras su fallecimiento, porque sólo así logrará ser purificada luego de su muerte por fuego. Ella pervivirá en el recuerdo de Martín, con lo cual su condición terrena será sublimada: así, deja de ser la “basura” de Fernando y, pese a sus pecados, ella se convertirá en un espíritu que, cuando menos en la memoria del joven Del Castillo, pervive mediante el sentimiento místico por excelencia: el amor.

5. Fernando Vidal Olmos

Al comentar sobre sus pinturas, Sábato afirma que “existe una belleza trágica, que puede ser tenebrosa” (Sábato, 1991: 47). La expresión podría definir perfectamente al protagonista del “Informe sobre Ciegos”. Este ser influye notoriamente en los sucesos de la parte diurna de la novela, aun cuando sus apariciones en esta sección son contadas. Aquí el rol de este canalla declarado (“Me considero un canalla y no tengo el menor respeto por mi persona” [Sábato, 1961: 283]), consiste en oponerse a los otros tres personajes centrales

como una presencia oscura, pero apenas insinuada. Luis Montiel apunta al compararlo con Martín que

Resultaría relativamente sencillo compartir, con mayor o menor distanciamiento, la platónica sensibilidad de Martín, su búsqueda insaciable del ideal, de la pureza, de la armonía. Pero de esta búsqueda —parece decir Sábato— está parcialmente excluida la verdad. Se hace necesario, pues [...] el platonismo invertido. En esta perspectiva la inversión del platonismo tiene un sentido fundamentalmente ético y caracteriza al pensamiento del alquimista, del místico de la materia. [...] Ensuciar para limpiar es la misión que ha sido encomendada a Vidal Olmos (1989: 63).

En los apellidos hay claras alusiones simbólicas a su papel de antagonista demoniaco. El primero no sólo significa “relativo a la vida”, sino que puede asociarse con un nombre usado por los primeros cristianos, que tenía “un valor místico y simbólico alusivo a la nueva vida que comienza con el bautismo y la conversión a la fe cristiana” (Faure *et al.*, 2001: s.v.), mas, en su caso, la “nueva vida” a la que nacerá tras los acontecimientos narrados en el “Informe” es contraria a los valores cristianos. Otra interpretación del sentido del apellido Vidal propuesta por Foster es “el latín *videre*. Así, [Fernando] es un vidente tanto en el sentido de uno que escruta analíticamente lo que percibe a su alrededor, así como en el de aquél que puede proyectar su intuición al nivel de la profecía del vate. Obviamente, la ‘visión’ de Vidal se halla en contraste metafórico con la falta de visión física de los ciegos” (1972: 46).¹¹

No obstante, pese a contar con este “exceso de visión” que lo acerca a los profetas, el pecado intelectual de Fernando lo ha vuelto una suerte de ciego al aspecto espiritual positivo del amor y del bien: sus visiones son siempre perversas y no lo acercan a una divinidad auténticamente redentora. Hasta cierto punto, Alejandra comparte estas

¹¹ “[T]he etymon of which is [...] Latin *videre*. Thus, he is the seer in both the sense of one who scrutinizes analytically what he perceives around him, as well as the one who is able to project his insight onto the level of vatic prophecy. Obviously, Vidal’s “seeing” stands in metaphoric contrast to the physical sightlessness of the blind”.

características pues tiene los mismos apellidos que su padre, si bien en *Sobre héroes y tumbas* es él quien sufre mayormente los estragos de esta ceguera del espíritu originada por la maldad. Con respecto al segundo apellido, Lilia Dapaz Strout nota que su significado está vinculado con los orígenes históricos de la familia en el pasado remoto de la Argentina:

La genealogía de los Olmos se compagina a la manera de un mito sobre los orígenes. Un antepasado mítico comienza la historia. Patrick Elmtreees, personaje histórico con el nombre de Patrick Island, deviene personaje novelesco cuando se convierte en Patricio Olmos.¹² Luego el error o *hamartía* de un miembro de la familia produce la caída y el comienzo de la decadencia. Con la etimología así dada nos encontramos con un apellido que se asocia con Démeter. De esa manera se las arregla para enlazar la familia con la tierra (Démeter → Olmos), es decir, que si bien el apellido se relaciona con el árbol —que es un símbolo de lo masculino— la tierra en la cual esta masculinidad está enraizada y que vive en las profundidades del principio masculino, es la Tierra Madre, madre de toda vegetación. El árbol es el centro del simbolismo vegetal, establece una relación entre el cielo y la tierra, representa la vida, se apoya en la realidad pero se lanza verticalmente hacia arriba. Sugiere los movimientos y los miembros de la forma humana. [...] Patrick, como Patricio, se relaciona con *pater*, padre y patria. En segundo lugar, al elegir un árbol que Virgilio había colocado en el dominio subterráneo e infernal de Plutón o Dite (*ulmus*, Vergilius, *Aeneida*, VI, 283) del cual colgaban los sueños falsos, justifica la decadencia e irrealismo que padecían los Olmos. Al cerrarse el ciclo de los Olmos, ciento cincuenta años más tarde, Fernando y Alejandra son seres subterráneos, infernales, demoníacos (1973: 364-366).

Considerando lo anterior, la unión de los apellidos Vidal y Olmos posee un evidente sentido simbólico, pues en conjunto éstos aludirían a un “árbol de la vida”, pero de tipo infernal; uno que en realidad trae locura, muerte y devastación a quienes se acercan a él. Se da aquí otro trastrocamiento de los símbolos tradicionales asociados con Fernando y en menor medida con Alejandra. Si a estos matices de sentido sumamos que, según Bruno, Fernando “estaba vinculado con espiritistas y gente ocupada en magia negra” (Sábato, 1961: 377) se entiende que él asuma en la novela el papel de héroe invertido o antihéroe:

¹² “Olmos es la traducción de Elmtreees. Porque abuelo estaba harto de que lo llamaran Elemetri, Elemetrio, Lemetrio y hasta capitán Demetrio” (Sábato, 1961: 73).

Así se aclara la ascendencia de Fernando: de Luzbel a Shiva destructor, de Manfred y el Don Juan de Byron al Satán de Milton y a Rocambole, del Lucifer de Blake a Maldoror y Vaché. El mismo Sábato afirma que al concebir a Fernando pensó mucho en escritores como Strindberg, Rimbaud y Lautréamont, escritores que se sumergieron en la irracionalidad. Al escribir su testimonio, Fernando se convierte en un artista tal cual lo entiende Sábato: un explorador de las regiones más sombrías del ser (Olguín, 1988:119).

Los paralelismos y juegos de simetría alegóricos entre Fernando y los otros tres protagonistas son numerosos, incluso con Martín del Castillo, a quien no llega a conocer nunca. Si el muchacho se identifica con Celedonio Olmos y los soldados de la Legión, quien cargan con la cabeza y el corazón del general Lavalle, Fernando “es asesinado al cumplir 44 años, la misma edad que tiene Lavalle cuando lo matan.” (Carricaburo, 2009: LXI). Esto simbolizaría que un siglo y medio después la historia es revivida a través de estos personajes, ya que Martín debe “cargar” con el dolor de la desgracia provocada por Fernando. Por otra parte, Vidal también encarna en buen grado el horror de los rostros invisibles. Se disfraza hábilmente, pero, según Bruno “en soledad, el más auténtico rostro de Fernando era despiadado y cruel, como tallado a cuchillo” (Sábato, 1961: 411).

Vidal Olmos es un ser escindido con rupturas evidentes en su personalidad. Su “Informe” es definido como “el manuscrito de un paranoico” (Sábato, 1961: 9). Lo caracteriza la contradicción y un afán de llevar al extremo último todas sus acciones, sin vacilar en incurrir en la maldad absoluta:

De pronto razonaba con una lógica de hierro, y de pronto se convertía en un delirante que, aun conservando todo el aspecto del rigor, llegaba hasta los disparates más inverosímiles [...] De pronto le gustaba conversar brillantemente, y en cierto momento se convertía en un solitario al que nadie se habría atrevido a dirigirle la palabra. Mencioné, creo, la palabra “lujuria”, entre las que podrían caracterizar su condición; y sin embargo en algunos momentos de su vida se entregó a un ascetismo repentino y durísimo [...] Era todo lo opuesto a un filósofo, a uno de esos hombres que piensan y desarrollan un sistema como un edificio armonioso; era algo así como un terrorista de las ideas, una suerte de antifilósofo (Sábato, 1961: 379).

Puesto que llega a la experiencia extática del mal, Fernando es considerado por Bruno como “una especie de santo del infierno” (Sábato, 1961: 380). No obstante, él no es un testigo trágico a la manera de Bruno o Martín, sino que es un examinador obsesivo e impertinente de la realidad: nadie le importa más que él mismo y nunca llega a emplear sus facultades para obrar un bien mayor. Y como es ciego en un sentido espiritual, ciega inevitablemente a los demás, ya desde su infancia: “Había apresado un gorrión, lo llevó a aquella pieza que tenía arriba, a la que llamaba su fortín, y con una aguja le pinchó los ojos” (Sábato, 1961: 388-389).

Al ser los personajes “desdoblamientos” de su creador, todos comparten algunos rasgos de la sombra de Ernesto Sábato. Sin embargo, de todos ellos, Fernando es evidentemente el más sombrío: no en vano es el místico del infierno. Por ello es quien más se acerca al submundo de la Secta, pues consigue penetrar en él aun sin ser ciego, aunque pagará este atrevimiento con su muerte unos días después de su odisea sobrenatural. Sin embargo, hay que notar que incluso los personajes más bondadosos de la novela poseen una parte de maldad. Como en la vida real, ninguno está libre de albergar pensamientos malintencionados. Bruno declara a Martín que “Fernando odiaba a su padre” (Sábato, 1961: 389), al igual que el joven con el suyo propio. Pero, en contraste con Fernando Vidal, ante sus trágicas circunstancias, Martín opta por la esperanza trascendente y sobre todo, por preservar el amor y el recuerdo de Alejandra, de quien podría decirse que jamás fue amada por su propio padre.

En la exploración del mal realizada por Sábato en esta novela, Fernando es el vehículo con que expresa el sentimiento de ausencia de Dios por causa de la falta de esperanza y el afán excesivo de posesión intelectual y material. Si la mística puede entenderse como el desarrollo gradual de un tipo de conciencia del espíritu para lograr la

comuni3n con el todo o lo absoluto, y que culmina con la p3rdida de la egocentricidad, el error de Fernando consiste en oponerse radicalmente a este proceso y enfrascarse en una conciencia que rechaza el amor y s3lo da validez al intelecto propio. Fernando no se abre por completo a la dimensi3n espiritual por culpa de sus pecados y, en consecuencia, desarrolla una contramística: así, esta figura sirve al escritor para dar testimonio del infierno. Los místicos de la tradici3n cristiana han escrito acerca de este ámbito de lo sagrado, y aunque tal hecho no sea especialmente recordado, es de gran importancia en el camino a trav3s de los grados de la vida mística o las moradas del Castillo Interior. Santa Teresa de Ávila, a modo de advertencia, también describió la vivencia mística infernal:

Antes que pase adelante os quiero decir que consideréis qué será ver este castillo tan resplandeciente y hermoso, esta perla oriental, este árbol de vida que está plantado en las mismas aguas vivas de la vida, que es Dios, cuando cae en un pecado mortal. No hay tinieblas más tenebrosas, ni cosa tan oscura y negra, que no lo esté mucho más. No queráis más saber de que, con estarse el mismo sol que le daba tanto resplandor y hermosura todavía en el centro de su alma, es como si allí no estuviese para participar de Él, con ser tan capaz para gozar de Su Majestad como el cristal para resplandecer en él el sol. Ninguna cosa le aprovecha; y de aquí viene que todas las buenas obras que hiciere estando así, en pecado mortal, son de ningún fruto para alcanzar gloria; porque no procediendo de aquel principio que es Dios, de donde nuestra virtud es virtud, y apartándonos de Él, no puede ser agradable a sus ojos; pues, en fin, el intento de quien hace un pecado mortal no es contentarle sino hacer placer al demonio que, como es las mismas tinieblas, así la pobre alma queda hecha una misma tiniebla (Teresa de Ávila, 2015: 221-222).

Hemos visto que Martín, Bruno y Alejandra, de una u otra forma, se han vencido a sí mismos y han logrado trascender su corporalidad y sus limitaciones terrenales: son, en ese sentido, héroes. “El héroe tiene como fin primordial vencerse a sí mismo” (Cirlot, 2013: s.v.). Sólo el antihéroe no puede hacerlo. De todos los protagonistas, Fernando podría definirse como el único incapaz de amar, y en consecuencia, como el más alejado del Dios redentor. Con sus acciones se destruye a sí mismo y a toda su descendencia. Incluso Alejandra escapa a su herencia monstruosa por medio de la purificación por fuego y el

recuerdo del joven Martín. Fernando, en cambio, sólo es recordado con dolor, como un cegador abominable de todos quienes lo rodean. Y si bien el amor también ciega y puede llegar a ser catastrófico, al igual que el mal, a diferencia de éste es la emoción que permite la salvación de quienes lo experimentan.

La postura de Sábato a este respecto es que el mal, aun cuando forme parte del dominio de lo sagrado y sea en cierto modo necesario como contrapeso del bien, trae consigo la destrucción absoluta de quienes se dejan llevar por él. No obstante, es innegable que, en paralelo con esta suerte de admonición moral, existe un profundo interés artístico del autor por el aspecto seductor del mal, hecho patente en los éxtasis místicos sentidos por Fernando. De este modo, la indagación en el ámbito de la “belleza tenebrosa” es otro de los núcleos de sentido del “Informe”, por lo cual el oscuro Vidal Olmos habrá de ser considerado simultáneamente como una advertencia directa de los efectos que provoca la perversión total, a la vez que el encargado de explorar los terribles pero también fascinantes vericuetos del infierno. Sin esta aparente contradicción, el “Informe sobre Ciegos” no provocaría los más variados efectos en sus lectores, ni poseería la gran fuerza simbólica y estética que lo caracteriza, faceta de la cual me ocuparé en el próximo y último capítulo.

IV. LA DIMENSIÓN MÍSTICA DEL “INFORME SOBRE CIEGOS”

1. Interpretación del “Informe sobre Ciegos”

En el capítulo previo inicié el estudio de *Sobre héroes y tumbas* partiendo de la sección diurna del texto, con el fin de sentar bases para el análisis subsecuente de la parte nocturna. Se hizo notorio que en la novela, además de un planteamiento del tema del mal en su aspecto moral, subyace una propuesta de exaltación a nivel estético de este elemento, patente sobre todo en los pasajes correspondientes a los trances místicos de Fernando Vidal incluidos en el “Informe sobre Ciegos” y en la inversión del sentido tradicional de numerosos símbolos a lo largo de la novela. Para el examen de este hecho, en este capítulo haré una lectura hermenéutica del “Informe”;¹³ después comentaré brevemente el sentido que tiene la exploración del mal en relación con diversas concepciones del ámbito de lo sacro impuro en la tradición cultural occidental y, por último, señalaré las posibles influencias literarias que tuvo Sábato para la concepción del “Informe sobre Ciegos” y la mística invertida que plantea.

Como he acotado anteriormente, la presencia de Fernando en la novela representa un caso narrativo bastante peculiar, pues es el protagonista sólo de la tercera parte. En el resto del texto sus apariciones son mínimas. Así, el uso del discurso en primera persona en el “Informe sobre Ciegos” concuerda con la circunstancia y la personalidad atribuidas en la

¹³ Me basaré fundamentalmente en los postulados expuestos por Todorov (1982: *passim*), en particular el del *principio de pertinencia*, “según el cual si un discurso existe es porque debe haber una razón para ello. De tal manera que cuando a primera vista un discurso particular no obedece a ese principio, la reacción espontánea del receptor consiste en buscar si, mediante una manipulación determinada, este discurso no podría revelar su pertinencia” (1982: 28). Para ello, me ceñiré al *marco ideológico* que planteé en los capítulos anteriores.

parte diurna a Vidal Olmos en tanto que ser aislado radicalmente del resto del mundo, a la vez que poseedor de un testimonio crucial para la comprensión del origen del mal. Su “Informe” está contradictoriamente escondido “en un lugar en que la Secta no pueda hallarlo” (Sábato, 1961: 364): sin embargo, “fue descubierto en el departamento que con nombre supuesto, ocupaba en Villa Devoto” (Sábato, 1961: 9) de acuerdo con la pretendida nota periodística del diario “La Razón”. Esta aparente contradicción revela que el “Informe” debe considerarse, según indica su nombre, como un documento informativo escrito en contra de la Secta y su influencia en el mundo ficticio de la obra. Sin embargo, es posible hacer una segunda lectura, entendiendo el título como una alusión a la cualidad “informe” del texto, puesto que por una parte, su estilo contrasta notoriamente con el de las otras tres secciones de la novela, y por otra, su redacción no fue planeada ni por Sábato (ni por Fernando, su autor ficticio), si damos crédito al testimonio de que fue producto de una experiencia de escritura automática en una cabaña cercana al Lago Huechulafquen de la Patagonia. Así también, el adjetivo “informe” puede servir como calificativo de uno de los temas principales del texto, el mal, atributo al que se suelen asociar los rasgos de oscuridad y falta de forma, en contraste con el bien, habitualmente vinculado con las nociones de pureza y luz.

El “Informe”, así como la misma novela que lo contiene, revela su desenlace argumental desde el primer párrafo, en el que se anuncia la muerte próxima y predestinada de Fernando. Sábato exhibe aquí un rasgo de su estilo al elegir no preocuparse por la resolución de una intriga detectivesca como medio para atraer la atención del lector, como fue su práctica constante en sus textos de ficción. Opta en cambio por enfrentarse a un dilema de tipo espiritual y no intelectual. Para él “la parte más importante del hombre es irracional”. (Soler, 1977: min. 44) y la ficción es el mejor método para conocer esta faceta

de lo humano. El título mismo de *Sobre héroes y tumbas* configura a la novela como una especie de ensayo en torno a dos esferas de la existencia: la vida (los héroes) y la muerte (las tumbas): alude tanto a lo superior como a lo inferior y, en efecto, trata sobre estos dos ámbitos de manera diferenciada.

Fernando es el antihéroe de la novela, por lo cual el “Informe” del que es protagonista será la parte del texto dedicada a tratar el tema del mal y la muerte, en oposición a las otras tres secciones. Significativamente, “las tumbas son, a los ojos de la fe, una especie de relicarios; moradas donde el creyente sabe que se realiza el paso de la tierra al cielo” (Champeux y Stercx, 1989: 184). Teniendo en cuenta que es en el “Informe sobre Ciegos” donde el protagonista realiza un descenso al inframundo, es posible asociar este fragmento del libro con el símbolo de las tumbas incluido en el título, pues, en efecto, en la sección inmediatamente posterior, “Un Dios desconocido”, Martín del Castillo logra entrar en contacto con el *deus absconditus*, tras lo cual concluye la novela.

