

22
Zej

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

Ernesto Sábato: ida y vuelta

Un análisis de su narrativa

Tesis

que para optar por el título de
Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas

presenta

David Olguín Pérez



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
CARRERA DE LETRAS HISPÁNICAS

México, D.F.

Abril de 1987



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 está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

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

Glosario de abreviaturas:

A: Antología

AEE: Abaddón el exterminador

AR: Apologías y rechazos

CEN: La cultura en la encrucijada nacional

CP: Claves políticas

EF: El escritor y sus fantasmas

ET: El túnel

DBS: Diálogos Borges-Sábato

H: Heterodoxia

HE: Hombres y engranajes

"IP": "Interrogatorio preliminar" de EF en OCE

LFM: La fuente muda

OCE: Obras completas. Ensayos

PES: Páginas escogidas de Ernesto Sábato

SHT: Sobre héroes y tumbas

UU: Uno y el universo

INTRODUCCION

Esa tarde de noviembre de 1986, lo seguí por una serie de pasillos laberínticos. Por un momento imaginé que recorriamos el confuso entramado de una cloaca subterránea, y que mi guía deseaba mostrarme los reinos de la podredumbre. Ensimismado en mi breve delirio, no me percaté cuando cambió de dirección, atravesando una puerta, pero me llamó por mi nombre y nuevamente puse los pies sobre la tierra. Bajamos por una escalera hacia el sótano: humedad, absoluto silencio. Sus ojos inquietos me miraron a través de unos lentes oscuros y su bigote cano se agitó como una nube cuando dijo: "Un lindo sitio, ¿no? Ven".

Siempre uno o dos escalones, pero todo era subir y bajar como en la antigua representación egipcia del mundo infernal. Finalmente llegamos a su estudio: una habitación de paredes blancas, dividida en dos sectores. El primero, donde estaba su escritorio, algunos lápices alineados simétricamente y su máquina de escribir, terminaba en un ventanal con vista al jardín. Una estatua del Parque Lezama, impenetrable y fría, parecía espiarnos a través de las bugambilias empapadas por la tormenta que caía sobre Buenos Aires y sus alrededores. Y en el segundo sector del cuarto, su estudio de pintor: trastos, óleos, telas, pinceles, archivos. Todo estaba ordenado, casi podría decir impecable, aunque Sábato, como Castel con su manía de justificar todos los actos de su vida, se apresuró a decirme que perdonara el desorden. Ahí, en ese cuarto armonioso, geométrico, que de inmediato me hizo pensar en el contraste que producía con el infierno interior de ese hombre franco y con el ceño permanentemente fruncido, ha germinado su literatura y últimamente su pintura, dos pasiones que en el

caso de Ernesto Sábato responden a una misma necesidad: aplacar las furias que lo han acosado a lo largo de su vida.

En Santos Lugares todo es silencio, silencio que se reconcentra en la casa y especialmente en el estudio de Sábato. Su voz grave, un tanto carrasposa, surgió de pronto:

-¿Sabés que sentí una enorme alegría cuando el oculista me anunció, un tanto apesadumbrado, que tenía cicatrices en las retinas? "¿Por qué se alegra?", preguntó. "No es una buena noticia. Ya no podrá escribir ni leer mas que en cantidades muy pequeñas". Entonces le dije que gracias a eso volvería a una de mis pasiones de adolescencia, la pintura. Como te podés imaginar, no hay casualidades, hay destino-.

Sábato de inmediato soltó la carcajada, encendió una luz que daba directamente sobre un caballete y empezó la presentación de algunas pinturas de su primer período: una galería de seres subterráneo, escritores que se han hundido en pozos de angustia. Primero, Virginia Woolf en un delirio: cadavérica, cubriendo casi la totalidad de la tela con su figura ceñida a un vestido de un azul intenso, mira con ojos alucinados hacia un punto que parece ubicarse fuera del cuadro. Observa aterrorizada un más allá, imágenes de pesadilla, acaso el infierno: su propia alma que se abre como un abismo sin fondo. Y tras ella un cielo preñado de tormenta, aunque más bien parece una inmensa cloaca, o un socavón bajo tierra, o un espacio impreciso: una aproximación a lo que podría ser el vacío. Brillantez y penumbra: el rostro de Virginia está consumido, intensamente blanco al igual que su pelo que cae electrizado sobre sus hombros. Es una mujer condenada que en sus ojos, sobre todo en sus ojos, pareciera reflejar lo que vislumbró en su vida: caos, dolor, amargura, el espanto que provoca toda explora-

ción profunda en el interior del hombre.

Después apareció Dostoyevski con una facha más próxima al asesino de Crimen y castigo que al moralista de los Diarios. Pequeño en relación al resto de la tela, parece ocultarse en su enorme abrigo como si tuviera vergüenza, o más bien temor de sí mismo. Está en un subterráneo, un espacio que lo apabulla con sus grandes paredes amarillentas. En soledad, como un místico del subsuelo, se esconde en ese lugar que es una proyección de su alma atormentada.

-¿Te gusta la pintura?

Y sin dejarme contestar, acaso sintiendo que la ambigüedad de su pregunta podría orillarme a un halago involuntario, Sábato agregó rápidamente:

-La pintura en general, por supuesto.

"No la mía", le faltó precisar, pero lo daba por entendido. Al fin, pude responder que sí.

Y por último llegó Kafka detenido en el ángulo inferior derecho de otro cuadro, o mejor dicho, de otra ventana que permite ver las tinieblas! Arriba de él baja un pasillo y una escalera que atraviesa diversos cuartos. A su espalda, a la izquierda, se abren más y más cuartos vacíos. ¿Es el sótano de un castillo? En todo caso, la imagen sugiere que Kafka ha recorrido absorto, con una pavorosa fuerza reconcentrada, ese mundo laberíntico. Y es como si de pronto lo viéramos a través de un cristal, quizá desde nuestro propio túnel que corre paralelo al suyo. Kafka parece un murciélago con las alas pegadas al cuerpo. El rostro duro, anguloso, las orejas enormes y el pelo erizado. Pero nuevamente, como en el cuadro de Virginia Woolf, toda su energía y sensibi-

lidad se concentra en su mirada, su penetrante mirada. Las ojeras son negras como el fondo de un pozo y todo él pareciera decir: "no hay insomnio que por bien no venga, ni sueño que dure cien años".

Sábato se dio cuenta de que el botón del cuello de su camisa estaba desabrochado y, en una expresión más de su nostalgia de orden, lo ajustó al tiempo que decía:

-¿Vemos otra época? Ya no es tan figurativa.

Afirmé con la cabeza y traje una serie de telas totalmente distintas a las que había visto. Si en el primer período se descubría a un pintor con un estilo "sólido", "bien arquitecturado", en el segundo se descubría a un hombre al borde del estallido. Y es que aparecieron los ciegos en un mundo expresionista: jirones de formas y colores suplantaban al aullido. Ciegos deformes, manchas donde apenas se distingue un rasgo humano, recortan con su inquietante figura un fondo en llamas. En lo que parecen ser sus cuencas, brillan dos destellos de un rojo más intenso que el infierno donde habitan. Son seres de pesadilla, una Legión de imágenes del apocalipsis: las deidades nocturnas aseverando con su presencia el predominio de lo trágico. "¡Oh, violentos, inescrutables dioses/ del sueño y de la muerte!" (SHT, p.287).

Es interesante que desde su primera novela, El túnel, Sábato pudiera intuir los derroteros que tomarían tanto su narrativa como su pintura. Antes de dar comienzo a su trágica relación con María, no es casual que Castel pinte, según el insoportable dialecto de los críticos, cuadros "sólidos" y "bien arquitecturados", "los atributos que esos charlatanes encontraban siempre en (sus) telas, incluyendo 'cierta cosa profundamente intelectual'" (ET, p.17). Pero una vez activado el meca-

nismo de la fatalidad, encerrado en su túnel de angustia, su pintura se transforma al grado de que la ventanita invade toda la obra: "era como si los seres y cosas de mi antigua pintura hubieran sufrido un cataclismo cósmico" (ET, p.119). Si entre las dos épocas que conozco de la pintura de Sábato se abre un abismo, la premonición de Castel también resulta válida para la narrativa sabatiana: entre la construcción "sólida", "bien arquitecturada" de El túnel, y la apertura, la diversidad de Sobre héroes y tumbas y Abaddón el exterminador, indudablemente media un cataclismo. Las casualidades no existen.

Tanto las novelas como la pintura de Sábato se entrecujan la mano en un mismo mundo. Es algo curioso pero a fin de cuentas explicable. La obra de Sábato como ensayista, creador de ficciones y pintor, conforma un todo inseparable. Son distintos los medios de expresión, pero es uno el artista, uno el que profundiza encarnizadamente en su propio ser. Así, ¿cómo articular un ensayo que analice su narrativa sin hablar también de su obra pictórica y ensayística? ¿Cómo salir del vértigo que provoca una obra construida en profundidad, martillando en las mismas obsesiones una y otra vez, descendiendo por túneles y cloacas donde la literatura se convierte en un medio de conocimiento, en una barrena que intenta, frenética, desesperadamente llegar al misterio central de la existencia? Hay momentos en que el discurso crítico se resquebraja y sólo queda un grito que en su largo camino de resonancias termina siendo un murmullo apenas perceptible, acaso el eco que repite a través de los tiempos la dolorida voz de Pascal: "El silencio de esos espacios infinitos me espanta".

Esa es la impresión inmediata que deja el Sábato-nocturno, el

que pretende escribir novelas como si fueran poemas metafísicos, instrumentos para indagar los límites y posibilidades de la condición humana. "No puedo sino escribir sobre las grandes crisis que atravesamos en nuestra existencia", dice Sábato, "esas encrucijadas en que nuestro ser parece hacer un balance total, en que reajustamos nuestra visión del mundo, el sentido de la existencia en general" ("IP", p.471).

Sin embargo, paralelo al Sábato-nocturno, creador de la trilogía que comprende El túnel (1948), Sobre héroes y tumbas (1961) y Abaddón el exterminador (1974), está el Sábato-diurno que a lo largo de cuarenta años ha edificado en sus ensayos un discurso racional donde, paradójicamente, la nota que domina es la pasión, la defensa irrestricta del hombre de carne y hueso ante los totalitarismos, la tecnolatría, la deshumanización. Si el Sábato de las ficciones se adentra en el fondo oscuro de la condición humana y extrae, aun en medio del infortunio, un ápice de esperanza, el Sábato-diurno se ha empeñado en una epopeya moral desesperada; si uno es fundamentalmente metafísico, el otro es histórico y llevando su postura de intelectual independiente al extremo, fustiga con igual voluntad crítica y a menudo con la ceguera de su arrebatada pasión, diversas tendencias políticas, filosóficas o estéticas¹.

Del Sábato-ensayista pueden incomodar sus afirmaciones tajantes, su ironía que reduce al absurdo posiciones contrarias a la suya, su argumentación lacerante que por momentos suele decir mas no demostrar, pero aun como espíritu contradictorio y obcecado, Sábato escribe bajo el estricto vigor de una pasión que, siguiendo las formulaciones de Sartre, conforma el modelo de una literatura, más que comprometida,

responsable: "Ya que el escritor no tiene modo alguno de evadirse, queremos que se abrace estrechamente a su época; es su única oportunidad; su época está hecha para él y él está hecho para ella"².

Las ideas y las pasiones, tanto en la novela como en el ensayo sabatiano, forman un sólo territorio. Bajo esta óptica, aparece un doble imperativo en esta aproximación crítica a la narrativa de Ernesto Sábato: por una parte, convertir el discurso crítico en una galería de espejos donde la razón y la pasión se reflejen mutuamente, y por otra, abordar la obra como una totalidad, una vasta constelación donde el ensayo y la novela -día y noche respectivamente- a menudo se determinan. La obra de Sábato por su naturaleza total exige, a su vez, un tipo de crítica que pretenda ser total.

En el centro del vértigo

Del mismo modo que un novelista no puede escribir sobre "cualquier tema", un crítico no puede escribir, apasionadamente, sobre "cualquier autor". La crítica exige el riesgo de abrir espacios a la subjetividad; apropiarse en un despliegue de erotismo del lenguaje del escritor, de sus personajes, ser uno con los otros al grado de que podamos decir: ellos son yo. La crítica, en este sentido, se ejerce con la propia vida; sin imitar la reverencia ciega de un benedictino al comentar los evangelios, pero sí con su fervor, con su sorpresa y entusiasmo ante un texto que le daba pautas para comprender el mundo.

"La literatura", afirma Sábato, "no es un pasatiempo ni una evasión, sino una forma -quizá la más completa y profunda- de examinar la condición humana"(EF, p.13). Su obra plantea situaciones límite por-

que la vida del hombre las exige, porque hoy más que nunca presenciamos nuestra posible marcha hacia la destrucción absoluta. Ante una literatura que plantea semejante panorama, no es posible conformarse con mirar a distancia, desde una barca bien pertrechada, la pequeña superficie del iceberg. Hay que emprender el viaje, más bien, con la seguridad del naufragio y del descenso a las regiones abisales. La misma lectura nos conduce a un conocimiento trágico: cuestionar la finalidad de nuestro paso por la tierra.

"Creo que fue Nadeau", escribe Sábato, "quien dijo que las grandes novelas son aquellas que transforman al escritor (al hacerlas) y al lector (al leerlas). Por eso la palabra 'agrado' o la palabra 'placer' nada tienen que hacer con esta clase de literatura. No se escribe para agradar sino para sacudir, para despertar" ("IP", p.512). Evidentemente el conocimiento que ofrece este tipo de literatura "trágica" implica serios peligros para el alma: descubrir las propias obsesiones, la imagen de un mundo resquebrajado; confirmar el sentimiento de desprotección metafísica, de vivir en un mundo sin absolutos donde la muerte en masa -como a diario lo prueban los periódicos- es un asunto trivial, y no sólo el limpio artificio, demasiado ascético diría yo, de ejercer la nítida ciencia del diagrama y el significante.

En Crítica y verdad, Barthes considera al discurso crítico como el punto de unión descable entre la historia de la literatura o, más bien, de sus instituciones, y la ciencia literaria concebida como el estudio sistemático de las condiciones del contenido, las formas. Entre Escila y Caribdis, la crítica se ocupa de la diversidad de sentidos que se puede extraer de una obra específica, pero bajo un punto de vista singular, el del sujeto que elige los instrumentos para tra-

zar su peculiar aproximación. El libro es un mundo, el crítico, una mirada que lo interpreta. "Imposible para la crítica el pretender 'traducir' la obra, principalmente con mayor claridad, porque nada hay más claro que la obra. Lo que puede es 'engendrar'", aclara Barthes, "cierto sentido derivándolo de una forma que es la obra"³. Es decir, se elabora un discurso propio, siempre capaz de ser renovado, y donde el objeto de la crítica no se somete simplemente a los caprichos, complejos, o al florilegio sentimental del sujeto, sino a ciertas reglas que perfilan un sentido, una lectura personal hecha a partir de enfoques y materiales objetivos. De ahí que esta lectura de la narrativa sabatiana busque el intersticio donde la crítica no se opone a la creación, un discurso que florece en esa semioscuridad donde la razón y la pasión pueden, impudicamente, formar una mezcla indisoluble.

Una crítica total: la odisea de Sábato

En 1945, cuando Ernesto Sábato deja el mundo de la ciencia y se consagra de lleno a la escritura, declara en la advertencia de Uno y el universo, su primer libro: "...reivindico el mérito de abandonar esa clara ciudad de las torres -donde reinan la seguridad y el orden- en busca de ese continente lleno de peligros donde domina la conjetura" (UU, p.16). A partir de ese momento, Sábato emprende el viaje hacia un reino plagado de podredumbres y misterios, hacia el descubrimiento de la condición humana.

De la diversidad de islas y territorios que ha explorado, da cuenta su vasta obra como ensayista y tres novelas que, por la naturaleza esencialmente conflictiva de la ficción, constituyen el espacio donde

Sábato mejor expresa las obsesiones tumultuosas, el estado de conflagración interior que lo caracteriza. Sin embargo, la totalidad de sus exploraciones no son sino el testimonio de un sólo viaje, de una particular historia ⁴.

Ida y vuelta: Ulises entre más lejos está de Itaca, más cerca está del origen, del sitio que lo vio partir hacia el "continente de la conjetura". Sábato contempla el universo, viaja con la angustia del hombre que se desbarranca paulatinamente hacia la nada, pero siempre regresa a sí mismo, a las obsesiones primigenias que radican en su propio ser. "Las obsesiones tienen sus raíces muy profundas, y cuanto más profundas menos numerosas son. Y la más profunda de todas es quizá la más oscura pero también la única y todopoderosa raíz de las demás, la que reaparece a lo largo de todas las obras de un creador verdadero" (AEE, p.117).

La tesis que pretendo sustentar en este ensayo concibe a El túnel, Sobre héroes y tumbas y Abaddón el exterminador, como tres círculos concéntricos con múltiples vasos comunicantes. En esa trilogía se fundamenta una visión trágica del mundo que, según veremos, representa la columna vertebral de la narrativa de Sábato, el punto que unifica sus obsesiones: la búsqueda de absoluto, la actitud radical de sus personajes, la indagación metafísica, la presencia inexorable del destino, la nostalgia de orden y unidad. En el principio fue Sábato y Sábato creó a Castel y a María en El túnel; ellos se fragmentan en Martín, Alejandra, Bruno, Fernando y otros en Sobre héroes, y por último, todos vuelven a reunirse en un sólo ser, en Sábato-personaje de Abaddón. Ulises-Sábato cumple su periplo: ida y vuelta en un reino donde la literatura es un espejo de la realidad y ésta un espejo de la literatura, en un mundo que se enrolla sobre sí mismo mediante el procedimiento

de duplicación interior o "puesta en abismo"⁵. El escritor, de este modo, convive con sus propios desdoblamientos, con los otros que nunca pudo ser, con los que fue y el tiempo se encargó de aniquilar, con su yo presente pero en el que reside la carga del pasado y las expectativas del futuro. Yo y el mundo trágico: la esencia de la odisea sabatina, ese largo viaje en busca de un sentido para esta belleza atroz que llamamos vida.

Para Sábato, la realidad (?) sólo es aprehensible a partir de la propia subjetividad: "Uno se embarca hacia tierras lejanas, o busca el conocimiento de hombres, o indaga la naturaleza, o busca a Dios; después se advierte que el fantasma que se perseguía era Unomismo" (UU, p.15). Unomismo representando los sueños, esperanzas y mesquindadez de la especie entera. Descubrir esa zona común, el túnel pestilente del propio yo, es la misión del artista según lo concibe Sábato: un explorador del mundo subterráneo.

Toda ida implica un retorno. Aun para los seres hastiados que anhelan salir, romper los muros de su cuerpo, olvidar el que fueron en circunstancias poco memorables, la presencia del pasado es una huella indeleble. Ulises deja Itaca con la certeza del regreso; el hombre surge del polvo para terminar en una penosa vuelta al polvo; y Sábato principia su narrativa con El túnel y termina con Abaddón el exterminador, donde Sábato se encuentra con el personaje Sabato: la ida implicando el retorno, la serpiente que se muerde a sí misma.

Ida y vuelta: la trilogía de Sábato como una "puesta en abismo", procedimiento que nos deja ante un panorama tan diverso como la vida misma. Su profundidad nos lleva a establecer nexos entre situaciones y personajes de una novela a otra, e incluso, como si fueran muñecas ru-

sas o sueños dentro de un mismo sueño, encontramos micronevelas en el interior de una novela. Los vasos que comunican a la trilogía, cuya estructura total da la imagen de círculos concéntricos, responden a un sedimento común: la necesidad de contar una misma "historia", pero penetrando cada vez más encarnizadamente en las obsesiones que le dieron origen. Por esta misma razón, a diferencia de otras trilogías, la de Sábato no surgió a partir de un plan establecido. Fue, más bien, resultado de los fantasmas y las furias que desde siempre lo han acosado⁶.

Para profundizar en el sentido de la "puesta en abismo" es pertinente señalar la diferencia que establece Dällenbach entre una intertextualidad general (relaciones entre textos de autores diferentes), una intertextualidad restringida (relaciones entre textos del mismo autor) y una autotextualidad, definida como una reduplicación interna que desdobra la totalidad o parte del discurso⁷. La "puesta en abismo" ("mise en abyme") es una especie peculiar de autotexto que, en tanto condensa o cita el material de un discurso, construye un enunciado que se refiere a otro enunciado mediante un nexo metalingüístico⁸. En pocas palabras, la "puesta en abismo" o duplicación interior, como también la llama León Livingston,⁹ será la expresión de mundos-dentro-de-otros-mundos, trama-dentro-de-la-trama, novela-dentro-de-la-novela, en fin, una riqueza polisémica que anula los tiempos objetivos y se propone como reflejo del reflejo y así hasta el infinito. La "puesta en abismo" declara a los cuatro vientos: "Soy literatura: sueño dentro del sueño".

Como toda técnica literaria, la "puesta en abismo" corre el riesgo de convertirse en un simple adorno, un artificio divorciado de

todo significado simbólico o de una visión del mundo que la sustente. Cuando el artista es profundo, la irrupción de un universo dentro de otro o del autor como personaje de ficción implica una postura ante la vida: este tipo de arte rehusa limitarse a la realidad objetiva -aunque tampoco confía en la imaginación o en el sueño de manera aislada- como medio exclusivo para acceder a la multifacética existencia del hombre. Es necesario unir esos campos, crear simbólicamente otra realidad, un nuevo territorio donde los opuestos, aparentemente irreconciliables, se amalgaman de manera total.

La duplicación interior se inicia con Sobre hérocs en tres niveles: por una parte, el texto contiene varios microrrelatos y lo que podríamos llamar una novela-dentro-de-la-novela, el "Informe sobre ciegos"; por otra, dentro del "Informe", Fernando analiza el caso Castel, protagonista de El túnel, y finalmente, las dos novelas se comunican por los múltiples motivos y temas en común. Entablar la relación entre las dos primeras novelas de la trilogía aún nos deja ante la categoría de intertextualidad restringida. Sin embargo, cuando entra al juego Abaddón el exterminador, la noción de "puesta en abismo" cobra su auténtica dimensión en la narrativa sabatiana. Abaddón envuelve a las novelas que la preceden y las remite a su creador o, mejor dicho, a Sabato-personaje que se encuentra con sus criaturas en un mundo de ficción.

En la obra de Sabato, paradójicamente, el planteamiento de la realidad como diversa, difusa y variable, no está peleado con su aspiración de unidad y de absoluto. Si la "puesta en abismo" nos da la imagen de un mundo finito e infinito, material y espiritual, diurno y nocturno, ficticio y real, es que se aproxima a la noción de un mundo to-

tal: luz y sombra, cielo e infierno, síntesis que persigue, como veremos, la conciencia trágica de Sábato.

Si la novela total, esa concepción integralista donde caben, por medio de las más variadas técnicas y recursos, "el testimonio del mundo externo y sus estructuras racionales (...) (y) la expresión del mundo interior y de las regiones más oscuras del ser" (EF, p.25), ofrece una visión más amplia del hombre y su realidad, el tipo de crítica que se aproxime a la narrativa sabatiana, vuelvo a recalcar, también debe buscar la totalidad. En cuanto a la ficción, la "puesta en abismo" facilita la tarea. Sin embargo, y ésta es una característica peculiar en la narrativa de Sábato, de El túnel a Abaddón, el material ensayístico, la abundancia de ideas está en progresión creciente, al grado de que Sobre héroes llegó a ser considerada como "un hito que señala rumbos hacia el porvenir de la prosa del pensamiento científico"¹⁰. A menudo, ideas del Sábato-ensayista aparecen en sus ficciones, de manera casi textual, en boca de los personajes. Al ser expresadas por seres de "carne y hueso" se convierten en ideas-pasión, ideas contradictorias que, en sus mejores momentos, parecen ideas de las tinieblas y los abismos, no de la razón.

En todo caso, este hecho exige una revisión, a reserva de completar el cuadro cuando nos centremos en el análisis narrativo, de la visión del mundo de Sábato y de sus ideas en torno a la literatura. No es posible separar, en este caso, al escritor de su actitud general, al creador del conjunto de sus actos. Insertar a Sábato en la historia, nos ayuda a entender su escritura, esto es, siguiendo a Barthes, su moral de lenguaje: la elección de un ethos donde el contenido es un

reflejo de la forma y viceversa ¹¹, aspecto sustancial para un escritor que recurre constantemente a estas palabras de Van Wick Brooks: "Nuestra época había olvidado que un escritor es un gran hombre que escribe, no un mero artífice o maestro de las palabras" (CEN, p.85).

Una vez planteadas las más esenciales reglas del juego, fijemos la siguiente ruta crítica: en primer término unas Notas previas al viaje (un itinerario idelógico de Sábato, su generación, su lugar en la literatura hispanoamericana, su poética y lo que entendemos como su concepción trágica del mundo), y posteriormente, el análisis de su narrativa: en La ida, El túnel y Sobre héroes y tumbas; y en La vuelta, atar cabos y reafirmar las obsesiones que permanecen en el "abismo" narrativo de Sábato al contemplarlo, en retrospectiva, desde su última novela, Abaddón el exterminador, la exploración final del reino de la conjetura.

D. O.

PRIMERA PARTE:**NOTAS PREVIAS AL VIAJE**

Shelley decía que si bien los poetas son los verdaderos creadores, ellos, a su vez, son creados por su época. Como un actor que se nutre de los estímulos de otros actores y del espacio escénico, el escritor modela y es modelado por su tiempo, crea una segunda realidad, un mundo alterno que, por una parte, explica la "realidad real", y por otra, se explica a través de ella.

Sábato casi ha hecho de su vida una obra de ficción. De las entrevistas donde habla obsesivamente de su trayectoria ideológica, de las anécdotas que con mayor o menor pericia literaria compilan sus estudiosos y, especialmente, del material que se desprende de Abaddón, novela que muchos han considerado ingenuamente como una simple autobiografía, surge la historia de una pasión, casi podríamos decir de una enfermedad: la búsqueda que hizo Sábato de sí mismo, su afán por construir recuerdos a futuro, minuciosas nostalgias que en la alquimia de la ficción se transformarían por el torrente de lo imaginario. Si el presente engendra el pasado, los elementos biográficos que podrían proporcionar claves de interpretación narrativa pertenecen, más que a la historia "objetiva" de Sábato, a su mitología personal y secreta. La exploración de esas claves, sin duda, corresponde en mayor medida a la invención que a la crítica. Así que olvidando una posible biografía detallada, planteamos, más bien, un itinerario cultural e ideológico que ayude a ubicar las coordenadas esenciales de su visión del mundo.

Mínima historia de una pasión argentina

Ernesto Sábato nace el 24 de junio de 1911 en Rojas, provincia de Bue-

nos Aires. En esa planicie inmensa, según dicen, hasta Dios podría perderse.

Siempre en permanente lucha consigo mismo, la nota dominante en Sábato es la autenticidad, resultado del espíritu polémico que ha manifestado a lo largo de su vida. Firme militante desde 1929 en las organizaciones estudiantiles anarquistas, las abandona para ingresar en 1931 al partido comunista. Hacia el final del gobierno de Hipólito Yrigoyen (1929) con quien termina la era propiamente liberal de Argentina, la vida política de ese país entró en un estado de total descomposición. Todo estaba listo para el arribo de "la hora de la espada", según profetizó Lugones, y en septiembre de 1930, mediante un golpe militar, dio inicio la llamada "década infame". "La despiadada persecución de los opositores", dice José Luis Romero, "fue la respuesta a la indignación que provocaba la marcha del gobierno"¹². Ante tal panorama, Sábato ingresa a la Federación Juvenil Comunista y en 1934, como su representante, viaja a Europa a fin de participar en el Congreso Antifascista de Bruselas. Pero su fidelidad al partido pronto se resquebraja. Al saber de los procesos de Moscú donde Stalin ya mostraba su siniestro poder, deja el partido y se hunde en una de esas crisis de desencanto e incertidumbre que siempre lo han acosado.

Después de una breve estancia en París donde redescubre la claridad y la calma, el universo puro y nítido de la ciencia en un libro de análisis matemático, Sábato se "'refugió' -esa es la palabra que él usa- en el Instituto de Física de la Plata, donde estudió 'frenéticamente' hasta terminar, en el 37, su doctorado"¹³. Becado en Pa-

rís para realizar estudios sobre radiación atómica en los laboratorios Joliot-Curie, entra en contacto con los surrealistas y esa erupción imaginativa, aunada al horror de la Segunda Guerra Mundial, lo lleva a un nuevo desgarramiento que habría de germinar en su obra: la oposición entre el mundo abstracto y coherente de la ciencia, y la barbarie, la fatalidad ciega, las fuerzas oscuras que sofocan el atormentado interior del hombre. Sábato escribiría tiempo después: "Me da risa y asco contra mí mismo cuando me recuerdo entre electrómetros, soportando todavía la estrechez espiritual y la vanidad de aquellos científicos, vanidad tanto más despreciable porque se revestía siempre de frases sobre la Humanidad, el Progreso y otros fetiches abstractos por el estilo" (HE, p.10). La Razón era invadida por las pesadillas más inverosímiles y muerta de sueño fabricaba monstruos en serie: la oscuridad crecía bajo la sombra de un pájaro con alas de metal ligero: el "Enola Gáy" arrojaba a "Little Boy" sobre Hiroshima. Lo demás es silencio.

El surrealismo en cuanto revuelta en contra de la razón y el adocenamiento burgués, en cuanto intento por recuperar las furias del sueño, el mito y la poesía, le permite a Sábato acceder a los misterios de la existencia, y aunque llega a detestarlo en un momento de su vida ¹⁴, lo mejor de ese movimiento queda enraizado en él y aparece en textos como el "Informe sobre ciegos". También en la década de los treinta, mientras el joven científico descubría a través del surrealismo los temas esotéricos, los símbolos mitológicos, las coincidencias misteriosas y los poderes premonitorios del sueño y del arte, empezó la divulgación de la obra de Jung cuya peculiar concepción del inconsciente tanto influiría en la narrativa de Sábato.

El tiempo del ingenuo escándalo surrealista pronto quedó atrás. Los horrores de la historia sobrepasaron los límites de toda imaginación. Los millones de cadáveres, resultado de la Guerra, trajeron la náusea, el vértigo, pero también una frágil esperanza, la esperanza que surge de la absoluta conciencia del dolor. Es cuando Sábato abraza el existencialismo, y su visión trágica y metafísica de la realidad echa raíces ante la certeza de ser para la muerte. A partir de 1951, con la publicación de Hombres y engranaies, Sábato empieza a fraguar sus ideas en torno a una literatura responsable, trágica, una literatura para estos tiempos de crisis que anuncian, como diría Conolly, que "la hora de cierre ha sonado ya en los jardines de Occidente".

Los años que transcurren entre la publicación de Uno y el universo (1945) y de Hombres y engranajes (1953), dan cuenta de una profunda transformación en la vida pública argentina: el ascenso y el inicio de la caída de Juan Domingo Perón. Debido a su militancia anti-peronista, Sábato pierde sus cátedras en la Universidad. Creía que a pesar de la demagogia populista de Perón, nada había cambiado en la crítica economía de su país, y por el contrario, la corrupción y la podredumbre se habían generalizado. La visión de Sábato en torno al peronismo, como veremos, es sustancial para comprender a fondo pasajes de Sobre héroes y tumbas. Por ahora baste señalar que el conflicto central de la novela transcurre entre mayo de 1953 y junio de 1955, año que culminó con el golpe de estado que llevó al general Aramburu al poder.

A la caída de Perón, Sábato fue nombrado director de la revista Mundo Argentino en cuyas páginas se denunciaron casos de tortura

en contra de obreros peronistas. Los intentos de censura por parte del interventor de la editorial, motivaron la renuncia de Sábato y la publicación de su "Carta abierta al presidente de la República General Pedro de Aramburu", una defensa apasionada de la libertad de prensa. Evidentemente Sábato ya no era el mismo; se había entregado, por completo, a la literatura responsable.

Si en el Sábato de Uno y el universo se percibe cierta distancia en su relación con los problemas que aborda -aunque ahí encontramos el origen de su desarrollo ideológico posterior: defensa del irracionalismo y la subjetividad, oposición entre arte y ciencia, deleite en lo Metafísico-, en Hombres y engranajes aparece un ensayista que escribe con su vida, que está comprometido con el mundo y la historia, alarmado, ésa es la palabra, alarmado por el destino de sus contemporáneos; si un Sábato es ingenioso, brillante, con un estilo propio de la estética de Sur donde aprendió la economía de recursos borgiana ¹⁵, el otro, sin perder esas virtudes, empieza a ser apasionado, a transformar sus ideas en urgentes llamados a la acción; si el primer Sábato todavía coquetea con lo que después llamó la literatura lúdica, el otro le tumba la mayúscula a la metafísica y encarna sus preocupaciones en el hombre concreto, el hombre que muere desesperado en la historia.

En Hombres y engranajes está la raíz del Sábato-crítico-de-nuestro-tiempo, de este siglo XX que, como él mismo dice, apareció con su carga de perversiones y horrores como si fuera un delirante sádico en busca de una candorosa pareja de novios. Las ideas de Sábato sobre la civilización de Occidente constituyen uno de los vasos comunicantes

donde el ensayo y la novela se entremezclan. Abaddón el exterminador, en gran parte, estaba destinado a ser el desarrollo y la sombría puesta en práctica de estas ideas.

Hacia mediados de siglo, el tiempo se torna crepuscular. Hay señales de tormenta y de todavía mayores estallidos: "Es una quiebra total. Dos guerras mundiales, las dictaduras totalitarias y los campos de concentración nos han abierto por fin los ojos, para revelarnos la clase de monstruo que habíamos criado orgullosamente" (HE, p.15). Pero la magnitud del desastre presente sólo puede medirse en relación al pasado. Siglo XIX: Ciencia, Progreso, Libertad, abstracciones claras y benéficas, mensajeros alados que anuncian la buena nueva: el hombre avanza ineludiblemente al encuentro de la perfección. Siglo XX: asesinatos en masa, imperios fundados en el terror, destrucción de la naturaleza, a fin de cuentas, la crisis de la noción de progreso. ¿Cuál es la causa de tal panorama desolador? Esta es la pregunta que intenta responder Sábato en Hombres y engranajes; y como creyente en la larga cuenta de la historia, ubica el origen de dicha crisis en el Renacimiento.

Parafraseando a Berdiaeff, Sábato señala las tres paradojas que gradualmente han generado la deshumanización de la humanidad: el Renacimiento entendido como un movimiento individualista que termina en la masificación, un naturalismo que concluye en maquinismo, y por último, un humanismo que, al confundirse con el racionalismo abstracto, para en deshumanización. Este proceso "fue el resultado de dos fuerzas dinámicas y amorales: el dinero y la razón" (HE, p.17). El desarrollo de la ciencia y la tecnología construyeron un universo cuantificable que hizo del hombre una cosa, un engranaje más en la gran maqui-

naría de esta civilización tecnólatra.

Según Sábato, la crisis de los Tiempos Modernos no se reduce a un problema de sistemas socioeconómicos. Frente a las desigualdades del sistema capitalista surgió como alternativa el comunismo, pero "su levantamiento (...) no fue en contra de la máquina, sino contra el uso capitalista de la máquina" (HE, p.57)¹⁶. Para ambos sistemas, la consecuencia ha sido la masificación, base para la creación de superestados donde el hombre deja de ser un fin y se convierte en un medio. No es casual que Orwell profetizara un sistema que, llevado a extremos, mezcla características de las sociedades industriales de Occidente con la Rusia de Stalin.

Ante tal situación límite, expone Sábato, espíritus como Nietzsche y Blake, Kafka y Dostoyevski, intuyeron "que algo trágico estaba incubándose en medio del optimismo iluminista" (AR, p.128), que deificar la razón en un mundo abstracto de hombres-cosa, al cabo contribuiría a generalizar el absurdo, la destrucción y las masacres en masa. Es muy significativo que un prófugo de la ciencia, Sábato, se adscriba a una corriente que desde Pascal hasta los románticos y existencialistas; revalora, instalada en el vértigo de lo trágico, las verdades del corazón.

La crítica de Sábato al modelo de civilización occidental hoy en día parece esquemática, pero en términos generales la historia de los últimos treinta años verifica su propuesta. Hombres y engranajes apareció cuando todavía la noción de progreso y las ilusiones del racionalismo no estaban en quiebra, es decir, varios años antes de que surgieran las críticas de Marcuse, Koestler y Russel. Sábato carecía de

un "confiable" pensador europeo que lo respaldara, y para colmo, escribía en español, bárbara lengua de allende el mar. Desde entonces, por su postura independiente, se ganó la fama de ser considerado reaccionario por los comunistas y comunista por los reaccionarios. Su herejía, en pleno auge de inquisidores, hace que recordemos a Pascal, una isla solitaria donde las olas del mar cartesiano descargaban a menudo su furia. Y él, empeinado, seguía afirmando que el último paso de la razón consistía en reconocer que hay una infinidad de cosas que la sobrepasan.