Otras interpretaciones atribuyen al “Informe” y a las experiencias inframundanas de Vidal “incluso la lectura de fantasías inconscientes de reinfetación. Fantasía desiderativa no sólo de una unión nirvánica permanente sino, y fundamentalmente, para poder re-nacer como Uno, sin esa rémora del hermano muerto” (Woscoboinik, 2006: 106). Si bien es cierto que el motivo inconsciente del doble muerto a temprana edad a quien el escritor Ernesto Sábato hubo de sustituir ante su madre y familia influye en la obra, el sentido del “Informe” no se reduce tan sólo a un proyecto para sobreponerse psicológicamente a la circunstancia de tener un hermano muerto poco antes del propio nacimiento, sino a la expresión, por medio del simbolismo, de un complejo cúmulo de significados e intenciones escriturales, entre los que se encuentran la creación de un mito nacional, la exploración de una mística invertida, la crítica de la modernidad y la sublimación estética de experiencias

vitales del autor no asociadas exclusivamente con su infancia. “Sábato no sólo se dedica a edificar mitos sino a derrumbar otros” (Ávila, 2008: 14).

Ciertamente, Vidal Olmos es un tipo de doble de Sábato, pero uno que está ligado de manera indisoluble con el propio ser del autor y no con otra persona. Recordemos que Vidal Olmos declara en el “Informe sobre Ciegos”: “Me llamo Fernando Vidal Olmos, nací el 24 de junio de 1911 en Capitán Olmos, pueblo de la provincia de Buenos Aires que lleva el nombre de mi tatarabuelo [...] Se me podrá preguntar para qué diablos hago esta descripción de registro civil. *Nada hay casual* en el mundo de los hombres” (Sábato, 1961: 251. El énfasis es mío). Así, Fernando comparte la fecha de nacimiento con Ernesto Sábato, la noche de San Juan de 1911,¹⁴ con lo cual se configura como un doble astrológico del escritor. Por otra parte, se hace manifiesta la búsqueda consciente de coincidencias significativas como pilar del estilo de construcción literaria de Sábato: en otras palabras, es evidente el empleo del método del azar objetivo, ya aplicado extensamente por los surrealistas desde la década de 1920. El propósito de la creación del doble maligno, sin duda, es cuestionar los horrores de la modernidad, pues

El principio fundamental, siempre ignorado, *es que el doble y el monstruo coinciden*. El mito, claro está, pone de relieve uno de los dos polos, generalmente el monstruoso, para disimular el otro. No hay monstruo que no tienda a desdoblarse, no hay doble que no esconda una monstruosidad secreta. Hay que conceder la precedencia al doble, sin que ello suponga, no obstante, eliminar al monstruo; en el desdoblamiento del monstruo aflora la auténtica estructura de la experiencia (Girard, 1995: 166. El énfasis es mío).

Con el fin de aprehender la realidad en todas sus facetas, Sábato se desdobra en el personaje de Fernando de modo más directo que con los otros protagonistas de la novela y

¹⁴ Cabe recordar que Sabato-personaje declara en *Abaddón el exterminador* que “Nunca supe después con exactitud si mi nacimiento se había producido el 23 o el 24 de junio [...]. Siempre me fastidió aquella incerteza, incerteza que me había impedido tener un horóscopo preciso” (Sábato, 1974: 22-23). Sus biógrafos consideran usualmente esta última fecha como la de su natalicio.

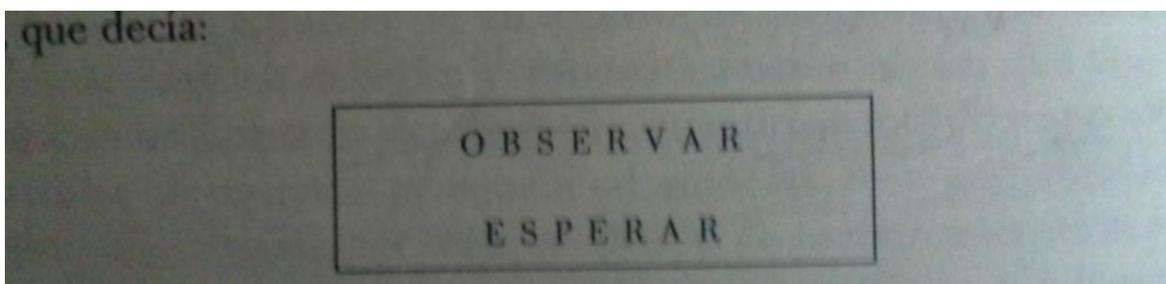
lo hace enfocarse en una riesgosa investigación del mal y de la Secta que simbólicamente lo encarna: la de los ciegos. La indagación de Fernando comienza al pasar frente a la Plaza Mayo, sitio significativo para la historia argentina y que incluso es, durante el clímax de la narración, el escenario del bombardeo que anunciaría el final del primer peronismo:

Fue un día de verano del año 1947, al pasar frente a la Plaza Mayo, por la calle San Martín, en la vereda de la Municipalidad. Yo venía abstraído cuando de pronto oí una campanilla, una campanilla como de alguien que quisiera despertarme de un sueño milenario. [...] Hasta que de pronto aquel sonido tenue pero penetrante y obsesivo pareció tocar alguna zona sensible de mi yo, algunos de esos lugares en que la piel del yo es finísima y de sensibilidad anormal, y *desperté* sobresaltado, como ante un peligro repentino y perverso, como si en la oscuridad hubiese tocado con mis manos la piel helada de un reptil. Delante de mí, enigmática y dura, *observándome* con toda su cara, vi a la ciega que allí vende baratijas (Sábato, 1961: 239. El énfasis es mío).

Considero notable que la investigación de Vidal da comienzo con una suerte de iniciación marcada por una señal de tipo sonoro, signo asociado con la Secta de los Ciegos. Aquí se repite un principio que ya he comentado de la técnica de Sábato: la subversión simbólica del esquema tradicional de la búsqueda de lo divino, dado que el sonido de la campanilla (una “llamada” que “despertaría” a Fernando a una vocación por la vida mística) está destinada a provocar su interés por el macabro mundo de los ciegos y sus hábitos, tras la cual empezará una indagación que culmina con la escritura del “Informe”. A la inversa que el santo, que poco a poco va iluminándose conforme entra en contacto con Dios, Vidal Olmos es progresivamente cegado por su obsesión conforme se aproxima al ámbito de los ciegos. Él mismo advierte que

Este Informe está destinado, después de mi muerte, que se aproxima, a un instituto que crea de interés proseguir las investigaciones sobre este mundo que hasta hoy ha permanecido inexplorado. Como tal, se limita a los HECHOS como me han sucedido. El mérito que tiene, a mi juicio, es el de su absoluta objetividad (Sábato, 1961: 256).

La pretensión de objetividad de este personaje lo llevará a enunciar una serie de axiomas que parodian los de las ciencias exactas: “En mi pieza coloqué un enorme cartel visible desde la cabecera de mi cama, que decía”:



(Sábato, 1961: 262).

Tipográficamente marcado con un recuadro en el texto, este principio conducirá presuntamente la búsqueda de Fernando.¹⁵ El énfasis con el que el narrador del “Informe” destaca sus axiomas de comportamiento contrasta con la conducta errática que exhibe en la acción que relata; por ejemplo, en la persecución del ciego que vende ballenitas, en sus viajes alrededor del mundo emprendidos sin un motivo claro o en la riesgosa observación de la modelo Louise, una ciega que conoce en París, quien (según Fernando) estuvo a punto de tenderle una trampa y capturarlo. Este accionar se explica por el egocentrismo excesivo de Vidal, debido al cual la enunciación de los principios “Observar” y “Esperar” no es tan inocente como podría pensarse: dichos postulados lo equipararían con el ser que todo lo ve,

¹⁵ Este recurso tiene un antecedente directo en la prosa científica, ya que permite destacar en el texto los axiomas, principios clave, resultados, etc. De hecho, Sábato enuncia así la ecuación de un teorema en su artículo sobre termodinámica (Sábato, 1945b: 121):

Teorema. — Si un sistema s recorre un ciclo, intercambiando calores $Q_1 \dots Q_n$ con n fuentes que están a temperaturas $T_1 \dots T_n$, se tiene

$$\sum \frac{Q_i}{T_i} \leq 0$$

Dios, aunque este trastrocamiento del simbolismo sacro occidental resulta sumamente irónico, puesto que uno de los temas del “Informe” es la constatación de la relativa impotencia de Fernando ante las fuerzas oscuras de lo sagrado, sólo posible luego de su descenso al inframundo dominado por la Secta. Los axiomas guían incluso el sondeo a conciencia de la prensa que Vidal realiza, cuyo propósito es también exponer la presencia del mal en todos los ámbitos de la sociedad: “Aprovechaba para leer dos cosas que siempre me fascinaron: los avisos y la sección policial. Lo único que leo desde los veinte años, lo único que nos ilustra sobre la naturaleza humana y sobre los grandes problemas metafísicos” (Sábato, 1961: 269), así como la descripción de un baño enfocada en retratar las horribles frases garabateadas en las paredes: “‘El reverso del mundo’ pensé. Como en las páginas policiales, ahí parecía revelarse la verdad última de la raza. ‘El amor y los excrementos’, pensé. Y mientras me abrochaba, también pensé: ‘Damas y Caballeros’” (Sábato, 1961: 296). Dicha actitud parodia el racionalismo científicista, según el cual sería posible el conocimiento y control de la realidad enunciando principios basados en datos provenientes de la observación controlada que serían válidos en cualquier circunstancia. Fernando, tal parece, pretende descubrir los principios científicos de la moral de su sociedad, sin pasar por alto y de hecho centrándose en sus aspectos más sombríos.

Sábato, quien se doctoró en física, parece advertir que llevar este tipo de actitud intelectual al extremo tiene como consecuencia un tipo particular de ignorancia: aquella provocada por la fijación de objetivar todos los fenómenos de la existencia, creyendo que el criterio científicista es el único válido como fundamento de la ética. Ésta sería una forma casi imperceptible del mal, puesto que niega la validez de cualquier testimonio subjetivo, sea de otro o incluso de uno mismo. El tema, que ya había sido tratado en *El túnel* ejemplificándolo con los celos de Juan Pablo Castel, es retomado como uno de los puntos

centrales del “Informe”. Mediante la paradoja de una Secta de Ciegos que conoce y entiende mejor el mundo que los mismos no-ciegos, Sábato alegoriza también el tema de la ceguera espiritual, que afecta a todos en mayor o menor grado, pero sobre todo a aquellos que reniegan por completo de los actos guiados por lo subjetivo, como por ejemplo, el arte mismo. Por ello, el autor plantea la tesis del *deus absconditus* como medio para resolver esta disyuntiva: su aceptación representaría admitir que, en tanto que seres limitados ante lo absoluto, humanos y por tanto en mayor o menor grado malignos, todas las personas sufren una separación de la fuente divina: pero es el conocimiento de la esperanza, valor completamente rechazado en la era del progreso siempre ascendente, la vía única de conciliación de este problema no sólo filosófico, sino sobre todo espiritual. Esperar sin esperanza de algo mejor para el espíritu, como Fernando, implicaría estar cegado y participar voluntaria o involuntariamente en el accionar del mal en el mundo. No es otro el dilema de Edipo, quien “no sólo vio, sino que adivinaba. Y adivinando no vio aquello que le importaba y que creyó saber. Su ceguera provenía de que **creyó saber bastante** al conocer la sentencia, el *logos* del oráculo. Creyó saber por noticia, sin haber visto. El ciego que miraba por sus ojos se hundió en su desnuda condición, en su verdad cierta; no ver, no ver nada” (Zambrano, 1973: 127. El énfasis es mío). De ahí la continua presencia de este personaje mitológico en las reflexiones de Fernando: es, por antonomasia, el símbolo de la ceguera provocada por un exceso de visión puramente objetiva.

El conocimiento espiritual, distinto del científico, es el aspecto de la realidad que Sábato considera como relegado injustamente al olvido. “La falta de gnosis es la oscuridad, es *hamartía*, el pecado, enseñan varias corrientes gnósticas, y cualquiera que anda en ese pecado y sigue las órdenes del demonio es un ciego” (Teodorescu, 1983:60). La coincidencia simbólica entre la escritura del argentino y estas sectas es un tema constante

en su escritura: en *Abaddón el exterminador* hay diversos pasajes en los que se trata esta cuestión, al igual que en las reflexiones de Fernando, notoriamente influidas por dicha corriente espiritual. “Mi conclusión es obvia: sigue gobernando el Príncipe de las Tinieblas. Y ese gobierno se hace mediante la Secta Sagrada de los Ciegos. *Es tan claro todo* que casi me pondría a reír si no me poseyera el pavor” (Sábato, 1961: 248. El énfasis es mío). De este modo la mística de Sábato guarda semejanzas con la de varias sectas gnósticas, según las cuales el mal rige en el mundo y el deber del hombre es escapar de esta prisión invisible. Para el autor argentino, la metafísica de la esperanza, ejercida activamente a través de la compasión y el testimonio espiritual, es la única escapatoria a dicho estado de cosas, pero para poder llegar a ella debe conocerse interiormente la naturaleza del mal, cuestión que resuelve en la novela con el testimonio directo de un duplicado monstruoso de sí mismo, es decir, el “Informe sobre Ciegos”. Allí, Fernando atravesará varios grados o moradas de una “ceguera progresiva” que lo expondrán al mal absoluto de forma mística, tras lo cual quedará decidido su destino final de muerte a manos de su hija. A mi parecer, los grados de su mística invertida son tres: búsqueda, peregrinación y unión, los cuales detallaré a continuación conforme comente los sucesos relatados en el “Informe”.

La primera etapa del camino espiritual de Fernando, a la cual me referiré como “búsqueda”, principia cuando Vidal es alertado por la señal sonora de la campanita (y con ello es de cierto modo “iniciado” en los secretos de la Secta) y emprende su investigación acerca de la naturaleza de los ciegos. Concluye con la extracción soñada o alucinada de sus ojos por pájaros en su primer éxtasis. En este primer estadio de su recorrido místico, Vidal especula sobre el comportamiento de los ciegos y descubre que éstos se organizan a través de una poderosa Secta. Dicha constatación guarda un vínculo con los sueños de Martín y Alejandra, marcados por la incompreensión de un mensaje expuesto abiertamente ante sus

ojos: como dice Vidal, “en cuanto al dominio mediante los sueños, las pesadillas y la magia negra, no vale ni siquiera la pena demostrar que la Secta tiene para ello a su servicio a todo el ejército de videntes y de brujas de barrio, de curanderos, de manos santas, de tiradores de cartas y de espiritistas” (Sábato, 1961: 246). Es decir, la Secta sería la responsable inadvertida de estos sueños:

Si, como dicen, Dios tiene el poder sobre el cielo, la Secta tiene el dominio sobre la tierra y sobre la carne. Ignoro si, en última instancia, esta organización tiene que rendir cuentas, tarde o temprano, a lo que podría denominarse Potencia Luminosa; pero, mientras tanto, lo obvio es que el universo está bajo su poder absoluto [...] No soy teólogo y no estoy en condiciones de creer que estos poderes infernales puedan tener explicación en alguna retorcida Teodicea. En todo caso, eso sería teoría o esperanza. Lo otro, lo que he visto y sufrido, eso son *hechos*. (Sábato, 1961: 246-247).

Seguidamente categoriza a los miembros de la Secta entre ciegos de nacimiento y ciegos por enfermedad y accidente; describe los escalafones en los que se organiza el grupo y también el “orgullo de casta” que impide que los profanos accedan a sus secretos. Asimismo, Vidal nos habla de su propia locura y de las experiencias alucinatorias vividas desde su infancia, las cuales lo caracterizan como una especie de vidente. Describe un sueño de niñez en el cual aparece una sombra que se comporta como una entidad consciente y no inerte:

Hay un sueño que se me repetía mucho en mi infancia: veía un chico (y ese chico, hecho curioso, era yo mismo, y me veía y observaba como si fuera otro) que jugaba en silencio a un juego que yo no alcanzaba a entender [...] Y de pronto, mirándome gravemente, me decía: observo la sombra de esta pared en el suelo, y si esa sombra llega a moverse no sé lo que puede pasar. [...] Y entonces yo también empezaba a controlar la sombra con pavor. No se trataba [...] del trivial desplazamiento que la sombra pudiese tener por el simple movimiento del sol: era OTRA COSA. Y así, yo también empezaba a observar con ansiedad. Hasta que advertía que la sombra empezaba a moverse lenta pero perceptiblemente (Sábato, 1961: 251-252).

En mi opinión, podríamos calificar a la sombra del sueño como un presagio de la Secta que Vidal Olmos habrá de confrontar después, la cual es un tipo de “sombra consciente” u “otra cosa”.

Para continuar con su indagación, Fernando deberá arriesgarse a seguir a uno de sus integrantes. Decide acechar, en la madrugada de un 14 de junio, al ciego que vende ballenitas en el subterráneo a Palermo. Vidal y el ciego salen a la superficie “en la terminal de Plaza Mayo” (Sábato, 1961: 242): en el barrio de los Bancos, donde inició la búsqueda, el cual, como él afirma, por las noches es un escenario desprovisto de vida, pero también el lugar donde la modernidad y las grandes empresas capitalistas han encontrado su punto de desarrollo máximo. Significativamente, la persecución al ciego termina con el descubrimiento por parte de éste de que Fernando lo había venido siguiendo: situación en la que el ciego, y por ende también la Secta, logra “ver” mucho más que el investigador pretendidamente racional que Vidal busca ser.

Luego de este suceso, Fernando decide huir del país por miedo a represalias por parte de la Secta. Llegará a París, aunque esto no se narrará sino hasta que Vidal sufra varios trances y recapitule en sus momentos lúcidos sus vivencias con los superrealistas, luego de haber sido encerrado por una hierofante Ciega en los pasadizos que conducen al inframundo de los ciegos. Antes relatará su contacto con el tipógrafo Celestino Iglesias,¹⁶ personaje a quien conoció cuando éste todavía no era ciego, y que le permitirá entrar al inframundo controlado por la Secta. Este “ser angélico” vinculado en un inicio con los anarquistas, y a quien cortaron la pierna derecha en la Guerra Civil Española, quedará cegado en un accidente de laboratorio en el que Vidal se hallaba presente, evento que

¹⁶ El nombre de este personaje “en la versión mecanografiada figura como Jesús Iglesias, y luego está testado Jesús y sobrepuesto Celestino” (Carricaburo, nota al pie en Sábato, 1961: 251).