Contra viento y marea, Sábato siempre ha sido Sábato. Esta actitud independiente a lo largo de cuarenta años de vida pública, lo ha llevado a enfrentar severas críticas tanto de derecha como de izquierda. Curiosamente, su caso repite la paradoja que hacía decir a Tomás Moro: "Para los güelfos soy gibelino, y para los gibelinos soy güelfo". Por tanto ¿centrista? Tampoco. Sábato nunca ha renegado "de los ideales de justicia y liberación nacional" (CEN, p.46). Su polémica con el marxismo va más allá de un anacrónico rechazo al estalinismo escolástico sin advertir, como de manera arbitraria le critica Viñas, "que sus viejos adversarios han muerto o han cambiado"¹⁷. Sencillamente Sábato no acepta ningún tipo de pragmatismo que sacrifique el ahora del hombre concreto en aras de una sociedad abstracta o de una perfección colectiva como promesa futura. Tampoco acepta, y de ahí su identificación con pensadores marxistas como Karel Kosik, reducir toda la actividad del espíritu a las fuerzas económicas. En pocas palabras, Sábato no es un ideólogo realista que justifique cualquier infamia por el bien y la unidad del Estado. Su oficio, por el contrario, es el de la heterodoxia practicante: ejercer, a contracorriente, el reco-

mendable derecho a disentir.

En 1971, a la pregunta de "¿cómo se definiría política y filosóficamente en la actualidad?", Sábato respondió: "Mi posición, para resumirla de algún modo, es cercana a la de Emmanuel Mounier, el personalista francés. Posición que proviene en gran medida del existencialismo y de la fenomenología, pero que acepta buena parte de marxismo. Es la de un socialismo personalista" (CP, p.34). Para Sábato el hombre nuevo sólo podrá surgir a través de la síntesis individuo-sociedad. No se trata de construir "colectividades" sino "comunidades" donde el hombre concreto sea un fin, jamás un medio.

Toda esta trayectoria de apologías y rechazos que hemos venido siguiendo, esta búsqueda inaplazable de sí mismo, manifiesta la autenticidad de un escritor que pone al hombre "de carne y hueso", siguiendo la fórmula de Unamuno, sobre todas las cosas. Si Sábato escribe en defensa del hombre universal, íntegro -luz y oscuridad-, fundamentalmente se ocupa del hombre que hace y sufre la historia en América Latina y concretamente en Argentina. "Un escritor nace en Francia y se encuentra, por así decirlo, con una patria hecha", señala Sábato; "aquí debe escribir haciéndola al mismo tiempo como aquellos pioneros del lejano oeste que cultivaban la tierra con el arma al lado" (AR, p.77). Y esta postura ética, lejos de ser una retórica bastarda de escribas que aspiran a prebendas cortesanas, se traduce en hechos. Basta con pensar en las declaraciones, denuncias, artículos y ensayos que, durante el atroz período de la guerra sucia en Argentina, hicieron de Sábato un prototipo de valor civil, de rebeldía en contra del terror planificado por los altos mandos del ejército, de auténtica moral pública ¹⁸.

El informe Sábato, Nunca más, esa dolorosa crónica y testimonio del infierno que pueden crear los hombres, quedará por siempre como un alegato en defensa de la dignidad humana.

Especios y reflejos: entre Arlt y Borges

"Borges: (...) Recuerdo la polémica Boedo-Florida, por ejemplo, tan célebre hoy. Y sin embargo fue una broma tramada por Roberto Mariani y Ernesto Palacio.

Sábato: Bueno, Borges, pero aquel tiempo no fue el mío. (Lo dice con sarcasmo).

Borges: Sí, lo sé, pero recordaba esa broma de Florida y Boedo. A mí me situaron en Florida, aunque yo habría preferido estar en Boedo. Pero me dijeron que ya estaba hecha la distribución (Sábato se divierte) y yo, desde luego, no pude hacer nada, me resigné".

-Diálogos Borges-Sábato-

Así narraba Borges el origen de dos "programas literarios" (Florida-Boedo) que, como él mismo ironizaba en aquellos diálogos memorables, los profesores universitarios se han encargado de estudiar "en serio". Las palabras de Borges parecen haber despertado en Sábato cierta complicidad -llega el momento en que dos viejos lobos de mar evitan ahogarse en vasos de agua-, pero también cierta condescendencia porque a mediados de siglo parte de la llamada generación de los cuarentas, a la cual pertenece Sábato, descubría el mundo no como una broma sino como una pesadilla.

En los cuarentas, cuando Sábato se entrega de lleno a la escri-

tura, el panorama literario en la Argentina parece prolongar, a grandes rasgos y sin contornos absolutamente definidos, las líneas de Boedo y Florida; es decir, una literatura que ponía su énfasis en lo social, tomando como vía de expresión el realismo, y otra que escudada en la búsqueda de pureza formal, tendía hacia lo fantástico y lo humorístico bajo una óptica estetizante. Resultado de una Argentina aristócrata y otra plebeya, tradicionalmente han sido considerados como prototipos de ambas corrientes Jorge Luis Borges y Roberto Arlt. Al Borges puro, frío, perfecto, se contraponen el Arlt caótico, impuro, imperfecto como la vida misma. Y haciendo vastas generalizaciones dentro de la generación de los cuarentas, algunos manuales de literatura argentina ubican, como epígonos de Florida, a Mújica Láinez, Bioy Casares y Cortázar, entre otros, y como epígonos de Boedo, a Sábato, Roger Pla y Bernardo Verbitsky, por mencionar algunos.

A todas luces, tal polarización resulta ineficiente puesto que deja de lado múltiples interrelaciones entre ambas corrientes, como sucede en las obras de Sábato y Cortázar. Bastaría profundizar en el caso de Sábato para descubrir lo esquemático de tal clasificación, ya que él, a lo largo de toda su producción literaria, ha buscado la síntesis de ambas tendencias: por una parte, desdeña la actitud lúdica y purista de Florida pero aprovecha sus enseñanzas formales, y por otra, se preocupa por la problemática social argentina pero sin caer en la postura libelista o en el realismo tradicional que adoptaron algunos seguidores de Boedo. Paradójicamente, Arlt y Borges incidieron, ya fuera por la vía de la identificación pasajera o del rechazo radical, tanto en la estilo como en la visión del mundo de Sábato.

Son múltiples las diferencias entre Arlt y Sábato, pero las características en común nos hablan de dos sensibilidades con un amplio vaso comunicante. En Arlt, Sábato encontró un escritor que se hundía en el barro y miraba su circunstancia a ras de suelo. Al tener la tierra por tronco, los ojos de Arlt percibían la realidad como agigantada, opresiva. Sus personajes, criaturas exasperadas, a menudo próximas a la deformidad expresionista, deambulan en un Buenos Aires caótico, un gran lupanar con grandes contrastes sociales. En esta imagen de la urbe, Sábato y Arlt se entrelazan. Dostoyevski -aunque Sábato lo reasimila a través de Berdiaeff y de Chestov- es su antecedente común. En él, ambos escritores fincaron su creencia en el inconsciente en tanto estímulo de acción, y más importante todavía, descubrieron los subterráneos metafísicos que Sábato habría de llevar al delirio en su "Informe sobre ciegos".

La presencia de Borges en la obra de Sábato, por otra parte, es un fenómeno difícil y que presenta mayores complicaciones por el simple hecho de haber convivido a lo largo de cuarenta años de historia argentina. Su relación comprueba una vez más la enantiadromía prevista por Heráclito: todo marcha hacia su contrario en el reino del espíritu. Entre el nacimiento de Borges, 1899, y el de Sábato, 1911, se abre una brecha generacional que, a medida que la realidad sociopolítica de la Argentina exigía tomas de posición, fue ensanchándose más y más.

Sábato inicia su carrera literaria adscrito al grupo de la revista Sur cuya columna vertebral era Borges. La primera etapa en la escritura de Sábato (Uno y el universo y El túnel) está profundamente

marcada, a nivel meramente formal en el caso de la novela, por la concisión, la pureza constructiva, la linealidad clásica que dominó en la estética de dicho grupo. Sin embargo, el mundo interno de Sábato nada tenía que ver con los jeux d'espirit, con la metafísica concebida como una curiosa variedad de literatura fantástica, ni con una visión racional del mundo que, para su sensibilidad contradictoria, le parecía caótico, equívoco, irracional.

La percepción del mundo y del hombre como constante contradicción, provocó que Sábato, desde su primer libro, estableciera una permanente polémica con la estética borgiana: "Si se comparan algunos de los laberintos de Ficciones con los de Kafka, se ve esta diferencia: los de Borges son de tipo geométrico o ajedrecístico y producen una angustia intelectual, como los problemas de Zenón, que nacen de una absoluta lucidez de los elementos puestos en juego; los de Kafka, en cambio, son corredores oscuros, sin fondo, inescrutables, y la angustia es una angustia de pesadilla, nacida de un absoluto desconocimiento de las fuerzas en juego" (UU, p.21-22).

Elegir el camino de lo impuro, hizo que Sábato abandonara el laberinto geométrico y se entregara a la exploración de una trama que implica serios riesgos para el alma: los túneles oscuros del yo. Sur fue la Ariadna que le proporcionó el hilo, el esencial rigor formal que le abrió posibilidades en su propio viaje al reino de la conjetura.

Hacia 1956, cuando la crisis del peronismo motivó un replanteamiento de fuerzas y posturas entre la intelectualidad argentina, se produjo la ruptura definitiva entre Borges y Sábato. La polémica periódica se desarrolló con crudeza: "Fue una discusión terrible y nos di-

jimos palabras lamentables", explica Sábato, "pero que no era posible evitar. Habían ocurrido hechos demasiado trascendentales para que las palabras duras pudieran escatimarse. Las torturas, por ejemplo" (CP, p.74). Mientras Sábato denunció que el gobierno de Aramburu, jefe de la llamada revolución libertadora, había ejercido la tortura en contra de militantes peronistas, Borges adoptó una actitud de defensa irrestricta del nuevo régimen. La tensa polémica evidenció los caminos divergentes que habrían de seguir ambos escritores.

Con la publicación de Sobre héroes y tumbas en 1962, Sábato, en las letras argentinas, parecía ocupar el lugar de Arlt en la antigua polaridad con Borges. A una literatura aparentemente lúdica, pura, se oponía una literatura responsable, impura, y que abordaba las preocupaciones metafísicas con angustia y una especie de temor reverencial. Pero más que refrendar la oposición Arlt-Borges, Sábato alcanzaba la síntesis de ambas tendencias con esa novela.

Sin negar jamás las lecciones de lenguaje y estilo que recibió de Borges, el hijo ya había descubierto los límites de lo prohibido, se internaba de una vez por todas en las cloacas de la tierra renunciando a la seguridad del paraíso idealista... A fin de cuentas, Sábato, a nivel literario, declaraba su total autonomía. No deja de ser curioso que Emir Rodríguez Monegal, al comentar los rasgos edípicos de Sobre héroes y tumbas en una plática con Sábato y Sarduy, comentara, levantando un torrente de risas, que con esa novela Sábato buscó "castrar su super-yo, Borges" 19.

Sábato y la novela hispanoamericana

A partir de 1940 se produce un cambio sustancial en las letras de Latinoamérica: el abandono de las llamas literaturas nacionales (cuyo modelo paradigmático fue la novela de la tierra) y el acceso a la universalidad. La historia y el mito, la aventura individual y la colectiva se fundieron para crear mundos simbólicos donde la conmoción y las experiencias del hombre de nuestro continente trascienden sus propios límites. Apropiciándose de los recursos narrativos de escritores como Faulkner y Joyce, los novelistas hispanoamericanos regresaron a lo que Fuentes denomina "las raíces poéticas de la literatura y a través del lenguaje y la estructura, y ya no merced a la intriga y la psicología" ²⁰, crean convenciones que totalizan la realidad. Por tanto se concilian dos maneras de ser: el escritor apegado a sus raíces nacionales y el escritor universal apegado a la cultura europea.

Pero la nueva novela hispanoamericana aparece después de un largo período de incubación. Por escritores como Borges, dice Roa Bastos, "la nueva novela es novela desde mucho antes del boom y sus adherencias epigonales. El 'cambio cualitativo' se produce por lo menos desde 1930 a esta parte" ²¹. Mallea, Onetti, Asturias, Revueltas, Yáñez, Carpentier y el mismo Sábato, quienes publican sus primeras obras entre 1930 y 1948, formarían parte de ese vertiginoso proceso hacia la nueva novela, y debido al impulso editorial de los últimos treinta años, el lector a menudo los identifica con generaciones posteriores a pesar de la distancia cronológica e intelectual que los separa.

En el camino hacia la nueva novela cuyas formas son tan comple-

jas como el mundo que reflejan, a las novelas publicadas entre 1930 y 1948 que se preocupan poco en innovar la estructura externa (Adán Buenosayres (1948) de Marechal sería la imperfecta y desmesurada excepción), hay que agregar, como apunta Rodríguez Monegal, el florecimiento de dos géneros que, no obstante su corta difusión, tuvieron una influencia poderosa: la poesía y el ensayo.

Si el problema de la novela de la tierra era la ausencia de un lenguaje propio, poetas tan dispares como Darío y Vallejo, entre muchos otros, empiezan a cubrir ese vacío. Los ensayistas, por su parte, heredando la preocupación de nuestros escritores del siglo XIX y de autores como Rodó y Martí a principios de este siglo, se entregan a la urgente tarea de indagar las raíces ontológicas del hombre latinoamericano. Los casos de Argentina y México, en este sentido, resultan paradigmáticos.

Mientras en México se daba el movimiento de la "filosofía del mexicano", en Argentina, Ezequiel Martínez Estrada con su temperamental Radiografía de la pampa, también sentaba las bases de un movimiento que buscaría definir el ser del argentino, una de las preocupaciones permanentes en la obra de Sábato. Pregunta Rodríguez Monegal: "¿cómo no reconocer la huella ardiente de Ezequiel Martínez en toda esa generación parricida que irrumpe en la Argentina hacia 1950 y tantos?"²². Este problema común en torno a la identidad nacional se ubica en la raíz misma de la nueva novela hispanoamericana. Tanto La región más transparente (1957) como Sobre héroes y tumbas (1961), por ejemplo, al tiempo que profundizan en el ser de sus respectivas naciones, nos dan la imagen del latinoamericano como contemporáneo de todos

los hombres.

La narrativa de Sábato dentro del marco general de la novela hispanoamericana se inscribe, desde mi punto de vista, en tres momentos de ruptura y continuidad. En primer término, El túnel (1948), comúnmente etiquetada como novela existencialista aunque es más que eso, podría considerarse como un gran paso en profundidad hacia una temática de índole universal, no obstante que su estructura todavía pertenece a un tipo de construcción tradicional. Sobre héroes y tumbas (1961), por el contrario, pertenece plenamente a lo que se ha dado en llamar nueva novela. Sin que Sábato forme parte de la generación del boom, Sobre héroes refleja una serie de características comunes a las grandes novelas hispanoamericanas del momento: la realidad se entrelaza con el mito, lo nacional se proyecta hacia lo universal, las estructuras novelescas se convierten en metáforas epistemológicas, "obras abiertas", imágenes de un universo sin orden donde el hombre está en plena intemperie metafísica. Por último, se me ocurre pensar que Abaddón el exterminador (1974) forma parte de ese intento por replantear el porqué y el para qué de la novela en un continente que, desde mediados de siglo hasta nuestros días, ha sido el lugar de la novela por antonomasia. A fines de los sesentas y principios de setetas, aparecen textos como Cambio de piel, de Fuentes o Morirás lejos, de Pacheco, que buscan reproducir el efecto de las cajas chinas o del espejo que se refleja en otro espejo. Novela dentro de la novela: proceso creativo que ofrece una multiplicidad de sentidos y cauces donde la obra, hasta el punto final, se elabora paulatinamente, es decir, se escribe y se lee, de manera metafórica, a un mismo tiempo. Este des-

lumbramiento ante la creación creándose nos ha dejado testimonios auténticos, pero también fuegos fatuos, artificios como los túmulos del barroco que apenas fueron criaturas de un día. Abaddón podría verse como la respuesta final de Sábato a dos preguntas que lo acosaron desde que su conflictivo interior lo orilló a convertirse en novelista: ¿cuál es la esencia, el porqué fundamental de la novela?, ¿y qué tipo de novela es la deseable en estos tiempos de crisis?

En su constante lucha por aliar la razón y la pasión, Sábato elaboró una poética que en su asistematicidad brillante, su concisión por momentos aforística, sus contradicciones y sarcasmos, señala, más que soluciones a los problemas abordados, el cauce por el que fluye su propio talento.

A veces las aguas desbordan los márgenes del río: la poética sabbatiana parece insuficiente para dar cuenta por sí misma de un torrente narrativo que rompe toda atadura. En otras ocasiones, sus obras no alcanzan a llenar del todo el ideal de novela que el mismo Sábato exige. Pero en uno o en otro caso, el novelista y el crítico que habla de literatura "como un paisano habla de sus caballos" (EF, p.9) son, nuevamente, dos caras de un Sábato. Revisar someramente su concepción teórica -adjetivo poco preciso tratándose de un escritor que reflexiona con todo el cuerpo- de la literatura y de la novela, nos proporcionará claves para penetrar en su mundo de ficción.

Hacia una literatura trágica

"Los hombres, al no haber podido remediar la muerte, la miseria, la ignorancia, se han puesto de acuerdo, para ser felices, en no pensar en ello".

Blas Pascal, Pensamientos.

Novela: poema metafísico, indagación en los abismos del ser, descenso al infierno en busca de los misterios que explican la existencia y encuentro con la catástrofe: el hombre, transitando del sueño de la cuna al de la sepultura, descubre, como si se mirara en un espejo convexo, su propia imagen impura, desgarrada entre el ángel y la bestia, y despierta. Si lo nuestro es ir anocheciendo, buscar entre gemidos y esperanzas un motivo para vivir, la novela que propone Sábato pretende abrir los ojos del hombre, sacudirlo y confrontarlo consigo mismo y con su circunstancia. La literatura, así entendida, es un medio de conocimiento, y el novelista, un explorador de la condición humana.

Ya lo decía Dostoyevski, acaso el escritor que más ha influido en la obra de Sábato: si todo fuera explicable "el hombre dejaría en el acto de ser hombre para convertirse en un tornillo de órgano o en algo por el estilo"²³. El dos más dos igual a cinco no es únicamente una cosa archiencantadora, sino un imperativo cuando se trata de explicar el alma del hombre. De ahí que Sábato, como lo hiciera Nietzsche a fines del siglo pasado, reconozca que "el conocimiento de vastos territorios de la realidad está reservado al arte y sólo a él" (EF, p.29).

No es casual que el hiperracionalista Diderot predicara el culto a la razón en la Enciclopedia, mientras las furias lo traicionaban en sus novelas; ni tampoco lo es que "el prototipo del optimismo teórico", Sócrates, según cuenta Nietzsche agregándole sabor a la leyenda, antes de morir tuviera sueños obsesivos donde las musas le exigían que cultivara la música. Si la razón, el reino de la luz, en parte ilumina lo que debe ser el hombre, las pasiones, el reino de la sombra, descubren lo que en realidad es el hombre, esa variable incontrolable.

¿Pero es posible marcar una división tajante, como lo hiciera Nietzsche, entre "la consideración teórica y la consideración trágica del mundo"? ²⁴ Para Sábato es imposible y eso explica su noción de la novela como el género que nunca separó lo inseparable: la razón y la pasión, un todo indisoluble. Esta labor integradora constituye una de las misiones esenciales de la novela como la concibe Sábato: un baluarte en contra de la escisión, y por el contrario, a favor del hombre total.

El ascenso del racionalismo y de la metafísica secular marca el punto de no retorno en el camino hacia la escisión. A partir de Shakespeare, la creencia en las fuerzas que trascienden al hombre se debilita, y los videntes y profetas son reemplazados por las mentalidades científicas y racionales. Los románticos, herederos inmediatos de ese cambio, no están preparados ni dispuestos a aceptarlo como irremediable y de ahí su permanente ansia por recuperar la unidad perdida: la armonía del hombre con el hombre, y a fin de cuentas, con todo el universo. Como parte del diálogo entre las edades, la rebelión en contra del racionalismo se intensifica después de los románticos. Para Sábato, al tiempo que Dostoyevski convierte la literatura en meta-

física, Kierkegaard lleva a cabo el proceso inverso. Y gracias a este desplazamiento de la filosofía hacia el yo, hacia el hombre de carne y hueso, surgen la fenomenología y el existencialismo en tanto estudio de los problemas del hombre como totalidad concreta. Sin embargo, precisaría Sábato, el existencialismo a nivel estrictamente filosófico es, paradójicamente, otra forma de racionalismo, y por tanto, sólo la obra de arte, y en particular la novela, puede conocer a fondo los abismos de la condición humana.

Este recorrido que va de la rebelión romántica a la existencialista fundamenta el concepto que resume la visión sabatiana de la novela: un "neorromanticismo fenomenológico", suprema síntesis del espíritu, concepción integralista donde el énfasis radica en la metafísica. "El punto de vista metafísico es", para Sábato, "quizá el único que permite conciliar la totalidad concreta del hombre, y en particular la sola forma de conciliar lo psicológico con lo social. Totalidad en que el hombre queda definido por su dimensión metafísica, por ese conjunto de atributos que caracterizan a la condición humana: su ansia de absoluto, la voluntad de poder, el impulso a la rebelión, la angustia ante la soledad y la muerte" (EF, p.132).

Así como el bien existe en tanto antípoda del mal y Dios en tanto contrario del Demonio, la novela no puede abarcar la totalidad del hombre concreto sino indagando los extremos contradictorios que lo forman. Su propósito es abarcar la complejidad humana y por tanto no escatima ningún recurso en la búsqueda de esa verdad. Integración de técnicas, estilos y géneros; testimonio de la realidad externa y de los territorios más ocultos del ser; espacio donde coinciden el mito,

la poesía y el sueño como mecanismos que rescatan aquella unidad perdida; exposición de ideas, pero encarnadas en personajes que las transforman en ideas-pasión. Este abigarrado conjunto de fuerzas conforma lo que Sábato llama novela total.

Paralelo al concepto de novela total, Sábato emplea el de novela rompe-cabezas que, en su afán por concentrar la diversidad del hombre y su mundo, ofrece un nuevo "realismo en el mejor sentido de la palabra" (EF, p.96): la vida como simultaneidad constante: mientras una criatura nace una pareja une trágicamente sus cuerpos desnudos mientras un joven se suicida y otro contempla el milagro de un crepúsculo ardiente; la vida como resultado de un nudo de subjetividades: el hombre se descubre en el otro, el hombre es porque lo ven; la vida como un presente fragmentado, una mezcla compleja donde inciden varios tiempos y sueños, expectativas a futuro, pensamientos superpuestos, recuerdos del porvenir.

A principios de siglo, críticos como Eliot anunciaron la crisis de la novela y algunos llegaron al extremo de verla como un cadáver pestilente. Defendiendo la absoluta vitalidad del género, Sábato invierte los términos para precisar su especificidad contemporánea y nos habla de una novela de la crisis, un conjunto de obras con dignidad filosófica y cognoscitiva en estos tiempos en que el modelo de civilización occidental está en quiebra. La vertiginosa sucesión de catástrofes nos llevó nuevamente al centro de los grandes temas pascalianos y a recuperar una cosmovisión que el racionalismo se había propuesto sepultar: la conciencia trágica.

Sábato propone a la literatura responsable como el instrumento que reestablece el sentimiento de lo trágico: metafísica centrada

en los problemas esenciales del hombre -amor, soledad, muerte, poder- y su destino. Como si escribir fuera rescatar desesperadamente cuerpos mutilados entre varillas, concreto y cascajo después de un terremoto, el novelista de la crisis se aleja de lo frívolo, y sin buscar la belleza en sí, encuentra la atroz belleza de lo trágico que florece en la disonancia y el horror. El "compromiso", por tanto, no se limita a lo social o a lo político: "Escribir en grande", dice Sábato, "simplemente es, sin más atributos, pues si es profundo, el artista inevitablemente está ofreciendo el testimonio de él, del mundo en que vive y de la condición humana del hombre de su tiempo y circunstancia" (EF, p.85).

No es casual que Sábato, cada vez que expone su concepción de la literatura en sus entrevistas y ensayos, retome insistentemente la idea de Jaspers sobre los trágicos griegos como "educadores de su pueblo" ²⁵. Educadores en un sentido espiritual penetrante: daban claves para comprender el porqué de la vida y de la muerte. Los poetas trágicos construían pesadillas útiles para su comunidad en un sentido misterioso: por una parte, lograban el equilibrio de las pasiones mediante la catarsis, y por otra, transformaban la náusea que provoca el absurdo de la existencia en representaciones que hacían digno el hecho de vivir. La tragedia, en este sentido, servía al hombre de manera profunda, tan profunda como los sueños, a menudo siniestros pero a la vez indispensables. Esta es la cosmovisión y la ética que Sábato recupera en su narrativa, pues sabe perfectamente que "las furias no pueden ser ignoradas y mucho menos pueden ser vilmente rechazadas: se las acepta, integrándolas en la dialéctica de la condición humana,

o se paga el sangriento tributo que ha pagado la sociedad cada vez que intentó suprimirlas" (AR, p.57). Bastaría recordar que el siglo de la ilustración, en pleno auge del racionalismo, tanto se empeñó en perseguir al ángel que a fin de cuentas encontró una bestia sedienta de sangre: la guillotina.

"El cuerpo es una gran razón", decía Nietzsche en su Zarathustra, "una enorme multiplicidad dotada de un sentido propio, guerra y paz, rebaño y pastor". Esta frase podría sintetizar lo que fue el germen de toda una rebelión en defensa del antropocentrismo, y una vez declarada la preminencia de la vida sobre la ciencia, el hombre, atento al cuerpo que lo sustenta, recupera la conciencia de su permanente condición trágica: estar desgarrado entre la certeza de la muerte y el afán por ser eterno.

Si la civilización tecnolátra despojó a ese hombre trágico de sus mitos y misterios sagrados, de su antiguo sentido auténticamente comunitario, de sus dioses a los que arrojó al viejo armario de los trebejos, el novelista de la crisis, nuevo poeta trágico, sueña por la comunidad, crea ficciones que están obligadas a cumplir una triple función: catártica, cognoscitiva e integradora. De ahí que considere a Sábato como un escritor que hace renacer la visión trágica (para mí la columna vertebral de su narrativa), un exponente de lo que Nietzsche llamara la doctrina misteriosa de la tragedia: "el conocimiento básico de la unidad de todo lo existente, la consideración de la individuación como razón primordial del mal, el arte como alegre esperanza de que pueda romperse el sortilegio de la individuación, como presentimiento de una unidad reestablecida" ²⁶.

La reaparición de lo trágico

"Así como tras el nacimiento de nuestro divino Salvador, cesaron los oráculos paganos; del mismo modo tras la muerte de Gallet enmudecieron los oráculos de Bacbuc. Así que se acabaron los grandes poemas, los fragmentos de sublime elocuencia, los productos marcados por la embriaguez y el genio; ahora todo es razonable, acompañado, académico y aburrido. ¡Oh, Divina Bacbuc! ¡Oh, sagrada contemplación! ¡Oh, deidad de Jacques! ¡Volved con nosotros...!"

Diderot, Jacques el fatalista.

Lo trágico no debe ser únicamente considerado como un adjetivo derivado de tragedia. Al desbordar los límites del género dramático, lo trágico implica tanto una estructura peculiar del universo como una visión del mundo, variando en múltiples matices de una a otra época, pero organizada con base en dicha estructura. Ante lo trágico aparece una metafísica que lejos de sentar sus reales en los sistemáticos tratados de una biblioteca, se manifiesta a través del suicidio de Ajax, de la tortuosa conciencia de Hamlet inconforme con ser la "quintaesencia del polvo", de la muerte de María Iribarne, es decir, a través del hombre de "carne y hueso".

Un campo de batalla sembrado de cadáveres, un asesinato o los cuerpos entrelazados de dos amantes, sólo serán trágicos en tanto expresión de ciertas fuerzas que trascienden las explicaciones racionales e indagan "la oscura raíz del grito", de un agrandamiento metafí-

sico que al influir en los caracteres y las pasiones en juego, le confieren al acontecimiento trágico un significado no mesurable a partir de la cantidad de sangre o lágrimas que origina. No obstante la tragedia como forma dramática se fue para no volver, en ella encontramos las bases que nos ayudarán a definir lo que entendemos por concepción trágica del mundo.

Como un glorioso himno entonado por un barítono con la garganta desgarrada, la tragedia lanza sus notas disonantes para enaltecer, siempre en medio del mayor infortunio, el coraje y la rebelión, la capacidad de sufrimiento y el heroísmo de un condenado a muerte: el hombre. Oscilando entre la nostalgia de eternidad y la sabiduría de Sileno -considerar como el supremo bien un imposible: no haber nacido, y como bien alterno, morir lo antes posible-, la tragedia investiga todas las posibilidades del dolor, ahí donde terminan las palabras y comienza el aullido. Y ese dolor es una finalidad, es cobrar conciencia de la necesidad ciega y entregarse, con todo el orgullo que implica, a un destino como aquél que con timbre trágico expresara Tucídides: "nuestras naves siempre zarparán hacia Sicilia, aunque todos están más o menos conscientes de que van al encuentro de su destrucción".

La tragedia transcurre en un tiempo sin tiempo, en la circularidad del mito donde todo retorna: situaciones y personajes arquetípicos, repetibles. Un tiempo detenido, el presente, domina la acción trágica: un presente impuesto en el que se concentran las fuerzas de un pasado ominoso y de un futuro conocido. Queda abolida, por tanto, la dimensión que hace posible la azarosa marcha de la historia: el porve-

nir. Lo trágico, en el sentido más desolador de la palabra, nos da la imagen de un hombre que se empecina en actuar aun cuando su real condición es la de ser arrastrado, atraído hacia la desgracia por fuerzas que lo superan y que, bajo la mirada indiferente de los astros y los dioses, terminarán por aniquilarlo junto con sus más íntimos deseos.

Pero a pesar de todo, el personaje trágico "actúa", tiente al destino, hace que los dioses y la fatalidad misma sustenten su libertad, y en un momento dado, puede decir con orgullo: "así me fue, pero yo también lo quise". El mecanismo determinista no pertenece al reino de lo tragedia. Ya sea que se entienda como trágico el simple hecho de existir o la lucha entre la voluntad del héroe y la de los dioses, la libertad constituye un elemento esencial de la tragedia porque pensar en lo que pudo haber sido un destino desdichado, ofrece el contraste que posibilita la catarsis. De este modo, surge la paradoja que afirma la libertad aun ante lo inexorable: decir "es verdaderamente trágico" no nos circunscribe solamente a un desenlace fatal, sino, también, a la lucha en contra de ese destino. El héroe trágico opone su voluntad porque no está sometido, porque prefiere morir de pie igualándose en orgullo a los dioses, aunque su vida, al cabo, se disuelva como azúcar en un mar de ilusiones muertas.

Platón no se equivocó al acusar de impíos a los autores trágicos: en la tragedia los dioses no tienen el papel estelar. Este le corresponde al hombre que ejerce su libertad, una libertad culpable que es, a un mismo tiempo, su orgullo y su perdición, su gloria y su derrota. "La tragedia", diría Bentley, "impone la más directa, severa y total identificación con la culpa que el arte pueda ofrecer.

(...) El héroe trágico es culpable. La culpa es su raison d'être" 27. Esto se hace evidente a través de un interruptor que enciende el mecanismo de la fatalidad: la falla trágica que traiciona al héroe y lo hunde en la desgracia. Lo que la ambición es para Macbeth, es la irresolución para Hamlet, y el afán por conocer el misterio central de la existencia y la raíz del mal para Fernando Vidal.

Para florecer, la visión trágica requiere de la existencia o, al menos, de la nostalgia de dos nociones esenciales: la comunidad y el universo. Uno es el hombre y todos son uno: para la conciencia trágica existe un fondo común, universal, en la condición humana, y una línea circular que pasa por dos puntos, yo y el universo, relación que armoniza la totalidad. Cuando aparece la tragedia, las conmociones de lo uno afectan al todo y viceversa: así, la naturaleza se convierte en un estado de alma. Pensemos, por ejemplo, en la peste que azota a la Tebas de Edipo, en Elsinor convertida en una cárcel pestilente bajo unos astros que se han salido de sus órbitas, en las cumbres borrascosas de Brontë, en los claroscuros y las deformidades de los ámbitos expresionistas, y finalmente, en los estallidos de bombas, la quema de iglesias, el caos civil que rodea el trágico fin de Alejandra y Fernando en Sobre héroes y tumbas. Obviamente la herida de Filoctetes no se limita a su propio cuerpo; crea, más bien, una náusea trágica que altera el orden del universo. Todas las formas de conciencia trágica, precisa Goldman, "expresan una crisis profunda de las relaciones entre los hombres y el mundo social y cósmico" 28. Al ser perturbado en lo más hondo de su yo, el poeta trágico hace partícipe a la totalidad del universo de esa perturbación.

Si la "consideración teórica", optimista, tal cual llama Nietzsche al racionalismo socrático y platónico, sepultó a la tragedia griega, el empirismo y el cientificismo mecanicista hicieron lo mismo con la tragedia isabelina, y más adelante, el pensamiento trágico de Pascal corrió la misma suerte a manos de la dialéctica hegeliana y la marxista. Hacia fines del siglo XVIII y principios del XIX, las estructuras de convivencia en Occidente sufrieron un cambio radical que contribuyó a la desaparición de la conciencia trágica: los mitos se esfumaban del horizonte, Dios era desterrado y en su lugar se entronizaba a la razón, el sentido comunitario desaparecía en favor de lo individual. Contra esto se levanta la rebelión romántica que incluso trató de resucitar la tragedia, pero siendo un movimiento esencialmente optimista, su intento estaba de antemano condenado al fracaso ²⁹. Sin embargo, al buscar la unidad perdida, al restituir la porción espiritual que el racionalismo le despojó al hombre concreto, los románticos dieron un gran paso hacia el resurgimiento de la conciencia trágica. Y ya a principios de este siglo, Unamuno, contemporáneo del surrealismo y del expresionismo -movimientos de estirpe romántica-, podía decir: "Porque vivir es una cosa y conocer otra, y como veremos, acaso hay entre ellas tal oposición que podemos decir que todo lo vital es antirracional, no ya sólo irracional. Y ésta es la base del sentimiento trágico de la vida" ³⁰.

El existencialismo, al injertar lo absurdo en el sentimiento individual de acabamiento, cimentó con mayor fuerza el retorno de lo trágico, pero le faltó el material que sólo el arte podía resucitar a fin de erigir la estructura de una renovada visión trágica del mundo:

el mito. Con la novela, el mito vuelve del reino de las tinieblas y con la vasta sabiduría del que retorna de ese más allá, ilumina, con el resplandor de su mirada encegueda, enormes territorios apenas entrevistos a la luz de la razón ³¹.

Bajo la óptica de esta tradición, la narrativa de Sábato, como trataré de demostrar, recupera una visión milenaria del mundo, la asimila, la transforma, y como resultado nos proporciona un tipo de novela trágica. No es que recupere la tragedia con las reglas del género dramático, sino la estructura general, los elementos sustanciales de lo que hemos llamado concepción trágica del mundo.

Lucien Goldman define a la conciencia trágica como "la negativa radical a aceptar este mundo como única posibilidad y como única perspectiva del hombre" ³². Después de un largo período de racionalismo extremo, un escritor como Sábato busca apasionadamente recobrar un conjunto de valores que trasciendan al hombre, una fe que traiga del destierro al Dios desconocido o, más bien, a los heterónimos de ese Dios: la esperanza y la comunidad. De ahí que la conciencia trágica se entregue a la persecución de lo absoluto, la totalidad y la esencia, despreciando lo contingente, lo relativo de un mundo de contornos indecisos donde dominan las componendas y las medias tintas.

En la narrativa de Sábato el vendaval de la contradicción hace que las pasiones, las ideas y los personajes choquen entre sí con igual fuerza y determinación. Al Bruno contemplativo se opone Fernando, delirante y pasional; al inframundo y las pestilentes cloacas y túneles del yo, la realidad exterior con sus frivolidades e hipocresías. Sin embargo la lucha de contrarios tiende a resolverse en una integración superior. La trilogía de Sábato, en un esfuerzo supremo de síntesis

a fin de lograr el perfil del hombre total, concentra las distintas energías que se contraponen y las conduce hacia la unidad, hacia el absoluto como máxima aspiración de una conciencia trágica que, ante la infinita variedad del matiz y la resonancia, se niega a aceptar un universo caótico y equívoco.

Sábato, como buena conciencia trágica, realiza sus indagaciones de corte existencial partiendo de la convicción de poder encontrar el misterio central de la vida en el yo profundo. Ya decía Novalis: "Comprenderemos el mundo cuando nos comprendamos a nosotros mismos puesto que somos parte integrante de este todo, el mundo y nosotros, dos mitades inseparables de este todo". Al igual que los Románticos, Sábato cree en una esencia común al ser humano, hecho que permite, a pesar de los cambios históricos y la variedad de culturas, el planteamiento de situaciones arquetípicas. Esto hace posible, por ejemplo, concebir el que Edipo, Lear y Fernando, en su desarrollo trágico, lleguen tanto a una ceguera como a una sabiduría semejantes.

Por esta postura, Sábato ha sido acusado de siniestro exponente del "irracionalismo histórico", e incluso de crear una literatura al servicio -de-la-clase-dominante. Tales infundios surgen de no tomar en cuenta la tradición en la que se inscribe su obra. Es verdad que el fuerte de Sábato no radica en reflejar la lucha de clases. Y si oponemos a la visión trágica un enfoque político racionalista, aquélla parecerá sucumbir ante un proyecto de transformación de la realidad con base en pautas meramente racionales ³³. Desde el aristotelismo tomista hasta la dialéctica marxista, la porción oscura del hombre ha sido sistemáticamente rechazada. Esto nos obliga a pensar que la visión trágica no es sólo ciega repetición, sino también exigencia

de síntesis, apremiante llamado a integrar las furias a la existencia humana. La visión trágica, al cabo, negando todo disfraz ideológico que oculte un trascendentalismo idealista, muestra a un hombre que trata de vivir con nobleza y coraje en medio del fatal camino que le ha tocado transitar.

La raíz de la visión trágica de Sábato se articula en un postulado: no hay casualidades ni coincidencias, sino finalidades en la vida del hombre: las naves zarpan al específico encuentro de los mares, puertos o naufragios que le están destinados. Desde Uno y el universo, Sábato se ocupó del problema de la libertad y el determinismo llegando a sospechar que si en la vida existía una trama o ley, ésta sería infinitamente compleja. Schopenhauer ya exponía el problema de este modo: "...cuando recorremos, de abajo a arriba, la serie de los seres, la causa y el efecto se diferencian cada vez más, se distinguen más claramente y llegan a ser más heterogéneos, haciéndose la causa cada vez menos material y palpable (...); el lazo existente entre la causa y el efecto se hace fugitivo, inapreciable, invisible" ³⁴. La noción de una armonía prestablecida que sujeta todo lo existente aparece en las novelas de Sábato pero con características muy peculiares y complejas. Nunca como el resultado de un simple orden mecanicista.

Se debe a Leibniz el principio de "razón suficiente": todo sucede porque existe una razón para que suceda de esa manera y no de otra. "Y como todo estado presente de una substancia simple es naturalmente una consecuencia de su estado precedente", dice, "de este modo su presente está preñado del porvenir" ³⁵. A partir de este prin-

cipio clave de su filosofía, Leibniz plantea la idea de una armonía preestablecida por Dios, el arquitecto universal, para el bienestar de sus criaturas. Luis Wainerman, estudioso de las relaciones entre Leibniz y Sábato, por su parte dice: "En Sábato, no es Dios el que da cuerda a nuestras acciones, percepciones internas y sueños, sino la Secta de los ciegos. Creemos que somos libres, que los encuentros son por azar, pero todo está decidido de antemano. Nuestra libertad es la de las mónadas: la de asentir al Engranaje Mecánico de la Armonía Preestablecida" 36.

¿Pero el destino, en la narrativa de Sábato, realmente puede reducirse al orden esquemático y lógico de las verités de raison? ¿Es lo mismo determinismo que fatalidad? ¿No cabría sospechar que el ideal leibniziano, demasiado ascético para un tipo de novela donde se mata por amor o se siente asco por alguien al mismo tiempo que atracción, no es sino la adaptación al racionalismo de la visión trágica del mundo? ¿Entonces la Secta de los ciegos representa a las deidades oscuras de la tragedia? En todo caso, el determinismo mecánico no es el terreno apropiado para obtener situaciones de verdadera envergadura trágica. Fatalidad no es igual a determinismo. Los personajes de Sábato no son inocentes, actúan tentando al destino, ejerciendo su libertad; son, por tanto, culpables. Fernando estaba llamado a realizar su trágica investigación por las cloacas de Buenos Aires, pero en el fondo, él así lo quiso, persiguió afanosamente su destino. En la narrativa de Sábato, como él mismo afirma en sus diálogos con Borges, importan más las finalidades que las causas:

"Sábato: (...) la ficción se parece a la vida, ya que también

en la vida nos movemos hacia ciertos fines obsesivos. Es a la inversa de lo que sucede con los objetos materiales, con las cosas, que responden a las causas: una bola de billar sigue la trayectoria que le marca el golpe del jugador: el presente produce el futuro.

Borges (Interrumpiéndolo con seriedad): Sí, un mecanismo.

Sábato: Como en los relojes, el determinismo que va de atrás para adelante. En el hombre es al revés: se va de adelante para atrás. La fatalidad es un hombre atraído por un destino, no empujado por una causa" (DBS, p.166-167). Sin duda, Sábato nos parece más próximo a la tumultuosa y oscura visión trágica, que a la intelectual concepción matemática de Leibniz.

La vida es múltiple pero también es una: cada criatura cumple el constante círculo del nacimiento, las ilusiones y el desencanto, y al cabo, la muerte. Unomismo encierra todas las posibilidades del ser humano. Así el mundo de Sábato: diverso en su intrínseca unidad. Una vez establecidas las coordenadas del viaje, ha llegado el momento de zarpar y redescubrir los territorios que visitó Sábato en su recorrido al reino de la conjetura. Ida y vuelta: un periplo en torno a la narrativa sabatiana.

SEGUNDA PARTE:

LA IDA

I. EL TUNEL: DEL AMOR COMO IMPOSIBILIDAD

La ida separa a los amantes destinados al encuentro y al cabo a la ruptura; es el final de todo amor: una odisea inútil, el desencuentro de dos seres más que solos y náufragos. Vivir es inventar otro mundo, pero es inevitable soltar las amarras, salir porque en esta orilla el tedio acaba por separarnos, por cubrir con un golpe de polvo nuestros cuerpos.

Y por eso mismo, la ida también trae a cuento la nostalgia de absoluto, de amor total: la posesión del amado que, como diría Camus, es una transfiguración del "deseo de durar". Si nacemos divididos pero ansiando la fusión permanente, el delirio amoroso viene a ser la lucha de los amantes por vencer la tiranía del tiempo que todo lo desgasta. Ciertamente la posesión total es un imposible. Aunque por pequeños instantes vislumbremos la eternidad de la pasión, lo nuestro es perdernos en las aguas del olvido. Y quien se rebela contra ese orden de las cosas, destruye y se destruye, pero en su delirio de posesión arrastra un deseo que en algún momento a todos pertenece: el rechazo a lo efímero, el anhelo de pureza radical en una realidad que verifica la decepción, la nostalgia de amor total que hace del presente un absoluto, que intenta aniquilar las sombras del pasado, amor con celos retrospectivos y futuros, amor enfermo que se quiere hoy constante. La esencia de El túnel: el desencuentro transformado en destino trágico y el deseo irrefrenable por eternizar el amor total.

De El túnel sorprende su concisión, su redondez, su estructura precisa donde el desamor está orquestado por un destino ajeno a la voluntad del hombre. A pesar de la ausencia de trampas argumentales, ya que Castel desde un principio revela el fin de la novela -el asesinato de María-, El túnel atrapa por su construcción de tipo policial que a través de un sistema de sucesos fraccionados, ambiguos, crea el suspense indispensable para hacer del final una brusca sorpresa. El género policiaco, según veremos, se funda en la búsqueda de saber: si Castel declara ser el asesino, todo el relato será la explicación de su crimen, explicación que nunca queda del todo aclarada pero que expresa una estructura trágica del mundo: el amor destinado a la desventura.

Juan Pablo Castel, una especie de "loco-razonante", ama la simetría, el silogismo, la comprobación lógica llevada a sus últimas consecuencias. Y paradójicamente, eso mismo genera sus repetidas contradicciones y caídas en lo absurdo. María, por su parte, como todos los personajes femeninos de Sábato, es un misterio encarnado, un territorio inexpugnable a la luz de la razón. El desencuentro de ambos en un mundo organizado para llegar al fracaso, adquiere estatura trágica pues su relación comprueba una premonición de Castel: "-Siento que usted será algo esencial para lo que tengo que hacer, aunque todavía no me doy cuenta de la razón" (ET, p.40). Eso esencial, en primera instancia, significa amar, pero al cabo, amar lo orilla al crimen, a la aceptación extrema de la soledad. Castel no mata a María por haberlo engañado con Hunter o con cualquier otra de las sombras que la circundan -lo cual queda en un plano de ambigüedad para el lector-, sino porque a través de ella ha descubierto la red de túneles metafísicos, porque

su destino lo arrastra hacia el crimen y ella lo ha dejado solo.

María es algo más que la esperanza de amar. Cobra, más bien, la dimensión de un símbolo, de una ventanita abierta desde la cual Castel podría descubrir otra realidad, la presencia del Absoluto. No es gratuito que un ser asqueado del mundo y los hombres diga al comienzo de su aventura trágica: "Estaba contento, me hallaba capaz de grandes cosas..." (ET, p.31). Castel necesita salir de sí mismo, poseer lo otro, ser uno con el otro, pero aun haciendo el amor con María, siente que la felicidad está en otra parte. El final de la tragedia, de ese afán por asir el absoluto estaba predeterminado y de nada le sirve a Castel reconocer que debió haberse "conformado con la parte de María que (lo) salvó" (ET, p.98). Debe cumplir su destino y el desengaño absoluto exige respuestas radicales: en su caso, el crimen.

"Cuando el protagonista mata a su amante", dice Sábato, "realiza un último intento de apoderarse de ella, de fijarla para la eternidad" (H, p.139). En el momento de morir, según la propuesta de Sartre sobre la temporalidad, uno no es más que su pasado, pasado que se convierte en un en sí pero con base en el presente, en el ahora de un ser que evoca lo que alguna vez fue. Mediante el crimen, Castel preserva su amor en la memoria, logra que María le pertenezca por siempre pues ya no podrá amar a otro. Pero siendo el olvido una máscara de la muerte, Castel escribe para eternizar lo pasajero, escribe la historia de su intento por alcanzar el amor total.

La muerte le da derecho de posesión: prefiere quedarse solo a la posibilidad de que María ame a otro. Así, el crimen se convierte, como creían los surrealistas, en una expresión radical del amor, amor trágico que ama sin cortapisas, que desea la muerte, el vértigo antes

que aceptar la relatividad del mundo y de los seres. Camus describe de manera magistral esa locura de posesión: "En rigor, todo hombre devorado por el deseo desenfrenado de durar y de poseer desea fervientemente la esterilidad o la muerte de los seres que ha amado. Esto es la verdadera rebelión. Los que no han exigido, al menos un día, la virginidad absoluta de los seres y del mundo, que no han temblado de nostalgia y de impotencia ante su imposibilidad, los que, entonces, rechazados sin cesar hacia la nostalgia de absoluto, no se han destruido tratando de amar a medias, esos no pueden comprender la realidad de la rebelión y su furor destructivo" 37.

María y Castel estaban destinados a encontrarse. La ventanita del cuadro Maternidad era una trampa del destino, un llamado que desde siempre los arrastró hacia un trágico fin. Ojo: no hay casualidades. El destino concentra presente, pasado y futuro. Las desventuras de Juan Pablo y María terminan con el descubrimiento de ese túnel que cada ser lleva dentro de sí. En tardes crepusculares o madrugadas de insomnio pertinaz uno piensa en el amor como absoluto y basta, para comprender el sentido de esa odisea inútil, mirarse en un espejo que sólo refleja nuestra propia imagen.

¿Y la estructura policial del universo?

Desde el inicio de la novela, Castel confiesa su crimen: mató a María Iribarne Hunter, "pero nadie", aclara el protagonista, "sabe cómo la

conocí, qué relaciones hubo exactamente entre nosotros y cómo fui haciéndome a la idea de matarla" (ET, p.16). Estas tres dudas establecen lo que será la estructura general del relato: el encuentro, la tormentosa relación, y finalmente el desencuentro absoluto y la muerte. A fin de cuentas, la novela pretende ser la explicación del crimen.

Al ser una novela narrada en primera persona y de interiorización psicológica, asistimos a las maquinaciones mentales de Castel. Su relato nos arrastra, nos va iluminando las entretelas de un crimen cuyo escenario es apenas una fantasmagoría. Pero a medida que la intensidad de la narración crece y con ella la angustia y la desesperación del personaje, los lectores deseamos más información, más datos que nos permitan reconstruir los hechos. ¿Por qué?, ¿cuándo?, ¿cómo?, las preguntas se suceden y mientras Castel intenta responderlas mediante el mecanismo de su lógica, la realidad crea nuevas dudas, nuevas ambigüedades. Al cabo de la novela, el lector mira en retrospectiva y descubre cuál ha sido su rol: un detective frente a otro, frente al narrador que paradójicamente indaga y explica los motivos de su propio crimen. Al comentar La muerte y la brújula de Borges, Sábato dice lo siguiente que, en apariencia, podría aplicarse a su propia novela: "¿Qué significa explicar? Significa establecer una rigurosa cadena causal que termina en el crimen. El universo en que se mueven los personajes está regido por leyes inexorables, donde no hay lugar para el milagro: es un universo estrictamente racional" (UU, p.80).

Bajo esta secuencia de argumentos, casi estaría tentado a definir El túnel como una novela policial sui generis. Pero si así fue-

ra, quedaríamos instalados en el mundo leibniziano de las mónadas y su noción del determinismo mecánico, un mundo geométrico donde los hombres apenas son marionetas que actúan siguiendo el movimiento implacable de un reloj, y no en el reino de lo trágico donde el ser humano, aun cuando avanza al encuentro de su destino y en el principio está su fin, ejerce el privilegio de la libertad. Tanto el caballero Dupin como Castel son máquinas de pensamiento, prototipos del lógico Jugador de Ajedrez. Pero mientras los razonamientos de Castel se desbaratan frente a una realidad difusa y contradictoria, Dupin sale triunfante porque su mundo es un modelo experimental con todas las variables controladas. "La novela policial", acotarían Boileau y Narcejac, "-en la medida en que es intencionadamente deductiva- puede prescindir de la realidad porque su ambición es la de rehacerla. Si la realidad se vuelve rica, múltiple, concreta, ya no se puede controlar la lógica y se la pierde. La novela policial siempre es un mundo de laboratorio" ³⁸. La desgarrante realidad de El túnel dista mucho de ser un modelo experimental. Dicha novela, por el contrario, refrenda una visión trágica del mundo.

Así, siguiendo mi punto de vista, la falla trágica de Castel radica en su excesiva racionalidad ante una situación que presenta contornos misteriosos, ante una María nocturna, blanda, caótica, indefinible. Castel le tiene horror a la mezcla, aborrece los matices. Su mirada es absolutista porque aceptar las medias tintas es resignarse a no ser. La confusión lo aterra, lo destruye porque es irreductible a los principios de la razón. De ahí, también, su temor a las sombras, los "rostros invisibles" que revolotean alrededor de María. En una vi-

da donde domina la mezcla, no cabe la racionalista y unívoca realidad de la novela policial ³⁹.

Castel va de la razón a la sinrazón, pero es en este reino al revés donde sufre su anagnórisis, el reconocimiento de su condición trágica: la absoluta soledad de los túneles, la imposibilidad del amor total. No llega a esta verdad mediante un ascético proceso de deducción lógica, sino a partir del horror provocado por ese trágico descubrimiento que desemboca en la rebelión: matar a María es negar el mundo en el que le ha tocado vivir. El túnel no pertenece a la limpia organización de la Armonía preestablecida. Los elementos que emparentan a esta novela con el género policial deben verse, estrictamente, como recursos y estructuras al servicio de lo trágico.

El género policiaco se fundamenta en la búsqueda de saber: el relato produce ignorancia, y a la vez, deseos por descubrir la verdad. Pero el suspenso en El túnel opera de manera muy peculiar. Es muy común pensar que en la novela policial desaparece la atención si desde un principio se sabe el desenlace. Meehan, por ejemplo, opina que "Sábato evita el suspenso como motor de interés, y nuestra atención es llevada sobre la soledad del protagonista" ⁴⁰. Hay parte de verdad en tal aseveración, pero cabría cuestionar ¿por qué la acción de la novela y el mismo desenlace nos depara fuertes sorpresas?, ¿por qué dudamos si Juan Pablo encontrara o no a María, si Allende sabe de sus relaciones amorosas e incluso, si podremos conocer el último porqué del crimen? Castel, como narrador, siempre nos deja ávidos de detalles.

Se me ocurre aventurar que el suspenso en El túnel conserva

una operatividad semejante a la que tuvo la tragedia griega: el espectador de entonces -del mismo modo que el lector de hoy en la novela de Sábato- conocía desde un principio el fin de la trama, la conclusión predecible del mito, pero el dramaturgo suspendía la acción, detenía la caída mientras sus personajes ejercían su libertad en contra de la necesidad ciega. Con esto, los espectadores de entonces y los lectores de ahora alimentamos la duda y la esperanza: "acaso esta vez no se cumplirá el destino; quizá los héroes puedan burlar las redes de la fatalidad". En el intersticio entre lo que aún no es y lo que ya ha sido, entre lo que fue y lo que podría ser, nace la tensión y el suspenso.

En El túnel, creo, este efecto se logra gracias a dos procedimientos: por una parte, se dosifica la información al tiempo que constantemente se crean expectativas, y por otra, en tanto los hechos son narrados desde la subjetividad de Castel, se abren amplios sectores de ambigüedad. Dice Sábato: "Adopté la narración en primera persona, después de muchos ensayos, porque era la única técnica que me permitía dar la sensación de la realidad externa tal como la vemos cotidianamente, desde un corazón y una cabeza, desde una subjetividad total. De manera que el mundo externo apareciera al lector como al existente: como una imprecisa fantasmagoría que se escapa de entre nuestros dedos y razonamientos" (H, p.139).

En efecto, desde el primer capítulo Castel nos involucra en un ir y venir de fórmulas que crean misterio y expectativas: "Bastará decir que soy Juan Pablo Castel, el pintor que mató a María Iribarne; supongo que el proceso está en el recuerdo de todos..." (ET, p.11).

En el recuerdo de todos y de nadie. El lector siempre exigirá que el pasado se haga presente y esto lo sabe perfectamente el narrador: "esa gente que siempre anda detrás de las explicaciones es la más curiosa y pienso que ninguno de ellos se perderá la oportunidad de leer la historia de un crimen hasta el final" (ET, p.14) ⁴¹. A estas alturas, capítulo segundo, ya no hay vuelta de hoja; explicar el crimen fascina, atrae, crea una especie de terror ancestral. No podemos postergar la investigación del caso e incluso Castel sabe que a su lado creamos nuestras hipótesis: "Estoy seguro que muchos de los que ahora están leyendo estas páginas se pronunciarán por esta última hipótesis y juzgarán que sólo un hombre como yo puede elegir alguna de las otras" (ET, p. 55). Y todo se encausa hacia el momento crucial, hacia la realización del crimen. Desde el capítulo XXXI hasta el final, domina el pretérito indefinido: todo es acción vertiginosa, un movimiento casi cinematográfico que nos instala en el delirio.

En cuanto a la ambigüedad, el enigma que plantea Castel -por qué, cuándo y cómo mató a María- cumple una función estructural: toda la información es sospechosa. Al ser parcial nuestra lectura, ya que sólo conocemos el punto de vista de Castel, quedamos entre la verdad y la falsedad. Mientras el narrador cuenta su historia pasada, la prolonga sin percatarse de ello. El pasado, así, no es un asunto concluido, está presente, y por tanto, el destino sigue activado. En los momentos en que el narrador remonta el laberinto de la memoria, la narración le da forma a ese destino pero también puede, sin traicionarlo, apuntar ciertas variantes a lo que en realidad sucedió. Sin defender a capa y espada lo que nunca fue, por momentos es posible imaginar

que no se cumplirá la fatalidad, y Castel, porque es obvio que él mismo no quiere que se cumpla, nos ayuda en esta tarea. A menudo, después de una secuencia de tensión y crueldad, viene un instante donde el personaje se ablanda, reconoce que ama con locura e incluso parece optimista. Este doble juego es más evidente que nunca poco antes del crimen. Es apenas una breve dicha para Castel, un instante que, como toda felicidad entrevista, anuncia el arribo de la hecatombe. Vale la pena transcribir todo el pasaje: "A medida que avanzaba en estas reflexiones, más iba haciéndome a la idea de aceptar su amor así, sin condiciones y más me iba aterrorizando la idea de quedarme sin nada, absolutamente nada. Y de ese terror fue naciendo y creciendo una modestia como sólo pueden tener los seres que no pueden elegir. Finalmente, empezó a poseerme una desbordante alegría, al darme cuenta de que nada se había perdido y que podía empezar, a partir de ese instante de lucidez, una nueva vida" (ET, p.125). Y Sábato, en el mejor momento, suspende la caída, nos hace pensar que el amor entre Castel y María es posible, cierra la ventana al paso de las furias. La fatalidad parece desmoronarse, pero "desgraciadamente", dice Castel, "María me falló una vez más" (ET, p.125). El destino debe seguir su curso.

Y después de todo uno piensa: "es interesante la estructura de El túnel, el 'narratorio' postula muy bien a un lector ficticio, ¡vaya uso de los recursos del género policial!". La acción, el suspenso y el crimen son una atractiva carnada que nos atrapa de inmediato. Pero cuando nos disponemos a saborearla, el anzuelo nos hiende el paladar y nos arrastra por un memorial atroz, sencillamente trágico. Una vez seducidos por la carnada, por la apariencia, entramos al verdadero

túnel, a la insoportable soledad que aniquila a Castel.

Hacia la introspección

"Sábato: A propósito Borges, siempre pensé que a un celoso le quedan dos recursos y sólo dos: comprarse un revólver o ser Shakespeare".

Diálogos Borges-Sábato.

La introspección es la técnica narrativa que organiza la novela. Castel se ve vivir, interioriza lo que le sucede e intenta explicarlo de manera lúcida y coherente según su propio esquema de pensamiento. Pero en el fondo es un ser fragmentado. Otros se apoderan de él en los momentos más inoportunos: "¡Cuántas veces esta maldita división de mi conciencia ha sido la culpable de hechos atroces!" (ET, p.78) ⁴². Para Castel, cualquier situación o espontánea toma de postura ante la vida, inexorablemente cae en las garras de una revisión lógica. La "vida viva" se transforma, así, en una abstracción: "La realidad no aparece como es, sino como debe ser; más aún: la realidad ha de ser forzada a ser como yo quiero (...) y no puede ser en contra de mi libre voluntad" ⁴³. Castel no opera sobre la realidad sino sobre su realidad.

Podríamos pensar que Sábato, siendo coherente con su visión del mundo, plantea una crítica a los excesos de la razón, al tipo de

amor mathematicus. En efecto, tal crítica queda implícita: para Sábato el comportamiento del hombre es ilógico, contradictorio, irracional. Ya decía el hombre del subsuelo: "...estoy firmemente convencido de que no sólo la mucha conciencia, sino incluso cualquier conciencia es una enfermedad" ⁴⁴. Sin embargo, de esto no podemos deducir que El túnel sea una beatífica lección de moral, como postula cierto crítico al considerar que Sábato "predica el bien con el ejemplo de la maldad de Castel, torsión semántica de probada eficacia" ⁴⁵. Eso es "torcer" demasiado el sentido de la novela. Tampoco podemos etiquetar a Castel como un simple neurótico, un "anormal cerebrotrónico" y esquizoide aunque su personalidad toque por momentos tales rasgos. La metafísica de los túneles nos lleva más allá, nos lleva a una creencia que Sábato, en su período plenamente existencialista, plasmó en ésta su primera novela: la imposibilidad de salir de nosotros mismos, la soledad del hombre cuyo interior se estrella contra los muros de su propio cuerpo. Tal estado puede formar parte de la condición humana, no sólo de la condición de un "esquizoide cerebrotrónico".

Sábato quería narrar la historia de un pintor que se volvía loco debido a su incapacidad para comunicarse con alguien. Y una vez enfrascado en la escritura, se percató con disgusto que la soledad, como tema metafísico, empezaba a "descender a problemas casi triviales de sexo, celos y crímenes" (H, p.138). Tiempo después comprendió la raíz de tal transfiguración: las ideas se encarnan en seres concretos, la metafísica se oscurece cuando entran en juego las pasiones y los sentimientos del hombre. En última instancia, la SOLEDAD con mayúsculas, abstracta, impalpable, se convierte en la soledad de un hombre concreto en una ciudad concreta.

Castel puede provocar fascinación o asco, pero en medio de su soledad olímpica, de su afán por hacer del amor un baluarte en contra de las componendas relativas de la existencia, podría decir con Dostoyevski: "...en mi vida no he hecho sino llevar al extremo lo que ustedes no se atreven a llevar ni hasta la mitad, y aún consideran su cobardía como sensatez (...). Así que yo, tal vez, esté 'más vivo' que ustedes" 46.

La introspección hace que la imagen del mundo externo esté determinada por la subjetividad de Castel, hecho que al romper con la estructura tradicional del realismo, involucra un tratamiento peculiar del tiempo y del espacio. Ambas categorías se sumergen en el yo profundo del narrador. No existen descripciones detalladas. Buenos Aires representa una fantasmagoría que se reduce a unas cuantas menciones de los sitios donde transcurre la acción: la Plaza San Martín, la Recoleta, la calle Corrientes. Apenas unos indicios del escenario del crimen, porque lo sustancial radica en indagar pliegue por pliegue el drama mental del protagonista. En un espacio vacío o, al menos, nebuloso, oculto por los velámenes de la angustia y la desesperación, la soledad se agiganta, invade todo el espacio, es más, se convierte en el Espacio porque el yo de Castel, un abismo sin fondo, es el único "sitio" que llegamos a conocer (?) cabalmente.

Si la novela se articula como la explicación subjetiva del crimen, es comprensible por qué la narración de Castel incurre en diversos cortes espacio-temporales. La temporalidad de El túnel nos remite al tiempo del existente, una síntesis de pasado, presente y futuro que no se rige por la idea de tiempo como medida del movimiento,

como el paso pertinaz de las manecillas del reloj. El tiempo, por el contrario, se convierte en un flujo intermitente: por momentos torrencial, y a veces en calma, casi inmóvil. Las edades cronológicas desaparecen. Si María, por ejemplo, tiene aproximadamente veintiséis años, su edad mental, a los ojos de Castel, hace que aparente muchos más.

La yuxtaposición de las diversas dimensiones temporales conduce a la confusión de espacios y situaciones que inciden en un sólo instante. La narración en pasado se transforma en un doble presente: el de la narración y el de Castel en tanto yo que evoca. Un día antes de la muerte de María, Castel recapitula "todos los momentos sospechosos". Y en su mente desfilan vertiginosamente cientos de imágenes de pesadilla. Ese momento constituye un resumen espacio-temporal: una historia que ha durado días y meses, de pronto se contrae a unos cuantos segundos.

Resulta interesante la manera en que Castel aborda el tiempo el día preciso del crimen. Por vez primera menciona explícitamente la duración de las acciones: a las cinco en punto espera a María en la Recoleta ⁴⁷, a las seis de la tarde parte hacia la estancia y llega a las diez y cuarto. Y después de esta exactitud cronológica, viene "una espera interminable. No sé cuánto tiempo pasó en los relojes", dice, "de ese tiempo anónimo y universal de los relojes, que es ajeno a nuestros sentimientos, nuestros destinos, a la formación o al derrumbe de un amor, a la espera de una muerte. Pero de mi propio tiempo fue una mezcla inmensa y complicada..." (ET, p.130). Este es el tiempo existencial, crónica de mares y túneles sombríos.

El punto de vista de Castel nos da una María cuya silueta se

recorta sobre un fondo oscuro. Intrigándonos al mismo tiempo que intriga al protagonista, María aparece como una mujer inexplicable, contradictoria. Castel se irrita ante sus incomprensibles silencios, sus cambios de voz mientras habla por teléfono, sus afirmaciones que abren todo un mundo de ambigüedad: "ella no era solamente barcos que parten y parques en el crepúsculo" (ET, p.106). Su incapacidad para describir detalladamente sus sentimientos, su carácter inestable que la obliga a cambiar de Buenos Aires a la estancia y de ésta a Buenos Aires, y las confesiones como los hechos "tormentosos y crueles" que vivió con el primo Juan o el suicidio de Richard, crean un caos insoportable en la mente de Castel. La ambigüedad y la contradicción permiten la sospecha, el desfile de las "sombras" que posiblemente siguen los pasos de María, y también la aparición de una enfermedad: los celos, la expresión más implacable del delirio de posesión.

Desde que aparece en Castel la urgencia por apropiarse de María a través del sexo hasta el momento del crimen, lo domina la fuerza arrolladora de los celos, celos que manifiestan el deseo de hallar el amor total, la vida, pero también son el impulso que conduce a la muerte. Este doble sentido se mantiene incluso en el instante crucial de la novela: paradójicamente, la muerte de María, esa aparente negación radical del amor, es un acto amoroso. No es casual que Castel apuñale precisamente su vientre. Herir el vientre de María, para Castel, constituye la última y más desdichada aproximación erótica.

El tema de los celos, en la narrativa sabatiana, representa una obsesión que ya aparecía desde antes de El túnel. Shakespeare y su Mo- ro de Venecia acaso le dan sentido a uno de los recuerdos infantiles

de Sábato, una de esas imágenes que de manera misteriosa se transfiguran en la obra literaria. En 1947 en la revista Sur, aparecieron fragmentos de La fuente muda, una de las novelas que Sábato nunca quiso publicar. Y dentro de los seis capítulos que conocemos, "Historia de un gran general" está íntegramente dedicado a una especie de paráfrasis de Otelo. El narrador, en tercera persona, cuenta la infancia de Carlos y menciona que uno de sus más grandes gustos consistía en recostarse con su madre en una pieza donde estaban colgados varios cuadros. Y el que más le llamaba la atención era el de "un hombre grandísimo vestido de general, pero negro y lleno de motas, (...) era grandioso y hablaba levantando un brazo delante de unos señores sentados que tenían capas rojas y todo el salón era muy maravilloso" (LFM, p.42). Mediante un tipo de discurso indirecto, el narrador pone en boca de Nina, la madre de Carlitos, nada menos que la trágica historia de Shakespeare: "Desmona" se casa con Otelo contraviniendo los deseos de su padre y posteriormente, Yago planta en el corazón del moro la semilla de los celos. "Así que empezó a pensar en matarla y esta idea le empezó a dar vueltas en la cabeza hasta que una noche esperó que ella se durmiera en esa cama que está en el retrato y cuando estuvo dormida, se llegó hasta la cama y con lágrimas en los ojos la vió como dormía como un ángel (...) y también me podés preguntar cómo pudo matarla si se le caían las lágrimas de los ojos de tanto que la quería, pero es así y muchas veces son capaces de matar a los que quieren, que Dios los perdone" (LFM, p.45).

A la luz de La fuente muda, El túnel podría verse como la prolongación y la transfiguración de dicho relato. Castel es un moderno

Otelo pero que lleva en sí mismo a Yago. No en vano, haciendo acopio de crueldad, le dice a María: "Siempre recuerdo cómo el padre de Desdémona advirtió a Otelo que una mujer que había engañado al padre podía engañar a otro hombre. Y a mí nada me ha podido sacar de la cabeza este hecho: el que has estado engañando constantemente a Allende, durante años" (ET, p.77).

El Moro de "Historia de un gran general" también se enferma con las sospechas, se encierra en sí mismo y en su delirio de posesión anula, como Castel, la "vida real". Para ambos personajes todo se resuelve en las ideas que se hacen de las cosas, en la manera peculiar como observan y representan el mundo externo. Desdémona y Casio, María y Hunter: la Mujer y su "sombra". Y el Moro, igual que Castel, "una vez la vio de lejos y le pareció que se estaban riendo, aunque a lo mejor se reían de un chiste o ni siquiera se reían, pero al Moro le pareció que sí, que se reían y entonces su dolor fue muy grande..." (LFM, p.45). Ante conductas tan semejantes, el final resulta por demás obvio y parecido: con lágrimas en los ojos, ambos apuñalan a la mujer que les dio la esperanza de romper, aunque fuera en fugaces instantes, los muros de la soledad.

La palabra desnuda

Sábato: un veneno para hipocondriacos.

En El túnel, la fuerza de la escritura de Sábato radica en el alto con-

traste entre la sequedad de su prosa, lo escueto y conciso de la forma, y el terrible mundo interno de Castel. Este resultado no es casual. Responde, más bien, a una elección del escritor que a través de tal contraste afirma su peculiar visión del mundo.

Barthes establece la diferencia entre estilo y escritura. Parafraseando sus argumentos, el estilo representa la porción del lenguaje que el escritor ha aprehendido de manera natural y que hunde sus raíces, su razón de ser, en su mitología personal y secreta. Un estilo tiene algo de inevitable, cierto ideolecto que acosa al escritor desde que nace. La escritura, por el contrario, vendría a ser la elección general de un tono, un ethos que expresa una manera específica de pensar y abordar la literatura. Esta elección, mezcla de recuerdo y libertad, nos obliga a tomar en cuenta una moral de la forma siempre que involucramos la palabra "escritura" ⁴⁸.

La escritura de Sábato en el momento en que concibe El túnel supone un bien ético más que estético: el asco por la grandilocuencia, el rechazo frenético a todo aquello que "suene a falso, a convencional, a meramente 'literario'" (HE, p.76). En este momento de su obra, los hechos hablan por sí mismos: llevan en sí el germen de lo poético o lo trágico. A primera vista, enfriar mediante el lenguaje una situación atroz conduciría al distanciamiento. Sin embargo, en El túnel al igual que en las novelas de Kafka, la neutralidad de estilo, la desnudez de la palabra evita la mediación y atenuación que lo estético pudiera ejercer sobre los hechos, sobre la problemática moral y metafísica. "El horror de la tragedia", pensaba entonces Sábato, "es llevado al máximo al ser expresado con sencilla precisión" (HE, p.77).

La moral de la forma es un aspecto ineludible tratándose de Sábato. Aun cuando pasa de la sequedad de El túnel a la frondosidad de Sobre héroes y tumbas, no traiciona su antigua poética, simplemente la reemplaza por una moral de la forma más compleja y que, por otra parte, incluye a la anterior.

La tensión existente entre lo dicho y lo no dicho está presente en toda la narrativa sabatiana, y de hecho, nace en su primera novela. Es como si Sábato reconociera la imposibilidad del lenguaje para expresar cabalmente la porción oculta de la vida, su variedad de matices. Acaso esto mismo explica su gusto por los adjetivos y adverbios. El uso de ambas formas, de una novela a otra, está en progresión creciente, y llega incluso a la desmesura en fragmentos de Sobre héroes, pero sobre todo en Abaddón el exterminador donde, por momentos, la acumulación de adverbios y adjetivos llega a convertirse en un atiborramiento retórico. Y es que Sábato se desborda porque observa la vida bajo un lente de aumento donde todo es exaltado, próximo al delirio y a la plegaria. Sábato enfrenta un mundo en constante tensión. al borde del caos, un mundo agigantado que lo subyuga con el peso de lo indecible, lo insoportable, lo insufrible.

A pesar de la sencillez de sus recursos, El túnel ya contiene la semilla de lo que podríamos llamar el estilo neorromántico de Sábato: la abundancia de imágenes y comparaciones, de adjetivos y adverbios; el uso de distintos niveles de lenguaje (prosa casi científica en las digresiones filosóficas, poesía en la narración de los sueños); el manejo de argentinismos⁴⁹ y expresiones conversacionales; el uso de símbolos y palabras clave, palabras que significan en profundidad. Túnel, por ejemplo, establece el inicio de la topología donde

se desarrollará toda su obra: bajo tierra, en la región oscura del yo. Túnel, como sótano, pozo, subsuelo (semas nucleares de otros textos de Pinter, Onetti y Dostoyevski), implican lo oculto, el aislamiento, la porción siniestra del alma. Pero túnel también conlleva la idea de tránsito, de exploración. Castel, de este modo, es la primera criatura de Sábato que busca un sentido al entramado de los túneles metafísicos. Buscar el amor como absoluto es una manera de buscar a tientas y a ciegas un Dios, empresa siempre desesperante y amarga.

La presencia de la náusea

"For Fate with jealous eye does see
Two perfect loves, nor lets them close;
Their union would her ruin be,
And her tyrannic power depose".

Andrew Marvell, The Definition of Love.

Tradicionalmente, El túnel ha sido considerada por la crítica como el prototipo de la novela existencialista en Latinoamérica. Y más concretamente, como la puesta en práctica de las correlaciones sujeto-objeto que se plantean en El ser y la nada⁵⁰. Aparte de ciertos detalles "raros" y a fin de cuentas banales (Juan Pablo tiene el mismo nombre de Sartre y María confiesa, en la estancia (ET, p.104), que está leyendo una de sus novelas, acaso La náusea), es indudable que el existencialismo es una propuesta importante para profundizar en El túnel y en la misma visión del mundo de Sábato.

Sin embargo, como en toda clasificación genérica, se exagera el parentesco, se reduce dicha novela a un modelo casuístico al servicio de una filosofía, de una teoría de impronta cartesiana. Nada más erróneo desde mi punto de vista. Si siguiéramos esta lógica de académicos siempre ávidos de comparaciones y descubrimientos fundamentales para transformar el mundo, Dostoyevski debió haber leído a Sartre para lograr la angustiosa relación entre Liza y su hombre del subsuelo. Sin negar la importancia del existencialismo, trataré de demostrar que El túnel va más allá de la ontología sartreana. Responde, más bien, al germen de una mitología de corte trágico que Sábato desarrollaría a lo largo de sus tres novelas.