Fernando se atribuye como uno más de los casos en que su voluntad tuvo la fuerza suficiente para alterar la realidad, incurriendo así en nuevas contradicciones respecto de sus supuestos axiomas de comportamiento: “Quién sabe si aquel accidente no fue forzado de alguna manera por mi deseo” (Sábato, 1961: 261). De ser esto cierto, Fernando habría “corrompido” a Iglesias, cuyo nombre permite asociarlo con la Iglesia, simbólicamente considerada como la “esposa” de Dios. Dicha correspondencia remite a aquella encarnada en el personaje de Escolástica, tía abuela de Fernando, quien se volvió loca el siglo pasado por culpa de la violencia sufrida por su padre y que ella vio materializada en la cabeza decapitada del coronel Bonifacio arrojada a la sala de su casa. Esta repetición simbólica en la cual un personaje que encarna la Iglesia queda corrompido, es otra más de las inversiones simbólicas que Sábato hace constantemente y, en este caso, señala que la mística invertida de Fernando va a contracorriente de la tradicional, pues en ella la Iglesia es corrompida metafóricamente por el mal: es, de esta manera, una esposa del Diablo o de un Dios malévolos, con lo cual Fernando, el místico del Mal, encarnaría el papel de oficiante o sacerdote de este rito invertido.

Fernando vigila a Iglesias durante su convalecencia en una pensión de la calle Paso, hasta que, tras cierto tiempo, el tipógrafo va adquiriendo los rasgos distintivos y horribles de los ciegos: “Hasta que, casi temblando, dije ‘Iglesias’ y ALGO me respondió: ‘Entre’. Abrí la puerta y en medio de la oscuridad (ya que, naturalmente, no usaba luz cuando se encontraba solo) sentí la respiración del nuevo monstruo” (Sábato, 1961: 265). Es de destacar el uso de versalitas en el pasaje, acorde con la personalidad de Fernando, ya que este cambio de tipografía rara vez sucede fuera del “Informe”: se trata de una marca de énfasis que en las otras tres partes se reserva para los anuncios y titulares de periódicos (PERÓN VISITA EL TEATRO DISCÉPOLO [Sábato, 1961: 14]) o para el discurso más exagerado

del teatral Quique (“Te diré que yo ADORO a los Olmos” [Sábato, 1961: 209]). Éste es un ejemplo más de la búsqueda de Sábato de una expresión que excediese los límites habituales de la escritura literaria (en este caso parodiando el discurso periodístico-publicitario y el teatral mediante la escritura de Fernando), con lo cual hay un nuevo punto de coincidencia con la escritura tradicional mística y su afán de expresar lo inefable. Arriba destacué también el uso de otro recurso tipográfico, el del recuadro, que no aparece en las demás secciones de la novela. Debido la dimensión visual que implica el uso de estos recursos tipográficos, no cabe duda que la experimentación en este sentido es una técnica artística muy sugestiva en relación con los temas y símbolos principales centrales del “Informe sobre Ciegos”.

Después de una ardua vigilancia por parte de Vidal, un ciego rubio y alto se lleva a Iglesias: presumiblemente, será iniciado en los secretos de los ciegos en las inmediaciones de la Iglesia de la Inmaculada Concepción de Belgrano. Antes de emprender el análisis del descenso de Fernando a este inframundo, quisiera ahondar en una correspondencia simbólica muy importante para la comprensión del sentido del relato de este personaje. Vidal declara que “siempre consideré a la mujer como un suburbio del mundo de los ciegos” (Sábato, 1961: 279). El evidente conflicto de Fernando con lo femenino, patente en su trato hacia las mujeres o en su discusión con Inés González Iturrat, por ejemplo, habrá de concluir cuando tenga su trance de unión con la Ciega que, sin duda, encarna en buena medida el aspecto femenino de la divinidad. Puesto que Vidal no admite nunca puntos de incertidumbre en su examen de la realidad y exige una constante exposición de sus principios rectores, no sólo se enfrenta con la Secta maldita a la que persigue, sino también con una falta de contacto con el aspecto femenino interior de sí mismo: “Pero si el hombre tiene tan poco que ver con la lógica ¿qué puede esperarse de la mujer?” (Sábato, 1961: 282).

Sábato asocia lo oscuro con lo femenino, con lo cual la extrema violencia de Vidal y su afán por la concreción de una mirada masculina, dominadora y siempre iluminada, habrían de conducirlo, tarde o temprano, a un encuentro con el extremo opuesto de la realidad y lo sagrado que Vidal rechaza y no puede admitir en su concepción de mundo. El contacto con este ámbito no será pacífico, puesto que los efectos inmediatos de su confrontación con lo femenino, sagrado y terrible, definirán los últimos momentos de su vida y lo llevarán a la muerte.

Cuando Fernando decide seguir a Iglesias, comienza su exploración armado de una linterna de bolsillo, un bastón blanco (insignia de los ciegos) y chocolate. Esto, a mi parecer, configura una parodia de elementos tradicionalmente considerados como sagrados en la mayoría de las religiones: la luz, que guía el rumbo del creyente, da calor e ilumina; el bastón, que otorga sostén al peregrino, y el alimento que da la vida; en este caso, el chocolate. Recordemos que numerosos mitos de descenso al inframundo, como el de Quetzalcóatl y el robo del maíz, incorporan en sus elementos narrativos alimentos sagrados que prefiguran el desenlace del mito. En el de Perséfone, por ejemplo, las seis semillas de granada provenientes del reino de Hades que comió la diosa transgrediendo una ley divina determinan el ciclo de las estaciones, ya que Perséfone debe permanecer seis meses de cada año en el inframundo, los cuales simbolizan los meses de escasez en los cuales su madre, la diosa Ceres, otorga pocos frutos.

Vidal empieza a constatar que su carácter ha adquirido muchos rasgos propios de los ciegos. “Sí: poco a poco yo había ido adquiriendo mucho de los defectos y virtudes de la raza maldita. Y, como casi siempre sucede, la exploración de su universo había sido, también lo empiezo a vislumbrar ahora, la exploración de mi propio y tenebroso mundo” (Sábato, 1961: 307). Tras un periodo de espera en el que, presumiblemente, Iglesias es

iniciado en los secretos de la Secta, Vidal decide explorar un departamento de donde había visto salir al tipógrafo español. Decide llamar a un cerrajero para poder internarse allí, luego de lo cual, al explorar una habitación destartada y sin importancia visible, consigue hallar una catacumba escondida por medio de una puerta invisible que debe forzar. Así, entra a un sótano donde puede acceder a un pasadizo subterráneo, que a su vez desemboca en una nueva puerta. Finalmente, cuando está a punto de darse por vencido y regresar, descubre que la puerta estaba sin llave, lo cual implicaría que su llegada a ese sitio estaba prevista por la Secta. De esta manera relata su entrada: “Me encorvé lo suficiente para atravesar aquella portezuela y penetré en la pieza. Luego, incorporándome, levanté la linterna [...] el haz de luz iluminó ante mí una cara. Una ciega *me observaba*. [...] era obvio que me había estado ESPERANDO” (Sábato, 314. El énfasis es mío). Además de un nuevo caso de énfasis tipográfico mediante el uso de versalitas, en este pasaje se revela el verdadero sentido de esta etapa del camino de Fernando: su búsqueda o persecución, en realidad, fue una suerte de atracción intencionada por parte de la Secta, para la cual ésta utilizó todos los medios posibles, como el usar a Iglesias a modo de carnada. El tópico al que Sábato recurre aquí no está alejado de uno propio de la mística tradicional: aquél del individuo que, al entrar en contacto con la divinidad, queda anonadado por completo, súbitamente consciente de su relativa insignificancia, puesto que en ese instante Vidal se desmaya ante la Ciega, poseído por el miedo.

Nunca antes había sufrido un desmayo, y más tarde me pregunté si aquél fue provocado por el pavor o por los poderes mágicos de la ciega [...] Una especie de fiebre iba subiendo en mi cuerpo *como un líquido hirviente en una vasija*, al mismo tiempo que un *resplandor fosforescente* iba haciendo a la Ciega cada vez más visible en medio de las tinieblas [...] Hasta que un estallido pareció *romper mis tímpanos* y caí (Sábato, 314. El énfasis es mío).

La combinación de sensaciones corporales interiores, auditorias y de visión será recurrente durante la travesía de Fernando por el subsuelo, pero no serán impresiones agradables: parecen, más bien, las percepciones propias de las pesadillas. En este primer trance, Fernando concluirá su tránsito por la primer morada de su camino místico, simbolizado a través de un sueño en el que el objeto de persecución es él, quien se halla acechado por imágenes y símbolos de su pasado. En su alucinación o sueño se encuentra sobre una barca que se desliza sobre un lago de aguas negras, en un paisaje iluminado por un sol nocturno.

Pájaros a quienes yo había arrancado los ojos en aquellos años sangrientos parecían volar en las alturas, planeando sobre mí como si vigilaran mi viaje [...] Arriba y a mis espaldas [...] presentía un anciano, que lleno de resentimiento, también vigilaba mi marcha: tenía un solo y enorme ojo en la frente, como un cíclope [...] “Todo será que pueda alcanzar la orilla antes de la puesta del sol” (Sábato, 1961: 315).

Este trance aparentemente remite a la búsqueda obsesiva de Vidal, quien en realidad estaba siendo vigilado de forma imperceptible para él. Además, por la aparición de los símbolos de la barca y el cíclope, hay una alusión al personaje homérico de Odiseo, quien como él, hubo de penar por largo tiempo antes de poder alcanzar el término de su viaje, aunque en contraste, la meta de Vidal Olmos no guarda puntos de coincidencia con una tierra de origen que recuerde con nostalgia, como la Ítaca del héroe griego. Por otra parte, el símbolo del pájaro tiene múltiples correspondencias en la obra de Sábato, pues Juan Pablo Castel en *El túnel* sufre una pesadilla en la que se convierte en un pájaro sin que ninguna otra persona se dé cuenta de su metamorfosis (Sábato, 1948: 121-122): más adelante, en el último de los éxtasis de Fernando, se puede leer que “¿No era concebida el alma como un pájaro que puede volar hacia tierras lejanas?” (Sábato, 1961: 361). En este sentido, el acto de sacarles los ojos a estos seres, que practicó en su infancia, refuerza la interpretación de que Fernando Vidal ha sido condenado a experimentar un trance terrible

por causa de haber cegado su propia alma y, en parte, la de los demás, por obra de su mal proveniente, a modo de paradoja, de su deseo por ver *objetivamente* hasta el rincón más recóndito de su existencia. “Sospechaba que me dejaban agotar en un esfuerzo inútil, durante años de estúpida y agotadora marcha, para, cuando yo creyera que el fin estaba ante mis manos, arrancarme con los ojos la desatinada esperanza” (Sábato, 1961: 317). La retribución de su crimen vendrá al final de este trance, con la extracción de sus ojos por parte de los pájaros que lo acechan. Reveladoramente, el trayecto de Vidal se orienta al lugar donde se pone el sol, el occidente, con lo cual el escenario también participa de este “ingreso a la oscuridad” que determinará sus siguientes experiencias extáticas: “Me animaba la idea de que debía llegar a una montaña que apenas se vislumbraba, siempre hacia el Oeste. ‘Allí está la gruta’, recuerdo que pensé” (Sábato, 1961: 316).

Poco después comienza la extracción de los ojos de Fernando. En ese momento el protagonista del “Informe” descubre que los pájaros que lo harán están ciegos “El pico era filoso como un estilete, su expresión tenía esa mirada abstracta que tienen los ciegos, porque no tenía ojos: podía yo distinguir sus cuencas vacías. Parecía una antigua divinidad en el momento que precede al sacrificio” (Sábato, 1961: 317). Con esta acción, en la que Vidal vive en carne propia la experiencia de quedarse ciego, abandona el ámbito de los no-ciegos (o “videntes”) por medio del sacrificio de sus ojos y se convierte también en ciego, siquiera mientras dura su trance. No interrumpe su travesía: “Nada veía ahora, pero [...] no cejé en mi propósito de arrastrarme hacia la gruta” (Sábato, 1961: 318). A diferencia de un santo común, quien habría quedado iluminado gracias a la experiencia de contacto con lo sagrado, Vidal queda cegado, es decir “oscurecido”. A continuación, despierta en el mismo cuarto donde entró precipitadamente de noche y vio a la hierofante. Está amaneciendo: ve a la Ciega ante sí otra vez y farfulla unas palabras: “la Ciega permanecía en la misma actitud

hierática en que la había visto por primera vez, al levantar la luz de mi linterna en la oscuridad ¿Habría sufrido una pura e instantánea ilusión?” (Sábato, 1961: 319). Luego ella deja a Fernando y lo encierra ahí mismo. A mi parecer, ella indica que, una vez que ha sido iniciado en los secretos de este mundo, Vidal deberá avanzar aún más en solitario en su viaje por el inframundo, aunque ahora compartiendo en cierto modo los atributos de los miembros de la Secta, con el fin de vislumbrar su destino último. Cabe destacar que en la descripción de los trances de Fernando, Sábato conjunta imágenes abominables con elementos propios del dominio de lo fantástico, como el ahondamiento en la faceta onírica o el uso de correspondencias literarias de gran peso simbólico. Esta unión de aspectos fascinantes y horribles permite expresar, en cierto modo, la conjunción de las sensaciones de asombro ante lo “tremendo” y lo “maravilloso” de la mística: esa combinación de *stupor* y *tremor* que Rudolf Otto definió como característico de estas vivencias.

Da comienzo aquí una nueva etapa de su camino místico: el segundo grado, al cual doy el nombre de etapa de “peregrinación”, puesto que ahora Fernando, consciente ya de que él no es ningún pionero en su búsqueda, sino más bien un elegido llamado a realizar un destino que todavía no comprende del todo, habrá de realizar un viaje larguísimo para arribar a un centro sagrado representado por una estatua abominable, aunque primero recapitula algunas vivencias de su pasado que permitirán una mayor comprensión de su historia y carácter, así como de varios hechos horribles atribuidos a la Secta. En particular, narra la historia del encierro en el elevador de un portero y una mucama involucrada con un proxeneta ciego, el cual habría provocado la muerte de los amantes, y también reinterpreta la historia de *El túnel*, responsabilizando a la Secta del asesinato de María y la locura de Castel. Sin embargo, el relato más importante de todos los que refiere es sin duda el de su regreso a París, ciudad a la que se dirige luego del episodio con el ciego de las ballenitas,

así como su encuentro con Óscar Domínguez, de quien Sábato fuera amigo en la vida real. La mención de este pintor revela una de las principales influencias de Sábato en la escritura del “Informe sobre Ciegos”: la vanguardia superrealista, grupo con el que se asoció durante su tiempo de trabajo en el Laboratorio Curie.

El doble ficticio de Sábato, Fernando, se encuentra con Domínguez, quien lo llevará de nuevo al encuentro de su obsesión. “Pero está visto que yo no puedo hacer nada que a la larga no me lleve al Dominio Prohibido; más, todavía: parece que un olfato infalible me conduce ineluctablemente hacia él. ‘Esto’ me dijo Domínguez, mostrándome una tela, ‘es el retrato de una modelo ciega’” (Sábato, 1961: 332). Louise, una ciega de nacimiento, casada con Gastón (ciego también aunque no nacido así), tiene un terrible secreto: mantiene relaciones sexuales con Domínguez como medio para torturar a su esposo, vuelto paralítico luego de una caída provocada por ella misma como venganza por haber hecho el amor con otra mujer en su presencia. Con el pretexto de la “investigación científica”, Fernando los ve desde un entarimado elevado en el estudio de Domínguez mientras el pintor y la ciega mantienen una sombría lucha sexual. Esta escena grotesca guarda correspondencia con la obsesiva indagación de Vidal, pues no vacila en mirar a dos individuos mientras tienen relaciones sexuales, arrogándose una posición elevada con respecto a ambos. Pero, como después se constatará, su posición de observador era sólo aparente: en realidad él era el observado. Poco después, Fernando toma el lugar de su amigo Domínguez y también se acuesta con la ciega varias veces, inclusive en presencia del esposo Gastón, con la idea de explotar una “grieta aparente” en la Secta, esto es, la enemistad entre estos dos ciegos. No obstante, al poco tiempo descubre que se trata de una trampa cuando nota que los esposos conversan tranquilamente durante los momentos en que no se hallan frente a Fernando, como si nunca hubieran sido enemigos: “Vertiginosamente me imaginé la siniestra

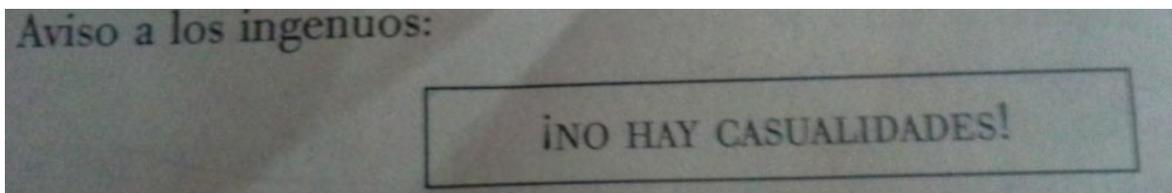
comedia: un ciego presuntamente parálítico y mudo, colocado por la Secta como marido de la otra canalla, para que yo cayese en la trampa del famoso odio, de la famosa grieta y de la inevitable confesión. Salí corriendo” (Sábato, 1961: 343). La escena es una prefiguración de aquélla que vive en el pasadizo bajo la iglesia de Belgrano, en la cual, creyéndose perseguidor, se halla cercado por las astucias de la omnipresente Secta. Pienso que a ello se debe que Sábato haya intercalado este breve paréntesis narrativo en el relato del descenso de Vidal al subsuelo de Buenos Aires, pues sirve como punto de engarce entre las fases de búsqueda obsesiva y la constatación de Fernando de que en realidad ha sido atraído, de una u otra forma, para cumplir el destino prefijado por la Secta. El argentino exhibe así una concepción de destino muy parecida a la de ciertas tragedias griegas, en las cuales las acciones emprendidas por los héroes para escapar a su sino son las que terminan conduciéndolos a él.

Es muy posible que la concepción de Sábato del destino haya surgido durante su periodo de contacto con los surrealistas en la década de 1930, grupo en que se gestó el concepto de *azar objetivo*. Significativamente, Fernando menciona en una nota a su “Informe” que en su periodo en París “no le pregunté entonces [a Domínguez] por Víctor Brauner: ¡el Destino nos ciega!” (Sábato, 1961: 337). La historia de Víctor Brauner, en la cual Óscar Domínguez jugó un rol determinante, es uno de los símbolos más poderosos que contiene el “Informe”, pues podría considerarse como una confirmación de la influencia que el destino posee en nuestras vidas, pues dicho suceso no es ficticio pero se encuentra narrado en la novela por Vidal Olmos:

Relato, por si no lo conocen, el episodio. Este pintor tenía la obsesión de la ceguera y en varios cuadros pintó retratos de hombres con un ojo pinchado o saltado. E incluso un autorretrato en que uno de sus ojos aparecía vaciado. Ahora bien: un poco antes de la guerra, en una orgía [...] Domínguez, borracho, arroja un vaso contra alguien: éste se aparta y el vaso arranca un ojo de Víctor Brauner. Vean

ustedes ahora si se puede hablar de casualidad, si la casualidad tiene el menor sentido entre los seres humanos [...] Brauner fue hacia el vaso de Domínguez y su ceguera; y así yo fui hacia Domínguez en 1953, sin saber que nuevamente iba en demanda de mi destino (Sábato, 1961: 345).