Revisemos, en primer término, algunos puntos de contacto entre El túnel y la propuesta existencialista. La esencia del hombre, para Sartre, se manifiesta a través de su apariencia: lo que hace, cómo existe. Por tanto, la existencia precede a la esencia, le da forma, la construye porque entre el ser del hombre y su ser libre no hay ninguna distinción. Pero el hombre es frágil: a cada paso se enfrenta a la posibilidad de ya no ser, a la aniquilación absoluta que lo obliga a pensar en función de la nada. Esa nada se instala en el ser como un gusano que corrompe el sentido de la vida. El "ser para la muerte" le da al mundo su brutal absurdidad, hace del hombre "una pasión inútil". De ahí que Castel se pregunte: "¿Para qué sufrir? El suicidio seduce por su facilidad de aniquilación: en un segundo todo ese absurdo universo se derrumba como un gigantesco simulacro, como si la solidez de sus rascacielos, de sus acorazados, de sus tanques, de sus prisiones no fuera más que una fantasmagoría..." (ET, p.80). María, por su parte, también le hace los honores a Sartre: "Richard me atraía casi como me

atrae la muerte o me atrae la nada. (...) Cuando murió decidí destruir todo lo que prolongaba su existencia" (ET, p.73). María está rodeada de "sombras" (Juan, Hunter) y el caso de Richard, aunque muerto, sigue en su memoria y eso atormenta a Castel. Siguiendo una argumentación sartreana, el asesinato de María viene a ser el desesperado intento por aniquilar a los otros, los rivales del pasado, del presente y del futuro. El odio y el amor convergen: "Lo que quiero alcanzar simbólicamente al perseguir la muerte de otro es el principio general de la existencia ajena. El otro al que odio representa, de hecho, a los otros" 51.

La aparición de la otredad, de las relaciones concretas con el prójimo, constituye uno de los postulados fundamentales del existencialismo. Según Sartre, la mirada objetiva, nos hace tomar conciencia de lo que somos. La mirada ajena nos obliga a ser-en-medio-del-mundo-para-otro y nos revela una realidad estructurada por lo simultáneo. Y si la angustia es angustia ante uno mismo y ante los dilemas de la libertad, descubrir el mundo formado por co-presencias, soledades que se miran a distancia, redobla el sentimiento de desprotección metafísica. Castel, por ejemplo, piensa al ver casualmente a una mujer en una estación de tren: "¿Qué me importaba esa mujer? Pero no podía dejar de pensar que había existido un instante para mí y que nunca más volvería a existir; desde mi punto de vista era como si ya hubiera muerto: un pequeño retraso del tren, un llamado desde el interior del rancho, y esa mujer no habría existido nunca en mi vida" (ET, p.107).

Al ser permanente fuente de conflicto, las relaciones con la

otredad comprueban la condición ontológica del ser humano: la soledad, el desamparo radical, ya que entre los existentes se abren inconmensurables abismos de incomprensión. Aceptar nuestro esencial estado de solipsismo, para Sartre, es la base de una existencia auténtica, una existencia de situaciones límite, como también la llama Jaspers. En una actitud ética plenamente existencialista, Castel repudia a los que evitan existir en tensión constante, a los que siguen el tipo de "existencia perdida" donde domina el culto a la moda, la medianía. Cree que gente como Hunter y Mimí, instalada en la superficialidad de la vida, no puede ser rival, y considera a los divertimientos como la más grande de nuestras miserias, un medio que nos hace llegar a la muerte insensiblemente, como dijera Pascal.

El amor, entendido como una relación de sujeto a sujeto, es el instrumento más portentoso que tiene el hombre para romper su soledad. Pero el amor lleva en sí mismo el germen de la posesión: busco apropiarme del otro, someterlo a mi libertad. En el momento que descubre el amante (Castel) que ha sido elegido, se desespera: "el amante se irrita y se siente desvalorizado cuando piensa que el amado lo ha elegido entre otros. (...) Su amor se convierte en amor entre otros amores, limitado por la facticidad del amado y por su propia facticidad, a la vez que por la contingencia de los encuentros: se convierte en amor en el mundo, objeto que supone el mundo y que puede existir para otros" ⁵². En su impotencia ante la imposibilidad del amor total, Castel pasa de simplemente mirar a María al deseo de poseer su cuerpo. La posesión física le parece "una garantía de verdadero amor", pero tampoco así puede acceder al absoluto. Y en medio del vértigo de un

mundo relativo, llega a conductas sádicas, masoquistas, y finalmente, al crimen. Matar a María es matar a los otros, las "sombras" que impidieron su amor absoluto.

En efecto, las ideas de Sartre y otros existencialistas responden a múltiples porqués de El túnel, pero afortunadamente no lo explican en su totalidad. Es decir, el existencialismo debe usarse para cavar hondo en algunos puntos de la novela, pero ésta ni debe ser considerada únicamente como un ejemplo que verifica la teoría filosófica, ni se debe leer exclusivamente bajo tal perspectiva. Decir en el existencialismo que la existencia precede a la esencia es un paradigma inamovible, una coherción estructural plenamente racionalista cuando se aplica de manera concreta a la creación literaria. Como afirma Leo Pollman, "la literatura presupone per definitionem un cierto 'platonismo', una cierta fe en la esencia lo que llevó al final a Sartre a escribir una reprobatio en Les mots (1964), a revocar la literatura" ⁵³. Para Sartre siempre fue difícil conciliar los demonios de la ficción con la racionalidad filosófica. Después de escribir un relato "nauseabundo" habría que imaginarlo preguntándose: "¿seguiré siendo un existencialista consecuente?"

Pero ese no es el caso de Sábato. Sobre El túnel no recae el amargo peso de tener que "demostrar" forzosamente determinado sistema racional. La visión del mundo que se desprende de dicha novela, en pocas palabras, es demasiado existencial para ser existencialista.

A diferencia de Sartre que ve al hombre como la realización de su propio porvenir, Sábato cree que la vida y uno mismo es arrastrado hacia finalidades específicas. Mientras uno considera que el

ser se forma existiendo, el otro piensa que ya encierra, desde el comienzo, todas sus posibilidades de ser y sólo la existencia paulatinamente las va develando. Mientras uno concibe la angustia en términos de angustia ante la diversidad de conductas posibles, el otro lo hace en términos de frustración, del constante fracaso de los deseos ante una realidad que siempre decepciona. Si Sartre considera que los sentimientos son "expresión de cierto modo de vida y cierta concepción del mundo que son comunes a toda una clase o toda una época" ⁵⁴, Sábato cree que ciertos atributos del hombre, tanto sentimentales como metafísicos, tienen validez universal hoy y siempre. Si comparamos La suerte está echada con El túnel es evidente que Sartre se propone rechazar el mito de la "media naranja", de las almas destinadas a unirse desde la eternidad, y por el contrario, Sábato y su visión trágica avalan dicho mito pero a fin de magnificar el desencuentro de Castel y María, la imposibilidad del amor total.

Las ambigüedades de la novela no permiten una explicación absoluta de la naturaleza del amor entre Juan Pablo y María. Cabe una interpretación existencialista pero también, parafraseando a Pollman, en El túnel se deja entrever una idea específicamente sabatiana: no es posible asir, mediante un tipo de pensamiento causal, el secreto mágico-telúrico de las mujeres. El hiperracionalizado Castel nunca puede comprender el mundo misteriosamente acausal de María. En Sobre héroes y tumbas, Martín y Marcos incurrirán en una incomprensión semejante ante Alejandra, una mujer que los transporta a realidades no causales.

No obstante que la mirada tiene una gran importancia simbólica.

en El túnel, es difícil sostener la interpretación teórica que Sartre da al respecto. Castel no queda "objetivado" por la mirada de ella, no se siente "cosa" ante María. La mirada en El túnel desborda los márgenes de un análisis existencialista, nos lleva a un más allá o, mejor dicho, a un más acá, a los amores de este mundo que difícilmente pueden circunscribirse a una explicación lógica.

Castel encuentra a María en el Salón de Primavera de 1946 donde se expone un cuadro suyo llamado Maternidad. En la tela aparece, en primer plano, una "gran mujer" que mira jugar a un niño y arriba, a la izquierda, a través de una ventanita, se ve "una escena pequeña y remota: una playa solitaria y una mujer que miraba al mar" (ET, p.16). Esa segunda mujer mira "como esperando algo, quizá algún llamado apagado y distante" (ET, p.16). Y de pronto se presenta María que mira el cuadro donde una "gran mujer" mira jugar a un niño, y por último a través de la ventanita, se fija detenidamente en la mujer que mira el mar. Castel se percató de ello y mira a María: "La observé todo el tiempo con ansiedad", dice (ET, p.16). Este pequeño efecto de duplicación interior, miradas-dentro-de-miradas, encierra aspectos esenciales de El túnel. María es la mirada. Mira a María: su mismo nombre podría ser un anagrama. Y las tres mujeres que miran son una sola: María que mira el mar. El cuadro, en su totalidad, se convierte en un símbolo, en una llamada del destino y Castel sabe que esa mujer le está destinada, se enamora a primera vista.

En un principio, mientras pasan meses sin volverse a encontrar, se idealizan, se saben "almas gemelas". Pero en el mismo inicio está el final: al conocerse, los ojos del alma imprimen en la memoria la capacidad de evocar las prendas mal halladas; posteriormente, los ojos

de Castel mirarán hacia dentro y en su interior encontrarán una tierra yerma, áspera, sin vida.

El día de su segundo encuentro, María lo "miró con esa expresión que yo había notado el día anterior, cuando me dijo 'la recuerdo constantemente': era una mirada extraña, fija, penetrante, parecía venir - de atrás: esa mirada me recordaba algo, unos ojos parecidos, pero no podía recordar dónde los había visto" (LI, p.39). Si María es también la "gran mujer" que mira jugar al niño en el cuadro Maternidad, el sentido de este pasaje y la simbología del cuadro se aclaran. La presencia de la madre, en la narrativa de Sábato, tiene un carácter omnipresente. Para Castel, que a menudo se considera un niño al lado de María, ella representa un refugio, casi la paz y la calma del seno materno. Así, esos ojos que lo miran desde atrás, que le recuerdan algo, son los ojos de María-madre que mira jugar al niño, María que mira el mar, María cuyos ojos tiende frágiles puentes colgados sobre un abismo. Cuando el delirio de posesión, los celos que le despiertan las "sombras", destruyen esa paz aparente, Castel descubre la absoluta impureza del túnel donde siempre ha estado solo.

Si María es el mar y Castel lo subterráneo, ambos personajes quedan investidos con símbolos profundos, fulgores que iluminan vastas zonas de ensoñación, remotas regiones hundidas en los abismos de la memoria. María es el mar en calma, un símbolo materno. Como dice Marie Bonaparte: "El mar-realidad no bastaría por sí solo para fascinar a los humanos. El mar canta para ellos un canto en un doble pentagrama, el más alto de los cuales, el más superficial, no es el más encantador. El canto profundo...es el que siempre ha atraído a los hombres hacia

el mar" 55 .

Castel, en el primer sueño que relata, visita "una vieja casa solitaria. Era una casa en cierto modo conocida e infinitamente ansiada por mí desde la infancia, de manera que al entrar en ella me guiaban algunos recuerdos" (ET, p.58). Cuando despierta, comprende que esa casa es María. Como el mar, la casa es nuevamente un símbolo materno, un retorno al primer universo: la casa de nuestros primeros días pero también el útero, la casa por antonomasia. María es el ensueño, una casa anhelada desde la eternidad pero inalcanzable porque Castel habita en el sótano de la casa, una red de galerías bajo tierra. El agua en calma y la casa se oponen a lo subterráneo, libran una lucha titánica, irreconciliable, son dos modos de ser que encontrarán su auténtica expresión en Sobre héroes y tumbas y su mito de los ciegos: la batalla entre el bien y el mal, entre el agua y la tierra profunda. Al cabo, todo esto no es más que un desarrollo de aquella intuición que nació en La fuente muda: el mundo entendido como una lucha entre la Madre y la Muerte.

Creo posible señalar que la novela de Sábato incurre sustancialmente en los dos rasgos que distinguen a la erótica occidental: la idealización y la transgresión. Al comienzo de su aventura trágica, adúltera como buen amor prohibido y transgresor, Castel se enamora por la vista y ama para padecer, para sufrir. Amar a María es religión. Sabe que están "hechos el uno para el otro" y eso implica una elección originaria. Para Castel, María representa una especie de Dios, el único ser capaz de cumplir las exigencias de absoluto.

Escuchar la voz del Amado, deleitarse en su contemplación, parecen ser los instrumentos que generan las metáforas del amor ideal (en el cuadro de Castel, las miradas-dentro-de-miradas). Pero en el momen-

to que se pasa de lo ideal a lo real, a la María que no sólo es "barcos que parten y parques en el crepúsculo", el absoluto se derrumba y crea en la mente de Castel un pandemonium de ideas contradictorias. La relatividad del mundo lo lleva al crimen y la ausencia de María es una manera de estar ciego, de rechazar la contemplación. Castel, edípicamente, se castra, y concibe la metáfora de los túneles donde todo es oscuridad, un reino dominado por los ciegos. Éste es el germen del "Informe" de Fernando.

Bajo este análisis, el amor en El túnel muestra su carácter eminentemente esencialista. Aquí la existencia no precede a la esencia. El destino de Castel y María es trágico y la fatalidad desde siempre los atrajo al mismo punto. No hay casualidades sino finalidades. Y así, en su repentino y aparentemente inesperado encuentro en la calle, Castel le dice: "-Usted se sonroja porque me ha reconocido. Y usted cree que esto es una casualidad, pero no es una casualidad, nunca hay casualidades. He pensado en usted varios meses" (ET, p.29).

El pasaje del acantilado esclarece que la fascinación desde un principio fue recíproca. María también pensó en él durante meses, lo soñó -no hay que perder de vista el carácter profético y premonitorio que los sueños tienen para Sábato-, lo llamó ansiosa y constantemente con la seguridad de que volvería a encontrarlo, de que eran "almas gemelas": "Cuando vi aquella mujer solitaria de tu ventana, sentí que eras como yo y que también buscabas urgentemente a alguien, una especie de interlocutor mudo" (ET, p.101). No cabe la menor duda de que ambos estaban trágicamente destinados. Su desencuentro se eleva y los eleva al rango de arquetipos. María y Castel también son Raskolnikov

y Sonia, Troilus y Cryseide, El hombre del subsuelo y Liza, y también ciertas parejas anónimas de carne y hueso, diminutos seres que cuando forman una sola sombra, piensan que ojalá nunca tuvieran que separarse.

En este punto del viaje, la visión nihilista de Sábato no deja salida ni resquicio a la esperanza: la nada "anonada", la soledad es infranqueable y el amor un imposible por razones metafísicas. El túnel siempre me hace recordar uno de los más sorprendentes poemas de amor en lengua inglesa: The Definition of Love de Andrew Marvell, poeta metafísico del siglo XVII. En él, Marvell propone que el amor se funda sobre Desesperación más Imposibilidad. La esperanza de amar posibilita que un alma aspire a unirse permanentemente con otra. Sin embargo, el destino impide tal unión y sus decretos de hierro ubican a los amantes en polos opuestos. Así, la estructura del mundo tendría que sufrir un colapso radical para que los polos pudieran unirse. Y aun siendo un planisferio, los amantes marcharían por líneas paralelas que no se juntan, por túneles donde lo único absoluto es la incomunicación, diría Sábato.

El túnel, como el poema, nació de la desfascinación: el amor se construye (y destruye) como una estructura de desesperación cimentada sobre una base, frágil como todo en este mundo, de imposibilidad.

II. SOBRE HEROES Y TUMBAS: EL UNIVERSO CIEGO

Es tan posible entablar un nexo entre El túnel y Sobre héroes y tumbas, que se ha llegado a considerar a la primera novela como un prólogo de la segunda. Lo cierto es que El túnel, sin que por ello dejemos de pensar en sus valores intrínsecos, sí anticipa las obsesiones centrales y los recursos que Sábato desarrollaría en Sobre héroes. Por lo pronto baste mencionar algunos puntos de intersección: el inicio sin trucos argumentales -desde la primera página conocemos el destino de dos de los protagonistas, Alejandra y Fernando-, la soledad esencial del hombre, la afanosa búsqueda de absoluto, la presencia de la fatalidad ciega, la naturaleza como reflejo del alma de los personajes, los sueños como fuente de premonición y videncia, el desencuentro amoroso.

Pero el hecho que establece la unión simbólica entre ambos textos, hecho que a nivel estructural nos permite involucrar la noción de "puesta en abismo", es el análisis que realiza Fernando Vidal Olmos, en su "Informe", en torno al caso Castel. El túnel, por tanto, se convierte en una crónica escrita por un personaje que también pertenece a otro mundo de ficción. La realidad y el narrador real se esfuman: la literatura nos remite a la literatura, el caso Castel forma parte del "Informe" que, a su vez, está incluido en esa novela total que es Sobre héroes y tumbas.

Ahora bien, el análisis de Fernando sobre los "hechos" narrados por Castel no es un simple artificio literario. La lectura de

El túnel, por el contrario, lo estremece y lo lleva a ahondar su visión de la Secta y el sentido de sus "venganzas ocultas". Del mismo modo que Castel, Fernando escribirá una "crónica" de cómo fue al encuentro de su trágico destino. Sus perfiles son distintos pero se diferencian por lo mismo que se parecen: mientras uno persigue el absoluto a través del amor, el otro lo hace mediante un descenso en busca del misterio central de la existencia. Por su racionalidad monomaniaca, su cinismo y su oscura visión del mundo, Fernando es una prolongación de Castel, un reflejo más sombrío de su yo.

A la luz de las semejanzas entre ambas novelas, también surgen las enormes y notables diferencias: si en El túnel no existe salvación, en Sobre héroes Hortensia Paz y la solidaria marcha de Lavalle simbolizan al Dios desconocido, la esperanza; si aquella tiene una estructura cerrada y la secuencia narrativa es lineal, ésta mezcla tiempos, su construcción se basa en la intersubjetividad y su mismo estilo podría calificarse, aunque aventuradamente, como barroco; si en El túnel todo sucede en la cabeza de Castel, en su subjetividad total, en Sobre héroes se diversifica el espectro de lo real interno y externo, ya que nos ofrece una imagen de los diversos sectores de la sociedad argentina y de las repercusiones de la historia en la conformación de dicha sociedad, a la vez que la caótica subjetividad de varias conciencias, lo cual ha hecho que se le considere como la novela de Buenos Aires, como si ese portento de concreto fuera el gran protagonista; si la férrea lógica de Castel, al descubrir la imposibilidad del amor, lo enfrenta al aislamiento, a su podredumbre individual, Fernando encuentra los túneles y cloacas de todos, del universo entero.

Sobre héroes y tumbas es una y varias novelas a la vez. Sus niveles de lectura abarcan la historia de amor entre Martín y Alejandra, la tragedia edípica de Fernando que culmina en el incesto, la marcha de los legionarios -representación histórica y símbolo de nuestro fantasmal y derrotado paso por la tierra-, el afán purificador del arte encarnado en Bruno que desea escribir para eternizar lo pasajero, el "Informe sobre ciegos": metáfora del descenso a las profundidades del ser y el conocer en busca del último porqué de la vida, y toda una serie de micronovelas que le dan el carácter de novela total. Hay de todo y para todos: múltiples sentidos y esquemas interpretativos pueden aplicarse a esta novela que introduce, en la narrativa sabatiana, el concepto de apertura.

En Obra abierta, ese esbozo de summa sistemática sobre el concepto de apertura, Eco elabora un modelo general de la estructura de una obra abierta, modelo "que no sólo describe un grupo de obras sino un grupo de obras en cuanto se sitúan en determinada relación de disfrute con sus receptores" ⁵⁶. Sin embargo, todo modelo abstracto no deja de ser una vaga generalización, un esqueleto al que le falta la sangre, la musculatura, los nervios que sólo aparecen cuando el crítico apaliza una obra en particular, cuando el esqueleto, siguiendo esta metáfora anatómica, se llena de particularidades, de rasgos distintivos. Al entrar en relación la forma concreta con el modelo abstracto, éste se modifica, ya que, parafraseando a Eco, en el arte contemporáneo cada obra crea sus leyes internas y a menudo éstas varían de una a otra ⁵⁷.

La obra abierta no sólo involucra un punto de vista formal,

sino también la expresión de un modo de percibir el universo. Ante el panorama de una realidad múltiple, inasible, sin un Orden metafísico que la estructure, la obra abierta se plantea como una configuración del caos, una pluralidad de sentidos que se organiza con el máximo de orden. La simple forma es trascendida y en sí misma lleva un nivel global donde la forma y el contenido son las caras de una misma moneda. La estructura se convierte, por tanto, en una metáfora epistemológica, la imagen de un universo desmoronado que pretende asir el escritor.

Las cuatro partes que forman Sobre héroes y tumbas ofrecen una escritura total: mezcla de tonos, géneros y puntos de vista; una realidad dominada por el contrapunto y la disonancia: todo es dual y opuesto. Es una obra abierta en tanto privilegia la variedad y la segmentación de lo narrado mediante diversas interpolaciones, el poder connotativo del lenguaje (como el descenso narrado mitopoéticamente en el "Informe"), y la ambigüedad que se desprende de un rompe-cabezas que exige la participación del lector al enfrentarlo con una ficción no unívoca. En Sobre héroes, este fenómeno de apertura se logra básicamente a través de dos recursos: la intersubjetividad y la simultaneidad, no sólo espacial sino temporal.

Una de las grandes conquistas del existencialismo y de la fenomenología fue el reconocimiento de la percepción múltiple: la realidad depende del rostro que habla, se forma a partir de la visión de distintas subjetividades que coexisten en un momento dado. En Sobre héroes escuchamos relatos de relatos y cada personaje tiene su propia versión de los hechos, hechos que pierden su carácter objetivo pues

la realidad siempre es confusa y asistemática. Como dice Severo Sarduy, en esta novela "nosotros nos deslizamos de una persona que narra, Martín, hacia una especie de narrador al cuadrado (Bruno) que está comprendido en el primero" ⁵⁸. Este recurso opera fundamentalmente en la primera parte, "El dragón y la princesa", y en la cuarta, "Un Dios desconocido". En tanto vislumbramos los acontecimientos a partir del recuerdo de Martín, la narración crea ambigüedades y expectativas, expectativas que se refuerzan pues Bruno sabe cosas que Martín no sabe:

"Ella se sonrió y le respondió:

-Sí, porque sos así es que necesito verte.

Y Bruno pensó que Martín necesitaría todavía muchos años para alcanzar a comprender el significado probable de aquellas oscuras palabras" (SHT, p.27). La historia, así, se va construyendo mediante un permanente cambio del punto de vista: se dice que otro personaje dijo, con lo cual se eleva la narración a la segunda e incluso a la tercera potencia ⁵⁹. De ahí que los hechos (?) se hilvanen como una urdimbre de pasado, presente y futuro: "Se sentó en un banco, cerca de la estatua de Ceres, y permaneció sin hacer nada, abandonado a sus pensamientos. 'Como un bote a la deriva en un gran lago aparentemente tranquilo pero agitado por corrientes profundas', pensó Bruno, cuando, después de la muerte de Alejandra, Martín le contó confusa y fragmentariamente, alguno de los episodios vinculados a aquella relación" (SHT, p.13). Sólo en este fragmento quedamos en presencia de las tres dimensiones temporales que, paradójicamente, resaltan una firme creencia de Sábato: la atemporalidad de la conciencia.

Debido al empleo de la intersubjetividad, los personajes de Sábato parecen difusos, ambiguos e impenetrables. Los conocemos a medias a través del fluir de su pensamiento, o bien del pensamiento y las reacciones de los otros. Son figuras entrevistas en la penumbra, incapaces de ser explicadas íntegramente. Y es que no existe un narrador omnisciente y aunque por momentos Bruno parezca ser el gran orquestador de la novela, el hombre equilibrado y contemplativo que mira vivir frenéticamente al resto de los personajes, vastos sectores de información, como el "Informe sobre ciegos", escapan de sus manos ⁶⁰.

Si consideramos a Martín como la conciencia clave de la novela, durante las dos primeras partes del texto el lector no "sabe" más de lo que ese personaje "sabe". Las palabras "ciegos" y "Fernando" nos resultan igual de enigmáticas que a él. Y únicamente podemos comprender los misterios del texto, misterios nunca del todo aclarados, porque tenemos acceso al "Informe" y al testimonio de Bruno. De ahí que el lector participe activamente en la novela, "escriba" y redondee los sectores de ambigüedad, la indeterminación que la sustenta.

Igual que Martín, el lector busca afanosamente la verdad de los hechos. Nunca, por ejemplo, "presenciamos" los abismos que Alejandra explora en la prostitución, ni el momento en que mata a Fernando y prende fuego a la casona de Barracas. Todo es insinuado como en el verdadero erotismo que permite imaginar la totalidad de un cuerpo a partir de cierta curvatura entrevista. Lo velado atrae, subyuga porque es inacabado y pleno en sortilegios como la vida misma.

A diferencia de El túnel, Sobre héroes abunda en descripciones del mundo externo: la naturaleza, las condiciones climatológicas,

los espacios urbanos (desde La Boca, el popular barrio de los conventillos y la pobreza, hasta el Barrio Norte, residencial y oligárquico, pasando por el Centro comercial y financiero y por Barracas con sus quintas en decadencia y sus factorías), pero la realidad (?) en las descripciones sabatianas nunca es "objetiva"; por el contrario, siempre está en consonancia con la intimidad del personaje. No hay escenarios sino espejos que reflejan el alma de los seres que habitan en un Buenos Aires caótico y demencial, paisajes que acompañan las conmociones y cataclismos que estremecen sus conciencias.

La simultaneidad, por otra parte, permite tanto la incidencia de distintos niveles temporales como la interacción de varios planos de la realidad. Aunque el espacio sea el mismo, Buenos Aires, en la conciencia de los personajes convergen diversos tiempos y espacios, de modo que la narración adquiere una calidad polidimensional. Tan es así que Martín, en su marcha hacia el sur, pareciera escuchar la huida en tropel de la legión de Lavalle, el sonido de los cascos rebotando contra las piedras. Pasado, presente y futuro establecen un continuo espacio-tiempo como visión del mundo. Y gracias a ese continuo, es posible plantear analogías entre el ayer y el ahora: Martín y Celedonio Olmos persiguiendo el absoluto, Rosas y Perón, representantes de gobiernos deplorables, según Sábato.

La simultaneidad, también, destaca la conflictiva dialéctica entre el mundo interno y el externo. Para apuntalar los distintos niveles en los que transcurre la acción, Sábato emplea un recurso tipográfico: "¿No sabé, acaso, que lo prócere siempre terminan pobre y olvidado? A mí ni con la piola y volviendo su mirada furiosa a la ca-

lle Pinzón, ajustó su corbata raída y estiró las mangas deshilachadas de su saco mientras los muchachones se reían de Tito o decían bah también vo con esa lata y Martín, en su sopor, volvía a ver a Alejandra encogida, respirando ansiosamente por su boca, su gran boca desdeñosa y sensual" (SHT, p.114-115). El aislamiento y la angustia, así, se recruce en una realidad donde todo coexiste.

Aunado a la intersubjetividad y a la simultaneidad, los diversos tonos, géneros y relatos, le dan a Sobre héroes el carácter de novela total. Mientras el "Informe" encierra pasajes líricos donde predomina el poder connotativo, la inmediatez y la ambigüedad de la imagen poética, la marcha de Lavalle avanza con timbre épico, repitiendo epítetos propios del género (Lavalle, el general niño). Si Bruno reflexiona con seriedad sobre el sentido de la vida, Quique se instala en la ligereza del ser. Mientras Fernando es tragicómico, Alejandra es soberanamente trágica. Los elementos más dispares, la heterogeneidad de recursos y tonos, conforman un horizonte tan amplio que podríamos considerar a Sobre héroes y tumbas como una novela polifónica, término usado por Bajtín para definir la narrativa de Dostoyevski.

Sobre héroes cuenta varias veces una misma historia pero en contrapunto. "Son varias voces que cantan diferente un mismo tema", dice Bajtín. "Es precisamente la polifonía lo que descubre el carácter polifacético de la vida y la complejidad de las vivencias humanas" ⁶¹. Es muy cierto que Sábato no logra -mientras en Dostoyevski constituye la raison d'être de su obra- "representar la idea ajena conservando su plenitud de significado en tanto que idea, pero guardando a la vez distancia, sin afirmarla y sin fundirla con su propia

lle Pinzón, ajustó su corbata raída y estiró las mangas deshilachadas de su saco mientras los muchachones se reían de Tito o decían bah también vo con esa lata y Martín, en su sopor, volvía a ver a Alejandra encogida, respirando ansiosamente por su boca, su gran boca desdeñosa y sensual" (SHT, p.114-115). El aislamiento y la angustia, así, se recrudece en una realidad donde todo coexiste.

Aunado a la intersubjetividad y a la simultaneidad, los diversos tonos, géneros y relatos, le dan a Sobre héroes el carácter de novela total. Mientras el "Informe" encierra pasajes líricos donde predomina el poder connotativo, la inmediatez y la ambigüedad de la imagen poética, la marcha de Lavalle avanza con timbre épico, repitiendo epítetos propios del género (Lavalle, el general niño). Si Bruno reflexiona con seriedad sobre el sentido de la vida, Quique se instala en la ligereza del ser. Mientras Fernando es tragicómico, Alejandra es soberanamente trágica. Los elementos más dispares, la heterogeneidad de recursos y tonos, conforman un horizonte tan amplio que podríamos considerar a Sobre héroes y tumbas como una novela polifónica, término usado por Bajtin para definir la narrativa de Dostoyevski.

Sobre héroes cuenta varias veces una misma historia pero en contrapunto. "Son varias voces que cantan diferente un mismo tema", dice Bajtin. "Es precisamente la polifonía lo que descubre el carácter polifacético de la vida y la complejidad de las vivencias humanas" ⁶¹. Es muy cierto que Sábato no logra -mientras en Dostoyevski constituye la raison d'être de su obra- "representar la idea ajena conservando su plenitud de significado en tanto que idea, pero guardando a la vez distancia, sin afirmarla y sin fundirla con su propia

ideología expresa" ⁶². Más que a menudo los personajes de Sábato repiten ideas que él ha defendido en sus ensayos. Pero la polifonía en su obra tiende, más bien y a diferencia de la dostoyevskiana, hacia una especie de síntesis. Fernando y Bruno, por ejemplo, son seres radicalmente opuestos; sin embargo, ambos se unen en Sábato cuyo ser lo daría la suma de la totalidad de sus personajes, suma que incide en Sabato-personaje de Abaddón. "Siempre el camino hacia lo más íntimo es un largo periplo que pasa por seres y universos" (SHI, p.504).

En Sobre héroes absolutamente todo es dual y opuesto, todo pugna por alcanzar la unidad superior. Eso explica la multiplicidad de correspondencias que establece la novela: 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 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.

La indeterminación, la discontinuidad, el desorden que paradójicamente se expresa mediante una organización "cerrada", instauran una imagen contemporánea de nuestro mundo: este caos de notas disonantes, de himnos en honor de carroñas verticales, esta confusión de ideas buscando, a ciegas y acaso inutilmente, un sentido que restablezca el pacto entre el hombre y el universo.

El vasallo y la soberana

"Monelle me encontró en la llanura, por donde yo andaba errante, y me tomó de la mano:

-No te sorprendas-dijo-, soy yo y no soy yo. Me volverás a encontrar y me perderás.

Una vez más volveré entre vosotros; pues pocos me han visto y ninguno me ha comprendido".

Marcel Schwob, El libro de Monelle.

La relación entre Martín y Alejandra es el punto que une las diversas partes de Sobre héroes y tumbas. Su encuentro es similar al de Juan Pablo y María: ambas parejas están destinadas a unirse y al cabo a separarse. No hay casualidades: Martín, un adolescente puro que empieza a descubrir con horror el cadáver del absoluto, piensa en su madrecloaca justo en frente de la estatua de Ceres, la Madre, la fertilidad, una blanca figura que conserva todos los atributos que él quisiera encon-

trar en los seres de carne y hueso, y específicamente en su madre: orden, claridad, la fría y pacífica indiferencia de un mundo marmóreo. Confuso, tímido, "como un bote a la deriva", Martín siente la presencia de Alejandra, un ser portentoso a su espalda. Voltea y la mira de reojo por un instante, pero con eso basta: su crucial encuentro es destino.

Martín se nos define como una sensualidad reprimida, un alma melancólica, ascética, en constante tensión espiritual: "como si Pío XII tuviera que vigilar un prostíbulo" (SHT, p.16). Y al perseguir el absoluto y sólo encontrar actitudes relativas, escinde el mundo en forma maniquea: el territorio puro de los ideales y la región oscura de los sentidos, el sexo y la madrecloaca. En tanto adolescente prototípico, Martín cumple un papel trascendente en la novela, ya que cuando "empieza a ver que el absoluto no existe" (SHT, p.36), que en la vida abundan tipos como Molinari -provocadores de vómito-, y que no hay lugar para el amor en un universo ciego, es él quien plantea, junto con Bruno, las preguntas intemporales sobre el sentido de la existencia.

Dentro de las fuerzas antagónicas de Sobre héroes, Martín representa el impulso hacia la vida. Desde su nacimiento estuvo al borde de la muerte: su madre "le explicó que había hecho todo lo posible para abortar, menos el raspaje, porque odiaba el sufrimiento tanto como adoraba comer caramelos y bombones" (SHT, p.24). Y a pesar de sus intentos de suicidio, soportó la verdad. Después de la muerte de Alejandra, en quien pretendía hallar la protección de una madre pero también el amor total, Martín busca nuevamente la muerte pero encuentra

la esperanza, Hortensia Paz, una afirmación de la vida, de la posible renovación aun después de la debacle.

Alejandra, por su parte, lleva al extremo las actitudes radicales de un personaje-Antígona: "No, Martín. Detesto las cosas intermedias" (SHT, p.261). Ella es la mezcla por antonomasia, el caos, la princesa y el dragón encarnados en su mismo cuerpo que a toda costa quiere aniquilarse. No tiene otro sentido su entrega física a seres que desprecia. Igual que Castel, Martín se sorprende del círculo estúpidamente superficial que frecuenta Alejandra. Pero si María de algún modo pertenecía a ese "ancho mundo de la gente que no vive en túneles", Alejandra entra en él con su cloaca interna. De los muchos rostros que tiene Alejandra -confusión que crea una incertidumbre terrible en el alma de Martín-, la mujer-boutique es la manera más atroz de autodestrucción, de sacar a flor de piel la culpa, el infierno interior que recrudece su intensidad cada vez que escucha dos nombres: ciegos y Fernando, la sombra que fatalmente la acosa con la posibilidad del incesto. En este sentido, podemos entender por qué Alejandra necesita a Martín: él es para ella una tregua enmedio de la hecatombe, una isla entrevista en pleno naufragio. Sin embargo, los demonios que la poseen, lo Otro, Fernando y el incesto, aquel mundo trágico que Martín nunca puede comprender, la arrastra. El destino atrae y ella, la niña-serpiente, habrá de purificarse mediante el fuego y la autodestrucción.

A lo largo de la narración, Alejandra aparece envuelta en un halo de misterio. Tiene la fuerza mágica de la tierra, la tierra devoradora de hombres. Es en parte demonio y en parte ángel: un ser que pertenece a lo innombrable, lo indefinible. Esta imagen inasible y mis-

teriosa de Alejandra surge así porque la narración se construye en una doble potencia (un personaje dice que otro dijo) y porque la historia de amor transcurre en dos niveles: en el presente de los acontecimientos, y principalmente, en la memoria de Martín que recuerda todo como si fuera un sueño, recuerda tratando de ordenar, con la ayuda de Bruno, el complicado rompecabezas de aquellos días. Así, vistos en retrospectiva, los hechos aparentemente anodinos cobran su real y trascendente significado: nada es casual, todo tiende hacia un fin específico.

Los rostros invisibles, como dice Wainerman, forman "uno de los temas que integran la constelación antropológica de Sábato" ⁶³. Toda la segunda parte de la novela, de hecho, hunde su raíz en la noción de los otros, los que enturbian y ensombrecen los amores de este mundo. La presencia de los rostros invisibles cumple un doble papel en Sobre héroes y tumbas: por una parte, son los rostros desconocidos de Alejandra, las facetas de su personalidad que permanecen ocultas para Martín o que, cuando se manifiestan, le son incomprensibles; y por otra parte, son los rostros con los que trata Alejandra, rostros reales (Molinari, Bordenave, el mismo Fernando), pero también imaginarios y por eso mismo doblemente angustiantes para un joven que anhela la pureza y el amor absoluto. Martín busca un instante perfecto y paradójicamente eterno: el amor como fotografía desafiando al tiempo. Por eso pensar en la palabra después le parece imposible: "le hacía imaginar un futuro en que ella no estaría más a su lado, un futuro en que otro otro! le diría palabras semejantes a las que él le había dicho y que ella había escuchado con ojos fervorosos en momentos que ya le parecían inverosímiles" (SHT, p.189).

Martín quiere a toda costa ser uno con Alejandra, pero su drama repite el de Castel y María, es decir, el drama del amor caído. Si la presencia de los "rostros invisibles" ensancha el abismo entre ellos, lo que en realidad los separa es el destino que arrastra a Alejandra como un río torrencial hacia su padre. Ante el fracaso de su relación, ella siente redoblado el peso de su culpa. Y cuando él la acosa con su infantil desesperación ("-Sí- gritó -, te seguí hasta aquel bar de la calle Reconquista y te vi con un hombre que se parece a vos y del que vos estás enamorada!" (SHT, p.271)), Alejandra queda al descubierto, las máscaras desaparecen, sólo queda el frenético rostro de la tragedia que la orilla a la expiación, al salto al vacío.