Más adelante ahondaremos en la influencia que obtuvo de los superrealistas la filosofía y la mística de Sábato. Por ahora, baste con anotar que Fernando, el investigador del mal, se conduce según la idea de que nada en la existencia es producto de la casualidad. Por ello otro de los axiomas que enuncia en su informe, también encerrado en un recuadro, es el siguiente:



(Sábato, 1961: 346).

Este principio es la clave del método de azar objetivo, practicado por los superrealistas. Además, también lo es de toda mística que acepte la existencia de un Dios omnipotente, pues éste no dejaría nada al azar. Sin embargo, la diferencia entre dichas formas de exploración de lo sacro radicaría en su forma de ser corroboradas, pues mientras que la mística de tipo religioso suele buscar su justificación en una cita o interpretación de las escrituras sagradas, el azar objetivo hace de la observación de coincidencias significativas experimentadas por el sujeto su método de corroboración de la existencia del destino. De ahí también que el otro principio guía de Fernando sea el de “observar y esperar”, el cual no es del todo compatible con la ética puramente cristiana. La mística de Fernando, como hemos analizado, no es de tipo luminoso, puesto que se ciega moralmente en su exploración, ni purificadora, ya que en su búsqueda y éxtasis se confunden heterogéneamente elementos e imágenes teñidos de violencia, ni tampoco redentora, porque

sus éxtasis en realidad definen su condena: una vez termina su unión, Fernando sabe cómo morirá y a manos de quién. Por si fuera poco, es una mística en la que el sujeto que la vive pretende ver la totalidad de lo sacro sin tomar en cuenta la relativa pequeñez de sí como individuo: una nueva desviación con respecto al camino tradicional de la mística propiciado por la arrogancia de Vidal Olmos. No obstante, su investigación en el ámbito de lo sagrado entraña elementos estéticos de una gran fuerza: en este sentido, Sábato otorga al mal numerosos atributos de belleza artística y vincula la exploración metafísica de este elemento con el arte y los postulados de la corriente surrealista, con lo cual se vincula con el aspecto romántico inherente de esta vanguardia artística.

Después de esas rememoraciones, la ciega aparece de nuevo en la habitación. Fernando la aparta con violencia y escapa a otro cuarto. Tras avanzar por varios pasajes subterráneos (iluminado ya no por una linterna, sino por un encendedor) Vidal llega a un canal subterráneo de la red de cloacas de Buenos Aires. Ha arribado al antro de la Basura, con lo cual “de pronto me sentí una especie de héroe, de héroe al revés, héroe negro y repugnante, pero héroe” (Sábato, 1961: 350). En este momento se da una transición en su estado espiritual: su impulso ya no es descubrir el secreto de los ciegos, sino encontrar una salida del inframundo. Sin embargo, acota: “Me extrañaba que hubiese nuevamente que bajar, cuando lo lógico era subir” (Sábato, 1961. 350). Vidal, que ya no se encuentra en la etapa de búsqueda de lo sagrado sino de ahondamiento en este ámbito, debe todavía realizar una peregrinación para poder escapar del dominio de la oscuridad. Continúa bajando y declara: “Me creí solo en el mundo y atravesó mi espíritu, como un relámpago, la idea de que había descendido hasta sus orígenes. Me sentí grandioso e insignificante” (Sábato, 1961: 353).

La señal que marca la transición a una experiencia de tipo alucinatorio u onírico, como lo fue anteriormente el desmayo ante la Ciega, es la intoxicación por los vapores del pasadizo, ya convertido en caverna: “A partir de ese instante ya no sé discernir entre lo que sucedió y lo que soñé o me hicieron soñar, hasta el punto que de nada estoy ya seguro; ni siguiera de lo que creo que pasó en los años y hasta en los días precedentes” (Sábato, 1961: 353). El *descensus ad inferos* ha comenzado, y, como Martín anteriormente, en ese momento Fernando tiene un sueño marcado por el signo de lo incomprendido: “La voz de mi madre que, como ésa era su costumbre, canturreaba algo mientras se bañaba en el arroyo. Ese canto [...] se fue haciendo para mí cada vez más angustioso: deseaba entenderlo y a pesar de mis esfuerzos no lo lograba [...] Me desperté gritando: ‘¡No puedo entender! ¡No puedo entender!’” (Sábato, 1961: 353). Al despertar, se da cuenta de que se halla en soledad y oscuridad absolutas, y de que es preciso orientarse por medio del sentido del oído, como los ciegos. Luego de haber asumido las impresiones iniciales, Fernando descubre su misión en ese horrendo mundo subterráneo: es cuando se declara “místico de la Basura y del Infierno”. (Sábato, 1961: 355). Después continúa su marcha. Sin embargo, hay aquí uno de los pasajes reflexivos más importantes del testimonio de Fernando, en el que destaca la función de la esperanza en toda concepción sagrada de la realidad: “Comprendí hasta qué punto las palabras *luz* y *esperanza* deben de estar vinculadas en la lengua del hombre primitivo [...] Cuando el nivel del agua aumentaba, torcía mi marcha hacia el lado en que disminuía, para volver a seguir la dirección que me conducía hacia aquella remota luminiscencia” (Sábato, 1961: 356). Según mi parecer, la pérdida del sentido de la esperanza (principio indemostrable por medio de la ciencia) es lo que define a la relación de Fernando con lo sacro. La negación de la esperanza trascendente hace que Vidal se vea

orillado a tener que caminar bajo la tierra hacia una luminiscencia degradada y remota: es condenado a que esto sea su sagrada revelación.

Tal vez sólo mediante la novela *Sábato* podía plasmar la realidad de un sujeto como Vidal Olmos, puesto que en la “comarca de melancolía” donde Fernando se adentra, dominada por visiones tétricas y por la oscuridad casi total (que, simbólicamente, escenifican la falta de esperanza) no hay otra salida más que unirse con la perversa divinidad que aguarda al protagonista del “Informe”: acto que, en el dominio de lo no-ficticio, muy seguramente llevaría a cualquier persona a la destrucción absoluta de su ser. No obstante, *Sábato* logra plasmar en su texto la exploración estética de este ámbito de la existencia puede incluso provocar una catarsis: de ahí surge, a mi parecer, el impacto que el “Informe sobre Ciegos” tiene en sus lectores y la fuerza de su crítica hacia nuestra concepción habitual de bien y de mal. En el fondo, *Sábato* expone, al modo de los románticos, que el mal puede llegar a ser fascinante y que es un tema prácticamente inagotable para las obras de arte que pretendan ser totales, pues es un elemento que puede suscitar las impresiones estéticas más hondas en el espectador y que es ineludible confrontar para crear una ficción verosímil.

La peregrinación de Fernando lo lleva a descubrir una serie de torres imponentes levantadas hacia el poniente:

Entre las torres se levantaba una estatua tan alta como ellas. Y en su ombligo brillaba un faro fosforescente que parecía parpadear [...] Tuve la certeza de que allí acabaría mi largo peregrinaje y que, tal vez, en aquel aciago reducto encontraría por fin el sentido de mi existencia. Hacia el septentrión, el páramo terminaba en una cordillera lunar [...] hacia el borde meridional, en cambio, sobresalían cráteres apagados [...] Volví a contemplar las torres [...] Eran veintiuna, dispuestas sobre un polígono que debía tener un perímetro tan grande como el de Buenos Aires [...] El Ojo Fosforescente parecía llamarme y de pronto sentí que estaba destinado a marchar hacia la gran estatua (*Sábato*, 1961: 357-358).

La descripción del paisaje infernal invierte curiosamente la geografía del territorio de la Argentina, que en la novela está definido, al norte, por las quebradas y montañas que debe atravesar la Legión de Lavalle, y al sur, por el viaje a la región casi inhabitada de la Patagonia por parte de Martín, en donde también Sábato escribió la tercera sección de *Sobre héroes y tumbas*, con Buenos Aires al centro. Por otra parte, la estatua “estaba hecha con piedra ocre, su cuerpo era de mujer, pero tenía alas y cabeza de vampiro, en brillante basalto. Sus manos y sus pies terminaban en garras. No tenía rostro” (Sábato, 1961: 358). Se trata de un símbolo con varios atributos femeninos, aunque representados en su aspecto terrible. El objeto es, en cierto sentido, el opuesto de Fernando, quien encarna la masculinidad perversa. La unión con esta estatua, precedida de un tortuoso y largo camino, simboliza una *coincidentia oppositorum*, claramente patente en la frase que la estatua le dice, resaltada en versalitas: “Hasta que una Voz que salía o parecía salir de aquel Ojo dijo estas palabras: AHORA ENTRA. ÉSTE ES TU COMIENZO Y TU FIN” (Sábato, 1961: 359). Cuando lo hace, aparecen a continuación párrafos marcados por el empleo de palabras compuestas y el uso de imágenes que remiten al útero, además de que se señala una transformación en pez y se describe el segundo éxtasis que Fernando experimenta:

El fulgor intenso pero equívoco, como es característico de la luz fosforescente, que diluye y hace vibrar los contornos, bañaba un largo y estrechísimo túnel de carne, en que me fue preciso trepar reptando sobre mi vientre [...] Algo me sucedió a medida que ascendía en aquel resbaladizo y sofocante túnel de carne. mi cuerpo se iba convirtiendo en pez, mis extremidades se transformaban repugnantemente en aletas, mi piel se cubría de escamas [...] Mi cuerpo-pezu apenas podía ya deslizarse por aquel agujero y ya no subía por mi propio esfuerzo, pues me era imposible mover las aletas: eran las contracciones de aquella carne que me apretaban las que me succionaban hacia lo alto [...] Hasta que, de pronto, perdí el conocimiento-pezu [...] Todo aquello, supongo yo, pasó en segundos (Sábato, 1961: 359-360).

El renacer violento es un motivo que aparece en no pocos descensos al inframundo, y habitualmente comporta un cambio radical en la vida del héroe que los vive: tal como

Orfeo al salir del inframundo, donde pierde a Eurídice, o como Eneas, quien descubre en el Hades su particular destino de héroe fundador de Roma. Sin embargo, Fernando emerge sabiéndose condenado a la muerte: quizá por ello este personaje decida dar un testimonio incriminador del mundo de los ciegos, puesto que su muerte próxima estaba ya decidida. Asimismo, como apunta Olguín, habría una semejanza evidente entre la imagen del pez soluble (*poisson soluble*) usada por André Breton y los términos compuestos cuerpo-pezu conocimiento-pezu, empleados por Sábato; “Las palabras son, como en el surrealismo [*sic*], elementos que materializan al yo o que lo disuelven” (Olguín, 1988: 123); esto es, en el pasaje de éxtasis se relata una disolución del ser previo de Vidal, por una parte, y una materialización del su nuevo ser, por otra: el de testigo de lo terrible, predestinado a morir. Con ello, finaliza la segunda fase de su camino místico, e inmediatamente da inicio la tercera: la de la unión con el contrario, aquí simbolizada mediante la cópula con la vidente Ciega.

Esta unión marcará la morada tercera y última del camino de Vidal Olmos: la de unión. Al despertar de su segundo trance, se halla en el mismo cuarto en que fuera encerrado por aquella hierofante. Lo domina el estupor:

De manera que todo mi peregrinaje por los subterráneos y cloacas de Buenos Aires, mi marcha por aquella planicie planetaria y mi ascenso final hacia el vientre de la Deidad habían sido una fantasmagoría desencadenada por las artes mágicas de la Ciega, por órdenes de la Secta. Y sin embargo yo me resistía a admitirlo, porque todo aquello tenía la fuerza y la precisión carnal de algo que realmente había vivido [...] aun en el caso de que mi cuerpo nunca hubiese salido del cuarto de la Ciega, mi alma había recorrido verdaderamente aquella asombrosa región (Sábato, 1961: 361).

Ante él se encuentra la Ciega, quien se acerca hacia donde está acostado. En cierto modo reviviendo la experiencia con la ciega Louise, da inicio la unión sexual entre Fernando y la hierofante. El acto lo incita a pensar que el sentido de su viaje había sido doble: no sólo se trataba de una búsqueda personal para dilucidar sus obsesiones, sino

también de una atracción ejercida por él para que la Secta cumpliera de algún modo sus deseos malignos: “parecía como si durante años y años hubiese proyectado mis fuerzas más oscuras y profundas para convocar, finalmente, en aquel cuarto de Belgrano, a la mujer que en cierto modo más había deseado en mi vida” (Sábato, 1961: 361). Podríamos pensar que esta mujer se trata de Alejandra, si se tiene en consideración que ella también entra en el edificio de Belgrano por el cual se accede a este inframundo (y de ello es testigo Martín), así como por una correspondencia simbólica que a continuación detallaremos. Sea como fuere, esta mujer da inicio a la cópula, recreación de la unión entre lo masculino y lo femenino que ya había acontecido de otra manera en el inframundo y cuyo relato incorpora algunos elementos de la caverna subterránea que anteriormente recorrió Vidal:

Una compleja sensación me paralizaba y me incitaba a la vez [...] cuando por fin pude abrir los ojos vi que estaba desnuda ante mí: de su cuerpo irradiaba un fluido que llegaba hasta mis vísceras y desataba mi lujuria. *Con esperanza que debería llamar negra —la que debe de existir en el infierno—* comprendí que aquella serpiente se echaría sobre mí [...] veía cómo aquella fluorescencia que bañaba el cuarto se desprendía de la punta de sus dedos, de sus cabellos electrizados, de sus pestañas, de sus pezones anhelosos como brújulas de carne ante la cercanía del poderoso imán que la había atraído a través de territorios delirantes. Porque en un relámpago tuve la revelación: ¡ERA ELLA! Aquel universo de Ciegos resultaba ser un instrumento para satisfacer nuestra pasión y, finalmente, para ejecutar su venganza (Sábato, 1961: 362. El énfasis es mío).

El hecho de que se destaque en versales la frase “era Ella” refuerza la interpretación de que esta Ciega es, en cierto modo, la hija de Fernando, aunque esto jamás se enuncia explícitamente. Por otra parte, este pasaje revela información crucial respecto del sentido de toda la vivencia de Fernando: al satisfacer su pasión incestuosa y recibir su condena, luego expone una suerte de regreso al equilibrio primordial, para el cual es necesario que Vidal recorra su camino místico guiado por una “esperanza negra”, pues sólo así el balance entre bien y mal podrá ser restablecido. En este sentido, la mención de la esperanza negra asociada con el ámbito de la ceguera confirma mi interpretación de que toda la mística de

Fernando está fundamentada en la negación de la esperanza trascendental y en las consecuencias que dicho acto trae consigo: por un lado, ciertamente, la vivencia extática y trascendental del mal, pero también la ulterior condena y la aniquilación del sujeto que atraviesa esta experiencia.

Hay otros símbolos de larga tradición de los que Sábato se aprovecha en los párrafos siguientes: por ejemplo, el del pájaro, que ya estudiamos, pero también el de la serpiente: “Inmóvil, quieto como un pájaro bajo la mirada paralizadora de una serpiente, vi cómo se acercaba lenta y lascivamente. Y cuando sus dedos tocaron mi piel, fue como la descarga de la Gran Raya Negra que dicen habita en las fosas submarinas” (Sábato, 1961: 362). Este reptil simbolizaría, según Baring y Cashford, el regreso a los orígenes de la vida:

La serpiente, con su forma y movimiento fluido y veloz, llegó a simbolizar los poderes dinámicos de las aguas que se hallan más allá de la tierra, bajo la misma y a su alrededor, y aparece en muy diversas mitologías como *f fuente creativa o generadora del universo* [...] El cordón umbilical que conecta al feto con su madre tiene la forma de dos serpientes entrelazadas, y esta imagen de relación universal y evocadora, podría estar detrás de la imagen del meandro serpentino y del laberinto que conectan a este mundo con el del más allá (2014: 88. El énfasis es mío).

Como puede leerse, en la unión con la Ciega se repiten algunos motivos del éxtasis anterior de Fernando. Este encuentro sexual desencadena el tercero y último de sus trances:

Luego perdí el sentido de lo cotidiano, el recuerdo de mi vida real y la conciencia que establece las grandes y decisivas divisiones en que el hombre debe vivir: el cielo y el infierno, el bien y el mal, la carne y el espíritu. Y también el tiempo y la eternidad; porque lo ignoro, y nunca lo sabré, cuánto duró aquel ayuntamiento [...] Como una bestia en celo corrí hacia una mujer de piel negra y ojos violetas, que me esperaba aullando (Sábato, 1961: 362).

Hay aquí una significativa inversión simbólica del motivo de la unión sexual como medio de expresión de la unión mística. Este tópico puede rastrearse en la Biblia, en cuyo “Cantar de los Cantares” se describe un encuentro entre dos amantes, interpretado como una descripción velada de la unión entre el alma y Dios. Sin embargo, Sábato plantea una

nueva inversión simbólica al asignar los colores negro y violeta a la mujer con quien Fernando se une, puesto que la sulamita del Cantar es morena (1:5-6), no negra, y sus ojos “son como palomas” (1: 15) pero no violetas: dichos colores están más bien asociados en Occidente con la noche, la muerte y el luto. Por otra parte, el estilo en que está descrito el éxtasis se distingue por el uso de frases ambiguas que invocan imágenes de gran violencia física, que describen no una, sino varias metamorfosis en animales: “Sucesivamente fui serpiente, pez-espada, pulpo con tentáculos que entraban uno después de otro y vampiro vengativo para ser siempre devorado” (Sábato, 1961: 362). El trance concluye, no con una unión armónica con el universo, sino con una caída: “El Universo entero se derrumbó sobre nosotros” (Sábato, 1961: 363)

El final del “Informe sobre Ciegos” es una breve reflexión por parte de Fernando del destino que le aguarda. Despierta, sin saber cómo, “Enceguecido y sordo, como un hombre emerge de las profundidades del mar [...] en mi cuarto de Villa Devoto, en mi única y conocida pieza de Villa Devoto” (Sábato, 1961: 364). Ya está librado del acecho de la secta: “Cosa singular: nadie parece ahora perseguirme. Terminó la pesadilla del departamento de Belgrano” (Sábato, 1961: 364). Sin embargo, es consciente perfectamente del destino que debe cumplir: “Seré yo mismo quien vaya, quien *deba ir*, hasta el lugar donde tendrá que cumplirse el vaticinio [...] Son las doce de la noche. Voy hacia allá. Sé que ella estará esperándome” (Sábato, 1961: 364). Con estas palabras finales del “Informe” se confirmaría que la mujer cuyo nombre se omite (“Ella”) se trata de Alejandra. Esta identificación tiene otro punto de apoyo que quisiera destacar, relacionado con los colores negro y violeta de la Ciega con quien Vidal Olmos tiene un encuentro sexual. En una de las últimas conversaciones entre Alejandra y Martín en la segunda parte del libro, estos colores son mencionados como los correspondientes a la esencia de ambos personajes:

Martín la miró
—¿Cuál es tu día?— preguntó.
—El martes.
— ¿Y tu color?
—El negro.
—El mío es el violeta.
— ¿El violeta?— preguntó Alejandra, con cierta sorpresa (Sábato, 1961: 203-204).

Con ello, Sábato tiende un hilo conductor entre los ámbitos diurno y nocturno de la novela. Salvo durante el éxtasis de Fernando, dichos colores no vuelven a ser mencionados conjuntamente en la novela. Por si fuera poco, el símbolo también vuelve a aparecer en *Abaddón el exterminador*, ya que Agustina lleva minifalda violeta y blusa negra en un pasaje de la novela: “Era más bien alta, llevaba anteojos muy oscuros, una minifalda violeta con una blusa negra” (Sábato, 1974: 377). La recurrencia es significativa, pues ella mantiene una relación incestuosa con su hermano Nacho, tal como Alejandra y su padre. La presencia de estos colores no es casual, dado su aparición tampoco se repite en *Abaddón el exterminador*. A modo de pintor, Sábato los utiliza para representar asociaciones con la oscuridad y lo nocturno. Según Cirlot, los colores se pueden clasificar en dos tipos: “colores cálidos y avanzantes, que corresponden a procesos de asimilación, actividad e intensidad (rojo, anaranjado, amarillo y, por extensión, blanco) y colores fríos y retrocedentes, que corresponden a procesos de desasimilación, pasividad y debilitación (azul, añil, violado y por extensión, negro), situándose en medio el verde como matiz de transición y comunicación de los dos grupos” (2013: s.v.). Curiosamente, el verde, que es el color de la esperanza puesto que simboliza el “reverdecir” de la primavera tras el invierno, entre otros significados, no aparece cuando los personajes de las novelas de Sábato están sumidos en momentos de desesperación, o próximos a la desgracia que se avecina. Llama la atención, por ejemplo, que los Olmos no tengan ojos plenamente verdes, sino “grisverdosos”. Y, ciertamente, si al final de la novela Martín llega a vincularse con el

colorado, tonalidad propia del sacrificio y, en su caso, de la superación de la barbarie civilizada, es remarcable que antes de la muerte de su amada Alejandra halle junto con ella una correspondencia simbólica con los colores fríos y de desasimilación.

Estos colores también tienen una tradición en la corriente surrealista. En *Nadja*, de André Breton, éstos se asocian con un simbolismo proveniente de los textos de Arthur Rimbaud:

Se trataba simplemente de que la antevíspera, en una vida de Rimbaud recién publicada que leía mientras caminaba por el boulevard Magenta, había descubierto que el último verso de “Vocales”:

Oh, el Omega, destello violeta de Sus Ojos

testimoniaba la presencia en la vida del poeta de una mujer cuyos ojos *violeta* lo atormentaron, y a quien tal vez amó infelizmente. Esta revelación biográfica fue del mayor interés para mí. Experimento, en efecto, un horror ilimitado por el violeta, que incluso me ha impedido permanecer en un cuarto en el cual se filtre alguno de los rayos mortales de este color, aun cuando se hallen fuera de mi percepción directa (Breton, 1955: 119-120).¹⁷

El jefe máximo del surrealismo añade, en una nota al pie de este párrafo, esta cita: “Urbantschitsch, al examinar a un gran número de personas no acostumbradas a la sinestesia sonido-color, encontró que una nota elevada en el diapason se percibe como más alta cuando miramos el rojo, el amarillo, el verde y el azul: más baja cuando miramos el

¹⁷ “Il se trouvait tout simplement que l’avant-veille, dans une vie de Rimbaud qui venait de paraître et que je lisais tout en me promenant boulevard Magenta, j’avais appris que le dernier vers des «Voyelles»:

O l’Oméga, rayon violet de Ses Yeux

témoignait du passage, dans la vie du poète, d’une femme dont les yeux *violet* le troublèrent et que peut-être il aima d’une manière malheureuse. Cette révélation biographique était pour moi du plus grand intérêt. J’éprouve, en effet, pour le violet une horreur sans borne, qui va jusqu’à m’empêcher de pouvoir séjourner dans une pièce où cette couleur, même hors de ma perception directe, laisse filtrer quelques-uns de ses rayons mortels”.

violeta (Havelock Ellis)” (1955: 120).¹⁸ Tomando en cuenta la vinculación de Sábato con los surrealistas, gestada durante su estancia en París, es de notar que el bonaerense retome estos elementos simbólicos en su libro para marcar la unión espiritual con la oscuridad que Fernando testimonia en el “Informe”. Los colores negro y violeta se vincularían con la necesidad expresiva de aquello que es bajo o inferior, aun en el ámbito espiritual. Pienso que, por ello estos tonos tienen gran presencia en la parte nocturna e inframundana de la novela; y además, exponen el uso de una técnica muy semejante a la pictórica en los textos del autor argentino. Con ello, a la manera de los románticos, pero también de los místicos que buscaban una expresión total de lo sacro, Sábato utiliza elementos de la realidad vinculados con la oscuridad y el ocultamiento. Por ello la aparición constante del tema de la ceguera en sus textos, pero también de matices pictóricos que le permiten insinuar, usando sólo palabras, una representación visual que alude al tema principal del “Informe” y a uno de los núcleos temáticos de la novela: que la negación de la oscuridad es un punto crucial de la concepción moderna y racionalista del mundo, y que en particular para Sábato el arte es una de las pocas actividades humanas en las que el contacto con el dominio de lo oscuro aún se preserva, como sus novelas y aun sus pinturas muestran.

Con respecto al uso de Breton del tópico de la mujer y el vínculo con el color violeta y la oscuridad, también podemos mencionar el poema “Violette Nozières”, el cual describe una violenta tragedia suscitada por un crimen sexual y que arranca con el verso: “Todos los telones del mundo corridos sobre tus ojos” (Breton, 1966: 151).¹⁹ No es casual,

¹⁸ “Urbantschitsch, en examinant un grand nombre de personnes qui n’étaient pas sujettes à l’audition colorée, trouva qu’une note élevée du diapason semble plus haute quand on regarde du rouge, du jaune, du vert, du bleu ; plus basse si l’on regarde du violet (Havelock Ellis)”.

¹⁹ “Tous les rideaux du monde tirés sur tes yeux”. Violette Nozière fue la protagonista de un sonado escándalo en París en el año de 1933. Cometió parricidio: es muy probable que el motivo fuese la relación incestuosa que mantenía con su padre, Baptiste Nozière. Se convirtió en una musa de los surrealistas: Paul Éluard,

por cierto, que los surrealistas optaran por la asociación de estos colores con la acción por excelencia acto que se hace con los ojos cerrados: el sueño, tema que también tiene un peso muy importante en la ficción y los ensayos de Sábato. Así pues, la mención de estos colores representaría un símbolo sutil que vincularía a *Sobre héroes y tumbas* directamente con el estilo surrealista y asimismo con la tradición de los poetas malditos. Más adelante revisaremos otras influencias de esta vanguardia artística en la conformación de la novela que aquí nos ocupa.

2. Lo sagrado impuro y la mística del Mal

Como se ha expuesto en las páginas anteriores, Sábato es un escritor que no vacila en tratar el aspecto sombrío y macabro de lo sagrado en sus ficciones ni en vincular este elemento con la narración de vivencias hasta cierto punto cotidianas de personajes del Buenos Aires de la década de 1950 mediante toda clase de recursos estético-literarios. A mi parecer, esta manera de combinar elementos del discurso novelístico que podríamos denominar tradicional con el místico es uno de los mayores aciertos de *Sobre héroes y tumbas*, y es también un indicio más de la originalidad de la estética del autor. A continuación detallaré unas cuantas de las correspondencias que las ideas planteadas por el argentino tienen con respecto a planteamientos estético-filosóficos en torno al tema del mal y su vínculo con la impureza y la oscuridad.

El símbolo de los ciegos, que tanto impacto tiene en toda la obra del bonaerense, posee múltiples valencias. Una que quisiera destacar es aquella a través de la cual Sábato

Benjamin Péret y otros miembros del movimiento escribieron también sobre el tema. Acaso ella sea la remota inspiración del personaje de Alejandra.

expresa la escisión moderna entre el ámbito de lo profano y lo sacro. Por medio de la Secta, los ciegos se separan de la sociedad que los ha engendrado. Entiendo que el argentino busca representar con ello que lo sagrado, como consecuencia del cientificismo exacerbado, ya no se admite como medio para concebir el mundo y la vida diaria en las sociedades occidentales modernas las cuales, diríamos, están “cegadas” ante lo divino en la existencia diaria:

También lo sagrado se desmorona, deviene en *asunto de sectas que mantienen una existencia semiclandestina* o, en el mejor de los casos, en una ocupación de grupos especializados que celebran sus ritos por aparte y que subsiste aún largo tiempo de manera oficial o extraoficial [...] [E]l divorcio con el cuerpo del Estado se consagra tarde o temprano mediante la separación de lo espiritual y lo temporal. La Iglesia ya no coincide entonces más con la Ciudad, ni las fronteras religiosas con las nacionales (Caillois, 1950: 176. El énfasis es mío).²⁰

La Secta de los Ciegos, tal como la concibe el argentino, sólo puede existir en su mundo ficticio mediante un “ocultamiento” extremo, que representa la continua y casi total negación de lo sacro en el discurso cientificista. Sin embargo, al abordar el tema del mal de una forma tan extensa en la novela, Sábato parece indicar que, justamente, sólo mediante la reintegración de lo sagrado impuro a la vida del hombre común por medio del arte podrá revertirse el apartamiento con respecto a este elemento que padece la sociedad: en mi opinión, a ello se debe que el camino de Fernando también pueda interpretarse como una adaptación de los mitos de muerte y resurrección a la época contemporánea.

Como derivado de estas tesis centrales, el argentino también propone ideas poco exploradas en la ficción moderna, como por ejemplo, la conformación de un mito nacional en el que se busca reintegrar las nociones de lo sagrado y del destino a la vida de la tribu.

²⁰ “Aussi le sacré s’émiette, devient affaire de secte qui mène une existence semi-clandestine ou, dans le meilleur cas, affaire de groupe spécialisé qui célèbre ses rites à l’écart, qui reste encore longtemps officiel ou officieux [...] [L]e divorce avec le corps de l’État est tôt ou tard consacré par la séparation du spirituel et du temporel. L’Église alors ne coïncide plus avec la Cité, les frontières religieuses avec les frontières nationales”.

En términos de Maffesoli, Sábato conforma una comunidad de destino al asociar la conmoción de la Revolución Libertadora con el camino místico de Fernando Vidal:

Si la historia es la teoría del desarrollo del “mal”, el destino sería la integración de este mal. Esto permite comprender el surgimiento de aquellas comunidades de destino (tribus) que se afirman hoy día cada vez más [...] Las pruebas vividas en común constituyen un vínculo intangible entre los individuos (Maffesoli, 2002: 80).²¹

Por otra parte, como se dijo arriba, la exploración mística del “infierno” se inserta en una tradición a la cual no son ajenos los místicos plenamente cristianos. Teresa de Ávila es una de las que trataron con mayor profundidad este aspecto de la sacralidad, destacando la necesidad de explorar lo bajo como medio de ascender a lo sagrado elevado o superior: “A mi parecer jamás nos acabamos de conocer si no procuramos conocer a Dios. Mirando su grandeza, acudamos a nuestra bajeza y mirando su limpieza, veremos nuestra suciedad: considerando su humildad veremos cuán lejos estamos de ser humildes” (2015: 226-227). Sin embargo, Sábato emplea un recurso poco utilizado por las corrientes establecidas de misticismo para plasmar su experiencia e ideas respecto de lo sagrado: la novela, y en particular, un texto de género testimonial, aunque presentado a través del tamiz de la ficción como escrito por el personaje de Vidal Olmos. Por otra parte, coincide con dichas corrientes en otros aspectos, como el de la búsqueda de un centro que estructure orgánicamente la realidad en torno a una manifestación suprema de lo absoluto. No es otro el sentido de la peregrinación de Fernando a un centro, subterráneo en este caso, donde la Secta de los Ciegos ejerce su mayor poder. Otras implicaciones de este hecho son descritas por Mircea Eliade:

²¹ “Si l’histoire est la théorie du dépassement du ‘mal’, le destin serait l’intégration de ce mal. C’est ce qui permet de comprendre l’émergence de ces communautés de destin (tribus) qui s’affirment aujourd’hui de plus en plus. [...] Les épreuves vécues en commun sont un lien intangible entre les individus”.

El mismo simbolismo del centro explica otras series de imágenes cosmológicas y de creencias religiosas, de las que no mencionaremos sino las más importantes:

- a) Las ciudades santas y los santuarios se encuentran en el centro del mundo;
- b) los templos son réplicas de la montaña cósmica y constituyen, por consiguiente, el “vínculo” por excelencia entre la Tierra y el cielo;
- c) los cimientos de los templos se hunden profundamente en las regiones inferiores (1998: 34).

Dichos centros, que articulan un punto de encuentro entre el Cielo, la Tierra y el Infierno y con ello se convierten en *Axis Mundi* (Eliade, 1969: 24)²² descubren un nuevo sentido de la exploración de Fernando bajo la Iglesia de la Inmaculada Concepción de Belgrano: el místico del Mal se hunde en las raíces de lo sagrado, con el fin de hallar su origen último, aunque en su faceta impura o perversa, y vincular lo inferior con lo superior. A este centro regresa Sabato-personaje en *Abaddón el exterminador* y, en cierto sentido, llega más lejos que Vidal Olmos en *Sobre héroes y tumbas*, cuando es conducido por R. al subsuelo de la iglesia para luego unirse sexualmente con el personaje de Soledad:

Estamos bajo la cripta de la iglesia de Belgrano. ¿La conocés? Esa iglesia redonda. La iglesia de la Inmaculada Concepción. [...] Te diré que también éste es uno de los nudos del universo de los Ciegos. [...] *Éste será el centro de tu realidad, desde ahora en adelante*. Todo lo que hagas o deshagas te volverá a conducir hasta aquí. Y cuando no vuelvas por tu propia voluntad, nosotros nos encargaremos de recordarte tu deber (Sábato, 1974: 419- 420. El énfasis es mío).

Aun así, a diferencia de *Abaddón el exterminador*, en la segunda novela de Sábato el peregrinaje de Vidal es mucho más largo; allí sí aparece la estatua demoniaca y femenina y la unión con una mujer tiene más matices claramente onírico-visionarios: también se describen imágenes de mayor violencia y se utilizan palabras compuestas así como frases interrumpidas constantemente. Es decir, el discurso explorador de lo sagrado que aparece en *Sobre héroes y tumbas* emplea otro tipo de recursos y de técnicas que los de la tercera

²² “[É]tant un *Axis Mundi*, la cité ou le temple sacré sont considérés comme le point de rencontre entre le Ciel, la Terre et l’Enfer”.

ficción del autor, más afines al surrealismo y la experimentación lingüístico-tipográfica, así como a la inversión de varios inventarios simbólicos tradicionales de Occidente estructurada en torno a cuatro partes o secciones con relativa independencia entre sí.

Pienso que la decisión del autor de no publicar más novelas luego de su tercera ficción se debe a que la exploración de este centro sagrado no podía ir más allá de la muerte del autor vuelto personaje que acontece luego de su descenso final al subsuelo de Buenos Aires en *Abaddón el exterminador*. No obstante, la mística del Mal que hemos analizado continuó siendo una preocupación de Sábato, incluso hasta su vejez. En su libro de memorias “Antes del fin”, escribe:

Muchos se han cuestionado la existencia de ese Dios Bondadoso, que, sin embargo, permite el sufrimiento de seres totalmente inocentes [...] Según Simone Weil, en esa especie de mística blasfemadora ‘el sufrimiento es la superioridad del hombre sobre Dios. Fue necesaria la Encarnación para que esa superioridad no resultara escandalosa’. Y entonces, cuando abandono esos razonamientos que acaban siempre por confundirme, me reconforta la imagen de aquel Cristo que también padeció la ausencia del Padre (Sábato, 1998: 89).

Es decir, la blasfemia es para Sábato otro medio para constatar la existencia de Dios, aunque este modo de mística invertida deberá ser sublimado mediante el arte para poder ser válido y permitir la exploración de la vertiente impura de lo sagrado sin sufrir la corrupción espiritual asociada con él. Por otra parte, es importante destacar que, como menciona el argentino, sólo cuando Dios desciende al nivel de los hombres puede padecer la ausencia de Dios mismo, sentimiento que, aun siendo terrible, permite que aflore aquello que el argentino consideraba uno de las mayores virtudes del ser humano: la esperanza ante la adversidad, símbolo máximo del vínculo que cada persona tiene con lo sagrado, mientras no la pierda por completo, tal como ejemplifica Vidal.

Siendo el cuestionamiento del mal uno de los intereses centrales de Sábato, ¿es casual que unos años más tarde fuese el encargado de redactar la introducción al metódico

informe de los horrores sufridos durante la dictadura militar argentina, nombrado *Nunca más?* El proceso de transfiguración de lo maligno a través de lo estético, recordemos, permite la preservación de una suerte de memoria de lo perverso: punto ejemplificado una y otra vez en la escritura de sus ficciones. Por ello infiero que Sábato comprendió como pocos la necesidad del mal y lo sagrado impuro para el funcionamiento del mundo, aunque siempre se mostró a favor de integrarlo a la existencia por medio de las ficciones o, cuando fuera requerido, de la recopilación de testimonios directos de los efectos de la maldad. De ahí su concepción de la vida del poeta como la de un sacerdote profano, encargado de transfigurar benéficamente las pesadillas y los impulsos inconscientes de la comunidad y con ello ser, en todo el sentido de la palabra, un vate. Pues como escribió Plotino,

las almas están en sitios diferentes entre sí emitiendo cada una su propio sonido de acuerdo con el sitio que ocupa, sintonizando tanto con su respectivo sitio con el conjunto. Y así, el sonido feo que emitan quedará muy bien acordado con el universo, y un sonido antinatural será natural para el universo, sin que deje de ser por eso un sonido peor [...] del mismo modo que un verdugo, aunque sea un malvado —si hay que recurrir a un nuevo símil—, tampoco empeora la calidad de una ciudad regida por una buena constitución. *Porque en una ciudad hace falta un verdugo y a menudo hace falta un hombre de tal calidad; así que también éste está muy bien en su puesto* (Plotino, 1985: 79-80. El énfasis es mío).

Ciertamente, el mal puede destruir a quien se acerca demasiado a él (y aniquilar a quien decide encarnarlo) pero su presencia provoca la germinación de atributos benéficos para quien ha sabido mantener su distancia: “La comunidad no debe acercarse demasiado a lo sagrado porque podría ser devorada por él, pero tampoco debe alejarse excesivamente de la *amenaza bienhechora*, y exponerse a perder los efectos de su *presencia fecundante*” (Girard, 1995: 278. El énfasis es mío). Así, en un retorno a los aspectos *cthónicos* de la escritura y de una reinterpretación del símbolo tradicional de descenso al inframundo, Sábato demuestra que el artista es capaz de sublimar estéticamente el tema del mal con el fin de producir obras de gran belleza y hondura filosófica.