Si el punto de unión entre la amplia gama de temas y situaciones de Sobre héroes y tumbas radica en la dolorosa relación entre Martín y Alejandra, el desarrollo de él como personaje, las respuestas y cambios que se operan en su conciencia ante la nebulosa realidad que lo rodea, abre una de las más importantes vertientes míticas de la novela: Martín-héroe que lleva a cuestas la tarea de hallar la esperanza, la salvación y el sentido oculto de la vida.

La odisea de Martín que va de la desesperanza a la conciliación con el mundo y consigo mismo, podría verse como un gran rito de iniciación, una ceremonia progresiva en la que el personaje trata de tomar conciencia de las siniestras fuerzas que lo circundan. "La ceremonia", dice Caillois, "significa la vuelta al caos primordial y el establecimiento detallado de la legalidad cósmica: la llegada al mundo del orden no se realiza de golpe, se efectúa ella misma en or-

den" 64.

En su "ceremonia negra", Martín atraviesa por diversas pruebas donde se cimbra todo su ser. La prueba central, en su iniciación, es el amor y la experiencia sexual, ya que a través de Alejandra enfrentará el resto de las pruebas: la cercanía de la muerte y del mundo infernal, el miedo en una ciudad rodeada de "sombras" enemigas, en la casona de Barracas poblada de espectros y enfermos mentales, y por último, con la ayuda de Bruno que como buen contemplativo siempre racionaliza la experiencia, el acceso a cierta sabiduría, a cierta paz interior después de haber penetrado en el fango de la zozobra y el desconsuelo.

Al inicio de la novela, Martín es un ser desamparado, con el alma mutilada. En esas circunstancias, la llegada de Alejandra es como una revelación: el encuentro con una mujer portentosa que le descubrirá regiones desconocidas pero que desde siempre habían estado en su interior. Ella, como una encarnación del destino, momentáneamente se transforma en la guía de Martín, un mistagogo que lo conduce a través de fuerzas negativas. Pero si él encuentra en Alejandra a su sacerdotiza, su sextante en la noche oscura de su adolescencia, ella, a su vez, busca en él un sortilegio que ahuyente sus demonios, la legión de poderes enigmáticos que la impulsan hacia su destino trágico: Fernando. De modo que su relación amorosa cobra una dimensión simbólica, la presencia de una lucha mítica que nos mira desde atrás, desde siempre: lo terrible femenino, la princesa-dragón, enfrentada al héroe que encarna los ideales de renovación.

Alejandra está poseida por demonios, metáfora de su conciencia

dividida. Sus pesadillas y visiones manifiestan la batalla que libra contra el destino. Aunque sabe desde el principio que le hará daño, Alejandra no se aleja de Martín porque en la pequeña felicidad entrevista a su lado está la posibilidad, vana a fin de cuentas, de una especie de exorcismo que restituya la unidad de su conciencia: "¿y qué es la felicidad, al fin de cuentas?, ¿y por qué ella no habría de haberla sentido con aquel muchacho, por lo menos en los momentos de triunfo sobre sí misma, en aquel tiempo en que sometió su cuerpo y su espíritu a un duro combate para librarse de los demonios?" (SHT, p.145).

El intuye que Alejandra permanentemente tiene la mirada puesta en otro lado: "Y no sólo acudían a su memoria palabras significativas que desde el mismo comienzo llamaron su atención (los ciegos, Fernando), sino gestos e ironías respecto a terceros como Molinari, silencios y reticencias, y sobre todo, aquella enajenación en que parecía vivir días enteros y durante los cuales Martín tenía la convicción de que su espíritu estaba en otro lado, y en que su cuerpo quedaba tan abandonado como esos cuerpos de los salvajes cuando el alma les ha sido arrancada por el hechizo y vaga por regiones desconocidas" (SHT, p.145-146). Ese "otro lado" es un "allende", el mundo de los ciegos donde la princesa-dragón será sacrificada. Martín sólo recibirá los coletazos de la tragedia pero el lector, gracias al "Informe", sabrá que ese "otro lado" es el mundo infernal de los Ciegos. Alejandra se ve arrastrada hacia ese reino que Fernando explora en su descenso, en su catábasis. Si Martín es la vida, la luz, el afán de pureza, en pocas palabras un santo, según Alejandra, ella lo llama desde la otra orilla, desde la antívida.

En el Evangelio según San Marcos (5, 1-20), Jesús exorcisa a un poseso y define la pluralización del espíritu impuro: los demonios son Legión. "El mal", diría Jean Starobinsky, "se encuentra siempre del lado de la pluralidad: ya se trate de enfermedades, de hostilidad demoníaca, de incredulidad, la parte adversa siempre es plural" ⁶⁵. La conducta del poseso nos remite a una gestualidad desgarrada: ataques epilépticos, visiones, contradicción constante, actitudes nerviosas. Martín, como Jesús con el geraseno, trata de reintegrar la identidad de Alejandra pero su intento es inútil. Nuevamente, en la narrativa sabatiana, estamos ante el horror a la mezcla. En su delirio de absoluto, Castel, Martín y el mismo Sábado, por qué no decirlo, viven, como los vates del romanticismo, en la nostalgia de la identidad total, de la unidad metafísica de todo lo existente.

"La tumba que recibe al muerto se asocia con el simbolismo de lo femenino, que es al mismo tiempo vida (matriz-cuna) en su aspecto positivo y muerte (tumba) en su aspecto negativo, destructor" ⁶⁶. Alejandra se mueve entre el binomio vida-muerte. Atraída por el candor adolescente de Martín hacia la orilla de este mundo, pero arrastrada portentosamente por Fernando hacia la "antiorilla". Si Martín creyó descubrir lo destructor femenino en su madrecloaca, su madre-serpiente ("Como si su madrecama, pèrfida y reptante, lograra salvar los fosos que él desesperadamente cavaba cada día para defender su torre..." (SHT, p.135)), Alejandra lo desengaña. Es ella quien lo enfrenta a los misterios de una auténtica mujer-serpiente.

Como mujer inasible, que es la misma y siempre diversa, plural, que carga con su fatalidad a flor de tierra pero también bajo

tierra, Alejandra nos remite al mito de Melusina, la mujer-serpiente-devoradora, el origen del espíritu impuro. La serpiente, como tal, está emparentada con la figura del dragón (draco: serpiente). Y estas correspondencias nos llevan a la narración folclórica donde el héroe lucha con el monstruo a fin de liberar a la princesa: San Jorge, Perseo y Andrómeda, Martín y Alejandra. Pero en la reelaboración mítica de Sábato, Alejandra es un ser mixto y totalmente incomprensible para el héroe 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: "Y como si, para colmo, advirtiese que el dragón no vigila amenazante como lo imaginamos en los mitos infantiles sino, lo que era más angustioso, dentro de ella misma: como si fuera una princesa-dragón, un indiscernible monstruo; casto y llameante a la vez..." (SHT, p.135). En términos jungianos, la batalla entre el héroe y el dragón reproduce el conflicto entre el yo y las tendencias regresivas, la sombra. Martín no logra salvar a Alejandra pero sí vislumbra las fuerzas que podrían aniquilarlo. Martín-héroe, así, lucha denodadamente por rescatar a la princesa, pero el fuego del dragón la consume y se consume a sí mismo. Fuego purificador, sin duda, pues Martín, aun en medio del infortunio, encuentra la esperanza, el camino hacia la renovación.

"Este mundo ya no es el cosmos atemporal e inalterable en que vivían los Inmortales", señala Mircea Eliade. "Es un mundo vivo, habitado y desgastado por seres de carne y hueso, sometidos a la ley del devenir, de la vejez y de la muerte. Por eso reclama una reparación, un renovamiento, un fortalecimiento periódico" ⁶⁷. El 24 de junio de

1955, Alejandra mata a su padre y prende fuego a la casona de Barracas. Fija la expiación de su culpa mediante la autodestrucción. "Expiar" se interpreta "etimológicamente como 'hacer salir (de sí) al elemento sagrado (b'vios, pius) que la mancha contraída había producido" ⁶⁸. Es decir, expulsa la mancha del incesto, la finalidad que obsesivamente persiguieron ella y su padre. Con ellos, ese 24 de junio, termina la degeneración de la familia Olmos. Y si tomamos en cuenta que Fernando nació un 24 de junio de 1911, la calidad mítica del tiempo en Sobre héroes y tumbas es evidente. Un ciclo trágico termina ese día: el orden degeneró en caos pero el fuego purificador hace que renazca, de entre las cenizas, el orden. Martín es testigo y partícipe de tal renovación: es un héroe solar que rompe las tinieblas.

Como en la visión trágica del mundo las conmociones de lo uno afectan al todo y viceversa, la noche del incendio en Barracas se da en el momento crucial que marcó la caída del régimen de Juan Domingo Perón. En plena noche de estallidos y con la imagen previa de la quema de iglesias, se verifican las profecías del loco Barragán: "sí, riasón, pero ya van a ver lo que les digo, ya lo van a ver con sus propios ojos, porque es necesario que esta ciudad emputecida sea castigada y tiene que venir Alguien porque el mundo no puede seguir así" (SHT, p.228). De modo que ocurren dos fuegos purificadores: uno individual, el fin de Alejandra y Fernando, y otro colectivo, el derrumbe del régimen populista y demagógico de Perón. Como dice el mismo Barragán, esa destrucción exenta a Martín, ya que él representa el instrumento de la renovación: "pero vos, pibe, vos no, porque vos tenés que salvarnos a todos" (SHT, p.228).

De todos los personajes atormentados de Sábato, únicamente Martín logra conciliarse con su ser y con el mundo. Aprende que los diminutos instantes de felicidad, granitos de azúcar en medio del desierto, siempre están rodeados de dolor. El faro que vislumbra, la esperanza, lo sobrepone al fondo tempestuoso y turbio donde su existencia se recorta. Pero la renovación que acarrea el héroe, sólo puede cobrar su auténtica dimensión desde el punto de vista del antihéroe, Fernando, un redentor tenebroso que lleva a cuestas la culpa de todos en su exploración subterránea.

El reino de las tinieblas

"All creatures move on their appointed paths;
In their begining is their end".

Séneca, Oedipus.

"Borges: Cuando uno sueña, el pensamiento toma formas dramáticas. Es lo que decía Dryden. De noche, cuando soñamos, somos el actor, el autor, el espectador y el teatro. Somos todo".

Diálogos Borges-Sábato.

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, Fernando Vidal Olmos, Sábato nos

abisma en la más depurada y auténtica muestra de su visión trágica, en el haz de sentidos que conlleva la epopeya onírica de su personaje. Siendo un texto en el cual la literatura y el mito avanzan tomados de la mano, la búsqueda del significado esencial del "Informe" ha despertado entre los críticos múltiples dudas, malentendidos, hipótesis luminosas y otras banales y sombrías. En todo caso, la vía regia para penetrar en dicho texto debe hallarse partiendo de símbolos y mitos.

Y aun así, nuestra "interpretación" será incompleta (el "Informe" es lo que es), ya que el texto, en su momento crucial, es un sueño, un viaje por regiones misteriosas donde impera una lógica distinta de la que rige la realidad objetiva. En ese reino domina la dramaticidad, la acción contrapuesta al logos, al discurso teórico. "El sueño es su propia interpretación", dice El Talmud. Los mitos y sueños, por tanto, se explican hasta donde sea posible con mitos y sueños.

Este intento de interpretación implica el reconocimiento de una necesidad más profunda: la nostalgia mítica que ha entrado paulatinamente, como un gusano corruptor, en el meollo del pensamiento racional. A esta nostalgia responde la afanosa tarea de la literatura moderna que intenta resucitar los mitos que antaño certificaban un pacto de solidaridad entre el hombre y el universo. Un escritor como Sábato, inmerso hondamente en esa nostalgia, transfigura relatos que ocurrieron en un pasado prestigioso y distante, y los incorpora a nuestros días. "Al evocar el mito", como sugiere García Gual, "el relato situado en ese lejano pasado heroico, la tragedia cuestiona el presente. También así cumple el mito una función social"⁶⁹. Personajes como Fernando y Alejandra son seres radicales que viven en el colmo

de la tensión, en el territorio de batalla entre el bien y el mal. Llevan tras de sí la enigmática fuerza del mito.

Lo que resulta paradójico e incluso tragicómico en el "Informe", es que Vidal Olmos, el vidente (videre-Vidal), pretende exponer su investigación del mundo subterráneo como si fuera un documento "científico", y por tanto, objetivo, sistemático y racional: "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: quiero hablar de mi experiencia como un explorador puede hablar de la expedición al Amazonas o al Africa Central" (SHT, p. 310). Nada más descabellado. Las pruebas y datos que proporciona para sustentar su teoría de la Secta de los Ciegos son tan alucinantes que al principio mueven a risa. Pero paulatinamente la paranoia de Fernando adquiere el vértigo de una pesadilla y entonces aparece la risa pura, la risa que se ríe de lo desdichado. Así, en consecuencia con la cosmovisión de Sábato, la aparente autenticidad racional del "Informe" parodia el frígido corpus teórico de Occidente.

La reactualización mítica sustenta la visión trágica que surge del "Informe". En el principio está el final: "¿Cuándo empezó esto que va a terminar con mi asesinato?", se pregunta Fernando con feroz lucidez (SHT, p.289). Se sabe arrastrado hacia un fin previsto pero no quiere morir impune, se empeña en descubrir cuál es ese fin y el porqué de su destino, misterios que detenta la Secta de los Ciegos en el mundo inferior y terrible de la irracionalidad, de las furias que

exigen la expiación de toda falla trágica. No existe una "fatalidad somática" en la empresa de Fernando, ni una "total sumisión de la conducta humana a los imperativos de los instintos" ⁷⁰. Existe, por el contrario, la angustiada libertad de lo trágico donde el hombre empeña su coraje y su fervor en contra del destino. Ni libertad angélica ni determinismo mecánico: Fernando actúa tentado a la fatalidad, participa en la más "tenebrosa de las cópulas" porque es su deseo, un momento que ha buscado durante toda su vida. Avanza en pos del castigo: "esa muerte me espera en cierto modo por mi propia voluntad, porque nadie vendrá a buscarme y seré yo mismo quien vaya, quien deba ir hasta el lugar donde tendrá que cumplirse el vaticinio" (SHT, p.448).

Fernando es un antihéroe, "Sigfrido de las tinieblas" (SHT, p. 425) que aspira a develar la raíz esencial de la existencia y la raíz del mal. Como todo héroe trágico, penetra en las regiones prohibidas en un momento de desorden, caos y desintegración, para expiar con su propia ceguera, y al cabo con su muerte, la culpa que lleva a cuestras y la osadía de pretender develar los misterios que están "allende", en el más allá. Va tras la Secta, pero a fin de cuentas, su caso reproduce el mito de Acteón, el cazador cazado. Se cierra, por ende, un círculo donde Fernando persigue y es perseguido por su destino. Cree luchar contra fuerzas exteriores a él, visibles, pero en última instancia no es así: en su descenso al mundo inferior descubre, como el Satán de Milton, que su exploración lo ha llevado a bajar a las regiones más remotas de su inconsciente, cloacas que, según Sábato, reflejan un fondo común a la condición humana.

Ser de una pureza radical, absolutista, Fernando no oculta su estirpe satánica: la libertad es culpable, "preferible reinar en el

infierno que servir en el cielo", diría Milton. Y su rebeldía consiste en mostrar la podredumbre que se oculta tras la hipócrita apariencia: es un anarquista moral e intelectual que con su visión apocalíptica denuncia la falsa sensiblería de las buenas conciencias, el siniestro fondo de la compasión y las sacrosantas virtudes burguesas, el reino de las finanzas y el dinero al cual, haciendo eco a las críticas de Berdiaeff, le atribuye un misticismo de naturaleza casi diabólica. Según Fernando, se investiga el mal practicándolo. Y aun así su pureza es enorme: irradiando como la llama, se quema y se consume. Él es la provocación destructora transfigurada en doctrina.

El terrorismo intelectual de Fernando hace recordar a nihilistas rusos como Pisarev, que arrojaron bombas en contra de toda filosofía, de los vicios que se hacen pasar por virtudes, del arte y la religión, de los valores universales y las costumbres. También en esta corriente de exaltados están los surrealistas, un movimiento que dejó una huella indeleble en la obra de Sábato, una moral más que un arte: la ética del sueño y los instintos. No es casual que Breton admirara a Jacques Vaché, actor que constantemente hacía apasionantes llamados al asesinato, que llegó a ser glorificado como un dios de la naturaleza. La ética surrealista, en su delirio de autenticidad, prefería llegar al extremo de lo cruel, al cinismo, la ironía e incluso al derramamiento de sangre, antes que aceptar las medias tintas de la vida adocenada. "Al identificar la destrucción con la naturaleza, inventaron héroes cuyo heroísmo estribaba en su metamorfismo mágico, en su violencia, en sus poderes oscuros, en su ciencia misteriosa" ⁷¹. 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 Rocam-

bole, 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 Leautréamont, escritores que se surmergieron 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 ⁷².

El viaje que realiza Fernando hacia los reinos de la impudicia y la podredumbre tiene como objetivo desentrañar los misterios de la Secta de los Ciegos. Ya la misma palabra misterio es sospechosa: proviene del sánscrito mus, "lo que se oculta". Fernando quiere la Verdad, tanto la verdad última de su existencia como la verdad generatriz de la vida. Y para exponer la fase más profunda de su investigación, Sábato recurrió a la fusión de dos mitos: la catábasis, el viaje a la otra orilla o descenso ad inferos, y el viaje celeste del alma durante el sueño.

El Viaje a la Otra Orilla es el VIAJE con mayúsculas, la más difícil y peligrosa prueba que puede enfrentar un héroe. En el Más Allá, el mundo de los muertos y los espíritus, de los demonios y las calamidades sin término, saldrán al paso del héroe múltiples obstáculos: ríos misteriosos, planicies iluminadas entre estallidos, mares de plomo, bestias demoníacas, y el héroe debe templarse y vencer sus miedos, principalmente el miedo a sí mismo porque su mirada entrará en contacto con la eternidad. Son pocos pero grandiosos los que han llevado a cabo tan difícil aventura: Heracles en busca de Cerbero, Orfeo al rescate de Eurídice, Gilgamesh ansiando la eternidad, Ulises, Dante que regresó con ojos alucinados. El héroe baja al reino de las sombras en pos

de algo muy valioso, y asciende pleno de sabiduría.

Cabe establecer la diferencia básica entre aquellos descensos prestigiosos y el de Fernando: los primeros bajan con la certeza de un posible ascenso, de su reincorporación al reino de la luz, mientras éste baja hacia la nada, hacia su disolución absoluta.

A partir de la persecución de Iglesias, la narración de Fernando adquiere un matiz totalmente premonitorio. Después de un febril razonamiento, llega a la conclusión de que el departamento donde entró Iglesias era "un pasaje HACIA OTRA PARTE". Y una vez dentro, ya franqueada la segunda puerta, comienza la abyecta iniciación: "Una helada corriente eléctrica sacudió mi cuerpo: el haz de luz iluminó ante mí una cara.

Una ciega me observaba. Era como una aparición infernal, pero proveniente de un infierno helado y negro" (SHT, p.378). Cuando Fernando se derrumba sin sentido en el suelo de aquella habitación se inicia el verdadero viaje del alma hacia los territorios de la podredumbre, el "despertar" a una realidad de pesadilla: cruza el mar ignoto, aguas estancadas y lúgubres (el símbolo más común del inconsciente), y en una barca se desliza hacia la Otra Orilla. Este primer sueño en su descenso nos enfrenta a una reminiscencia infantil de Fernando: "Mas no podía pensar, aunque mantenía una especie de vaga conciencia y de pesada memoria en mi infancia. 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" (SHT, p.380). Vidal, el vidente, del mismo modo que esos pájaros, será enceguecido como venganza de las furias, como primer paso en la expiación de su culpa.

Cuando vuelve a la conciencia, Fernando narra saltando en el tiempo -el "Informe" abarca sucesos que van de 1947 al 24 de junio de 1955-, toda una serie de microrrelatos que funcionan como una revisión retrospectiva: el pasado se explica y cobra su sentido real a partir del presente. Esta creencia no funciona únicamente en el "Informe" sino en toda la obra de Sábato: los hechos aparentemente anodinos adquieren suma importancia en relación al trágico final. En el caso específico del "Informe", esta idea destaca la calidad mítica de un tiempo donde el presente siempre confirma las premoniciones del pasado y donde el futuro pierde su razón de ser: Vidal Olmos, desde un principio, preanuncia cuál será su fin.

La ausencia de una cronología precisa nos deja ante un tiempo mítico: Fernando habla de su Aventura como si hubiera durado siglos, períodos incommensurables, lo cual nos da la sensación de presenciar acciones que transcurren en un tiempo sin tiempo, en la eternidad.

Pronto empiezan las premoniciones que apuntan hacia la tragedia: "Verdaderamente ¡qué manga de cañallas! Que para creer necesitan que a uno lo quemem" (SHT, p.407). Influidos por la imagen onírica en la que lo ciegan los pájaros de la "infancia", Fernando le da sentido al pasado en función de ese presente donde el destino tiende su cerco. Recordar el caso de Víctor Brauner, el pintor que obsesivamente persiguió su destino y perdió un ojo, reafirma el aviso que Fernando ofrece a los ingenuos:

¡NO HAY CASUALIDADES!

El sabe que la fatalidad domina en el reino de lo trágico. Sin embargo, su teoría también tiene relación con el "azar objetivo" de los surrea-

listas, idea que trasplanta la noción de destino a los dictados del inconsciente. "Para los surrealistas, la casualidad no es más que el encuentro de una casualidad externa y de una finalidad interna, la forma de manifestación de la necesidad exterior que se abre camino en el inconsciente humano. Es decir, que entre los posibles acontecimientos de su vida, el hombre elige los que le convienen" ⁷³. Esta elección no siempre tiende hacia lo "bueno". Puede conducir, por el contrario, a desgracias, accidentes, congojas, ya que son obsesiones que persigue el yo profundo. Por eso Alejandra y Fernando se buscan denodadamente a pesar de obstáculos (como Martín) y de su mutua repulsión.

En el exorcismo narrado en el Evangelio según San Marcos, Jesús pasa a la otra orilla, "al otro lado del mar", a la región de los gerasenos deslizándose en una barca sobre aguas tempestuosas. Ese tránsito equivale a una catábasis, a un enfrentamiento directo con el mal: Cristo lucha contra Legión, la pluralidad de demonios que poseen al geraseno. En cierto sentido, la Aventura de Fernando podría remitirnos a esa lucha, pero Legión está dentro de sí.

Si la vista tiene que ver con la luz y ésta con el bien, pensar en un Cristo ciego sería imposible, como afirmó Sábato en cierta entrevista ⁷⁴. Pero sí sería posible pensar en Fernando como un redentor al revés: carga con el deber de expiar su culpa personal, pero también sueña por la comunidad. A nivel mítico, su muerte y la purificación mediante el fuego permite el restablecimiento del orden cósmico. El héroe de las tinieblas parece en el reino del mal, pero Martín, el héroe solar, después de haber encontrado al Dios desconocido, la esperanza, podrá contemplar con renovados ojos su tierra prometida, la Patagonia.

Una vez que la Ciega reaparece a los ojos de Fernando, éste cruza la tercera puerta y comienza su verdadero descenso, su "vía crucis" a través de los muladares y las infectas cloacas. Se sabe un "héroe negro y repugnante" destinado a testimoniar la Basura, los Malos Pensamientos. Los laberintos y galerías que recorre Fernando evocan la imagen egipcia del mundo infernal, "un símbolo muy conocido de representación del inconsciente", como señala Jung ⁷⁵. En el sueño, recupera otro de los importantes recuerdos de infancia que explican el fin que le espera: cuando descubrió en una lectura la desgracia de Edipo: "Y ya nunca pude apartar de mí mente el fin de Edipo, pinchándose los ojos con un alfiler después de oír aquellas palabras de Tiresias y de asistir al ahorcamiento de su madre" (SHT, p.431).

Todo el tiempo ha mirado hacia adentro. Se autonombra "místico de la Basura y del Infierno" (SHT, p.431), y la misma palabra "mística" revela su oficio: mýein, "cerrar los ojos". El místico renuncia a los sentidos corporales, especialmente al que lo pone en contacto con el mundo externo, la vista, y se adentra en sí mismo: es un ciego que sólo mira con el alma.

La descripción de la "comarca de melancolía" tiene el relieve de las alegorías oníricas del medioevo. Fernando encuentra en ese páramo a la estatua, la deidad nocturna que lo llama desde su centro umbilical como un ojo fosforescente, la madre terrible que lo absorbe y lo hace viajar a través del tiempo, el espacio y las edades. En su viaje a los orígenes del ser, Fernando recorre la prehistoria, el de-

sarrollo biológico e inconsciente del hombre, los arquetipos e imágenes primordiales de las que habla Jung, "formas mentales cuya presencia no puede explicarse con nada de la propia vida del individuo y que parecen ser formas aborígenes, innatas y heredadas por la mente humana" ⁷⁶. Esta es la cosmogonía que encierra el "Informe": una batalla primordial entre el caos y la luz. En tanto se ubica en el punto de lo indecible, el mismo lenguaje que describe el descenso reproduce tal batalla. Las palabras son, como en tiempos del surrealismo, elementos que materializan al yo, o bien que lo disuelven, lo dividen y aniquilan. ¿No existe una semejanza evidente entre la imagen del pez-soluble de Breton y el cuerpo-pepe, conocimiento-pepe de Sábato?

Las metamorfosis y las reminiscencias arcaicas, las distintas eras zoológicas que atraviesa Fernando, también nos hablan de una muy antigua referencia que subyace en el "Informe": la tradición órfico-pitagórica. Según señala García Gual, Empédocles de Agrigento, epígono de las enseñanzas pitagóricas, alude "al destierro al que los dioses someten al alma del impío (...) y no era más olvidadizo que el Maestro, en cuanto a sus vidas anteriores:

'Pues yo ya he sido, antaño, muchacho y muchacha,

y un arbusto y un pájaro y un pez escamoso en el mar'" ⁷⁷.

Como Empédocles que en un frenesí se arrojó al cráter del Etna para descubrir el principio esencial de la vida, como Pitágoras que bajó al Hades para recordar otras existencias, Fernando se propone descubrir la verdad más íntima del hombre mediante su epopeya onírica, remontando el laberinto del inconsciente hasta el instante de la generación del mundo.

Al fin recupera la conciencia, y en un esfuerzo supremo por ordenar su mente se percata de que no ha salido del cuarto de la Ciega que no es otra sino Alejandra, Alejandra transfigurada en esa imagen por la delirante cabeza de Fernando. "(...) si todo sueño es un vagar del alma por esos territorios de la eternidad, todo sueño, para quien sepa interpretarlo, es un vaticinio o un informe de lo que vendrá. Y así en aquel viaje supe, como Edipo lo supo de labios de Tiresias, cuál era el fatal fin que me estaba reservado" (SHT, p.442). Ana María, madre de Fernando, sobrevive por su disposición espiritual en Georgina, prima de Fernando, y por su parecido físico en Alejandra. La identificación entre Ana María-Georgina-Alejandra incluso confunde los sentimientos de Bruno que se enamoró de las dos últimas buscando a la primera, "la única aproximación a una madre carnal que conocí", dice (SHT, p.522). Fernando sentía por Ana María una pasión enfermiza, odiaba a su padre y a toda costa la desea. No tiene otro sentido el poder de seducción que ejerce sobre su prima Georgina. Finalmente cumple su destino con Alejandra, la hija que sustituye en esta galería de espejos a la madre. La relación incestuosa de padre e hija posibilita el paralelo con la tragedia de Edipo y Yocasta. Edipo-Fernando prevee su ceguera, su asesinato y la purificación por el fuego.

"El incesto", diría Caillouis, "es característico del Caos: se implican mutuamente. El Caos es el tiempo de los incestos míticos y en general se supone (...) que el incesto desata catástrofes cósmicas"⁷⁸. Fernando ha perseguido por su propia voluntad el incesto. En el momento en que la ciega lo toca, surge una vertiginosa revela-

ción que lo sacude como si fuera una descarga eléctrica: ¡ERA ELLA! Entonces participa en la más "tenebrosa de las cópulas", instaure el Caos: "perdí el sentido de lo cotidiano, el recuerdo preciso de mi existencia 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 diabólico ayuntamiento..." (SHT, p.444). Todo marcha hacia la desintegración ontológica. Fernando sufre múltiples metamorfosis pero todos esos seres son devorados por un volcán de carne. La destrucción es absoluta: si el yo se desmorona, la realidad también desaparece. Una vez consumado el ritual orgiástico, la herida, la falla trágica de los personajes alcanza a todo el universo: "El Universo entero se derrumbó sobre mí", concluye Fernando (SHT, p.447).

Si el descenso por el útero de la deidad terrible representa una especie de cosmogonía, el incesto con la Ciega genera una fuerza totalmente opuesta, una fuerza apocalíptica que conduce a la destrucción del mundo. El "tiempo" del "Informe" concentra el principio y el final de los tiempos. Esta novela-dentro-de-la-novela permite que Sobre héroes y tumbas instaure un nuevo mito: el de los Ciegos, los ejecutores del mal que habitan en las tinieblas entre ratas y reptiles. Y el mito posee su topología: las cloacas, los laberintos subterráneos de Buenos Aires, espacio que adquiere un significado universal: es el axis mundi, una representación de la estructura vertical del mundo con sus misterios y enigmas; es la división entre "arriba" y "abajo", uno de los arquetipos más antiguos y duraderos con el cual,

desde siempre, se ha representado la organización del universo.

¿Pero qué simboliza la famosa y ambigua Secta de los Ciegos? ¿Son las furias encargadas de ejecutar con extrema crueldad los designios del destino? Indudablemente. ¿Pero qué más? ¿El inconsciente, el Mal como sustrato común al ser humano, la necesidad? ¿Ceguera es muerte, tinieblas, culpa? Eso y más. La cuestión abre diversos cauces y creo que no hay una explicación definitiva y que cierre el problema. Las ambigüedades y connotaciones del "Informe sobre ciegos" como totalidad mitopoética, son irreductibles a ideas claras y distintas. Sin embargo, creo que todo enfoque que busque plantear hipótesis sobre el mito de los ciegos sabatiano debe partir de un análisis de la ceguera y de la visión como modelos culturales, como tradición e incluso como instrumentos que ofrecen vías divergentes de conocimiento.

Los ojos, en primer término, objetivan la realidad, ubican todo aquello que ocupa un lugar en el espacio, dominan lo real (?) tangible. Son, se dice, las ventanas del alma, el puente que pone en contacto nuestro más íntimo reducto con el mundo externo. Un ciego tiene los ojos inmóviles, insensibles. Por el contrario, quien ve refleja en sus ojos su alma. ¿No es la mirada algo espiritual? ¿No descubrimos bajo el sutil juego de los músculos oculares ciertos estados de ánimo, ciertos atributos de la personalidad? El ser "ve a través de sí", acotaría Heidegger, su ser inmerso en el mundo, su ser existiendo con otros. El sentido de la vista nos permite ordenar la realidad.

La misma sistematicidad, racionalidad y objetividad del pensamiento científico en su faz empírica, depende de la vista: se obser-

va, se experimenta, se contrastan las hipótesis con la realidad objetiva (inaccesible para un ciego) y finalmente se crean leyes, teorías y modelos. Los ojos son luz: develan lo oculto, descubren y casi me atrevería a decir que le dan nombre a las cosas. Cada nuevo descubrimiento, cada ente que se hace visible, recibe un nombre: no existe lo que no tiene nombre. Los ojos, así, le dan armonía a la existencia: clasifican, ordenan, le dan un rumbo preciso a nuestro andar.

¿Por qué los barrocos asociaban el sueño con la muerte, con las regiones tenebrosas? Cuando los párpados caen y la luz empieza a languidecer entre el crepúsculo y la noche, el Cosmos entero parece preguntarse: "¿vencerá nuevamente la luz a las tinieblas?" Y nosotros, al pasar de la vigilia al sueño, también podríamos preguntar: "¿volveré a ver la luz del día?"

Todas las religiones y los mitos de renovación celebran el momento en que el Caos abandonó la tierra y la divinidad instauró la luz. Para no ir más lejos recordemos nuestra vieja Biblia: "La tierra estaba confusa y vacía y las tinieblas cubrían la haz del abismo, pero el espíritu de Dios se cernía sobre la superficie de las aguas.

Dijo Dios: 'Haya luz'; y hubo luz. Y vio Dios ser buena la luz, y la separó de las tinieblas..." (Génesis 1, 1-3). El espíritu luminoso disipa el Caos. Bajo esta óptica, el Espíritu Santo y la luz están del lado del Bien, la oscuridad, del lado del Mal.

Especular, intuir, reflexionar: la filosofía de Occidente siempre ha buscado dar-a-luz verdades claras, predominantemente racionales. Mirar y ver, para San Agustín, son las fuentes de la sabiduría. Parménides encuentra el ser mediante la vista. Para Tomás de Aquino

sabemos de Dios viendo la perfección y el concierto de sus criaturas. Y no se diga de los neoplatónicos que a través de la contemplación de la belleza, trazan la línea circular del universo que los lleva a ver la divinidad. Razón y vista parecen ir de la mano.

Al analizar las relaciones de Sócrates y Sartre con el platonismo, Sábato descubre en ambos filósofos un odio al cuerpo, un anhelo vehemente por instaurar un orden espiritual y perfecto. Ambos encuentran el mal en la encarnación, la caída es ser cuerpo, facticidad perecedera y sucia, un estercolero en una palabra. Agrega Sábato: "Y tanto porque la vista es el sentido más sutil, el más próximo al espíritu puro, como por la primera potencia que ejerce sobre ellos, ambos filósofos darán a este sentido preeminencia filosófica aunque sea en la forma contradictoria de Sartre, que si conscientemente ha sido un existencialista, psicoanalíticamente siempre fue un platónico, un racionalista" (A, p.131). La deificación de la mirada motiva ese culto a lo cristalino y a la nitidez que, por lo general, deriva en un platonismo patológico, en un rechazo al mundo.

Tras esta cadena de juicios, empezamos a sospechar que hay regiones que la vista es incapaz de ver, un amplio margen de realidades que también le pertenece al hombre y que acaso sea lo más íntimo que posee: instinto, irracionalidad, misterio, caos, cuerpo, sobre todo pérfido cuerpo capaz de caer en la degradación más radical. Estos demonios surgidos del fondo de la tierra le son ajenos al nido y luminoso sentido de la vista. De ellos debe dar cuenta su antítesis, es decir, la ceguera. Si la mirada se vuelca hacia afuera, la ceguera lo hace hacia adentro, hacia las profundidades del yo, lo invisible ⁷⁹;

sí la mirada es la luz, el bien, la ceguera es el mal, lo tenebroso; mientras el ejercicio de una genera un arte clásico y racional, la otra un arte romántico e interesado en lo irracional; una es contemplación, la otra, realidad encarnada, inhumano campo de batalla entre el bien y el mal; mientras en una reina el orden, en la otra el caos, la contradicción constante, la pluralidad propia del espíritu impuro; sí la mirada muestra lo que el hombre desearía ser, la ceguera ve lo que es.

El hombre es un ser dual: se debate entre la luz y la sombra. Pero hay que reconocer y descender hasta la sombra para encontrar la luz. En este sentido, la Secta de los Ciegos vendría a ser la proyección de todas las desgracias del hombre, la venganza de las furias, el destino ciego contra el que se lucha heroicamente, la maldad. En el "Informe sobre ciegos" el reino de las tinieblas está en el mismo ser de Fernando. Y el artista según lo concibe Sábato, igual que Fernando, debe descender al fondo oscuro y siniestro de su yo, al reino de la ceguera, para dejar un testimonio profundo de la condición humana de su tiempo y circunstancia.

El importante papel que tienen las referencias a la tragedia de Edipo en el "Informe", ofrece un cauce más para aproximarnos al sentido que Sábato le atribuye a la ceguera. El nombre de Tiresias proviene de Teírea que significa "signos celestes"⁸⁰. El don profético, la videncia de este ser prestigioso está vinculada estrechamente a su ceguera. De las distintas variantes que explican el porqué de la ceguera de Tiresias, Fernando cita la versión transmitida en un poema de Calímaco: "Y yo, Tiresias, como castigo por haber visto y

deseado a Atenas mientras se bañaba, fui enceguecido..." (SHT, p.431). Ahora bien, entre las ninfas que se bañaban con Atenea, estaba Cariclo, la madre de Tiresias. De manera que el vidente ve tal escena "lúbrica" y transgrede el orden. Su situación encaja en este esquema: prohibición-violación-castigo. García Gual lo explica con suma claridad: "las desdichas siempre acontecen a Tiresias por haber visto -o haber dicho- cosas que deberían permanecer ocultas. El que entra en posesión de los secretos, según la creencia popular, es siempre un temerario, y no dista mucho de ser un culpable" ⁸¹.

Fernando, Edipo, Tiresias, en situaciones distintas y sustituida la madre por la hija en el caso del primero, quedan ante la desnudez de su madre. El castigo ante ese tabú óptico es la ceguera, un símbolo de castración. Sin embargo, su falla real consiste en penetrar en lo sagrado, ver más allá de lo permitido. Fernando busca el misterio de la existencia, la raíz del mal y su castigo es la ceguera y la muerte. Es el precio que debe pagar a cambio de conocer el pasado, el presente y el futuro, de conocer la verdad primigenia de la existencia.