Un indicio simbólico más de la novela que quisiera resaltar es que el camino místico y la muerte de Vidal ocurren en un momento significativo: ambos hechos transcurren la noche del 24 de junio de 1955 (fecha de la Fiesta de San Juan) que en el hemisferio Sur está asociada con el solsticio de fin del invierno, en contraste con el valor que cobra en el hemisferio Norte, donde se vincula con la llegada del verano.²³ Con ello se replica, aunque con una inversión simbólica más, el drama de muerte y resurrección del Sol que en el Viejo Mundo determinó el día de celebración de numerosas fechas religiosas. El hecho no es casual, puesto que con ello se marca, también en el tiempo calendárico de la novela, una finalidad más del viaje de Fernando: participar del ciclo sagrado de muerte y renovación descrito en la novela, singularmente al ser sacrificado por la protagonista femenina, quien luego se inmola por medio del fuego:

Recordemos también las investigaciones de Otto Huth y de J. Hertel quienes, apegados a datos romanos y védicos han insistido particularmente sobre los temas de renovación del mundo mediante la resurrección del fuego del solsticio de invierno [...] es entonces que los fuegos se apagan y reencienden y [...] es el momento de las iniciaciones, en el cual precisamente la extinción y resurrección del fuego constituyen uno de los elementos esenciales (Eliade, 1969: 83).²⁴

Otro aspecto importante del modelo de mística de Sábato es que admite al mismo tiempo la existencia del destino y del libre albedrío. Cada uno de sus personajes actúa con cierto desconocimiento sobre su circunstancia, como cualquier persona en su vida diaria. A la vez, pareciera como si todos los protagonistas y buena parte de los personajes secundarios de *Sobre héroes y tumbas*, de una u otra forma, llegaran a una meta

²³ La fecha se halla muy próxima a los solsticios de verano o de invierno según el caso, aunque rara vez coincide astrológicamente con ellos; empero, su importancia radica asimismo en que es el momento de festejo del nacimiento de San Juan Bautista, precisamente 6 meses antes de la Nochebuena.

²⁴ “Rappelons aussi les recherches de Otto Huth et de J. Hertel qui, s’attachant aux faits romains et védiques, ont particulièrement insisté sur leurs thèmes de renouvellement du monde par la ranimation du feu lors du solstice d’hiver [...] c’est alors que les feux sont éteints et rallumés et [...] c’est le moment des initiations, dont précisément l’extinction et la ranimation du feu constituent un des éléments essentiels”.

predestinada en su desarrollo espiritual sin plantearse conscientemente un camino místico. Todo ello, me atrevo a afirmar, se debe a la profunda intuición de Sábato y a su comprensión de la oscuridad como aspecto inherente a la existencia que permite la coexistencia de estas dos nociones aparentemente enfrentadas. Giordano Bruno, similarmente, plantea que “La sombra prepara la vista para la luz. La sombra mitiga la luz. A través de la sombra, la divinidad temple y proporciona al ojo ofuscado del alma voraz y sedienta las imágenes, mensajeras de las cosas” (Bruno, 2009: 47). Por ello, cuando Fernando es paradójicamente “iluminado” a través de su contacto con la Ciega, constata de inmediato su futilidad como individuo y el final trágico que está predestinado a cumplir: todo ello por no aceptar en su espíritu la sombra intelectual y en vez haber actuado, en términos de Giordano Bruno, como un “ojo ofuscado”; a modo de un alma demasiado voraz y sedienta de las imágenes, que aspiraba sólo a observar y esperar.

3. Recursos para reflejar el trance: Sábato ante la tradición mística

En este último apartado quisiera indicar algunas de las influencias autorales que el escritor argentino enunció explícitamente en pasajes de su obra. Primeramente, revisaré el impacto que tuvo la estética y el pensamiento surrealista en la novela, pues influye en la concepción de destino de Sábato, quien acepta algunos postulados de esta corriente artística, como el interés por la exploración de lo sobrenatural y lo onírico y, en cierto sentido, la idea del azar objetivo.

En el prólogo a la edición de 1968 de *Sobre héroes y tumbas*, Sábato escribió:

Querría pedir al lector perdone las arbitrariedades y violencias que encuentre, las más de las veces motivadas por la pasión que siempre he puesto en mis ideas, en tantas ocasiones defraudadas por los hechos. Así me sucedió con el surrealismo [*sic*],

al que con fervor me acerqué en 1938, cuando trabajaba en el Laboratorio Curie de París, y cuando el creciente odio que experimentaba por el fetichismo científico me condujo a esa característica revuelta contra la Razón y lo Objetivo, los dos ídolos de esa religión [...] era inevitable que me volcara hacia el surrealismo [*sic*]. Ya en decadencia, aquel movimiento no podía satisfacerme del todo, y aunque me salvaguardaba (y me sigue salvaguardando) una figura trágica como la de Artaud, era también lógico que me repeliera la mistificación de artistas como Dalí, así como la carencia de rigor filosófico y el dogmatismo de André Breton, por admirable que fuese su obra poética. En tales condiciones, no porque hubiese dejado de amar al surrealismo [*sic*], sino precisamente por amarlo demasiado, reaccioné irónica o ásperamente en algunos fragmentos de este libro; mientras permanecería en mí lo mejor de aquel movimiento, para manifestarse años más tarde en el “Informe sobre Ciegos” (Sábato, 1970: 11-12. El énfasis es mío).

El argentino recibió este influjo espiritual al tiempo que decidía abandonar la ciencia para siempre. Así pues, puedo afirmar que ya desde aquella época en este artista se produjo una curiosa amalgama de visiones de la realidad que tuvo gran impacto en su mística, la cual, a contracorriente de la tradición, se permite adoptar un tono irónico por momentos, a la vez que uno violentamente crítico y mordaz en otros. Estos atributos son compartidos con algunos textos del superrealismo. Pero específicamente, un antecedente poco mencionado de este rasgo estilístico en la prosa del bonaerense es el primer texto (y único, hasta donde tengo noticia) escrito bajo la tutela de André Breton y el grupo superrealista parisino: me refiero a la nota sobre el litocronismo que apareció en el número final de la revista *Minotaure*, hecha en coautoría con Óscar Domínguez.

Esta nota es una apostilla a un comentario de Breton sobre las tendencias más recientes de la pintura superrealista. En ella trasluce un estilo que combina la prosa crítica y el planteamiento original de combinar en la técnica pictórica la percepción del espacio con la del tiempo. Algunos fragmentos merecen citarse *in extenso*:

Ciertas superficies a las que llamamos *litocrónicas* abren una ventana al mundo extraño de la cuarta dimensión y constituyen una especie de solidificación del tiempo. Imaginemos un instante un cuerpo tridimensional cualquiera, un león africano, por ejemplo, entre dos momentos cualesquiera de su existencia. Entre el león L_0 , es decir el león en el momento en que $t=0$, y el momento L_F , es decir el león

en el momento final, hay una infinidad de leones africanos de aspectos y formas diversas. Si ahora consideramos el conjunto formado por todos los puntos del león a lo largo de todos los instantes y en todas las posiciones, y trazamos la superficie envolvente, obtendremos un *super-león envolvente* de características extremadamente delicadas y matizadas. A una superficie tal le damos el apelativo de superficie *litocrónica*, que constituye un tipo de movimiento en estado sólido o incluso la envoltura de cristales mixtos de espacio y tiempo. [...] El *azar objetivo* será un elemento de suma importancia en la elección de los elementos que se superpondrán (Sábato y Domínguez en Breton, 1939).²⁵

Como puede leerse, Sábato afirma que el azar objetivo debe guiar el estilo litocrónico de superposición de tiempo y espacio. Pienso que varios fragmentos del “Informe”, sobre todo aquellos donde Fernando tiene una experiencia extática, están claramente influidos por la idea de “cristalizar” y, así, integrar en un solo texto las impresiones espaciales y temporales percibidas en los trances místicos, un “mundo extraño de la cuarta dimensión”. Como ha declarado en entrevistas, la idea de litocronismo fue una invención ligeramente burlona y sería de Sábato. Pero esta pequeña nota es el antecedente más lejano del estilo semiparódico de las alucinadas confesiones de Vidal Olmos, y tal vez esconde una pequeña burla al jefe máximo del surrealismo, a quien el argentino no dudó en criticar por su intransigencia. Por si fuera poco, *Sobre héroes y tumbas* tiene como uno de sus propósitos la intención de mostrar, en una sola obra de arte, la superficie y el subsuelo de la modernidad: revelar que la concepción de mundo superior e inferior a nivel espiritual, de la cual reniega el cientificismo, en efecto existe. No es otro el propósito de la

²⁵ “Certaines surfaces, que nous appelons *lithocroniques*, ouvrent une fenêtre sur le monde étrange de la quatrième dimension, constituant une espèce de solidification du temps.

Imaginons un instant un corps quelconque tridimensionnel, un lion africain par exemple, entre deux moments quelconques de son existence. Entre le lion L_0 , ou lion au moment où $t=0$, et le moment L_F , ou lion au moment final, se situent une infinité de lions africains, d’aspects et de formes divers. Si maintenant nous considérons l’ensemble formé par tous les points du lion à tous les instants et dans toutes les positions et traçons la surface enveloppante, nous obtenons un *super-lion enveloppant* de caractéristiques extrêmement délicates et nuancées. A une telle surface nous donnons le nom de surface *lithocronique*, constituant une sorte de mouvement à l’état solide ou encore l’enveloppe de cristaux mixtes d’espace et de temps. [...]

Le *hasard objectif* sera un élément très important dans le choix des éléments à superposer”.

vanguardia a la que pertenecieron Sábato y Domínguez, pues, de acuerdo con Breton, el surrealismo pretende, entre otras cosas, tender un *hilo conductor* entre los mundos disociados de la realidad interior y exterior, de la razón y de la locura, etc. (Breton, 1955: 103-104).²⁶

Un vínculo más con esta corriente es el azar objetivo empleado por Sábato: se trata del componente esencial del método surrealista de creación artística. Para formular este concepto, Breton se apoyó en una cita atribuida a Engels en la cual el concepto “causalidad” “no puede ser comprendido sin vincularlo a la categoría del azar objetivo, forma de manifestación de la necesidad” (Breton, 1955: 110).²⁷ Con ello la suerte, las casualidades o coincidencias serían el medio de expresión de la realidad de aquello que es necesario o predestinado, y los sujetos deben interpretar las señales semiescondidas. Estas nociones son muy semejantes a las que Fernando tiene sobre el destino. Ya fue señalado que Sábato asocia la casualidad con la causalidad (azar) en sus ensayos. Así se constata que el azar objetivo no sólo influyó en su ficción, al ser también el método por el cual la ansiada integración buscada por el argentino podía producirse. Por medio de este método es posible conciliar y armonizar la razón y la locura, el conocimiento y la emoción, así como la dimensión mística (es decir, del misterio y lo desconocido) con la de la lucidez plena que coexisten en cada ser humano. Con respecto al “Informe”, cabe destacar que el uso del simbolismo de los colores y de la técnica de escritura automática en su elaboración son

²⁶ “Le surréalisme, tel qu’à plusieurs nous l’aurons conçu durant des années [...] Je souhaite qu’il passe pour n’avoir tenté rien de mieux que de jeter un *fil conducteur* entre les mondes par trop dissociés de la veille et du sommeil, de la réalité extérieure et intérieure, de la raison et de la folie, du calme de la connaissance et de l’amour, de la vie pour la vie et de la révolution, etc.”.

²⁷ “Engels: ‘La causalité ne peut être comprise qu’en liaison avec la catégorie du hasard objectif, forme de manifestation de la nécessité’”.

otros elementos que determinaron notoriamente la escritura del texto, y se relacionan temática y simbólicamente con la mística irracional allí planteada.

No obstante, con respecto al simbolismo de los colores, es claro que el surrealismo no fue la única influencia de Sábato. Por ejemplo, el argentino poseía un vasto conocimiento del campo de la alquimia, que trasluce más en *Abaddón el exterminador*, donde, tal vez sin dejar de ser irónico, se le atribuye un papel fundamental a esta disciplina en el desarrollo de la era atómica, en específico al misterioso Fulcanelli:

Lo esencial era la transformación del propio investigador, un secreto antiquísimo reservado en cada siglo a uno o dos privilegiados. La Gran Obra. [...] —Y éste es el hombre que desapareció hace poco? [*sic*]— pregunté.

—Sí, apenas los diarios de todo el mundo empezaron a hablar de la fisión del uranio. [...] La hipótesis de Citronenbaum era que ese hombre de la Societé du Gas era ni más ni menos que Fulcanelli (Sábato, 1974: 296-297).

Dicho alquimista asignó al negro propiedades asociadas con las ideas de Sábato, por lo cual pienso que representa una influencia poco mencionada para el bonaerense al momento de plantear las asociaciones simbólicas asignadas a este color:

El color *negro* estaba asociado con Saturno. [...] También es el color del *caos* primitivo, en el que las semillas de todas las cosas se mezclan y confunden. Se trata del *sable* de la ciencia de la heráldica y del emblema del elemento *tierra*, de la *noche* y la *muerte* (Fulcanelli, 2012: 85).²⁸

Más allá de esta correlación, otras nociones propias de la alquimia tuvieron una huella notoria en la concepción del “Informe sobre Ciegos”. Este texto podría definirse como la concreción de un paso fundamental en el proceso alquímico: la *nigredo*, primera fase de la Obra Magna, que puede estar asociada a la putrefacción y lo húmedo, en la cual

²⁸ “The colour black was given to Saturn. [...] It is also the colour of primitive *chaos*, in which the seeds of all things are confused and mixed. It is the *sable* of the science of heraldry and the emblem of the element *earth*, of *night* and *death*”.

el alquimista identifica la materia con que concretará su trabajo en medio del anárquico caos primigenio, informe por naturaleza:

El proceso del opus consta de cuatro fases que se caracterizan por cuatro colores. La primera, que por lo general marcaba el comienzo de la obra, es la mencionada *nigredo* o *melanosis*. Esta etapa se caracteriza por el color negro y se identifica con el estado de caos de la *prima materia*, en términos psicológicos se equipara con el estado de depresión y confusión [...] Se podía llegar a la etapa de la *nigredo* por dos caminos, uno el llamado seco o *calciniatio* [...] el otro método era el llamado húmedo, o sea la *putrefactio* [...] el cual estaba estrechamente relacionado con Osiris, quien al igual que el grano de trigo tiene que morir para renacer [...] La segunda etapa del proceso del *opus* es la *leucosis*, es decir, el emblanquecimiento o *albedo*. El color de esta fase es el blanco que representa la pureza, la luz no dividida correspondiente al proceso de blanqueamiento o *ablutio*, el lavado de la *prima materia* [...] La tercera etapa es la *rubedo* simbolizada en el color rojo, color del sacrificio, de la sangre y del fuego. Es a través de las llamas del fuego que se manifiesta la cuarta etapa en el color amarillo, el *citrinitas*, el deseado *aurum*, propiedad de la piedra filosofal (Pariente, 2002: 56-58).

Con ello, podríamos entender al “Informe sobre Ciegos” como una dramatización de la etapa de *nigredo* en el proceso alquímico del autor, teniendo en cuenta que en otras partes de la novela se tratan otros aspectos del *magnum opus* (como, por ejemplo, la *rubedo* en el caso de Martín). Un argumento para sustentar que el “Informe” simboliza la *melanosis* alquímica es la recurrente aparición del símbolo del sol negro en él:

La alquimia recogió esta imagen del *Sol niger* para simbolizar la “primera materia”, el inconsciente en su estado inferior y no elaborado. Es decir, el Sol se halla entonces en el nadir, en la profundidad de la que debe, con esfuerzo y sufrimiento, ascender hasta el cenit. Este ascenso definitivo, pues no se trata del curso diario, sino que éste se toma como imagen, es simbolizado por la transmutación en oro de la primera materia, que pasa por los estadios blanco y rojo, como el Sol en su curso (Cirlot, 2013: s.v.)

En este sentido, el planteamiento estético de la mística de Vidal Olmos, asociada a la Basura y al Infierno, podría interpretarse como la fase del proceso alquímico en la que Sábato logró adquirir un conocimiento directo del lado misterioso y oscuro de la realidad. Por esto *Sobre héroes y tumbas*, en su conjunto, podría ser entendida como una vasta alegoría de la labor del alquimista. Opino que a ello se debe el contraste entre la mención

temprana en la novela de la diosa Cibeles, vinculada a la tierra, y el planteamiento de la metafísica de la esperanza al final. Alquímicamente, este recorrido textual que parte desde “lo bajo” (la tierra) para arribar a “lo alto” (el dominio espiritual) marcaría la obtención de una suerte de “oro espiritual”, residuo que deja tras de sí el proceso de purificación de la materia y el espíritu, conseguido en el libro al suscitar una *coincidentia oppositorum*, una de las metas principales de la alquimia, “estado paradójico en el cual los contrarios coexisten y donde la multiplicidad compone los aspectos de una misteriosa unidad” (Eliade, 1984: 155-156). No se aparta mucho el argentino de los lineamientos superrealistas en este sentido, pues, como escribió Artaud en *Le bluff surréaliste*:

El superrealismo nunca fue para mí otra cosa que un nuevo tipo de magia. La imaginación, el sueño, toda esta intensa liberación de lo inconsciente que tiene como meta hacer aflorar en la superficie del alma eso que habitualmente mantiene oculto debe introducir necesariamente transformaciones profundas en la escala de las apariencias, en el valor del significado y el simbolismo de lo creado (Artaud, 1968: 229-230).²⁹

Así, la escritura automática y el azar objetivo, entre otras técnicas creativas, serían los medios elegidos por los superrealistas para liberar el inconsciente: meta que Sábato compartió, pero que también transfiguró a su modo al compaginarla con la tradición alquímica, todo con el fin de suscitar aquello que Artaud denomina “un nuevo tipo de magia”: a mi entender, con la expresión el escritor francés se refiere a las representaciones artísticas capaces de contener una visión renovada de aquello que es extraordinario o sagrado, tal como se percibe plenamente en *Sobre héroes y tumbas*.

²⁹ “Le surréalisme n’a jamais été pour moi qu’une nouvelle sorte de magie. L’imagination, le rêve, toute cette intense libération de l’inconscient qui a pour but de faire affleurer à la surface de l’âme ce qu’elle a l’habitude de tenir caché doit nécessairement introduire de profondes transformations dans l’échelle des apparences, dans la valeur de signification et le symbolisme du créé”.

Por otro lado, el vínculo temático de la novela con el atributo de la esperanza no es ajeno a las reflexiones de místicos de gran renombre como el mismo San Juan de la Cruz, quien en la “Subida al Monte Carmelo” comentó así el versículo de Pablo (Romanos, 8: 24): “*La esperanza que se ve no es esperanza; porque lo que uno ve, esto es, lo que posee, ¿cómo lo espera? Luego también hace vacío esta virtud*, pues es de lo que no se tiene, y no de lo que se tiene” (Juan de la Cruz, 2006: 101-102. El énfasis es mío) En ese sentido, Fernando, presa del intelectualismo exacerbado y de un enorme cinismo, no puede ser virtuoso al modo de Martín, quien sí es un ser esperanzado. Sin duda, ciertos místicos cristianos tuvieron un impacto mayúsculo en la concepción de los infernales pasajes subterráneos de Buenos Aires plasmados en el “Informe”. En este sentido, me parece que Santa Teresa también tuvo su influjo sobre la literatura de Sábato, pues sus descripciones del infierno son muy similares a las de las cavernas subterráneas que recorre Fernando:

Estando en tal pestilencial lugar, tan sin poder esperar consuelo, no hay sentarse ni echarse ni hay lugar, aunque me pusieron en este como agujero hecho en la pared; porque estas paredes, que son espantosas a la vista, aprietan ellas mismas, y todo ahoga. No hay luz sino todo tinieblas escurísimas. Yo no entiendo cómo puede ser esto que, con no haver luz, lo que a la vista ha de dar pena todo se ve (Teresa de Ávila, 2001: 421).

En este sentido, el axioma “OBSERVAR y ESPERAR” también podría interpretarse como una especie de subversión de las reglas que guían la vida contemplativa, pues ésta propone la búsqueda del dominio corporal y la paz mental para acceder al conocimiento de un Dios bondadoso, en tanto que la espera impaciente y destructiva practicada por el maniático Vidal lleva al resultado opuesto: al enfrentamiento con lo sagrado impuro y con una divinidad que muestra su rostro maligno y terrible al osado pecador.

La constante presencia de personajes y visiones del mundo dualistas en toda la novela guarda puntos en común, como ya acotamos, con ciertos tipos de escuelas gnósticas.

Sin embargo, los planteamientos de Sábato, aunque con frecuencia están formulados en clave dualista, no llegan al extremo de ser maniqueístas, pues el argentino postula la necesidad de una integración de las dicotomías por medio de la realización estética, con el fin de conciliar eventualmente la dualidad más problemática: aquélla de bien y de mal. La tendencia a pensar en pares de contrarios lo asemejaría con Dostoievski, uno de sus escritores favoritos, quien también estaba obsesionado con el tema de los dobles y su vínculo con la crisis psicológica engendrada por el aislamiento del hombre moderno:

En 1951 publiqué *Hombres y engranajes*. [...] No fueron aquellos pensamientos improvisados, sino avalados por grandes pensadores existenciales, por espíritus profundos y visionarios como Pascal, Buber, Berdiaev, Nietzsche, Unamuno, Jaspers, Schopenhauer, Emerson, Thoreau. Muy importantes en mi formación fueron Dostoievski, con su trascendental subsuelo, y Kierkegaard, que había colocado sus bombas en los cimientos de la catedral hegeliana (Sábato, 1998: 52-53).

Así también, otro escritor citado en el fragmento anterior cuyo influjo es notorio en la conformación del imaginario de lo sagrado en Sábato fue el filósofo cristiano Nicolai Berdiaev. Varias ideas del pensador ruso coinciden con los planteamientos del bonaerense en torno a la escisión espiritual provocada por el racionalismo científicista de la modernidad: “El triunfo de la razón ‘ilustrada’ dio origen a la ciencia que contrapone el sujeto cognoscente de la historia al objeto cognoscible, ciencia que ha avanzado grandemente en esta dirección” (Berdiaev, 1979: 19-20). Para Berdiaev, “es necesario pasar por la contraposición entre sujeto cognoscente y objeto cognoscible, y, a través del misterio de la dicotomía, entrar en comunión de un modo nuevo con lo histórico” (Berdiaev, 1979: 17). Se comprende así que la rememoración de la crisis política de 1955 en la novela permita una reinterpretación de los hechos, aunque destacando en ella la continua presencia de lo sagrado. En este sentido, la mística del argentino sigue los planteamientos de Berdiaev, quien escribe que “El verdadero camino para conocer el misterio de la realidad

espiritual, para conocer la vida divina, en la cual está el germen de toda la historia del mundo y del hombre, no pasa a través de un filosofema abstracto, construido según las reglas de la lógica formal, sino a través del mitologema concreto” (Berdiaev, 1979: 55). No otro me parece que fue el propósito de escritura de *Sobre héroes y tumbas*, cuya mística plantea no sólo que el vacío de Dios tiene un sentido último para el hombre contemporáneo, sino además que la historia no está separada del individuo que diariamente la realiza, pues ambos están unidos a través del misterio de la realidad espiritual.

Terminaré este breve inventario de influencias mencionando la obra de uno de los pocos argentinos con quien, a mi punto de vista, puede compararse la mística plasmada en *Sobre héroes y tumbas*. Me refiero a Jorge Luis Borges: quien también profundizó en la exploración de la faceta mística de la existencia en cuentos como “El Aleph” o “La escritura del Dios”. Él “nunca se catalogaría a sí mismo como un ‘místico’ pero sí como una persona que había tenido experiencias místicas. Agnóstico confeso, Borges no se hubiera considerado un místico ortodoxo ni tradicional porque sus experiencias, por confesión propia, lo dejaron desconcertado, pese a que aseguraba que eran auténticas” (López Baralt, 2017: 204). Por ello, también dejó constancia en su obra de esta cuestión y, como Sábato, tuvo su propia concepción del trance que la acompaña, si bien, en contraste con Sábato, Borges opta por un acercamiento al tema más afín a la esfera de lo intelectual. Por mencionar un caso, en “La escritura del Dios” el método de acercamiento a lo sagrado no es otro que el desciframiento de un mensaje oculto en la piel de un jaguar por parte del último sacerdote sobreviviente de un dios prehispánico, y no el recorrido por un largo camino a través de sucesivas moradas y ahondamientos progresivos en el dominio subjetivo-interior que define al personaje de Vidal. Éste, aunque es un ser extraordinario, se trata de una figura hasta cierto punto cotidiana en un escenario no muy alejado de la propia

circunstancia espaciotemporal de Sábato-escritor. Es decir, en “La escritura del dios” el sentido místico del mundo es algo que, en contraste con *Sobre héroes y tumbas*, debe leerse una vez se halla (podríamos decir *debe descifrarse*). Además, la vivencia mística es situada en circunstancias remotas histórica y culturalmente de las propias de Borges; a mi parecer, con el fin de que el lector sienta la experiencia de lo sagrado unida con la vivencia fantástico-maravillosa y un cierto exotismo característico del estilo de este escritor. La noción del *deus absconditus* está totalmente ausente. Sábato, en contraste, insiste en que el sentido místico del mundo se alcanza *viviéndolo*, y que esto en sí es riesgoso (pues Fernando cae en el error y pierde la esperanza trascendente, y Martín debe sufrir intensamente con tal de preservarla) porque puede llegar a desconocerse por completo al Dios que se esconde y que sustenta la realidad. Sábato escribió refiriéndose a Borges que “[d]e pronto, parecería que para él lo único digno de una gran literatura fuese ese reino del espíritu puro. Cuando en verdad lo digno de una gran literatura es el espíritu impuro; es decir, el hombre” (Sábato, 1963: 255). Justamente, en este distanciamiento con respecto a las circunstancias históricas respectivas hallo uno de los rasgos que distinguen a ambos escritores, ya que rara vez Borges eligió tratar temas argentinos contemporáneos en sus ficciones, como el peronismo o las revoluciones, en tanto que Sábato abordó hechos acontecidos en Buenos Aires a pocos años de la publicación de sus novelas: *Sobre héroes y tumbas*, publicado en 1961, transcurre entre 1953 y 1955, y *Abaddón el exterminador*, editado en 1974, se desarrolla entre 1972 y 1973.

Otro de los cuentos donde Borges describe un éxtasis místico, “El Aleph”, está basado en la idea de que hay un objeto asombroso escondido en el sótano de una casa de la calle Garay desde donde pueden verse todos los puntos del espacio en todas las perspectivas posibles, encarnando así una suerte de símbolo de la experiencia mística de la

eternidad aunque en un sentido espacial y no temporal: “Yo me dije: si alguien ha imaginado prodigiosamente ese instante que abarca y cifra la suma del tiempo, ¿por qué no hacer lo mismo con esa modesta categoría que es el espacio? Y entonces imaginé que en esa casa había un sótano, y en ese sótano un pequeño objeto luminoso, mínimo, circular... tenía que ser circular para ser todo” (Borges, 2008: 107). Es, pese a toda la maravilla que su existencia supone, un objeto que no deja de tener cierto papel cómico en la historia, pues tanto el narrador del cuento (Borges) como Carlos Argentino Daneri ven el Aleph mediante un procedimiento muy sencillo, e incluso este último lo utiliza para componer un poema infame. En contraste, Sábato busca configurar un instante místico sin desvincularlo de la realidad histórica que rodea a dicha vivencia, pues el éxtasis de Fernando acontece durante el momento determinante de la Revolución Libertadora: no emplea el humor cuando describe los trances de Fernando, sino cuando detalla las circunstancias que los rodean o los sucesos previos a éstos. Su planteamiento narrativo implica además la idea de destino, por lo que sólo uno de los personajes de *Sobre héroes y tumbas* (el “místico del Mal” destinado a ello) llegará a vislumbrar lo sagrado oscuro en una secuencia de trances aterradores.³⁰

La discrepancia entre estas dos concepciones de mística (y, por ende, de cielo y de infierno) es evidente en el siguiente fragmento de la conversación que ambos escritores mantuvieron entre 1974 y 1975, y pienso que puede servir para definir en buena medida la personalidad de estos dos autores:

Borges: (*Serio*). Pero, ¿usted no cree, Sábato, que el cielo y el infierno son invenciones verbales?

³⁰ El personaje del cuento “Tres versiones de Judas” (que Bruno comenta en “Los rostros invisibles”) Nils Runeberg llega a reflexionar sobre la posibilidad de que el hijo de Dios hubiese encarnado, no en Jesucristo, sino en el discípulo traidor Judas. Es uno de los pocos lugares en la obra de Borges en que el argentino plasma sus meditaciones en torno a la faceta maligna o impura de la divinidad; empero, el cuento preserva un tono de especulación ensayística y no es tampoco un texto escrito desde la perspectiva testimonial del hombre moralmente degradado como el “Informe sobre Ciegos”.

Sábato: Creo que son realidades, aunque eso no quiere decir que sean realidades tan candorosas como las que les enseñan a los chicos en las iglesias. Las pesadillas, las visiones de los locos que “se ponen fuera de sí” (fíjese qué significativa es esa antigua expresión), las visiones de los poetas son realidades, no son amontonamientos de palabras [...]

Borges: (*Que lo ha escuchado con apacible incredulidad*) Yo estoy cómodo pensando que el cielo y el infierno son hipérbolos (Barone, 1996: 129).

Para Borges, así, hay un abismo entre lo cotidiano y el cielo y el infierno: se trata de lugares cuya existencia puede deberse a una “invención verbal” o a mera “hipérbole”. En cambio, para Sábato, como he detallado en el primer capítulo, el infierno puede ser experimentado en los éxtasis de los locos y en las pesadillas: el cielo y el infierno se viven en carne propia en cada sujeto: son “realidades”.

En su novela Sábato plantea que la realidad del mal puede conocerse místicamente si se emprende un camino marcado por varios grados o moradas. Para Fernando, éstas consistieron en una iniciación, una peregrinación hacia una remota luminiscencia, representación de lo sagrado oscuro y una unión conclusiva que determinó su destino posterior: una condena particular, la cual restaurará el equilibrio en el universo gracias a la muerte a manos de su hija Alejandra por un arma de fuego. En otras palabras, el místico que Sábato creó “estuvo en el mundo” y cumplió con un destino: no fue un mero “lector” de las cualidades místicas de éste, como los personajes de algunos cuentos de Borges. Pues para Sábato, figuras como Martín o Bruno, inmersos en las alegrías y tristezas de la vida cotidiana, o aun los sombríos Fernando y Alejandra, eran los principales vehículos de expresión literaria y no los argumentos de sus historias.

A lo largo de su vida, Ernesto Sábato no hizo más que intentar integrar en una obra los diversos aspectos de una realidad múltiple. Para él, fue el lado impuro de lo sagrado y la búsqueda de la causa última del mal uno de los impulsos más constantes y paradójicamente fascinantes en la conformación de su estética y su obra, donde el trabajo artístico es la vía

única de escape al dilema espiritual particular de la modernidad, pues sólo ahí será posible hallar la raíz humana de lo divino y lo sacro, sin omitir sus aspectos oscuros e irracionales, negados con frecuencia por visiones del mundo meramente científicas. En suma, en este trabajo quise destacar que para el autor de *Sobre héroes y tumbas*, resucitar aquel sentimiento místico de belleza que contradice la lógica al adentrarse en el ámbito de lo oscuro, y que no por ello es menos real, fue una de las más importantes aspiraciones de su vida, y por extensión, de sus ficciones.

CONCLUSIONES

La novela *Sobre héroes y tumbas* no ha perdido vigencia estética a pesar de los años transcurridos desde su publicación. En buena medida, esto se debe a la inversión consciente que su autor hizo de diversos símbolos tradicionales por medio de numerosas alegorías originales: por ejemplo, la de la “princesadragón”, que invierte el tópico antiguo del caballero al rescate de la princesa cautiva, o la de la Secta de los Ciegos, organización cuya mera existencia supone el dominio del mal sobre el mundo, a la vez que mina la validez de la observación como medio único para el conocimiento trascendente. Así también, el viaje heroico por el inframundo en la novela es más bien la travesía de un antihéroe realizada para cumplir su destino de místico maligno y con ello poner en cuestión la concepción usual de lo sagrado en la modernidad. Dicho cuestionamiento es uno de los principios guías para la lectura de la novela, el cual alcanza su mayor logro estético en el “Informe sobre Ciegos”, en virtud de la lograda contraposición temática allí desarrollada con respecto a las otras partes del texto, así como de la efectiva incorporación de símbolos con múltiples resonancias estéticas y filosóficas, coherente con la poética manifestada por Sábato en sus ensayos y en el resto de sus novelas.

Todos estos elementos están orientados a resolver la mayor preocupación espiritual de este autor: la cuestión de la existencia del mal en el mundo. A este problema el argentino propone como solución la integración del mal en el espíritu mediante el principio de *coincidentia oppositorum*, común a diversas tradiciones místicas y esotéricas (entre ellas, la alquimia). Este paso, según el argentino, sólo puede lograrse mediante el contacto con el arte, ya que la exploración estética permite jerarquizar articuladamente las múltiples facetas

de la realidad sin obviar la intuición y la subjetividad, además de que otorga conocimiento del alcance que pueden tener los actos perversos sin tener que ejercerlos.

Además, en ésta como en sus otras novelas, Sábato plantea que la ignorancia o supresión de lo subjetivo, como acontece en la modernidad, es un tipo de ceguera espiritual que engendra en buena medida las atrocidades que definen la época contemporánea. Para dicho escritor, el conflicto entre carne y espíritu no ha sido resuelto todavía, ni podrá resolverse mediante un mero énfasis en la realidad objetiva propia del cientificismo, que más bien exacerba este dilema al negar la existencia del ámbito de lo sagrado: sólo la búsqueda simbólica en las capas más profundas del inconsciente propio y colectivo permitirá solventar adecuadamente esta lucha interna de la humanidad.

Éste es uno de los orígenes del planteamiento de la mística invertida “vivida” en la ficción a través del oscuro Fernando Vidal, cuya formulación es necesaria para Sábato no sólo como crítica de la concepción moderna de la existencia, sino como un modo de manifestar que la novela debe confrontarse, de una u otra forma, con todas las esferas de la realidad en busca de un sentido último de la vida, sin pasar por alto sus facetas más grotescas o violentas. En este sentido, Sábato halla en la metafísica de la esperanza y en la noción de *deus absconditus* la salida a la crisis espiritual del hombre, planteamiento que, sin embargo, no puede llevarse a cabo sin antes hacer un examen profundo de la naturaleza del mal que incorpore aun su dimensión mística.

En particular, la mística de Vidal Olmos consiste de tres grados (búsqueda, peregrinación y unión), tal como el número de las vías del Pseudo-Dionisio Areopagita (*purgativa, iluminativa y unitiva*) pero, a su manera, en ellas el malvado Fernando ahonda

progresivamente en el dominio de la ceguera y no en el de la luz divina.³¹ En esta mística invertida el sujeto jamás se orienta hacia la purificación, sino a alcanzar una unión con un centro sagrado oscuro, paradójicamente fascinado por las atrocidades encontradas a su paso, contraviniendo toda prohibición moral con el fin de ahondar en el sentimiento de pérdida de la esperanza trascendente. Otros serán los personajes que en la esperanza descubran la vía de salida para resolver las contradicciones espirituales propias de la tragedia narrada en la novela: la de la modernidad.

Dicha propuesta artística y espiritual sólo podía haberse producido en el interior del ámbito cultural occidental cristiano, aunque a contracorriente de los poderes e inventarios simbólicos dominantes en el siglo XX, puesto que sólo en ese campo intelectual tiene sentido la particular subversión de símbolos y de valores estéticos que Sábato hace. Me parece que, al cuestionar la noción del progreso científico permanente, así como contravenir la concepción de lo sacro como un elemento siempre benéfico, Sábato logra asociar dos de los mayores problemas del entorno contemporáneo: el alejamiento del hombre con respecto de lo sagrado y la entronización de la máquina en detrimento del ser humano común.