Fernando baja al subsuelo para ver realmente, para destruir la ilusión. La ceguera de Edipo y de Fernando reviste todo un símbolo: ellos enfrentan el conocimiento de las verdades más terribles del ser humano, las verdades invisibles. Fernando-ciego mira hacia adentro y descubre que los realmente ciegos son los que en la superficie buscan la explicación de todo con ojos físicos y rehuyen las verdades sinietras, el conocimiento trágico y los riesgos para el alma que dicho conocimiento trae consigo.

No se explora el reino de las tinieblas impunemente. La deses-
peración de Milton a causa de su ceguera, por ejemplo, imprime notas
tristemente lúgubres en el Paraíso perdido. Acompañado de su musa ce-
leste pudo descender para cantarle al Caos, a la Noche eterna, y fi-
nalmente ascender hacia Dios, la lumbrera vital y soberana. Mas para-
dójicamente, el gran protagonista de la epopeya de Milton es Satán.
¿Acaso la luz divina volvió a visitar las órbitas blancuzcas del poe-
ta inglés después de tal resultado? El paranóico Fernando diría que
el ciego Milton fue un instrumento de la Secta para enaltecer al De-
monio. Milton, por su parte, se limita a reclamarle a Dios con melan-
colia:

"...but thou

Revisit'st not these eyes, that roll in vain
To find thy piercing ray, and find no dawn;
So thick a drop serene hath quenched their orbs,
Or dim suffusion veiled".

(Paradise Lost, III-22-26).

Y asimismo Sábato. No hay casualidades sino finalidades en la
vida: Sábato buscó durante años y años desentrañar con su narrativa
los misterios de la Secta de los Ciegos. Y hoy en día, a sus seten-
ta y cinco años de edad, padece de lesiones en las retinas y se de-
dica a la pintura: óleos que encierran un universo en convulsión,
figuras de pesadilla, imágenes que desbordan la tela como si fueran
las visiones innumerables de un poseso. El destino arrastra y Sábato
lo sabe. La exploración de la Otra Orilla nunca ha sido impune ⁸².

Los héroes y la historia

Aunque Sábato quisiera encontrar la salvación del hombre en la Eternidad, lejos de la mascarada de crímenes en nombre de Dios, el Estado o la Razón creadora de monstruos, la Historia y la circunstancia específica de su país son un lastre que lo hunde en el reino de este mundo, en la única posibilidad dentro de lo posible. No en vano se ha llamado a Sobre héroes y tumbas novela-fresco, "fresco de la vida argentina, ya que en ella no sólo desfilan tipos humanos propios de ese país, sino que se discuten los problemas que aquejan a sus habitantes, sus modos de vivir o actuar o pensar, su historia (desde el siglo XVIII hasta 1955) y el drama que ella conlleva, las esperanzas y el futuro del país"⁸³. La circunstancia argentina, se esté o no de acuerdo con la visión de ella que ofrece Sábato, no es un simple telón de fondo ni un escenario donde se mueven marionetas abstractas, sino un elemento vivo, instalado en pleno corazón de la novela.

Desde la época de Rosas y la huída de la Legión de Lavalle hacia Bolivia (1841) hasta los últimos dos años del gobierno de Perón (mayo de 1953 a junio de 1955), años en que transcurre la tormentosa relación entre Martín y Alejandra; desde referencias a las invasiones inglesas del siglo XVIII y a la Revolución de Mayo de 1810 hasta la presencia de los grupos anarquistas argentinos entre 1920 y 1930; desde las purgas de la mazurca hasta la quema de iglesias a manos de los camisas negras en 1955. Al repasar la historia de su país, Sábato intenta una aproximación a la raíz ontológica de la Argentina: ¿cuál es el destino y la identidad de una nación de desarraigados, cuando

en tiempos de crisis se agrava la incertidumbre sobre el sentido de la existencia y la corrosiva sensación de desamparo? La imagen de un Buenos Aires caótico, esa renovada Babilonia donde los personajes sabatianos ansían un orden, un absoluto que le dé sentido a sus vidas, no es sino la encarnación de esa pregunta. Y así, Alejandra misma, a los ojos de Martín, simboliza a la patria, "pues en aquella muchacha descendiente de unitarios y sin embargo partidaria de federales, en aquella contradictoria y viviente conclusión de la historia argentina, parecía sintetizarse, ante sus ojos, todo lo que había de caótico y de encontrado, de equívoco y opaco" (SHT, p.217). El personaje sabatiano es él y los otros; él, con su carga de atemporalidad a cuestas, y la historia, los delirios del hombre en el tiempo.

Sin embargo el carácter eminentemente esencialista y metafísico de la visión del mundo de Sábato, cualidades inherentes a toda conciencia trágica, hacen que la historia en Sobre héroes y tumbas presente rasgos problemáticos. Quiero ser historia y no lo es del todo porque apela a valores transhistóricos. El pasado no siempre explica de manera crítica y objetiva el presente; más bien lo refleja como semejante: "El tiempo es irredimible", diría Eliot. Por tanto, no hay pasado y futuro sino el eterno presente de un tiempo circular. El éxodo de la legión de Lavalle hacia el norte, representando el pasado, corre a la par del viaje de Martín hacia el sur, representando el futuro. Norte y sur forman el eje de la esperanza; pasado-porvenir, el eje de lo semejante, la frustrada persecución del absoluto. La cabalgata de Lavalle es historia trascendida, rescatada del tiempo: los jinetes aparecen en su puro ser, en la eternidad de su vivir.

Pero si la cabalgata de los legionarios representa una evi-

dente transfiguración de la historia, historia que se convierte en un hecho mítico y por tanto se desnaturaliza, no todas las referencias corren en este sentido. Los dramáticos sucesos de 1955 son una prueba de ello.

Desde el punto de vista de Sábato, a la abyección social que representó el gobierno de Rosas, corresponde, en el presente de la novela, el gobierno de Perón. Sábato no niega los avances que en materia de justicia social trajo el peronismo, sin embargo acusa a Perón, entre otras cosas, "de haber cedido innumerables veces a la demagogia, que es al amor por el pueblo lo que la prostitución es al amor (...); de haberse rodeado cada día más de obsecuentes y aprovechados (...); de haber admitido la corruptela y el servilismo; de haber fomentado la persecución de los hombres libres (...); y, en fin, de haber favorecido con entusiasmo la entrada de decenas y quizá de centenas de jefes nazis y criminales de guerra..." (CP, p.76). La visión negativa que Sábato tiene respecto al gobierno de Perón, se refleja claramente en la novela. De modo que la analogía entre el pasado y el presente lleva una carga ideológica muy sugerente: el fuego purificador de 1955 no sólo opera de manera individual sino de manera colectiva. La persecución de Lavalle y la quema de iglesias hablan de un doble presente equívoco, presente que se contrasta con la claridad del pasado. Recuerda el coronel Pedernera de la Legión: "en aquel tiempo sí sabíamos por lo que luchábamos. Luchábamos por la libertad del continente, por la Patria Grande. Pero ahora..." (SHT, p.95). La solidaridad de los independentistas se contrasta con la frustración de dos presentes: el de Lavalle perseguido por las fuer-

zas adictas a Rosas y el de Perón y sus camisas negras. Aunque oculta un engañoso idealismo, en estas correspondencias hay historia, pero ante todo nostalgia de eternidad: no es que todo tiempo pasado fue mejor, sólo que sería mejor si no pasara el tiempo.

Por más disímiles y contradictorios que parezcan los elementos que componen Sobre héroes y tumbas, todos buscan incidir en la unidad: uno es el hombre, un microcosmos que refleja el macrocosmos. Todo o nada: la permanente nostalgia de la unidad primigenia, el intento por hacer del arte la expresión "de lo infinito en lo finito", como decía Schelling. La visión trágica de Sábato exige un mundo con valores claros, unívocos, absolutos. Pero la realidad es caótica, ambigua, múltiple. Así surge el problema de cómo organizar la unidad y la diversidad: "La verdad, se decía, sonriendo con ironía. LA VERDAD. Bueno, digamos: UNA verdad, pero ¿no era una la verdad? ¿No se alcanzaba "la" verdad profundizando en un sólo corazón? ¿No eran al fin idénticos todos los corazones?" (SHT, p.179). Las desdichas y esperanzas de un solo hombre, según Sábato, abarcan a la humanidad entera.

Esta postura ha hecho aún más controvertido el papel de la historia en Sobre héroes y tumbas. Tras opiniones como las de Ludmer que considera al pensamiento sabatiano como "típico de las ideologías que están por el statu quo, a las que no favorece el cambio de estructuras" ⁸⁴, corre un alegato en contra del esencialismo y del pensamiento trágico. El problema, creo yo, viene de mucho atrás, acaso desde el momento en que rivalizaron la concepción teórica del mundo, con su enfoque positivo y racional de la historia, y la concepción misteriosa de la tragedia.

Es cierto que algunos pasajes aparentemente históricos, o la idílica imagen del "hombre de pueblo" bueno y generoso o del burgués malo por ser burgués, revelan una visión atemporal y esquemática. También se ha criticado, por otra parte, la idealizada solidaridad de la legión de Lavalle que no-contempla-relaciones-de-poder-ni-intereses-de-clase. Muy cierto, pero nada más ajeno a las intenciones de Sábato. Al trascender la historia, esa legión se transforma en un símbolo, un mito no sólo argentino sino universal.

La historia definitivamente no puede remediar lo trágico. Como señala con tanto tino Savater, "ningún consejero matrimonial o ninguna ley de divorcio hubieran evitado la tragedia de Otelu, lo mismo que los avances de la medicina no podían haber curado a Filoctetes ni una protección de la ancianidad bien organizada podría haber salvado a Lear de la desesperación"⁸⁵. Es demasiado simplista tildar de "reaccionaria" a una visión que aun cuando los conflictos permanecen en su más crudo desgarramiento, muestra cómo se vive con coraje y rebeldía, y cómo se afronta una realidad que verifica el desencuentro entre el ser que desea y el destino que decepciona. Hoy más que nunca es necesario integrar las furias al proceso dialéctico del hombre y la historia.

Si aunamos la defensa de los valores humanitarios del proletariado a la purificación individual y colectiva por el fuego, y al simultáneo viaje del joven Olmos hacia el norte (representando el "futuro del pasado") y del joven Martín hacia el sur (el "futuro del presente"), nos enfrentamos a la esperanza que, a nivel colectivo, propone Sábato para la Argentina.

Después de la tormenta

Del polvo, el infortunio y el dolor surge la esperanza. El retorno a esa calma inverosímil que sería no haber nacido es un imposible. Estamos condenados a seguir adelante. Solidarios en esta vertiginosa sucesión de nacimientos y muertes, todos huimos, como la legión, en una cabalgata tragicómica, absurdamente esperanzados, con la mirada puesta allende este mar de polvo, ya que todo mar tiene otra orilla y el hombre, desde siempre, ha buscado ansioso llegar a ella.

Sobre héroes y tumbas narra una misma historia en diversos tiempos y espacios: la búsqueda de una verdad esencial, un absoluto, la clave que encierra el misterio oculto de la vida. El resultado de los diversos afanes pareciera ser el fracaso: Martín no encuentra el amor absoluto, Lavalle huye en plena derrota hacia el norte, Fernando se enfrenta a la muerte. Y a pesar de la debacle, algo queda: esperanza, el punto clave de la soteriología sabatiana.

Si Bruno racionaliza cuáles son los sentidos y el porqué de la metafísica de la esperanza, Martín la vive en carne propia, la encuentra como si fuera una pequeñita isla después de la tormenta y el naufragio. Ya desde las premoniciones del loco Barragán, Martín queda investido, justo a la mitad de la narración, como el ser que deberá vislumbrar el misterioso sentido oculto de la vida. Su alma inestable se cimbró ante los desfiladeros sin fondo que le mostró Alejandra, esa mujer con apenas un año más de edad que él, pero con una experiencia vital enorme, milenaria. Pero Alejandra no es la causa esencial para que busque el suicidio. El fracaso de su amor simplemente

le comprueba la imperfección del universo, la ausencia de Dios en un mundo opaco y ambiguo. El suicidio se presenta como un acto de resentimiento, un despreciativo salto al vacío. Martín, por un momento, prefiere la oscura exaltación de la nada, la negación del cielo, la tierra y los crepúsculos, a convertirse en el disonante estruendo de una partitura mutilada. La vida es injusta, el destino se ensaña con algunos y a Martín lo asalta una idea intempestiva, una idea que le da sentido a su suicidio: "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?" (SHT, p.538).

El desafío desesperado da lugar a la llegada de la esperanza, el Dios desconocido que encarna Hortensia Paz. Y así, el héroe-solar salva a todos porque la esperanza supera la individualidad: somos la legión, un grupo de jinetes con la mirada puesta en la otra orilla.

La razón le demostró a Martín que el mundo es atroz, imperfecto y que acabar de una vez por todas no es más que responder absurdamente al absurdo. Sin embargo, Hortensia Paz lo enfrenta con el anhelo de vida, con el fondo irracional del corazón. Las ideas no salvan al mundo ("la razón es antivital", diría Unamuno). Y por el contrario, es una prostituta con su deseo de respirar por siempre, con su testaruda e injustificable esperanza, la que puede exclamar ante los ojos azorados de Martín: "¡Es tan lindo vivir!"

La esperanza, así, se encarna en rostros y actitudes concretas: es, en el fondo, un grotesco y sublime empeño por dignificar

la vida. Unos se avocan a la persecución del absoluto, otros se entregan a la pureza heroica, otros al arte que intenta eternizar lo pasajero y otros, como Bucich, Hortensia y D'Arcángelo, con su riqueza de espíritu, simplemente salvan, son instrumentos que rescatan a los que ya no pueden elegir. El sentido oculto está en la acción. El fin de la aventura puede ser o no frustrante -en todo caso la muerte, el final de toda aventura humana, siempre es frustrante-, pero la absurda esperanza es lo que cuenta, la cabalgata común, la humanidad toda embarcada en una trágicamente bella odisea. De ahí que la historia de Martín verifique la metafísica de la esperanza expuesta por Bruno:

"Y si la angustia es la experiencia de la Nada, algo así como la prueba ontológica de la Nada, ¿no sería la esperanza la prueba de un Sentido Oculto de la Existencia, algo por lo cual vale la pena luchar? Y siendo la esperanza más poderosa que la angustia (ya que siempre triunfa sobre ella, porque si no todos nos suicidaríamos) ¿no sería que ese Sentido Oculto es más verdadero, por así decirlo, que la famosa Nada?" (SHT, p.233).

El viaje de Martín hacia el sur corre paralelo a la cabalgata de los legionarios hacia el norte. El pasado y el presente se enlazan de manera trágica. Ayer fue la derrota, hoy la esperanza, el viaje al sur incontaminado y puro, el viaje de Martín que también aspira encontrar, como Hernandarias en 1550, la Ciudad Encantada de la Patagonia. No es casual la identidad entre Celedonio Olmos y Martín. Ambos están al borde de la catástrofe, tratando de defender a toda costa el último fragmento del absoluto, la pureza de su adolescencia: "El alférez Celedonio Olmos está luchando sobre su caballo para sostener sus

dieciocho años, porque siente que su edad está al borde de un abismo y puede caer en cualquier momento en grandes profundidades, en edades incommensurables" (SHT, p.527). El futuro del pasado está encarnado en ese chico fiel a los legionarios. Así, la épica trágica adquiere su total significado: Martín es futuro, el futuro del presente, como en su tiempo lo fue Celedonio Olmos.

No sólo existe el paralelo entre Celedonio y Martín, sino también entre Lavalle y Fernando. La epopeya onírica equivale a la epopeya histórica: ambos personajes, héroe y antihéroe, marchan trágicamente al encuentro de su destino. Y en ese enorme sacrificio y expiación, Olmos y Martín sobreviven a la tragedia, afirman los valores vitales gracias al hallazgo de dos absolutos por los cuales vale la pena luchar e incluso morir: la esperanza y la solidaridad.

La serpiente se muerde a sí misma: los ciclos de caos-orden-caos-orden se suceden. Las epopeyas de Lavalle, Martín y Fernando abarcan el espectro total de la Argentina: norte-sur, pasado-presente, arriba-abajo. Y todos son de algún modo jinetes derrotados. Como diría Borges: "Hay un agrado en percibir, bajo los disfraces del tiempo, las eternas especies del jinete y la ciudad; ese agrado, en el caso de estas historias, puede dejarnos un sabor melancólico, ya que los argentinos (por obra del gaucho Hernández o por gravitación de nuestro pasado) nos identificamos con el jinete, que es el que pierde al fin" 86.

Pero lo impresionante y enigmático de la legión consiste en que nos involucra a todos. Su paso fantasmal, su desesperada situación de perseguidos, su cabalgata entre calamidades e infortunios, tiende un puente entre su tiempo y el nuestro: hoy y ayer semejantes

en esa cabalgata eterna, en ese símbolo de nuestro breve y doloroso paso por la tierra.

La legión fantasma galopa como en un sueño. Llevan muerto al general niño y la derrota da lugar a la añoranza. Y todos siguen a ese niño, a esa criatura de un día, igual que todos los hombres en este triste barrio, hacia la muerte. Avanzan presurosos, esperanzados, como aquí que al final de la jornada nos aguarda el abismo y aún así persistimos en la cabalgata terrible, con la nostalgia de paraíso impresa en la mirada. Y mientras la legión fantasma se lanza en una retirada absurda, Martín afirma que por gente como Hortensia o D'Arcángelo vale la pena vivir: "¿Cómo había dicho Bruno una vez? La guerra podía ser absurda o equivocada, pero el pelotón al que uno pertenecía era algo absoluto" (SHT, p.546). Y el pelotón huye, se eterniza como un símbolo, una imagen mítica que a todos pertenece. La legión entera (se oye el ruido de los cascos rebotando contra las piedras) avanza (¿lo nuestro es una cabalgata nocturna bajo la mirada de un Dios indiferente?), absurdamente esperanzada (fiel al pelotón de cuerpos podridos, yo también clavo mis espuelas en los ijares de mi bestia), entre sueños y nostalgias (77 veces 7 jinetes a galope), hacia la nada...

TERCERA PARTE:

LA VUELTA

III. APADDON EL EXTERMINADOR EN ABISMO

Sábato escribe para detener el tiempo: atrapa antiguas sensaciones y olores, delirios, repentinas calmas en medio de la ansiedad y la incertidumbre, recuerdos que apenas pueden violenciarse como si fueran una playa lejana, distante. La literatura le permite recuperar los días perdidos en el laberinto de la memoria. Pero como el pasado no existe por sí solo, Sábato inventa, modifica y recrea sus recuerdos.

En el travecto de la narrativa sabatiana, Abaddón el exterminador marca el punto de retorno: Ulises-Sábato regresa a Itaca, al origen, a sí mismo. El periplo culmina: Sábato se encuentra con Sabato, un personaje en el mismo plano ontológico que el resto de los seres que pueblan la novela. Y el recuento de una vida real, la de Sábato, se modifica bajo el tamiz de lo imaginario, bajo la ambigua relación entre sueño y vigilia, realidad y ficción.

Abaddón también es una y varias novelas a la vez: visión negra de nuestros tiempos que anuncia la debacle de la civilización occidental; novela de la novela que a su vez da claves de interpretación de la narrativa sabatiana como totalidad; metáfora epistemológica de un mundo en caos, en plena desintegración; historias paralelas de un mundo de seres que cargan con una consigna común: darle un sentido a la vida aun en medio de la zozobra; afán de totalidad que alrumba por su desorden, desorden que oculta cierta proximidad a una estructura polifónica, aunque ésta, a fin de cuentas, queda un tanto descovantada. Farragosa, muy farragosa y sorprendente: la lectura de Abaddón es como

vadear un río en plena selva. La espesura no hace perder el hilo, nos aleja, nos empantana en regiones agrestes y francamente imposibles, pero a medida que avanzamos con dificultad, el río aparece nuevamente con esplendor y vuelve a desaparecer y a aparecer una y otra vez.

Vista en sí misma, Abaddón ciertamente es una novela irregular. Abunda en partes de una intensidad limitada, pero también en pesados fragmentos donde la angustia sólo se expresa mediante el recrudescimiento retórico y el uso ilimitado de adjetivos, en discusiones de índole teórica que por su extensión desmesurada abren enormes paréntesis en la acción, en un manejo del humor extremadamente local o, más bien, en la casi total ausencia del sentido de humor. El desorden tiene una razón de ser: reflejar un mundo en caos y cercano al apocalipsis. Pero el empleo de una cantidad tan desigual de materiales hace que por momentos la novela se convierta en un cajón de retacería literaria.

¿Y si Abaddón, desde mi punto de vista, no alcanza la unidad en la diversidad, la fuerza novelesca de El túnel y de Sobre héroes y tumbas, dónde radica su capital importancia? Abaddón, podríamos decir, es una summa del pensamiento y de los mundos de ficción de Sábato, una llave de interpretación para entrar del modo más directo a los porqués de su narrativa y de su visión del mundo. La obra de Sábato es una totalidad y esa totalidad se encierra en Abaddón. Acceder a este territorio final de la "conjetura", nos enfrenta a los principales vasos que comunican a las tres novelas de Sábato, un arriesgado intento por construir una metáfora total de la rea-

lidad.

Como novela rompe-cabezas,

Abaddón lleva al extremo el afán integralista que ya aparecía en Sobre héroes y tumbas: abarcar todos los niveles de la realidad tanto en su faz luminosa y tangible, como en su faz nocturna, irracional, misteriosa. Esta visión totalizadora e integral responde a la búsqueda de unidad que gravita en todo el mundo novelesco de Sábato. Pero curiosamente, la totalidad que pretende asir la novela sólo se alcanza a partir del caos, la disgregación, a partir de una estructura completamente abierta que refleja la debacle de un mundo en descomposición.

Abaddón, que en sí transcurre entre el cinco y el seis de enero, la noche de la Epifanía cristiana, se extiende en el tiempo hasta abarcar fragmentariamente más de dos mil años de civilización y barbarie. "En la última bienal de Venecia", escribe Sábato, "alguien expuso un mongoloide en una silla sobre una tarima. Cuando se llega a esos extremos, se comprende que nuestra civilización entera se derrumba" (AEE, p.130). Ante tal panorama, la novela se plantea como un prefacio del apocalipsis, una crónica abstracta de nuestros tiempos, esta época donde la muerte en masa es un asunto casi trivial y el hongo atómico, cada vez más realidad que retórica de guerra fría, representa el patrimonio que heredan las nuevas generaciones.

Enmedio de una realidad multiforme y polivalente, este mundo

desolador trata de ser aprehendido mediante una novela que escapa radicalmente de la constructividad tradicional. De las novelas latinoamericanas que surgieron bajo el mote de abiertas, Abaddón es la más abierta de todas. Su estructura representa una metáfora epistemológica, una visión fragmentaria donde las relaciones habituales se han hecho pedazos: "sus elementos constitutivos se dan yuxtapuestos en forma de 'montaje' y la significación de cada uno y su relación quedan abiertos a la interpretación del lector" ⁸⁷. No hay orden sino una abrumadora percepción del caos, y en medio de todo un escritor de ficciones, Sábato, clamando por el absoluto en un mundo relativo, al borde de la destrucción.

Si en El túnel encontramos una austeridad "clásica" y en Sobre héroes y tumbas una escritura "barroca", una forma compleja pero todavía arquitecturada, en Abaddón la estructura se despedaza debido a la variedad temática que engloba, y tal espectro politemático encuentra su correspondencia en una variedad estilística: por una parte, el drama, la poesía y el ensayo se entremezclan con la narración, y por otra, cada pequeño infierno, cada personaje posee su exclusivo nivel de expresión a pesar de que nunca llegan a independizarse radicalmente de la ideología y la visión del mundo de Sábato.

Aunque vagamente anuncie el advenimiento de una era espiritualmente superior, Abaddón es, sin duda, la más sombría de las novelas de Sábato. Y tanto la estructura como el estilo están al servicio de esa visión. Sábato hincha el mundo hasta los límites de lo monstruo-

so y lo deforme: usa adjetivos, adverbios, comparaciones e imágenes que agigantan la realidad, que la transforman en algo opresivo e imponderable. La vida vista como una constante lucha entre el Bien y el Mal nos da una obra dominada por el claro-oscuro, una especie de grito expresionista. Pero esta misma imagen polarizada, esta deformación radical de la realidad, en el caso de esta novela, elimina el matiz en el dibujo de los personajes y sus relaciones. En tanto Abaddón se propone como una abstracción de nuestros tiempos, como una especie de alegoría que no oculta cierto didactismo, la vida misma pareciera reducirse a un concepto: tiempos de crisis, de-sasosiego postmodernista. Los personajes, así, no viven por sí mismos. Despojados de su sangre, sus nervios, su carne, más bien parecen estar al servicio del concepto que el autor trata de demostrar. De ahí que si entendemos a Abaddón como una novela-tesis, pueda persistir un extraño sabor de boca después de su lectura: el sabor de una novela con demasiada alquimia por detrás, la distancia que media entre un mango al natural y otro enlatado.

La construcción de Abaddón se levanta con base en cuatro hechos fundamentales: la visión del loco Barragán que prologa el apocalipsis, el dragón de siete cabezas, fuego en el abismo nocturno; la entrega de Agustina Izaguirre -relativizada al sentir que el absoluto es una palabra hueca en un mundo hecho de ruindad y bajeza- al empresario Pérez Nassif, entrega que provoca el vómito de su hermano Nacho, un jovencito absolutista e iracundo; la muerte de Marcelo Carranza "después de sufrir tortura durante varios

días, reventando finalmente a golpes dentro de una bolsa, entre charcos de sangre y salivazos" (AEE, p.14-15); y por último, frente a esos minúsculos infiernos queda un testigo impotente, un escritor obligado a descender al centro de la cloaca, al infierno mayor, para resurgir con un mensaje, una ficción que le dé sentido a su vida y, al mismo tiempo, pueda salvar a otros, "para que el martirio de algunos no se pierda en el tumulto y el caos sino que pueda alcanzar el corazón de otros hombres, para removerlos y salvarlos" (AEE, p.17).

Tales son los hechos. Del mismo modo que en El túnel y en Sobre héroes, desde el comienzo conocemos el final. Importa por qué, cómo, de qué manera se organizan esos eventos aparentemente fraccionados, pero que encierran una profunda cohesión interna, que revelan un entramado sutil. A la luz de los últimos acontecimientos, del resultado final de todo destino, puede rastrearse el sauce que conduce a la desembocadura de lo trágico. Mirada retrospectiva: el pasado cobra su auténtico sentido a partir de la desdicha presente. No hay nobleza en la fatalidad, simplemente un triste recuento, una serie de "confesiones, diálogos y algunos sueños anteriores a los hechos referidos, pero que pueden ser sus antecedentes, aunque no siempre claros y unívocos" (AEE, p.19). Esas confesiones, diálogos y sueños fragmentarios hilvanan las distintas partes de la novela.

Los hechos no quedan aislados en tanto se entrelazan en la memoria de otros personajes. Pero en realidad los une un nudo mucho más profundo que, llevado a sus últimas consecuencias, vendría a ser, desde el punto de vista de Sábato, una respuesta al porqué del dolor

humano, al porqué del Mal y de nuestra bendita inercia de seguir vivos aun en medio de la podredumbre. Los hechos "estaban no sólo vinculados por algo tan poderoso como para constituir por sí mismo el secreto motivo de una de esas tragedias que resumen o son la metáfora de lo que puede suceder con la humanidad toda en un tiempo como éste" (AEF, p.17).

La raíz trágica de la narrativa sabatiana aparece de nuevo: las premoniciones, los sueños, ciertos acontecimientos que en el pasado parecían meras casualidades, en todo futuro análisis revelan su intrínseca fatalidad. En sus tres novelas, Sabato parte de la desgracia final y desanda los pasos: desde su túnel de angustia, Castel narra cómo buscó el absoluto a través del amor y encontró una insalvable soledad. Después de la noticia que nos entera de la muerte de Alejandra y Fernando al comienzo de Sobre héroes, remontamos el tiempo y descubrimos a medias los porqués de esa secreta tragedia. Incluso Martín empieza a vislumbrar las razones de su catastrófica relación con Alejandra muchos años después de lo sucedido. Es decir, de nuevo se crean recuerdos a futuro, se ligan hechos aparentemente desvinculados pero que muestran la complicada y nunca del todo explicable trama del destino. Y asimismo en Abaddón el exterminador: tras los hechos que articulan la novela, hechos que conocemos desde un principio, está todo un entramado que el autor se empeña en deshilvanar. Son cuatro acontecimientos que anuncian un posible cataclismo: el apocalipsis. Abaddón, en este sentido, pretende construir una metáfora que concentra nuestro infierno, el trágico destino de la humanidad toda en este siglo. Acaso aquí radica su gran virtud

y su gran pecado: es una sorprendente alegoría, pero en muchas partes del texto, el hombre de carne y hueso, ambiguo y pleno en sortilegios, es el gran personaje ausente.

Como autor creado,

Sábato no aparece en Abaddón a la manera del escritor que se transforma en una especie de Dios, en el supremo titiritero que crea a sus criaturas. Aparece, por el contrario, en un proceso de autocreación. El núcleo de la novela radica en la conciencia del artista que revisa sus recuerdos, experiencias, obsesiones, y vive un doble proceso: por una parte, se busca a sí mismo, pero por otra, busca al personaje, personaje que ya no es el autor real, Sábato, sino un ser de ficción, una criatura en la misma situación ontológica que las otras. Así se crea un nuevo autor, Sabato, quien entra a la novela con una trayectoria autónoma. Abaddón, por tanto, es más que una autobiografía aunque ésta sea parte sustancial del relato, aunque sea el punto de partida desde el cual se crea un personaje de ficción.

Sin duda, en Abaddón existe un impresionante regodeo de Sábato consigo mismo. Si esto era evidente en sus ensayos y novelas anteriores, en Abaddón se llega a un extremo que pareciera rayar en la absoluta falta de modestia. Sin embargo el problema va más allá de una peculiar concepción de la humildad que, dicho sea de paso, tal vez sea una curiosa "virtud" argentina. Como veremos, la transforma-

ción de Sábato en personaje responde, más bien, a su anhelo de eternidad: es un intento desesperado por detener la marcha del tiempo.

En la novela aparecen las circunstancias oscuras involucradas en el nacimiento de Sábato, anécdotas de su infancia en Rojas -Capitán Olmos en la ficción-, su participación en el movimiento comunista argentino, su estancia en París trabajando de día en los laboratorios Joliot-Curie y viviendo de noche el desenfreno surrealista, su vida pública de escritor famoso obligado a dar conferencias, declaraciones, entrevistas, pero todo ese material se entrelaza con la ficción.

La autobiografía de un escritor, diría Chestov, pertenece a lo que él quisiera ser, mientras que la literatura, el reino donde el escritor traiciona sus propias imposiciones racionales, nos muestra su verdadero yo. En Buenos Aires, Sábato me permitió ver un autorretrato que pintó cuando tenía unos cuarenta años: una habitación con las paredes verdosas, como limones secos quemados por el sol. Al centro, una mesa despatarrada y un hombre pálido, con su flaco torso desnudo, con unos lentes tras los que parece ocultar su rostro, está sentado en una silla de madera. Sus ojos tristes miran el fondo vacío de una taza que está sobre la mesa, pero en realidad miran más allá, miran algo impreciso, acaso nada, que es otro modo de decir que se miran a sí mismos. Ante tal imagen, el viejo Sábato apenas pudo susurrar: "Me has visto reír, pero este pobre diablo soy yo cuando estoy solo. A veces pienso en la muerte como una solución, pero llegando a ese punto ya no hay salida". Y lo mismo sucede en la ficción: la autobiografía pretendidamente ob-

jetiva nos daría al Sábato que quiso llegar a ser, pero la novela nos da al pobre diablo, arrogante y humilde, rebelde y adocenado, melancólico e intranquilo. Todos los mundos de Abaddón: la crisis de nuestro tiempo, la debacle política y espiritual, el sentido de la novela ante tal crisis, inciden en un sólo personaje: Sabato, una criatura de ficción.

En este sentido, el autor real divide su yo en una mascarada donde impera una mezcla de ficción y realidad. Su yo se presenta como un espacio en dispersión: la diversidad ansiando la unidad. ¿Quién soy y quién he sido? ¿Por qué el escritor de ficciones se desdobra ad infinitum? La identidad, una preocupación que aparece desde el mismo epígrafe con el que abre Abaddón el exterminador:

"Es posible que mañana muera, y en la tierra no quedará nadie que me haya comprendido por completo. Unos me considerarán peor y otros mejor de lo que soy. Algunos dirán que era una buena persona: otros, que era un canalla. Pero las dos opiniones serán igualmente equivocadas".

Mijail Turevitch Lérmontov,

Un héroe de nuestro tiempo.

Ante los otros y ante uno mismo, el yo congruente, auténtico, uno, se desvanece irremediamente. Si en la vida nuestro yo huye de sí mismo, viaja en un delirio de impostaciones donde siempre somos otro, otro y otro ante otros, en la ficción el desdoblamiento puede

llegar a extremos inverosímiles. Dice Eugenio Trías: "Y la conciencia, ¿no es la ilusión de una identidad que no tiene fondo, el apego febril a una máscara y a un papel? Se ignora que detrás de las máscaras no hay nada -quizá un rostro sin ojos, sin lengua, sin expresión-. O una fragua perpetua, fragua colectiva, anónima, de bigotes postizos y barbas, de administradores, de carotas. ¿Qué significa entonces la autenticidad? ¿No será quizás una cierta forma de saber: saber al fin que no es posible sin engañarse ser 'uno mismo', conocerse a 'sí mismo', ser fiel a 'sí mismo'?" 88.

El problema del desdoblamiento de Sabato, el autor ficcionalizado, no se reduce, como por lo general ha sido señalado por la crítica, a la presencia de un sólo alter-ego, Bruno. Por el contrario, son muchos los alter-ego, y a fin de cuentas, todos se sintetizan en un sujeto, Sabato, la conciencia que duplica y reduplica sus propias máscaras.

"Por añadidura", apunta Elisa Calabrese, "la enigmática, espiralada estructuración sabatiana del personaje -en particular del inasible narrador-personaje- contribuye a aumentar la perplejidad (...)" 89. Los personajes provienen de una conciencia en dispersión y aunque el papel de narrador central recae en el autor ficticio -un ser autónomo, pero que también se confunde con el autor real en tanto directriz del estilo y la ideología que sustenta la novela-, éste se desdobra en varios sentidos, cede su voz a personajes que aparentemente hablan por sí mismos, pero en el fondo, en que exista una identidad total, está Sabato.

La presencia de Quique en Abaddón constituye un claro ejemplo

de las funciones de un narrador de segundo grado. A diferencia de Sabato, Quique se avoca a la trivialización de lo serio. Si Sabato, como personaje y como autor real, tiene una absoluta incapacidad para contentarse con un mundo relativo (ya lo dice Agustina conteniendo su ira: "-Y si no hay absoluto en la vida todo está permitido" (AFE, p.402)), Quique vive plenamente la ligereza del ser y reduce al ridículo los "grandes principios" de otros personajes. Si Sabato traduce su visión del mundo en un serio -demasiado serio diría yo- dualismo moral de raíz trágica, Quique banaliza la existencia y la explica también mediante un dualismo, pero totalmente ajeno a toda valoración metafísica: la maniquea disyuntiva entre el Opio y la Mónada. El horror de Sabato al hecho de relativizarse encuentra su contrapartida en la levedad de Quique. Y tras la Weltanschauung de ese homosexual amante del chismorreo y la maledicencia, está un aparente enemigo de lo que es y piensa Sabato, pero en realidad también está un indispensable colaborador, una máscara más que le sirve para exponer muchas de sus propias ideas. La crítica de Quique a las innovaciones técnicas en la novela, por ejemplo, es la misma que Sabato ha expuesto en textos como El escritor y sus fantasmas. Varían el tono, la circunstancia y ante todo la máscara, el desdoblamiento del autor ficticio, pero la sustancia de lo que se dice es la misma.

Bruno debe considerarse como el segundo narrador principal -narrador y personaje- que junto con Sabato cuenta la historia de un proceso: el martirio de seres en busca del absoluto, y la lucha del artista, testigo impotente, abismado en el proyecto de escribir Abaddón, una novela que es creación creándose. Las reflexiones y

y vivencias de Bruno, Sabato y otros narradores que, como ya dije, son las distintas máscaras de un sólo ser, se transforman en el material que paulatinamente conforma el texto.

El sentido más obvio del arte, para Unamuno, consiste en darle al creador la posibilidad de conocerse, de realizarse, a fin de cuentas, de crearse. Y más aún si el creador aparece en el hecho creado. Lo que aparentemente constituye un asombroso juego técnico (el autor dentro de la obra, una trama dentro de otra, un mundo surgiendo de otro y otro) puede convertirse en una profunda construcción simbólica. De hecho, lo que persiguió Sábato en Abaddón fue convertir la técnica de duplicación interior en una reflexión de índole metafísica: el autor creándose en la novela y conviviendo con los seres que emergen de su yo dividido. "Como un personaje más, en la misma calidad de los otros, que sin embargo salen de su propia alma. Como un sujeto enloquecido que conviviera con sus propios desdoblamientos. Pero no por espíritu acrobático, Dios me libre, sino para ver si así podemos penetrar más en ese gran misterio" (AEE, p.249).

Bajo la perspectiva de Abaddón se completa la "puesta en abismo" en la narrativa de Sábato. Aquí se dan cita los distintos tipos de intertextualidad que mencionamos en la introducción de este ensayo, siguiendo el análisis de Lucien Dällenbach.⁹⁰ Como parte de una intertextualidad general, Abaddón nos remite a una gran variedad de textos (el Diario de Guevara, poemas, cartas, noticias de periódico) que al ubicarse en un contexto diferente, se enriquecen y enriquecen a la novela. En cuanto a la intertextualidad restringi-

da (relaciones entre textos del mismo autor). Abaddón cierra el candado de la trilogía y resume en sí misma todos los temas y obsesiones de Sábato. Y por último, encontramos como recurso básico la autotextualidad, la reduplicación al interior de un mismo discurso. Abaddón es una novela de la novela, una ficción a la segunda potencia que encierra a las dos novelas que la anteceden. La trilogía, en este sentido, forma en su totalidad círculos concéntricos: profundidad-dentro-de-profundidad, abismo que abre perspectivas muy variadas y complejas.

La técnica de duplicación interior figura en el texto tanto en la historia narrada como en la construcción del narrador. Aparecen personajes de las otras novelas, obsesiones recurrentes, temas unitarios, espacios que atraen una y otra vez, situaciones semejantes. Y aunque no existe una continuidad temporal y espacial entre las tres novelas (a excepción de ciertos lugares del gran Buenos Aires), la "puesta en abismo" no sólo opera en forma temática sino estructural: tanto El túnel como Sobre héroes, a la luz de Abaddón, fueron escritas por un personaje ficticio que en su nostalgia de absoluto convive con sus criaturas en un mundo real e irreal a un mismo tiempo, en un mundo de espejos donde las imágenes se reproducen ad infinitum, un mundo que da vueltas sobre sí mismo. El desdoblamiento no sólo tiene lugar en Abaddón sino que se proyecta "en abismo" hacia las novelas que la preceden: Castel, Martín, Alejandra "son los demonios que desde sus antros siguen presionándolo, personajes que alguna vez salieron de sus libros, pero que se sienten traicionados por las torpezas o cobardías de su intermediario" (AEE,

p.17). Desde su posición de escritor relativizado, el creador mira a sus personajes con esa vergüenza que se siente ante seres que hicieron de su vida un absoluto, un grito, una antorcha viva. Sábato en la ficción es y no es él mismo, es otro: la misteriosa suma de la totalidad de sus criaturas. Aunque los diversos puntos de vista, en esta última novela, se reducen a uno solo, hecho que expone una perspectiva monológica, Sábato deja en claro uno de los pilares que sustenta su trágico mundo novelesco: el anhelo de unidad.

Al igual que Fernando en Sobre héroes, Sabato desciende a las cloacas de Buenos Aires, cumple su catábasis para descubrir su destino: no puede olvidarse de R., su lado oscuro, pues el centro de la realidad del escritor está en las tinieblas y eso lo obliga a escribir ficciones, a soñar por la comunidad. Después de su Aventura, Sabato asciende y se encuentra con Sabato:

"Delante de su mesa de trabajo estaba Sabato sentado, como meditando en algún infortunio, con la cabeza agobiada entre las dos manos.

Caminó hacia él hasta ponerse delante, y pudo observar que sus ojos estaban mirando al vacío, absortos y tristísimos.

-Soy yo- le explicó.

Pero permaneció inmutable, con la cabeza entre las manos. Casi grotescamente se ratificó:

-Soy vos-" (AEE, p.424).

El desdoblamiento ha llegado a una radical fisión del personaje. ¿En el sueño, en el viaje nocturno se han separado el alma y el cuerpo? ¿Quién es quién? ¿Dónde están los límites entre la ficción y la realidad, entre el sueño y la vigilia, el día y la noche? ¿Lo uno es

lo otro? Uno siempre siendo otro y todo se limita a un cambio en el punto de vista. Sabato y Sabato: el personaje a la segunda potencia se enfrenta con el autor ficticio que, por paradójico que parezca, no es más que otro personaje, otro personaje sintiendo una profunda impotencia y tristeza ante su propia creación.

Esta carnalesca parcialización del yo refuerza esencialmente otro de los pilares que sustentan el pensamiento de Sábato: el microcosmos refleja al macrocosmos, las partes al todo. Uno es el hombre, y basta penetrar y descender a las más recónditas regiones de un corazón para descubrir todos los destinos humanos, todas las tristezas, abyecciones y esperanzas. Acaso esta misma visión del hombre explica el que los personajes de Sábato, a la luz de Abaddón, establezcan innegables relaciones de semejanza: Castel, con su locura razonante, sobrevive en Fernando, y éste en R., príncipe de las tinieblas, el rebelde absoluto; Martín, como Bruno, ya se ha relativizado cuando reaparece en Abaddón; La superficialidad de Mimí proyecta su sombra hacia Quique; Alejandra, por su parte, pareciera dividirse entre Agustina y Soledad en Abaddón, pues la primera también entrega su cuerpo a seres que desprecia en un afán por sentir asco de sí misma, y la segunda también encierra el espíritu de la tierra, los misterios de las tinieblas; la legión fantasma de Lavalle, su empecinamiento trágico y esperanzado, continúa en Abaddón bajo la lucha de los guerrilleros de Bolivia comandados por Ernesto Guevara; y por último, bastaría señalar que Marcelo despierta en Bruno y en Sabato el recuerdo de un personaje llamado Carlos, recuerdo que se expresa de este modo: "Carlos. No estaba de nuevo al lado de Marcelo? Porque los espíritus se repiten, casi encarnados en la misma

cara ardiente y concentrada de aquel Carlos de 1932" (AEE, p.176). Ese personaje a quien tanto admiran Bruno y Sabato por su pureza política, de inmediato podría remitirnos, debido a su enorme semejanza, al Carlos de La fuente muda, la primera novela de Sábato y que sólo fue publicada parcialmente. En la ficción Sabato mismo se va a la tumba, pero en su obra quedan los fragmentos de su alma dividida. En esos personajes que revelan una filiación única están plasmadas las pasiones de Sábato, sus ideas, su ansia de eternidad.

Tras Abaddón está un diálogo con una tradición indudablemente inaugurada por Cervantes, a menos que, como dijera bromeando Sábato en uno de sus diálogos con Borges, nos remontáramos a la Biblia donde se habla del gran autor, Dios. En todo caso, se le debe a Cervantes la percepción novelesca de un mundo multiforme, relativo, donde el personaje exige una existencia tanto real como literaria. Cervantes proyecta su sombra sobre Azorín, Gide, Unamuno, Huxley, Pirandello, Borges, y sobre el mismo Sábato, quien se adentra en la ficción y construye una novela que al mismo tiempo es un interrogante al porqué de la ficción. Y pregunta: "Hay crisis de la novela o novela de la crisis? Las dos cosas. Se investiga su esencia, su misión, su valor. Pero todo eso se ha hecho desde fuera. Ha habido tentativas de hacer el examen desde dentro, pero habría que ir más a fondo. Una novela en que esté en juego el propio novelista" (AEE, p.248). Una empresa difícil, sin duda, pero Abaddón, a pesar de sus limitaciones, es la poética de Sábato hecha novela, un mundo imaginario donde la autorreflexión se convierte, aunque sea

de manera un tanto artificiosa, en la novela misma.

La duplicación interior entraña un nuevo concepto de lo real que une territorios a primera vista irreconciliables: día y noche, sueño y vigilia, orden y caos, ficción y realidad. Ante un universo inasible, ambiguo, las armas del realismo tradicional no bastan para aprehender la totalidad y los enigmas de la vida. De ahí la necesidad, como diría Livingston, de usar diversos lentes, de concebir los opuestos en un estado de reciprocidad: "cada uno es simplemente el otro visto desde un punto de vista distinto, de manera que los miles de elementos de la realidad llegan a ser meras facetas de la imaginación y viceversa"⁹¹. Pinturas-dentro-de-pinturas, novela-dentro-de-la-novela, espejos que se reflejan uno a otro sin que jamás lleguemos a saber dónde estuvo el comienzo y dónde el final. Ante Las meninas, por ejemplo, ¿quién mira a quién?, "¿dónde está el cuadro?", como dijera asombrado Gautier.

Frente a tal unión de contrarios, cabría preguntar en qué medida un escritor como Sábato, enemigo del hiperracionalismo y de la extrema confianza en el saber crítico de Occidente, está planteando un retorno al tiempo de la representación en el cual, siguiendo los planteamientos de Foucault, saber era interpretar, relacionar. ¿En la "puesta en abismo" el mundo se enrolla sobre sí mismo y ajusta a unos seres con otros? ¿El mundo aspira a formar, como antes del racionalismo cartesiano, una cadena consigo mismo? En todo caso, la duplicación interior convierte al mundo en un libro donde el hombre se lee a sí mismo.

Al plasmar este universo de espejos y correspondencias, por otra parte, Sábato recupera una de las creencias sustanciales del romanticismo: el saber como analogía. Cada existencia es un símbolo del todo. Nuestro espíritu está en consonancia con la naturaleza que, bajo el neorromanticismo de Sábato, vendría a ser un audaz poema que debemos descifrar.

Ciertamente la "puesta en abismo" puede limitarse a un juego destinado al asombro del lector (Point Counter Point y Les Faux-Monnayeurs son típicos ejemplos de esto). Pero no basta con el artificio. La duplicación interior de suyo responde a una visión del mundo que puede ser terrible cuando la realidad aparece como un abismo insondable, una galería de ilusiones de las que el hombre no puede asirse. En ese mundo indefinido el creador desaparece, entra al juego de la ficción: se esfuma el supremo titiritero. Los personajes cobran autonomía e incluso se rebelan contra el creador. ¿Qué diría Dios de todo esto?

Partiendo del principio de incerteza, Sábato concibe al conocimiento científico y a la misma historia más como creencias operativas que como hechos verdaderos y totalmente comprobados. Para él, la realidad tiene contornos indecisos, se percibe desde un punto de vista individual y, a fin de cuentas, el conocimiento depende de las ideas que nos hacemos de las cosas. La "puesta en abismo", en primera instancia, nos habla de una metafísica relativista: la realidad es variable y está compuesta de planos que se alternan. No hay nada definitivo. Lo negro y lo blanco depende del cristal con que se mira, y por tanto, ante tal realidad multiforme, los absolu-

tos no son más que ruinas, polvo, nada.

Sin embargo, Sábato recurre a la duplicación interior con una intención radicalmente distinta. En su horror a la mezcla, en su total nostalgia de absoluto, refleja un universo múltiple pero buscando su singularidad, atrapando en el territorio ambiguo de las apariencias una unidad fundamental. Los eternos dilemas de la literatura de Sábato: izquierda-derecha, orden-caos, luz-sombra, día-noche, razón-pasión, se resuelven, sin perder su autonomía, en el alma de un creador de ficciones, Sabato, conciencia múltiple pero también unitaria. Ante el apocalipsis que siente próximo, el escritor intenta frenética y desesperadamente salvar aunque sea su nostalgia de absoluto creando personajes absolutos, radicales. Uno, vuelvo a recalcar, en la visión sabatiana del mundo encierra a todos: en el microcosmos está el macrocosmos, y la unidad del universo justifica la validez de los contrarios. Incluso la sólida integración de la trilogía, su autosuficiencia, su orden interno y cerrado en tanto mundo de ficción, podría verse como una expresión más de ese anhelo de unidad que desde siempre ha sido la inseparable compañera de Sábato.

Si en El túnel y en Sobre héroes y tumbas, Sábato refrenda la falsedad del verbo "conocer" cuando éste se aplica al hombre y al voluble mundo que la ha tocado habitar, en Abaddón hasta cierto punto se traiciona. Al percibir la realidad, toda la realidad desde el corazón de Sabato, creador de ficciones y personaje creado -no obstante ese personaje se desdoble en muchos otros-, simplifica el caos y el tumulto, la indefinición y la disonancia del mundo. Esta obligadamente tenía que ser la consecuencia natural de su ansia de absoluto

y de unidad. Abaddón prevee el apocalipsis pero paradójicamente también representa, al interior del convulsionado pensamiento de Sábato, un paraíso artificial, una violenta negativa a aceptar un mundo que acaso carece de un orden metafísico que lo sustente, una reprimenda que moraliza. Tal vez esta misma efervescencia, esta pasión por el absoluto explique la falta de humor en la obra de Sábato, su "tomarse tan en serio las cosas", su repulsión ante la "literatura gratuita". La risa socava todos los grandes principios, es irreverente, niega todo absoluto por su misma naturaleza escéptica y descreída. Abaddón el exterminador encarna la seriedad de los Cielos, es la ira de Dios transfigurada en la obra de un moralista que fustiga al mundo por ser lo que es, por ser el producto de la risa del diablo.

Sábato no aspira a la inmortalidad sino a un presente detenido, a crear un tipo de ficción que hace de las banales y prodigiosas empresas del hombre, un baluarte en contra de la más atroz forma del olvido, la muerte: "Escribir al menos para eternizar algo: un amor, un acto de heroísmo como el de Marcelo, un éxtasis. Acceder a lo absoluto" (AEE, p.15). Frente a un universo relativo, frente a ese boceto imperfecto en el que dominan las medias tintas y la indefinición, Sábato entra a su novela tratando de vencer a la muerte. Usa recursos propios de una concepción relativista del mundo, pero en realidad los convierte en expresión de su anhelo metafísico de eternidad. La "puesta en abismo" sabatiana responde esencialmente a una tarea tan portentosa como imposible: detener la marcha del tiempo.

Sueños, nombres, espacios:

avisos del destino, llamados que acosan al hombre hasta que lo obligan a encontrar la finalidad que, de manera obsesiva, siempre ha perseguido. En la prefiguración trágica de la trilogía de Sábato el destino impera en todo sentido.

El carácter premonitorio del sueño y las visiones que ya aparecía en El túnel y en Sobre héroes y tumbas, se reafirma en Abaddón mediante la creencia en el viaje nocturno del alma. Según el planteamiento de Sábato, que encuentra su origen en un ensayo publicado en 1967, "Una teoría sobre la predicción del porvenir", el alma durante la vigilia participa de las vicisitudes del cuerpo, pero durante el sueño, siguiendo esta antigua creencia, podría abandonar su condicionante material. De manera que en el sueño, donde no privan las categorías espacio-tiempo de la realidad física, el alma quedaría en una posición privilegiada no sólo en relación al pasado, sino también al futuro. En tal situación de puro presente, el alma puede vislumbrar los ambiguos mensajes del porvenir. ¿Acaso Fernando Vidal no descubre en sueños, como Edipo lo escuchó en la voz de Tiresias, el destino que le estaba reservado? Y Castel ¿no entra en sueños a una casa donde lo acechan enemigos y sabe que la casa es María? ¿Y Sábato no desciende al fondo de sí mismo para descubrir que el centro de su realidad, su misión como creador de ficciones radica en la exploración de las tinieblas?

Según Sábato, esta teoría permite unificar "fenómenos tan dispares como los sueños premonitorios, la locura, el éxtasis, y la inspiración de los grandes poetas" (OCF, p.889). En Abaddón, el caso más impactante de premonición se centra en los destinos de Domínguez y de Víctor Brauner, pintores que Sábato conoció durante su estancia en París en 1938. Los autorretratos de Brauner donde aparece con un ojo pinchado y vaciado implicaba una revelación, el presentimiento de un destino inevitable: en una discusión en el atelier de Domínguez, éste arrojó un vaso que fue a dar directamente al ojo de Brauner, vaciándolo por completo. Un hecho real y después novelado habla por sí solo.

Esta teoría que tiene puntos de contacto con la idea del azar objetivado de Jung, conduce a un aspecto importante en la narrativa sabatiana: "Uno encuentra", dice, "lo que consciente o inconscientemente busca" (AEE, p.307). Los sueños son avisos de la fatalidad, señales de alerta ante las catástrofes que se avecinan. Y si los sueños pueden preveer posibles desgracias personales, los artistas preven infortunios colectivos. El arte profundo revela verdades puras del mismo modo que lo hacen los sueños. "Los creadores de las grandes ficciones", para Sábato, "serían así los seres que sueñan por los demás, los que por (desdichado) encargo de los dioses están destinados a revelar los misterios últimos de la condición humana, los grandes, únicos y genuinos escatólogos" (OCF, p.906).

El nombre de los personajes de Sábato, por otra parte, tiene gran fondo simbólico. Como en el medievo, nomen est omen, curioso mecanismo

del destino que a partir del mismo nombre avisa el punto al que se verán arrastrados los personajes.

Castel: encierro, las murallas insalvables de su soledad, el castillo infranqueable. Hunter: el cazador de encantos femeninos. Martín en Sobre héroes, novela donde el gran personaje es Buenos Aires como se ha dicho en repetidas ocasiones, lleva el nombre de San Martín de Tours, patrono y protector de dicha ciudad. Fernando Vidal: la visión por antonomasia, videre, Ver en el reino de los ciegos no es tan sólo una casualidad más. Hortensia Paz: la encarnación del Dios desconocido, la esperanza. Paz: "virtud que pone en el ánimo tranquilidad y sosiego". Natalicio Barraquán: el loco, el profeta que en plena noche de Epifanía ve los signos de la catástrofe y del posible renacimiento a partir de la purificación. Y para completar las referencias a esta antigua tradición onomástica, bastaría recordar que Sabato-personaje dice haber nacido un 24 de junio, "uno de los días del año en que se reúnen las brujas", y agrega una serie de circunstancias extrañas vinculadas con su nombre y su nacimiento: "Acababa de morir mi hermano inmediatamente mayor, de dos años de edad. Me pusieron el mismo nombre!". Y agrega más adelante: "Como si no hubiera 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" (AEE, p.23). En realidad Ernesto Sábato nació un 24 de junio de 1911. Y si Ceres, la madre, preside su reino luminoso, Soledad, la sacerdotiza con la que se encuentra su alter-ego ficticio bajo la Iglesia de la Inmaculada Concepción, pre-

side su lado caótico y tempestuoso, el reino de las potencias oscuras. No es que en las letras de rosa esté la rosa. Simplemente el nombre de los personajes, dentro de este mundo con raíces trágicas, representa una máscara del destino, una coartada de la fatalidad.

También podríamos encontrar semejante trasfondo simbólico en la misteriosa atracción que los personajes sienten por ciertos lugares. A veces llegan al extremo de tener la sensación de estar recordando, de haber visitado esos lugares con anterioridad. ¿En sueños mientras el alma viaja por ignotas regiones? ¿La reminiscencia, la reencarnación y el vago recuerdo de otra vida? En todo caso, tal atracción forma parte del destino, es un llamado que acosa desde la eternidad.

Bruno, por ejemplo, repentinamente se detiene en la "Costanera Sur donde quince años atrás Martín le dijo 'aquí estuvimos con Alejandra'. Como si el mismo cielo cargado de nubes tormentosas y el mismo calor de verano lo hubieran conducido inconsciente y sigilosamente hasta aquel sitio que nunca había visitado desde entonces" (AEE, p.14). Las arsenas junto al río: barcos que parten en el crepúsculo, puentes que se levantan como las miradas de María y Alejandra, puentes frágiles dejando abierto el abismo. La recoleta: el cementerio norte donde se citan los amantes de El túnel, un anuncio previo a la muerte de María. El parque Lezama: Martín ante la estatua de Ceres, el impenetrable mundo marmóreo ajeno a la turbia realidad humana, la madre, la figura que le hace evocar, por contraste, a su madre-cloaca. La Iglesia de la Inmaculada Concepción: núcleo de una fuerza mística que arrastra a Fernando y a Sabato. El mirador en la casona de

Barracas: no es un simple espacio físico, es la quintaesencia de los Olmos, de Alejandra, es el lugar que atrae a Bruno, a Martín y a Fernando: "Todo podía suceder en aquella atmósfera que parecía colocada fuera del tiempo y del espacio" (SHT, p.130). Sólo en aquella zona mítica podía verificarse la purificación mediante el fuego.

Estos espacios simbolizan las finalidades que obsesivamente persiguen los personajes sabatianos. El escenario atrae, tiene una misteriosa fuerza que llama, y por tanto, los encuentros fortuitos no existen. Todo tiene su sentido dentro de un ordenamiento trágico. El vínculo entre espacios, nombre y destino nos habla nuevamente de la relación entre el yo y el universo, el alma y el mundo, unidad que integra sólidamente a la trilogía de Sábato.

Puesto que cualquier espacio -la naturaleza, la ciudad- refleja el alma de los personajes, Sábato recupera uno de los puntos claves de la concepción romántica del mundo: las emociones, pesares y convulsiones de lo uno afectan al todo y viceversa.

El romántico veía al universo como algo rítmico que se balanceaba gracias a una gran fuerza cósmica: la empatía. De ahí la posibilidad de deducir relaciones y correspondencias entre los diversos órdenes del mundo. Los orígenes de tal concepción se encuentran en el neoplatonismo: conocer el yo es conocer el todo. Para los románticos, la poesía, el mito, el inconsciente y el sueño, le permiten al hombre recordar sus comienzos, su unidad armónica perdida a causa de la tiranía del tiempo. Yo y el universo, en este sentido, forman una sola alma indisoluble.

Cuando Sábato acuña el término "neorromanticismo fenomenológico"

(EF, p.26), conceptúa una visión del mundo donde la realidad sólo existe a partir de la propia subjetividad. Para Sábato, ahora en consonancia con los expresionistas -otro movimiento de estirpe romántica-, la realidad es invariablemente creada por nosotros. No se trata de mirar, sino de ver. Todo depende de la percepción del artista. Un Bergman, por ejemplo, plantea el contraste entre la belleza de la naturaleza y el infierno interior del hombre: Sábato, por el contrario, la identidad entre ambos infiernos. El mundo físico, de este modo, queda antropomorfizado.

Desde El túnel, el mundo es la prolongación de un estado de alma. Cuando Castel "comprueba" su sospecha sobre la relación entre Hunter y María, la naturaleza refleja su interior convulsionado: "La tormenta estaba sobre nosotros, negra, desgarrada por relámpagos y truenos" (ET, p.132). En Sobre héroes, la arrebatada pasión de Alejandra se traduce en estos términos: "...solos, en una playa solitaria, desnudos, sintiendo sobre nuestros cuerpos el agua barrida por el vendaval enloquecido, en aquel paisaje rugiente iluminado por estallidos" (SHI, p.79). Y si la misma estructura de Abaddón nos habla del yo despedazado de un puñado de seres, como caso específico bastaría recordar que Bruno se reconoce como un ser abúlico, de fracasados intentos, y en ese preciso momento extiende su lánguida mirada hacia "las gaviotas sobre el cielo en decadencia" (AEE, p.17).

En la trilogía de Sábato no hay naturalidad ni neutralidad en el entorno físico, sino caos y frenesí. A toda catástrofe del alma, corresponde una catástrofe del universo.

Abaddón; novela de la crisis.

es en esencia el enfrentamiento de un escritor con un vasto y contradictorio mundo que se desmorona. Mientras unos hacen de su existencia un absoluto (Guevara, Marcelo, Nacho, y sin duda Castel, Fernando y Alejandra), el escritor vive, a través de sus personajes, los actos de heroísmo y entrena que en la vida diaria no se atreve o no puede realizar.

El escritor, para Sabato, sin temor de llegar a los extremos de la pedagogía, cumple una función social básica: libra al hombre de sus máscaras y derrumba los andamios, el festín grotesco de las buenas conciencias. Es un posible agente de redención: previene hecatombes y anuncia la necesidad de modificar el destino de una comunidad.

Al entrar en Abaddón como un personaje más, Sabato recorre las cloacas del inframundo. A la luz de este desdoblamiento comprendemos el descenso de Castel a su propio túnel, el de Fernando a las cloacas de Buenos Aires y del universo entero, y el del mismo Sabato. Son descensos prestigiosos que nos dejan en presencia de una tradición tan antigua como la humanidad: el viaje nocturno del alma y el viaje al inframundo. Sabato, como Marlowe, baja al corazón de las tinieblas para escuchar la voz susurrante de Kurtz: "¡The horror! ¡The horror!": o como una especie de Virgilio al revés, en lugar de obtener la revelación de un destino prodigioso para su pueblo.

descubre un ominoso presagio: la caída de Occidente; o como Sor Juana, su destino, después del sueño, será regresar a la conciencia sin haber vislumbrado el misterio de la existencia.

El escritor baja al centro del Caos para enfrentarse a un mundo en plena deyección. Como fin de la trilogía, Abaddón representa un recuento, la puesta en práctica de las ideas de Sábato en torno a una civilización fundada sobre dos fuerzas amorales: la razón trastocada en tecnolatría y el dinero.

Natalicio Barragán, profeta del fuego y la destrucción, ya advertía en Sobre héroes y tumbas: "...es necesario que esta ciudad emputecida sea castigada y tiene que venir Alguien porque el mundo no puede seguir así" (SHT, p.228). Ese Alguien hace su aparición tiempo después: Abaddón el exterminador, el quinto ángel vengador de la Revelación según San Juan, que reitera la apertura del séptimo sello. Nuevamente se aproxima la purificación mediante el fuego, pero esa purificación se anuncia como total.

A pesar de todo, Sábato deja un mínimo margen a la esperanza: el dragón será encadenado y acaso podría nacer el hombre nuevo encarnando el triunfo de lo vital sobre lo racional. Foucault ha señalado que Occidente se escindió en dos territorios casi incommunicados: la Razón y la Sinrazón. El hombre nuevo, para Sábato, aparecería a partir de una revaloración del territorio ignorado, dormido, de los locos que exigen la palabra, de la fundación de comunidades en detrimento de colectividades, a fin de cuentas, de un nuevo pacto entre el hombre y el universo. No se trata de negar las contribu-

ciones de la razón, sino de someterla a la realidad concreta del hombre, a una ética que nos libere de las ataduras del Dios geométrica, de la ciencia tecnolátrica, depredadora de esperanzas.

Sin embargo, para Sábato el problema esencial, la raíz del apocalipsis está en la base misma de la condición humana. El resultado final de su indagación narrativa nos enfrenta a la misteriosa presencia del Mal en el universo. "Toda la existencia del hombre", dice Sábato, "es una lucha entre dos fuerzas antagónicas, la necesidad de luz y claridad que tiene el hombre y las fuerzas oscuras..."⁹². El Mal, para Sábato, no es simplemente la ausencia del Bien (privatio boni), sino una entidad real, con existencia auténtica, y cuyo centro, origen y esencia radica en el propio corazón del hombre. Ya decía Milton: "The mind is its own place, and in itself/ Can make a heaven of hell, a hell of heaven". Así como en un pueblo conviven la civilización y la barbarie, el cielo le pertenece a Dios, y la tierra al Demonio y a los demonios que batallan en nuestra conciencia.

El claro-oscuro domina la atmósfera de Abaddón. Día y noche, derecha e izquierda, nociones que están en la base del pensamiento sabatiano y revelan su parentesco con las antiguas concepciones maniqueas y gnósticas⁹³. El Mal, siguiendo esta antiquísima visión del mundo, es connatural al hombre y está en la base del origen de la realidad. "Según el mito maniqueo, la unión entre el demonio masculino Asqualún (que ha devorado las últimas partículas de luz retenidas en la materia) y el demonio femenino Namrael, da origen a la raza humana, que se multiplica por el incesto de Adán y Eva, y

prolonga, mediante la reproducción de los seres, el cautiverio de la luz en la cárcel del cuerpo" ⁹⁴. El Mal reina en el mundo y el único modo de recuperar la luz, el antídoto contra el sufrimiento, radica en indagar el secreto de la existencia, en arrancar los velos al misterio del Mal. Se entabla, así, una lucha permanente entre los que aspiran al retorno de la luz y los servidores del reino de las tinieblas.

Bajo este punto de vista, tanto Fernando como Sabato, al emprender su trágico descenso por las cloacas de Buenos Aires, van en busca de la gnosis, del enfrentamiento con la verdadera naturaleza del hombre. Iluminar el reino de las sombras es el paso fundamental para romper los sortilegios de la Secta. La ceguera en tanto metáfora de las tinieblas encuentra su contrapartida en la gnosis, el autoconocimiento como vía de salvación.

Bien y Mal: existe tal lucha. Sin embargo, aceptar estos términos desde una postura maniquea, como si fueran entidades absolutas, nos encierra en una conclusión radical que reduce a dos fuerzas la diversidad y la disonancia del mundo. Si Sabato se hundió en la contradicción de las múltiples energías que dividen la conciencia del hombre en El túnel y en Sobre héroes y tumbas, nuevamente su fervor absolutista lo traiciona en Abaddón. Bien y Mal: una postura que deja fuera toda posible percepción relativa del mundo. Si los matices de la vida son múltiples, este dualismo funciona de manera mecánica y puede disminuir la complejidad de las relaciones humanas.

El suicidio de Ajax es soberbio, exaltado, casi divino, pero las más de las veces lo nuestro carece de nobleza; un hombrecito in-

significante, parado al borde de una banqueta, cree arrojarse a un abismo, y sólo termina con las rodillas raspadas, y mirando su grotesco rostro en un charco de agua sobre el asfalto. Acaso esto sea doblemente trágico: no hay nobleza en la fatalidad.

La persecución del absoluto implica sus riesgos: cierta definitividad en la comprensión del mundo, cierta cercanía a una visión unívoca de las cosas, cierta analogía con sistemas religiosos (hay una Verdad: la cruz o la espada). Indudablemente Sábato rechaza absolutamente el mundo indefinido y ambiguo en el que nos ha tocado nacer. Quiere orden a toda costa. A tal grado que resuelve el Caos en un dualismo moral. De suyo, la nostalgia de absoluto implica una fuerza centrípeta: una visión central de la existencia que, a fin de cuentas, se orienta en una sola dirección. Amar con locura a una mujer, luchar y morir por un ideal, buscar "la" verdad, ser puro y radical aun en la impureza, sacrificarse por una causa noble que exige heroísmo y martirio. ¡Vaya nostalgia de paraíso! Todo o nada: el gran atractivo de lo auténticamente trágico, pero también la negación de un mundo que, por desdicha, pareciera ser la única posibilidad dentro de lo posible.

Sí, dos fuerzas persisten, pero en la trilogía de Sábato no debemos confundir tajantemente el dualismo moral con la dualidad mítica entre "arriba" y "abajo", uno de los arquetipos más universales y que ha permanecido en la conciencia del hombre a lo largo de siglos y siglos. Prometeo encadenado, La eneida, La divina comedia, El paraíso perdido y el mundo novelesco de Sábato, conservan la misma estructura cosmológica: el centro de la tierra, el infierno y el cielo se encuentra sobre un mismo eje vertical; y el

paso de una realidad a otra se realiza sirviendo ese axis mundi.

Buenos Aires, ciudad mítica, escenario de la lucha entre las fuerzas de abajo y las de arriba, se convierte en el punto central del eje, el ombligo del mundo que permite el acceso a los bajos fondos. Pero Sábato invierte las connotaciones de tal estructura del universo. El valor positivo de la porción superior es una mera apariencia. La auténtica realidad del hombre, que el reino de "arriba" se empeña en negar, está en las profundidades, en el infierno. Por tanto, la misión del creador de ficciones radica en abismarse y partir al encuentro de la verdadera condición humana.

Descender trae consigo la ruptura con lo aparente. Se abre lo que nos sustenta y el viaje hacia el fondo, hacia el centro, no puede quedar impune. El infierno se compone de pequeños infiernos: cada individuo carea con su cruz. Bajar es develar, descubrir. La razón flaquea en tal empeño. Por eso Castel llega a la conclusión de que "en todo caso había un sólo túnel, oscuro y solitario: el mío, el túnel en que había transcurrido mi infancia, mi juventud, toda mi vida" (ET, p.131), y por el contrario, María formaba parte del "ancho mundo, (del) mundo sin límite de los que no viven en túneles" (ET, p. 131). También Fernando desciende a las cloacas para constatar su tragedia y dice: "Imaginaba arriba, en salones brillantes, a mujeres hermosas y delicadísimas, a gerentes de banco correctos y ponderados (...). Mientras por ahí abajo, en obscuro y pestilente tumulto, corrían mezcladas las menstruaciones de aquellas amadas románticas, los excrementos de las vaporosas jóvenes vestidas de gasa, los preservativos usados por correctos gerentes (...)" (SHT, p.424). Y por último, Saba-

to desciende a su propio infierno para descubrir el centro de la realidad del escritor: las tinieblas.

Al igual que Dante encuentra en Virgilio a su guía para la exploración del infierno, en Abaddón, R. conduce a Sábato, R, que no es otro sino él mismo, su porción abominable. Y R., también, es Rojas, el pueblo que vio nacer a Sábato, su patria personal, la tierra madre, las raíces, Itaca, el retorno a la porción más íntima de su ser: los pájaros que cegaba con alfileres y revoloteaban enloquecidos de dolor, es decir, su infancia.

ULTIMAS PALABRAS

1. El periplo termina y el mismo regreso es trágico. Sábato se encontró con Sabato, un ser de ficción condenado a dejar su testimonio, la trilogía que va de El túnel a Abaddón el exterminador, y a morir en ese mundo de ficción. La narrativa de Sábato, así, deja en claro que la tragedia no nos remite simplemente al género dramático, sino a una visión del mundo, a la reaparición de lo trágico que puede sustentar diversos géneros de expresión literaria.

En un mundo estructurado de manera trágica, las relaciones entre el héroe y su realidad no son atemperadas ni naturales. Por el contrario, el héroe responde a su circunstancia con un comportamiento que lleva al extremo las actitudes del ser humano: es un absoluto, una criatura que oscila entre el ángel y la bestia, que repudia el mundo entre azul y buenas noches que le ha tocado vivir. Amar, para un ser trágico, significa amor total, sin límites, como el que busca Castel; Conocer implica hundirse hasta el fondo del ser y desbarrancarse en el abismo de la muerte, tal cual lo hace Fernando; Crear es penetrar en la ficción como un personaje más, dispersar el yo, es el urgente deseo por descubrir el porqué esencial de la novela, fin que persigue Sabato en Abaddón. Todo o nada: permanecer en el estado que Hopkins llamó "la cumbre de la tensión". Esta es la consigna, el desesperado canto de la conciencia trágica.

A partir de lo múltiple, Sábato llega a lo unitario, a sí mismo, al personaje de Abaddón que desprecia la relatividad del mundo y busca desesperadamente el absoluto, el reino de la totalidad. "Ante el sí o el no", precisa Goldman, "la conciencia trágica despreciará siempre la elección y la posición intermedia (...). El hombre no es

'ni ángel ni bestia' porque su auténtica tarea consiste en realizar al hombre total que integrará a ambos, al hombre que poseerá un cuerpo y un alma inmortales, que contendrá en sí la intensidad extrema de la razón y de la pasión, el hombre que es irrealizable en la tierra"⁹⁵.

No hay nobleza en la fatalidad, sino culpa, transgresión y lucha en contra de los designios del destino. "Región desgarrada y ambigua, sede de la perpetua lucha entre la carnalidad y la pureza, entre lo nocturno y lo luminoso, campo de batalla entre las Furias y las olímpicas deidades de la razón, el alma", dice Sábato llegando a la quintaesencia de su visión del mundo, "es lo más trágicamente humano" ⁹⁶.

2. El ansia de absoluto recorre toda la obra de Sábato. Su sed de acción incluso lo ha llevado a sentir asco de sí mismo, de su papel de escritor relativo, de testigo impotente. Como le tiene horror a la mezcla, a la indefinición de un mundo relativo, sus personajes convierten su cuerpo en una antorcha viva que irradia luz. Tal tipo de criaturas fascinan y ofenden por su radicalismo: de hecho, prefieren morir a transar con la vida de las carroñas verticales. Seres como Castel y Fernando tienen la vocación de lo inalcanzable, de la rebeldía intransigente. Su no aceptación al mundo de lo posible se torna en desafío, en libertad insurrecta en contra del Destino, Dios y la Fatalidad.

Las criaturas de Sábato encarnan diversas facetas del modelo

de personaje-Antígona ("nosotros somos seres que llevamos nuestras preguntas a las últimas consecuencias"), en contraste con el personaje-Creón, adocenado, relativo, adaptado a la medianía de una realidad donde los radicales tienden a destruirse. Sábato se considera un pequeñito Creón mirándose en el espejo de su literatura: permanentemente descubre que conserva la nostalgia de su íntima Antígona.

La vida domestica. El tiempo y la "dorada mediocridad" destruyen la fascinación por lo imposible. Frente a esto, la trilogía de Sábato es literatura "adolescente" en el mejor sentido de la palabra: es un apasionante llamado a la insurrección, es el grito de una rara avis absolutista en un mundo terriblemente relativo.

El fundamento de la ficción de Sábato radica en el enfrentamiento entre los ideales y la realidad. Parte de la contradicción y el Caos, de la exploración de las inhóspitas regiones de la condición humana en El túnel y en Sobre héroes y tumbas, y termina en una exaltación moralista en Abaddón el exterminador. Sábato tenía que ser coherente consigo mismo, aun en las limitaciones de su visión del mundo: el absoluto, como la fe, no admite resquebrajaduras.