En este sentido, una innovación de la literatura de Sábato radica en la incorporación efectiva y plena de lo sacro en sus textos (tanto en su faceta benéfica como maléfica), hecho rara vez efectuado de forma convincente por parte de los novelistas modernos. Ello permite que sus textos tengan múltiples lecturas posibles, algunas de ellas incluso contradictorias entre sí. Con ello su obra se configura como la de un clásico en el panorama

³¹ El número de estadios espirituales podría indicar también un paralelismo con algunos relatos tradicionales de la religión cristiana vinculados con la desgracia y la flaqueza humana, como el de las tres caídas de Cristo en camino al Gólgota o el de las tres negaciones de Pedro.

literario latinoamericano del siglo XX, puesto que es capaz de armonizar mitos auténticos y originales de gran fuerza, gracias a su simbolismo profundo proveniente de los numerosos influjos artísticos que el autor recibió a lo largo de su vida, con la expresión lograda de temas inconscientes, oníricos y místicos, pese a todo comunes a la psique de la comunidad. Así, *Sobre héroes y tumbas* se configura como una “obra de teatro verdadera” en el sentido que Artaud otorga a este tipo de creaciones, puesto que “desequilibra el estado de reposo de los sentidos, libera el inconsciente comprimido, plantea una especie de revuelta virtual que además no puede tener toda su retribución salvo si ésta sigue siendo virtual e impone a las comunidades reunidas una actitud heroica y difícil” (Artaud, 1964: 40-41).³²

Naturalmente, no pienso que mi lectura deba ser considerada como definitiva. Es preciso emprender más estudios sobre el impacto que tiene lo místico y lo sagrado en la obra de Sábato y contrastar diversos puntos de vista en torno a esta obra de arte y al resto de la producción literaria del argentino, con el fin de que su mensaje sea mejor entendido y disfrutado por un mayor número de lectores. Pocos autores pueden configurar una amalgama tal de perspectivas en torno a los males invisibles que acechan al espíritu hoy en día, y que, sin duda, no podrán resolverse sin una honda búsqueda de la esencia de la vida en el interior de cada ser humano, tal como aquella plasmada en su libro, reafirmada una y otra vez en la esperanza trascendente:

De modo que no eran las ideas las que salvaban al mundo, no era el intelecto ni la razón sino todo lo contrario: aquellas insensatas esperanzas de los hombres, su furia persistente para sobrevivir, su anhelo de respirar mientras sea posible, su pequeño, testarudo y grotesco heroísmo de todos los días frente al infortunio. Y si la angustia es la experiencia de la Nada, algo así como la prueba ontológica de la Nada, ¿no

³² “Une vraie pièce de théâtre bouscule le repos des sens, libère l’inconscient comprimé, pousse à une sorte de révolte virtuelle et qui d’ailleurs ne peut avoir tout son prix que si elle demeure virtuelle, impose aux collectivités rassemblées une attitude héroïque et difficile”.

sería la esperanza la prueba de un Sentido Oculto de la Existencia, algo por lo cual vale la pena luchar? (Sábato, 1961: 193).

Lindavista, Ciudad de México, 2016-2018.

FUENTES³³

ABELEIRA, XOÁN

- 2016 “Introducción” en ANDRÉ BRETON, *Pleamargen. Poesía 1940-1948*, ed. bilingüe de Xoán Abeleira. Barcelona: Galaxia Gutenberg, pp. 7-122.

ARTAUD, ANTONIN

- 1964 *Le théâtre et son double. Le théâtre de Séraphin*. París: Gallimard (Collection Folio/Essais).
1968 *L'Ombilic des Limbes. Correspondance avec Jacques Rivière. Le Père-Nerfs. Fragments d'un Journal d'Enfer. L'Art et la Mort. Textes de la période surréaliste*, prefacio de Alain Jouffroy. París: Gallimard (Collection Poésie).

ÁVILA, ERNESTO PABLO

- 2008 *Sabato y el hombre fragmentado: razón y espiritualidad en Sobre héroes y tumbas*. Tesis. México: UNAM.

BARING, ANNE y JULES CASHFORD

- 2014 *El mito de la diosa. Evolución de una imagen*, pról. de Sir Laurens van der Post, trad. del inglés por Andrés Riquer *et al.* Madrid: Siruela (El Árbol del Paraíso).

BARONE, ORLANDO (comp.)

- 1996 *Diálogos Borges-Sabato*. Buenos Aires: Emecé.

BERDIAEV, NICOLAI

- 1979 *El sentido de la historia. Experiencia de la filosofía del destino humano*, trad. de Emilio Saura. Madrid: Ediciones Encuentro (Ensayos, 2).

BORGES, JORGE LUIS

- 2008 “Mi prosa” en “*El Aleph*” de Jorge Luis Borges, ed. de Julio Ortega y Elena del Río Parra. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, pp. 97-108.

³³ En esta lista se conserva la grafía sin acentuar (Sabato) del apellido del autor argentino cuando así esté registrado su nombre en los títulos de las publicaciones. Véase la “Advertencia preliminar” al texto.

BRETON, ANDRÉ

- 1939 “Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste”. Borrador manuscrito del artículo aparecido en *Minotaure*, n. 12-13, mayo, pp. 16-21, en <<http://www.andrebretton.fr/work/56600100162970#>>, consultada el 15 de julio de 2017.
- 1955 *Les vases communicants*. París: Gallimard.
- 1966 *Clair de terre*. París: Gallimard.

BRUNO, GIORDANO

- 2009 *Las sombras de las ideas (De umbris idearum)*, pról. de Eduardo Vinatea, trad. del latín de Jordi Raventós. Madrid: Siruela (Biblioteca de Ensayo 65, Serie Mayor).

CAILLOIS, ROGER

- 1950 *L'homme et le sacré*. París: Gallimard (Collection Folio/Essais).

CARRICABURO, NORMA

- 2009 “Nota filológica preliminar” en ERNESTO SÁBATO, *Sobre héroes y tumbas*, coord. y ed. crítica de María Rosa Lojo. Córdoba: Alción Editora: Dirección General de Asuntos Culturales, pp. XLI-LXX.

CATANIA, CARLOS

- 1973 “Sábato informa sobre ciegos” en HELMY F. GIACOMAN (coord.), *Homenaje a Ernesto Sábato. Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Madrid: Anaya las Américas, pp. 233-238.

CHAMPEUX, GÉRARD DE y DOM SÉBASTIEN STERCX

- 1989 *Introducción a los símbolos*, fotografías de Zodiaque, trad. de Abundio Rodríguez. Madrid: Ediciones Encuentro (Enciclopedia Románica, 7).

CIRLOT, JUAN EDUARDO

- 2013 *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela (El Árbol del Paraíso).

COROMINAS, JOAN y JOSÉ ANTONIO PASCUAL

- 1991 *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos. 6 vols.

CONSTENLA, JULIA

- 1997 *Sabato, el hombre. Una biografía*. Buenos Aires: Seix Barral.

DAPAZ STROUT, LILIA

- 1973 “*Sobre héroes y tumbas: Mito, realidad y superrealidad*” en HELMY F. GIACOMAN (coord.), *Homenaje a Ernesto Sábato. Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Madrid: Anaya las Américas, pp. 361-373.

DELLEPIANE, ANGELA

- 1973 “*obr e héroes y tumbas: interpretación literaria y análisis estructural*” en HELMY F. GIACOMAN (coord.), *Homenaje a Ernesto Sábato. Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Madrid: Anaya las Américas, pp. 29-103.

DOMÍNGUEZ MORANO, CARLOS

- 2004 “La experiencia mística desde la psicología y la psiquiatría” en CENTRO INTERNACIONAL DE ESTUDIOS MÍSTICOS, *La experiencia mística. Estudio interdisciplinar*. Madrid: Trotta (Colección Paradigmas. Biblioteca de Ciencias de las Religiones), pp. 183-217.

ELIADE, MIRCEA

- 1969 *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*. París: Gallimard (Collection Folio/Essais).
- 1984 *Mefistófeles y el andrógino*, trad. de Fabián García-Prieto. Barcelona: Labor (Punto Omega).
- 1998 *Lo sagrado y lo profano*, trad. del francés de Luis Gil Fernández y Ramón Alfonso Díez Aragón. Barcelona: Paidós.

FAURE, ROBERTO, MARÍA ASUNCIÓN RIBES y ANTONIO GARCÍA

- 2001 *Diccionario de apellidos españoles*. Madrid: Espasa Calpe.

FERNÁNDEZ DE HEREDIA, JUAN

- 1376 *Libro de actoridades (Rams de flors)*, ed. de Juan Manuel Cacho Blecua. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, en INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN RAFAEL LAPESA, *Corpus del Nuevo diccionario histórico (CDH)*, en <<http://web.frl.es/CNDHE>>, consultada el 11 de octubre de 2016.

FOSTER, DAVID WILLIAM

- 1972 “The Integral Role of ‘El Informe sobre Ciegos’ in Sábato's ‘Sobre héroes y tumbas’” en *Romance Notes*, vol. 14, n. 1 (Otoño), pp. 44-48, en <<http://www.jstor.org/stable/43802514>>, consultada el 13 de mayo de 2017.

FULCANELLI

2012 *Le Mystère des Cathédrales*, trad. al inglés de Mary Sworder. Las Vegas: Brotherhood of Life.

GARCÍA GONZÁLEZ, SYLMA

2011 “Yo tuve una cosa con él y no es un concepto”. *Originalidad y modernidad en la literatura mística de Ernesto Cardenal*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.

GEORGESCU, PAUL ALEXANDER

1983 “Sábado: la búsqueda de la salvación” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 391-393, enero-marzo, pp. 602-644.

GIRARD, RENÉ

1995 *La violencia y lo sagrado*, trad. de Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama (Colección Argumentos).

GONZÁLEZ GALVÁN, MANUEL

2006 *Trazo, proporción y símbolo en el arte virreinal. Antología personal*, ed. de Martha Fernández. México: UNAM: Instituto de Investigaciones Estéticas.

HATZFELD, HELMUT

1955 *Estudios literarios sobre mística española*. Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica II, Ensayos).

HERNÁNDEZ, JOSÉ

1978 *Martín Fierro*. Barcelona: Editorial Ramón Sopena (Biblioteca Hispania).

JUAN DE LA CRUZ, SANTO

2006 *Subida del Monte Carmelo*, intr. de Jesús Martí Ballester. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

2017 *Cántico espiritual*, ed. de Eulogio Pacho. Burgos: Editorial Monte Carmelo (Colección Ediciones Populares).

LÓPEZ-BARALT, LUCE

1991 “Prólogo” en SAN JUAN DE LA CRUZ, *Obra completa, I*, ed. de Luce López-Baralt y Eulogio Pacho, intr. de Luce López-Baralt. Madrid: Alianza Editorial, pp. 7-48.

2017 “Borges o la mística del silencio: del Aleph al Zahir” en *Nueve ensayos en busca de nuestra expresión hispánica: de Juan Ruiz a Luis Rafael Sánchez*. México:

Academia Mexicana de la Lengua, pp. 181-204, en <https://issuu.com/labasencasa/docs/libro_iii_premio_phu_a_luce_lopez-b>, consultada el 19 de diciembre de 2017.

LYNCH, JOHN, *et al.*

2001 *Historia de la Argentina*. Barcelona: Crítica.

LOJO, MARÍA ROSA

2009 “Cronología” en ERNESTO SÁBATO, *Sobre héroes y tumbas*, coord. y ed. crítica de María Rosa Lojo. Córdoba: Alción Editora: Dirección General de Asuntos Culturales (Colección Archivos), pp. 525-544.

MAFFESOLI, MICHEL

2002 *La part du Diable. Précis de subversion postmoderne*. París: Flammarion.

MANCHO, MARÍA JESÚS

2004 “El léxico de los místicos: del tecnicismo al símbolo” en CENTRO INTERNACIONAL DE ESTUDIOS MÍSTICOS, *La experiencia mística. Estudio interdisciplinar*. Madrid: Trotta (Colección Paradigmas. Biblioteca de Ciencias de las Religiones), pp. 219-246.

MARTÍN VELASCO, JUAN

2003 *El fenómeno místico*. Madrid: Trotta (Estructuras y Procesos. Serie Religión).

2004 “El fenómeno místico en la historia y en la actualidad” en CENTRO INTERNACIONAL DE ESTUDIOS MÍSTICOS, *La experiencia mística. Estudio interdisciplinar*. Madrid: Trotta (Colección Paradigmas. Biblioteca de Ciencias de las Religiones), pp. 15-49.

MONTIEL, LUIS

1989 *Con los ojos de Perséfone. Una lectura de Ernesto Sábato*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica.

NEGRETE SANDOVAL, JULIA ÉRIKA

2016 *Autor y autoficción. Un estudio de Abaddón el exterminador de Ernesto Sábato*. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios (Estudios de Lingüística y Literatura, LXVII).

OLGUÍN, DAVID

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

OTTO, RUDOLF

1996 *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, trad. de Fernando Vela. Madrid: Alianza Editorial.

PANIKKAR, RAIMON

2007 *Mito, Fe y Hermenéutica*, trad. del italiano de Germán Ancochea Soto. Barcelona: Herder.

PALACIOS, ISIDRO JUAN

2002 “Cómo podrá sobrevivir la mística en la megalópolis moderna” en CENTRO INTERNACIONAL DE ESTUDIOS MÍSTICOS, *La mística en el siglo XXI*. Madrid: Trotta, pp. 45-74.

PARIENTE, QUELI

2002 “Ernesto Sábato: el alquimista en *Abaddón el exterminador*” en *Revista Casa del Tiempo*, julio, pp. 53-64, en <<http://www.uam.mx/difusion/revista/julio2002/pariente.pdf>>, consultada el 19 de diciembre de 2017.

PLOTINO

1985 *Enéadas*, vol. III-IV, intr., trad. y notas de Jesús Igal. Madrid: Gredos (Biblioteca Clásica, 88).

POE, EDGAR ALLAN

1975 “El demonio de la perversidad” en *Cuentos*, vol. 1, trad. de Julio Cortázar. Madrid: Alianza Editorial, pp. 185-192.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

1780 *Diccionario de la lengua castellana*. Madrid: Joaquín Ibarra, en <<http://www.rae.es/recursos/diccionarios/diccionarios-antiores-1726-1992/nuevo-tesoro-lexicografico>>, consultada el 19 de diciembre de 2016.

2014 *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa.

SÁBATO, ERNESTO

1941 “Max Planck: ¿A dónde va la ciencia?” en *Sur*, n. 84, pp. 67-70, en <<http://trapalanda.bn.gov.ar/jspui/handle/123456789/11504>>, consultada el 6 de junio de 2017.

1945 *Uno y el universo*. Buenos Aires: Sudamericana [Cito por la edición de 1968. Barcelona: Seix Barral].

- 1945b “El concepto de temperatura en la termodinámica fenomenológica” en *Revista de la Unión Matemática Argentina*, vol. X, n. 4, pp. 109-127, en <<http://inmabb.criba.edu.ar/revuma/pdf/v10n4/p109-127.pdf>>, consultada el 3 de abril de 2017.
- 1947 “La fuente muda” en *Sur*, n. 157, pp. 24-65, en <<http://trapalanda.bn.gov.ar/jspui/handle/123456789/17070>>, consultada el 17 de junio de 2017.
- 1948 *El túnel*. Buenos Aires: Sur [Cito por la edición de 2008, ed. de Ángel Leyva. Madrid: Cátedra].
- 1951 *Hombres y engranajes*. Buenos Aires: Emecé [Cito por la edición de 1985. Buenos Aires: Emecé].
- 1953 *Heterodoxia*. Buenos Aires: Emecé [Cito por la edición de 2001. Barcelona: Seix Barral].
- 1961 *Sobre héroes y tumbas*. Buenos Aires: General Fabrill [Cito por la edición de 2009, coord. y ed. crítica de María Rosa Lojo. Córdoba: Alción Editora: Dirección General de Asuntos Culturales (Colección Archivos)].
- 1963 *El escritor y sus fantasmas*. Buenos Aires: Aguilar [Cito por la edición de 1964. Buenos Aires: Aguilar].
- 1970 *Obras: ensayos*. Buenos Aires: Losada.
- 1974 *Abaddón el exterminador*. Buenos Aires: Sudamericana [Cito por la edición de 1984. Barcelona: Seix Barral].
- 1991 “Por un arte trágico” en *El pintor Ernesto Sábato*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, pp. 43-47.
- 1994 “Liminar” en *Informe sobre Ciegos*, ed. de Marina Gálvez Acero. Madrid: Anaya: Mario Muchnik, pp. 9-14.
- 1998 *Antes del fin*. Barcelona: Seix Barral [Cito por la edición de 2011. Buenos Aires: Austral].
- 2009 “Informe preliminar sobre desamparados” en *Sobre héroes y tumbas*, coord. y ed. crítica de María Rosa Lojo. Córdoba: Alción Editora: Dirección General de Asuntos Culturales (Colección Archivos), pp. 955-961.

SÁNCHEZ, PABLO

- 2010 *El método y la sospecha. Estudios sobre la obra de Ernesto Sabato*. Sevilla: Arcibel.

SARMIENTO, DOMINGO FAUSTINO

- 2011 *Facundo. Civilización y barbarie*, ed. de Roberto Yahni. Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas).

SAUTER, SILVIA

- 2009 “Avatares creativos de un chamán contemporáneo: Ernesto Sábato” en ERNESTO SÁBATO, *Sobre héroes y tumbas*, coord. y ed. crítica de María Rosa Lojo. Córdoba: Alción Editora: Dirección General de Asuntos Culturales (Colección Archivos), pp. 671-697.

SOLER SERRANO, JOAQUÍN

- 1977 “Entrevista a Ernesto Sábato-Programa *A fondo*” [Archivo de video]. Youtube: Algún día en alguna parte, en <<https://www.youtube.com/watch?v=7Lx1exJLPBQ>>, consultada el 15 de septiembre de 2017.

TEODORESCU, PAUL

- 1983 “El camino hacia la gnosis. Jalones para un entendimiento de Ernesto Sábato” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 391-393, enero-marzo, pp.46-69.

TERESA DE ÁVILA, SANTA

- 2001 *Libro de la vida*, ed., intr. y notas de Otger Steggink. Madrid: Castalia (Biblioteca Clásica Castalia, 6).
2015 *Las moradas del Castillo Interior*, intr. y notas de Dámaso Chicharro. Madrid: Biblioteca Nueva (Clásicos de Biblioteca Nueva).

TIBÓN, GUTIERRE

- 1986 *Diccionario de nombres propios de persona*. México: FCE.

TODOROV, TZVETAN

- 1982 *Simbolismo e interpretación*, trad. del francés de Claudine Lemoine y Mária Rusotto. Venezuela: Monte Ávila Editores.

TUGENDHAT, ERNST

- 2004 *Egocentricidad y mística. Un estudio antropológico*, trad. de Mauricio Suárez Crothers. Barcelona: Gedisa (Serie Cladema, Filosofía).

VALLEGA, ALEX H. (coord.)

- 2001 *Historia de la Patagonia-desde el siglo XVI hasta 1955*. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, en <<http://www.uca.edu.ar/uca/common/grupo21/files/patagonicos-historia.pdf>>, consultada el 26 de agosto de 2017.

VÁZQUEZ BIGI, ÁNGEL MANUEL

- 1983 “*Sobre héroes y tumbas: épica trágica, épica vital para una nación joven (Los manes de Virgilio)*” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 391-393, enero-marzo, pp. 412-426.

WAINERMAN, LUIS

1971 *Sabato y el misterio de los ciegos*. Buenos Aires: Losada.

WEINBERG, LILIANA

2014 *El ensayo en busca del sentido*. Madrid: Iberoamericana Vervuert (Bibliotheca Iberoamericana, 159).

WOSCOBOINIK, JULIO

2006 *Sabato y sus fantasmas: donde se hacen y deshacen los destinos. Análisis de Informe sobre ciegos*. Buenos Aires: Lugar Editorial.

ZAMBRANO, MARÍA

1973 *El hombre y lo divino*. México: FCE (Breviarios, 103).