A pesar de todo, de esa poderosa tentación que ejerce el absoluto vale la pena rescatar el impulso que nos obliga a seguir adelante cabalgando, cabalgando con el espectro del general niño al frente: el sentido está en la cabalgata, en el empecinamiento trágico. Avanzamos en una marcha tragicómica y algún día el camino habrá terminado. Entonces no quedará sino el retorno, la vuelta al origen, la nostalgia, Itaca, la patria común de los hombres: la esperanza transfigurada en polvo (?).

APENDICES

A. NOTAS

1. Al respecto dice Mario Benedetti: "cada opinión de Sábato es una verdad para él (aunque pueda darse el caso de que no lo sea para nadie más) y una verdad sin descuentos; nunca es un juicio camuflado, desnaturalizado para halagar o descalificar arbitrariamente a alguien; es su opinión franca, limpia, sin adherencias bastardas. En todo caso, para el lector es estimulante disentir...", en Letras del continente mestizo, p.76.
2. Jean Paul Sartre, ¿Qué es la literatura?, p.10.
3. Roland Barthes, Crítica y verdad, p.67.
4. No es una casualidad que casi treinta años después, en Abaddón el exterminador (p.118), Sábato transcriba con apenas perceptibles variantes, el siguiente párrafo que publicó en Uno y el universo, su primer libro: "Las obras sucesivas de un escritor son como las ciudades que se construyen sobre las ruinas de las anteriores: aunque nuevas prolongan cierta inmortalidad, asegurada por leyendas antiguas, por hombres de la misma raza, por las mismas puestas de sol, por pasiones semejantes, por ojos y rostros que retornan" (UU, p.20).
5. El concepto "puesta en abismo", propio de la heráldica, fue concebido por Gide: "...en ciertos cuadros de Memling o de Quentin Metsys, un espejito oscuro y convexo refleja a su vez el interior de la pieza donde se representa la escena pintada. Otro tanto sucede en el cuadro de las meninas de Velázquez, aunque de modo algo diferente. Finalmente, en la literatura, tenemos en Hamlet la

escena de la comedia (...). Ninguno de estos ejemplos es absolutamente exacto. Lo sería mucho más (...) la comparación con ese procedimiento del blasón que consiste en poner en el primero un segundo 'en abismo"', en Diario 1889-1949, Buenos Aires, Losada, 1963, p.36.

6. Las obsesiones recurrentes en la narrativa de Sábato podrían remitirnos a La fuente muda, una novela que nunca quiso dar a conocer en su totalidad y de la cual publicó algunos fragmentos en 1947, un año antes de la aparición de El túnel. Es interesante constatar que en ese fragmento ya están muchos de los temas y ciertas peculiaridades de estilo que Sábato desarrollaría a lo largo de su obra: los problemas sociopolíticos; la presencia omnipresente de la Madre -incluso considerada como lo opuesto a la Muerte-; las digresiones y reflexiones de índole filosófica que se entremezclan con la acción del relato; la infancia considerada como el origen de los recuerdos del porvenir, como fotografías que nos miran desde la eternidad; la presencia de los héroes y la historia de Argentina; los datos autobiográficos e incluso, en lo que podría llamarse un vaticinio de Abaddón, la irrupción de los Sábato influyendo sobre los protagonistas de la novela; y un aspecto sustancial para el "Informe sobre ciegos": los sueños como descenso al inconsciente, como descubrimiento de un reino maravilloso y terrible. La obra de Sábato es una, exclusivamente una. cfr. La fuente muda en Sur, 157.

7. cfr. Lucien Dällenbach, "Intertexte et autotexte", p.282-283.

8. Dice Dällenbach: "Conformément à la leçon de Gide que nous prenons

ici au pied de la lettre, nous entendons par ce vocable le redoublement spéculaire, 'à l'échelle des personnages', du 'sujet même' d'un récit", ibid, p.238.

9. León Livingston, "Duplicación interior y el problema de la forma en la novela", p.166
10. Gunther W. Lorenz en Die Welt der Literature, s.f., cit. por Tamara Holzapfel, en "Sobre héroes y tumbas, novela del siglo", p.117
11. cf, Roland Barthes, El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos, p.23.
12. José Luis Romero, Breve historia de la Argentina, p.177.
13. Ma. Angélica Correa, Ernesto Sábato. Genio y figura, p.48.
14. cf. Ernesto Sábato, "Trascendencia y trivialidad del surrealismo".
15. De hecho, varios fragmentos de Uno y el universo aparecieron en la sección "Calendario" a cargo de Sábato en Sur.
16. Nicolás Berdiaeff, uno de los pensadores que junto con Kahler y Mumford más influyeron en Hombres y engranajes, ya criticaba en 1939, el "impersonalismo inherente de igual forma al capitalismo y al comunismo", en El cristianismo y la lucha de clases, 6a. ed., Espasa-Calpe, Madrid, 1963, p.118.
17. David Viñas, "Sábato y el Bonapartismo" en Los libros, 12, octubre de 1970. En La cultura en la encrucijada nacional (1976), Sábato reconoce que cuando publicó Hombres y engranajes dijo lamentables exabruptos en contra del marxismo, pero porque en nombre del "marxismo" se llegó a pisotear la dignidad humana. "Pero ahora", dice, "creo que ha llegado el momento del diálogo y de la elevación que exige el examen de la condición del hombre en la hora más crítica de su historia. Me alegra, así, que un marxista de la calidad de

Ernst Ficher diga palabras como estas: "(...) guardarnos de considerar como pruebas inapelables de verdad a etiquetas condenatorias como burgués, decadente, revisionista, dogmático... No nos atrincheremos en una 'ideología', conozcamos a fondo el mundo actual y sus aspectos intelectuales. He aquí lo que se necesita para ser marxista" (CEN, p.76-77)

18. Desde 1976, Sábato fue acusado de "golpista", "comodín", "reaccionario". Algunos se preguntaban: "¿Cómo es posible que a él no lo persigan?", o bien "¿cuándo repudió públicamente un hecho concreto?". A pesar de todo, Sábato permaneció a bordo cuando el barco se iba a pique, soportó amenazas de muerte -entre otras cuando publicó en Argentina en 1977 "Nuestro tiempo del desprecio"- . A la acusación que le hiciera García Márquez, años después de la entrevista del 20 de mayo de 1976 cuando se encontraron Sábato, Borges y el padre Castellani con Videla, Sábato respondió airado: "Este señor que pone el grito en el cielo por los desaparecidos en la Argentina pero que no dice una palabra sobre los desaparecidos en la Unión Soviética. ¿Cuál es la autoridad moral de ese señor, cualesquiera que sean sus méritos literarios? Es una infamia de mal gusto. (...) Lo que significa tener coraje y, perdón, cojones, por haber acudido a esa entrevista para denunciar el terror, no creo que sea un acto de colaboración", en "La dictadura condenada", Cam-bio 16, 550.
19. cf. Emir Rodríguez Monegal, Ernesto Sábato y Severo Sarduy, "Por una novela novelesca y metafísica" en Mundo Nuevo, 5, p. 17.
20. Carlos Fuentes, La nueva novela hispanoamericana, p.19.

21. Augusto Roa Bastos, "Notas sobre la narrativa hispanoamericana actual" en Sábado, 294, suplemento de Uno más uno, 18, junio, 1983.
22. Emir Rodríguez Monegal, Narradores de esta América, p.19.
23. F. Dostoyevski, Apuntes del subsuelo, 2a.ed., Bruguera, Barcelona, 1983, p.52.
24. cf. Friedrich Nietzsche, El nacimiento de la tragedia, p.140.
25. cf. PES, p.10, CP, p.19, AR, p.157.
26. Friedrich Nietzsche, op.cit., p.98.
27. Eric Bentley, La vida del drama, p.242
28. Lucien Goldman, El hombre y lo absoluto, p.56
29. George Stiner en The Death of Tragedy dice: "...the more they dwelt on the dreary state of contemporary drama, the more certain they become that it could be one of the tasks and glories of romanticism to restore tragedy to its former honors. The thought of such restoration preoccupied the best poets and novelists of the century. In many it grew to obsession", p.121-122.
30. Miguel de Unamuno, Del sentimiento trágico de la vida, p.33.
31. Stiner, rastreando la muerte de la tragedia, señala: "The history of the decline of serious drama is, in part, that of the rise of novel. (...) The spectator had become the reader", op.cit., p.118. Para Stiner, el ascenso de la burguesía que privatizó el sentido comunitario provocó la aparición masiva de una tragedia privada: la novela. Sin embargo, creo que ésta sólo merece tal calificativo hasta nuestro siglo, gracias al resurgimiento del mito.
32. Lucien Goldman, op.cit., p.47.
33. Ya lo dice Stiner: "Marxism is characteristically Jewish in its

insistence on justice and reason, and Marx repudiated the entire concept of tragedy. 'Necessity', he declared, 'is blind only in so far it is not understood"', op.cit., p.4. Nada más ajeno a la concepción trágica del mundo donde la necesidad obnubila al hombre, ya sea en Tebas o en Buenos Aires.

34. Arthur Schopenhauer, La libertad, 2a.ed., México, Premiá, 1980,p.62.
35. Gottfried W. Leibniz, Monadología, Madrid, Sarpe, 1985, p.33.
36. Luis Wainerman, Sábato y el misterio de los ciegos, p.62-63.
37. Albert Camus, El hombre rebelde en Ensayos, Madrid, Aguilar, 1981, (Biblioteca de Premios Nobel), p.796.
38. Boileau y Narcejac, La novela policial, p.33.
39. Aunque no acepta ningún nexo entre El túnel y la novela policial, la inoperatividad de esta clasificación ya había sido señalada por Harley D. Oberhelman: "Although certain critics have classified El túnel as a work containing many aspects of detective fiction, such a classification is both innacurate and unfair to an author who has openly rejected this genre as a mere puzzle-solving on paper", Ernesto Sábato, p.55.
40. Thomas C. Meehan, "Metafísica sexual de Ernesto Sábato: tema y forma en El túnel", en Los personajes de Ernesto Sábato, p.110.
41. Cabe recordar que cuando se publicó El túnel, 1948, en la Argentina estaba en voga la colección Séptimo círculo concebida por Bioy Casares para los maniacos de la novela policial. La novela de Sábato le "tuerce el cuello al cisne": lo que fue Don Quijote para las novelas de caballería, en el momento de su aparición lo fue El túnel para las policiales.

42. Dice el personaje de Apuntes del subsuelo: "A cada instante sentía en mí numerosos elementos opuestos. Sentía cómo bullían esos contradictorios elementos", op.cit., p.9. Existe una estrecha relación entre la novela de Sábato y la de Dostoyevski. Tanto El hombre del subsuelo como Castel, desde su subjetividad total, escriben una novela de sus desventuras y juegan con el lector, es decir, postulan un lector ficticio con el que tratan de comunicarse.
43. Jorge García, "La estructura imaginativa de Juan Pablo Castel", p. 234.
44. F. Dostoyevski, op.cit., p.14.
45. Gonzalo Díaz Migoyo, "El optimismo en El túnel" en Cuadernos Hispánicoamericanos, 359, p. 442.
46. op.cit., p.220.
47. Dellepiane dice destacando la importancia simbólica de los espacios en la narrativa sabatiana: "La Recoleta, el cementerio del Norte, es el tradicional de la alta burguesía argentina, a la que María pertenece. Ella vive en su vecindad. Esto parece ser lo opuesto al Parque Lezama -al sur de la ciudad- en que Martín y Alejandra se conocen en Sobre héroes y tumbas, y de sus respectivos domicilios, en Barracas y Boedo, barrios proletarios a más no poder. Hay también una premonición en esa cercanía de María al cementerio", Sábato. Un análisis integral de su narrativa, p.70.
48. cf. Roland Barthes, El grado cero de la escritura.
49. David William Foster señala un hecho interesante en la moral de la forma sabatiana: la sustitución de las formas verbales de tú, empleadas en las primeras ediciones de la novela, por las de vos,

sustitución que implicó una toma de postura frente al problema del habla nacional.

50. Los ensayos que han abordado El túnel desde esta perspectiva son: "La estructura y la problemática existencial en El túnel", de Marcello Coddou, y "La correlación sujeto-objeto en la ontología de Jean Paul Sartre y su dramatización en la novela El túnel de Ernesto Sábato", de Helmy F. Giacomán.
51. Jean Paul Sartre, El ser y la nada, p.435.
52. ibid., p.395.
53. Leo Pollman, La nueva novela en Francia e Iberoamérica, p.82.
54. Jean Paul Sartre, ¿Qué es la literatura?, p.17.
55. Marie Bonaparte, cit. por Gastón Bachelard, en El agua y los sueños, México, FCE, 1978, p.176.
56. Umberto Eco, Obra abierta, p.41.
57. cf., ibid., p.156.
58. Emir Rodríguez Monegal, et al, "Por una novela novelesca y metafísica", p. 14.
59. Erenesto Sábato confiesa que se "veía obligado a narrar como si estuviera en una galería de espejos en ciertas partes de la novela", ibid., p. 14.
60. Andrés O. Avellaneda considera que la intersubjetividad sabatiana oculta una perspectiva tradicional: "el entrecruzamiento de focos narrativos está penetrado frecuentemente por una tercera persona omnisciente que anticipa o que aparece como reordenador de la trama...", "Novela e ideología en Sobre héroes y tumbas de Ernesto Sábato", p.114. Para Avellaneda, Bruno juega el papel de esa terce-

ra persona. La simple existencia del "Informe", el mundo infernal que la visión coherente y unitaria de Bruno apenas vislumbra, bastaría para comprobar que existen otros puntos de vista en el entramado de subjetividades sabatiano.

61. Mijail Bajtin, La poética de Dostoyevski, p.68.
62. ibidem, p.14.
63. Luis Wainerman, op.cit., p.23.
64. Roger Caillois, Lo sagrado y lo profano, p.126.
65. Jean Starobinski, La posesión demoníaca, p.68. Sábato también dice en Abaddón: "no hay que buscar coherencia en el poder diabólico, pues la coherencia es propia del conocimiento luminoso, y en particular de su máximo exponente, las matemáticas. El poder demoníaco es, a mi juicio, pluralista y ambiguo" (AEE, p.76).
66. Lilia Dapaz Strout, "Sobre héroes y tumbas: mito, realidad y superrealidad", Homenaje a Sábato, p.367.
67. Mircea Eliade, Mito y realidad, p.52.
68. Roger Caillois, op.cit., p.31
69. Carlos García Gual, Mitos, viajes, héroes, p.12.
70. Marina Galvez Acero, "Sábato y la libertad sociológica e histórica", "Homenaje a Sábato", Cuadernos Hispanoamericanos, 391-393, p.455.
71. Frederick Brown, "Creación contra literatura: Bretón y el movimiento surrealista", La moderna crítica literaria francesa, p.140.
72. En este mismo sentido, también podríamos encontrar una ascendencia surrealista y expresionista para Alejandra. La mujer radical que hace del amor una pasión tempestuosa, a un mismo tiempo devoradora y madre de los hombres, ambigualmente prostituta y candorosa

- vírgen, atrajo poderosamente a los surrealistas. Oscilando entre la piedad y la absoluta falta de moral, entre el vampiro y la frágil inocencia de una criatura, Alejandra lleva tras de sí los misterios de la mujer-serpiente: Musidora, Nadja, Lulú, mujeres absolutistas, diosas de la indiferencia que destruyen y se destruyen.
73. Marina Galvez Acero, "Algunos elementos surrealistas del 'Informe sobre ciegos' de Ernesto Sábato", p.297.
74. "Cómo ve Sábato a los ciegos": entrevista de Luis Justo, p.76.
75. Carl Jung, El hombre y sus símbolos, p.172.
76. ibid., p.65.
77. Carlos García Gual, op.cit., p. 59.
78. Roger Caillois, op.cit., p.134.
79. Nos recuerda García Gual: "en griego una metáfora muy usual para expresar el vivir es, precisamente, "ver la luz", mientras que el Hades es, etimológicamente, el "invisible" (a-vid-es)", op.cit., p.145.
80. cf. id.
81. ibid., p.137.
82. En una carta en mi poder con fecha del 30 de octubre de 1984, Sábato confiesa: "...mi vista hace ya más de cinco años anda muy lesionada, y sólo puedo leer en cantidades pequeñísimas -y por eso he vuelto a la otra pasión de mi adolescencia, la pintura-, quizá como venganza de la Secta de los Ciegos, y no lo digo en broma".
83. Angela Dellepiane, "Sobre héroes y tumbas. Interpretación literaria y análisis estructural", Homenaje a Sábato, p.36.
84. Iris Josefina Ludmer, "Ernesto Sábato y un testimonio del fracaso",

p.87

85. Fernando Savater, La tarea del héroe, p.66
86. Jorge Luis Borges, "Evaristo Carriego", en Obras completas, Buenos Aires, EMECE, 1974, p.154
87. Nelly Z. Martínez et al, "Cinco opiniones sobre Abaddón el exterminador", p.50
88. Eugenio Trías, Filosofía y carnaval, 2a. ed., Parcelona, Anagrama, 1973, p.75
89. Elisa T. Calabrese, "Personajes de Abaddón: máscara e identidad" en Epica dadora de eternidad, p.185
90. v. Lucien DHillenbach, op. cit.
91. Leon Livingston, op.cit., p.166
92. Ernesto Sábato, "Lux in tenebris: una entrevista" de Manuel Osorio, p.4
93. Son tres los ensayos que han abordado con amplitud y profundidad las relaciones entre Abaddón y el gnosticismo: Paul Teodorescu, "El camino hacia la gnosis. Talones para un entendimiento de Ernesto Sábato", en "Homenaje a Sábato", Cuadernos Hispanoamericanos, P. 391; María Rosa Rojo de Beuter, "Simbolismo del ritual erótico en Abaddón el exterminador", en "Homenaje a Sábato", Cuadernos Hispanoamericanos, p.551; y Salvador Pacarisse, "La cosmología gnóstica de Sábato: una interpretación de Abaddón el exterminador" en Epica dadora de eternidad, p.193
94. María Rosa Rojo de Beuter, op. cit., p.551
95. Lucien Goldman, op. cit., p.75
96. Ernesto Sábato, "El más alto honor de mi vida". Discurso de recup-

ción del Premio de Literatura Miguel de Cervantes, leído el 23 de abril en el Paraninfo de la Universidad de Alcalá de Henares. Trabajo aparecido en Cuadernos Hispanoamericanos, 420, junio de 1985.

B. BIBLIOGRAFÍA DE SABATO

SABATO, Ernesto: Abaddón el exterminador, Barcelona, Seix Barral, 1982.

----- Antología, Estudio preliminar por Nelly Z. Martínez, Barcelona, EDHASA, 1979.

----- Apologías y rechazos, 4a. ed., Barcelona, Seix Barral, 1981.

----- Carta a un joven escritor, Buenos Aires, Ediciones El Men-
drugo, 1975.

----- Claves políticas, Buenos Aires, Rodolfo Alonso Editor, 1971.

----- Cuatro hombres de pueblo, Ilustrado por Antonio Berni, Bue-
nos Aires, Librería La Ciudad, 1979.

----- Diálogos Borges-Sábato, Buenos Aires, EMECE, 1976.

----- El caso Sábato. Torturas y libertad de prensa. Carta abier-
ta al general Aramburu, Buenos Aires, Edición del autor, 1956.

----- El escritor y sus fantasmas, Buenos Aires, EMECE, 1976.

----- El túnel, 6a. ed., Barcelona, Seix Barral, 1983.

----- El otro rostro del peronismo. Carta abierta a Mario Amadeo,
Buenos Aires, Imprenta López, 1956.

----- Hombres y engranajes. Heterodoxia, 2a. ed., Madrid, Alianza
Editorial, 1980 (El Libro de Bolsillo, 445).

----- Itinerario, Antología de crítica y reflexión, Buenos Aires,
EDICOM, 1969.

----- Obras, T. I: Ensayos; T. II: Novelas, Buenos Aires, Losada,

1970.

- Páginas de Ernesto Sábato seleccionadas por el autor, Estudio preliminar de Carlos Catania, Buenos Aires, Celtia, 1983.
- Páginas vivas de Ernesto Sábato, Estudio preliminar de M. I. Murtager, Buenos Aires, Kapelusz, 1974.
- Sobre héroes y tumbas, Buenos Aires, Seix Barral, 1983.
- Tango, discusión y clave, Buenos Aires, Losada, 1963.
- Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo, Buenos Aires, Editorial Alfa, 1974.
- Uno y el universo, 2a. ed., Barcelona, Seiz Barral, 1982.

C. HEMEROGRAFÍA CONSULTADA DE SÁBATO

- SÁBATO, Ernesto: "La fuente muda", fragmento de novela, en Sur, 157, Buenos Aires, noviembre, 1974, p.24.
- "Desagravio a Borges" en Sur, 94, Buenos Aires, julio, 1942, p.30.
- "Ernesto Sábato habla de la robotización del hombre" en "El Sol de México en la Cultura", 55, 19 de octubre de 1975, p.2.
- "El mito: Carlos Gardel" en "Tiempo libre", Uno más uno, México D.F., 29 de junio, 1980, p. 28.
- "Trascendencia y trivialidad del surrealismo" en Número, 10-11, Montevideo, septiembre-diciembre, 1950, p.468.
- "¿Qué está pasando en Argentina?" en "México en la Cultura", Siempre, 29 de noviembre, 1959, p.1; II y último, 13 de diciembre, 1959, p.3.

- "Tango, canción de Buenos Aires" en Revista de la UNAM, 9, México D.F., mayo, 1963, p.4.
- "Reflexiones sobre la obra de arte" en Sur, 298-299, Buenos Aires, enero-abril, 1966.
- "Borges y el espíritu impuro" en "El Heraldó Cultural", El Heraldó de México, 46, 28 de septiembre, 1966, p.5.
- "Significación de Pedro Henríquez Ureña" en La Torre, 54, Puerto Rico, septiembre-diciembre, 1966, p.75.
- "Por una novela novelesca y metafísica" en Mundo Nuevo, 5, París, noviembre, 1966, p.5.
- "Sartre contra Sartre o la misión trascendente de la novela" en Casa de las Américas, 47, La Habana, marzo-abril, 1968, p.30.
- "¿Crisis de la novela o novela de la crisis?" en Eco, 102, Bogotá, 16 de octubre, 1968, p.627.
- "Seamos nosotros mismos", a propósito de la visita de Nathalie Sarraute a Buenos Aires, en Marcha, 1482, Montevideo, 20 de febrero, 1970, p.31.
- "¿Existe una literatura Latinoamericana?" en Humboldt, 44, Hamburgo, 1971, p.57.
- "Tres anotaciones a propósito de Kafka" en Papeles, 16, Caracas, junio-julio, 1972, p.9.
- "Dialéctica de la cultura europea en América Latina" en La vida Literaria, 12, México, enero-febrero, 1975, p.2.
- "Sobre el cuerpo, el alma y la crisis total del hombre" en "El Sol de México en la Cultura", 66, 4 de enero, 1976, p.2.
- "El triángulo pertenece al cielo platónico", ensayo en for-

ma de entrevista o diálogo consigo mismo, en "El Sol de México en la Cultura", 87, 30 de mayo, 1976, p.5.

----- "El más alto honor de mi vida", discurso de recepción del Premio de Literatura Miguel de Cervantes, leído el 23 de abril de 1985, en Cuadernos Hispanoamericanos, 420, Madrid, junio, 1985.

----- "Sobre los modelos para nuestro futuro", ensayo, en Revista Nacional de Cultura, 227, Caracas, octubre-diciembre, 1976, p.7

----- "De los medios y los fines", ensayo, en "El Sol de México en la Cultura", 126, 27 de febrero, p.5.

----- "Un modelo para el desastre" en "El Sol de México en la Cultura", 127, 1977, p.2.

----- "La persona como fin y como medio", ensayo, en "El Sol de México en la Cultura", 128, 13 de noviembre, 1977, p.8.

----- "Ernesto Sábato y la unidad de los argentinos" en Megafón, Buenos Aires, 7 de junio, 1978, p. 194.

----- "Nuestro tiempo del desprecio" en El Viejo Topo, 16, Barcelona, enero, 1978, p.59.

----- "El desconocido da Vinci" en Revista Nacional de Cultura, 236, Caracas, mayo-junio, 1978, p.11.

----- "Diálogo sobre Argentina" en Vuelta, 66, México, mayo, 1982, p.35.

----- "Sábato: una indagación en las tinieblas" en Casa del tiempo, UAM, 41, México D.F., junio, 1984.

----- "Diálogo con Ernesto Sábato" en Revista de la UNAM, 8, México D.F., abril, 1962, p.21.

----- "Entrevista con Sábato" en La Gaceta, FCE, 18, México D.F.,

agosto, p.10.

----- "Linguistas y milenarios" en Texto Crítico, Revista del Centro de Investigaciones Lingüístico Literarias de la Universidad Veracruzana, 15, Jalapa, octubre-diciembre, p.3.

D. REFERENCIAS CRÍTICAS CONSULTADAS SOBRE SÁBATO

- AGUIRRE, Mariano: "Contra Sábato golpista y metafísico" en El Viejo Topo, Barcelona, 18 de marzo, 1978, p.72.
- AJAD, Ha-Am: "Ernesto Sábato contesta a García Márquez" en "El Sol de México en la Cultura", 353, 12 de julio, 1981, p.II.
- ALEGRÍA, Fernando: "La novela total; un diálogo con Sábato" en Problemas de literatura, 1, Valparaíso, Chile, enero, 1972, p.45.
- ÁLVAREZ DEL VILLAR, Pedro: "Sábato: el escritor ante la crisis" en "Diorama de la Cultura", Excelsior, abril, 1971, p.2
- AVELLANEDA, Andrés O.: "Novela e ideología en Sobre héroes y tumbas" en Bulletin Hispanique, 74, 1972, p.92.
- BAPTISTE, Víctor N.: "Acierto y aspectos múltiples en Sábato" en Nueva Narrativa Hispana, 2, Nueva York, septiembre, 1971, p.224.
- BARÓN SUPERVIELLE, Odile: "Censura, libertad y disentimiento" en Revista de la UNAM, 6, México D.F., febrero, 1979, p.1.
- BENÍTEZ, José Luis: "Ernesto Sábato o el azar" en "El Heraldo Cultural", 710, 24 de junio, 1979, p.15.
- BENEDETTI, Mario: "Ernesto Sábato como crítico practicante" en Letras del continente mestizo, 2a. ed., Montevideo, Arca, 1969, p.74.

CAMELO TORRES, Salvador: "Sábato o la coincidencia involuntaria" en Revista de la UNAM, 6-7, México D.F., febrero-marzo, 1972, p.94.

CAMPA, Anunziata: "Ernesto Sábato y su última novela" en La Estafeta Literaria, 564, Madrid, 15 de mayo, 1975, p.2109.

-----: "Ernesto Sábato: el mundo alucinante de Abaddón" en La estafeta Literaria, 599, noviembre, 1976, p.9.

CANAL-FELJOO, Bernardo: "Ernesto Sábato: Sobre héroes y tumbas" en Sur, 276, Buenos Aires, mayo-junio, 1962, p.90.

CASTELLANOS, Carmelina de: "Aproximaciones a la obra de Ernesto Sábato" en Cuadernos Hispanoamericanos, 183, Madrid, marzo, 1965, p.486.

-----: "Ernesto Sábato en su novela" en Universidad, 69, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, Argentina, octubre-diciembre, 1966, p.97.

-----: "Dos personajes en una novela argentina" en Cuadernos Hispanoamericanos, 232, abril, 1969, p.149.

-----: Tres nombres en la novela argentina (Arlt, Mújica Laínez, Sábato), Santa Fe, Argentina, Editorial Colmegna, 1967.

CATANIA, Carlos: "Ernesto Sábato: ese luchador incansable" en El Viejo Topo, 38, Barcelona, noviembre, 1979, p.66.

-----: Sábato entre la idea y la sangre, San José, Costa Rica, Editorial Costa Rica, 1973.

CERSOSIMO, Emilce Beatriz: "Espacio y tiempo en Sobre héroes y tumbas" en Comentario, 58, Buenos Aires, enero-febrero, 1968, p.57.

-----: Sobre héroes y tumbas: de los caracteres a la metafísica, Buenos Aires, Sudamericana, 1972.

- CIECHANOWER, Mauricio: "Ernesto Sábato y sus fantasmas cómplices" en Plural, 68, México D.F., mayo, 1977, p.71.
- CODDOU, Marcelo: "La estructura y la problemática existencial de El túnel de Ernesto Sábato" en Atenea, Universidad de Concepción, Chile, abril-junio, 1966, p.141.
- CORREA, María Angélica: Genio y figura de Ernesto Sábato, 2a. ed., Buenos Aires, EUDEBA, 1972, p.263.
- DELLEPIANE, Angela B.: "Del barroco y las modernas técnicas novelescas en Ernesto Sábato" en Revista Interamericana de Bibliografía, 3, Washigton D.C., julio-septiembre, 1965, p.226.
- : "El túnel" en Hispania, 4, diciembre, 1965, p.460.
- : Sábato: un análisis de su narrativa, Buenos Aires, Nova, 1970.
- DÍAZ-MIGOYO, Gonzalo: "El optimismo de El túnel" en Cuadernos Hispanoamericanos, 359, mayo, 1980, p.440.
- DÍAZ SOSA, Carlos: "Ernesto Sábato y sus nuevos fantasmas" en Revista Nacional de Cultura, 184, abril-junio, 1968, p.46.
- DRÍ, Rubén R.: "La comunicación en las novelas de Sábato" en Nordeste, 9, Buenos Aires, diciembre, 1967, p.97.
- ECHEVERRÍA, José: "Impromptu sobre Sábato y sus ciegos", Sin Nombre, 4, Puerto Rico, enero-marzo, 1981, p.85.
- FERNÁNDEZ PONTE, Fausto: "Sobre guerreros e intelectuales: Sábato y el escritor como ciudadano" en "Diorama de la Cultura", México D.F., 30 de abril, 1972, p.5
- FORCAT, Julio: "Estudios en torno a Sobre héroes y tumbas" en Anales de Literatura Hispánica, 6, Madrid, 1977, p.125.
- FOSTER, David William: "Tú y vos en El túnel de Ernesto Sábato" en Hispania, 2, mayo, 1971, p.354.

- : Currents in Contemporary Argentine Novel: Arlt, Mallea, Sábato and Cortázar, Columbia, University of Missouri Press, 1975.
- : "The Integral Role of El Informe sobre ciegos in Sabato's Sobre héroes y tumbas" en Romance Notes, 14, 1972, p.92.
- FRANKENTALER, Marilyn: "Abaddón: el claro-oscuro como ambiente totalizador" en Texto Crítico, 15, octubre-diciembre, 1979, p.35.
- GÁLVEZ ACERO, Marina: "Algunos informes surrealistas del Informe sobre ciegos de Ernesto Sábato" en Anales de Literatura, 4, Madrid, 1975, p.295.
- : "Abaddón el exterminador o la más alta función paradigmática en la narrativa de Ernesto Sábato" en Anales de Literatura, 5, Madrid, 1976, p.275.
- GARCÍA, Jorge: "La estructura imaginativa de Juan Pablo Castel" en Revista Hispánica Moderna, 3-4, Nueva York, julio-octubre, 1967, p.232.
- GIACOMAN, Helmy F.: "La correlación sujeto-objeto en la antología de Jean Paul Sartre y su dramatización en la novela El túnel de Ernesto Sábato" en Atenea, 421-422, Universidad de Concepción, Chile, julio-diciembre, 1968, p.373.
- GIBBS, Beverly Jean: "Spatial treatment in the Contemporary Psychological Novel of Argentina" en Hispania, 3, septiembre, 1962, p. 410.
- : "El túnel: portrayal of isolation" en Hispania, 3, septiembre, 1965, p.429.
- GONZÁLEZ DEL VALLE, Luis y Antolín: Sábato: de la realidad a la fantasía" en Texto Crítico, 15, Jalapa, México, octubre-diciembre, 1979, p.23.

- HOLZAPFEL, Tamara: "Sobre héroes y tumbas, novela del siglo" en Revista Iberoamericana, 65, Montevideo, enero-abril, 1968, p.117.
- : "Dostoyevski's Notes From the Underground and Sabato's El túnel" en Hispania, 3, septiembre, 1968, p.440.
- : "Metaphysical revolt in Ernesto Sabato's Sobre héroes y tumbas" en Hispania, 4, diciembre, 1969, p. 857.
- : "El Informe sobre ciegos o el optimismo de la voluntad" en Revista Iberoamericana, 78, Montevideo, enero-marzo, 1972, p.95.
- ISARI ANGULO, Carlos: "El último autoexorcismo de Ernesto Sábato (Abaddón), Actas del XVII Congreso del IILI (Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana), T. II, p.1079.
- JUSTO, Luis: "¿Cómo ve Sábato a los ciegos?" en Sur, 312, Buenos Aires, mayo-junio, 1968, p.75.
- JIMÉNEZ GRULLON, Juan Isidro: Anti-Sábato o Ernesto Sábato: un escritor dominado por fantasmas, Maracaibo, Universidad de Zulia, 1968.
- FUENTES, Carlos: "Introducción a Sobre héroes y tumbas" en Siempre, 470, México D.F., 27 de junio, 1962, p.VI.
- LIEBERMAN, Arnold: "Ernesto Sábato: una dialéctica de las pasiones" en Nueva Estafeta, Madrid, 29 de abril, 1981, p.47.
- LUDMER, Iris Josefina: "Ernesto Sábato y un testimonio del fracaso" en Boletín de Literaturas Hispánicas, 5, Universidad Nacional del Litoral, Rosario, Argentina, 1963, p.83.
- MARTÍNEZ, NELLY: "Fernando Vidal Olmos y el surrealismo: una conversación con Sábato" en Sin Nombre, 3, enero-marzo, 1972, p.60.
- : "'El Informe sobre ciegos' y Fernando Vidal Olmos, poeta vidente" en Revista Interamericana, 81, Montevideo, octubre-

- diciembre, 1972, p.627.
- MERCIER, Anne Marie: "Sábato: una indagación en las tinieblas" en Casa del tiempo, 41, México D.F., junio, 1984, p.6.
- OSORIO CÁCERES, Manuel: "Lux in tenebris", entrevista, en "El Sol de México en la Cultura", 186, 23 de abril, 1978, p.4.
- PARRA, Ernesto: "El prisma de Ernesto Sábato" en El Viejo Topo, Barcelona, 25 de octubre, 1978, p.74.
- PETERSEN, Fred: "Sabato's El túnel: More Freud than Sartre" en Hispania, 2, mayo, 1967, p.271.
- PORTELLA, Oscar Ignacio: "Abaddón o el apocalipsis según Sábato" en Cuadernos Hispanoamericanos, 308, Madrid, febrero de 1976, p. 202.
- NEYRA, Joaquín: Ernesto Sábato, Buenos Aires, Ed. Culturales Argentinas, Ministerio de Cultura y Educación, 1973.
- OBERHELMAN, Harley D.: Ernesto Sábato, New York, Twayne Publishers, 1970.
- PRADA OROPEZA, Renato: "El túnel: sentido y proyección" en Texto Crítico, 15, Jalapa, México, octubre-diciembre, 1979, p.7.
- PREDMORE, James P.: Un estudio crítico de las novelas de Ernesto Sábato, Madrid, Ed. José Porrúa, 1981.
- RODRÍGUEZ, Ana María de: La creación corregida. Un estudio comparativo de Ernesto Sábato y Alain Robbe Grillet, Caracas, Universidad Andrés Bello, 1976.
- SCHUMWAY, Nicolás: "Sábato vs. Quique: una colaboración de opositores" en Revista Iberoamericana, 125, Montevideo, octubre-diciembre, 1983, p.829.
- SOUZA, Raymond: "Fernando as heroe in Sabato's Sobre héroes y tum-

- bas" en Hispania, 2, mayo, 1972, p.241.
- TIEMPO, César: "41 preguntas a Ernesto Sábato" en Indice, 206, Madrid, 1966, p.15.
- TORRES FIERRO, Danubio: "Ernesto Sábato: el escritor y sus fantasmas", entrevista, en Plural, 41, México D. F., febrero, 1975, p. 23.
- VALDERREY, Carmen: "La búsqueda del absoluto en la narrativa de Ernesto Sábato" en Arbor, 340, Madrid, abril, 1974, p.107.
- VIARIOS: "Cinco opiniones sobre Abaddón el exterminador" en Crisis, 16, Buenos Aires, agosto, 1974, p.49.
- : "Homenaje a Ernesto Sábato", número especial de Cuadernos Hispanoamericanos, 391-393, enero-marzo, 1983.
- : Homenaje a Ernesto Sábato. Variaciones interpretativas en torno a su obra, Madrid, Anaya/ Las Américas, 1973.
- : Los personajes de Sábato, Introducción y selección por Helmy F. Giacoman, Buenos Aires, EMECE, 1972.
- : Epica dadora de eternidad. Sábato en la crítica americana y europea, Selección y edición de A. M. Vázquez-Bigi, Buenos Aires, Sudamericana/ Planeta, 1985.
- VÁZQUEZ-BIGI: "Abaddón: ascendencia cervantina para una temática apocalíptica" en Texto Crítico, 15, Jalapa, México, octubre-diciembre, 1979, p.48.
- VIÑAS, David: "Sábato y el bonapartismo" en Los libros, 12, Buenos Aires, octubre, 1970, p.6
- WAINERMAN, Luis: "Retrato de Sábato" en Texto Crítico, 15, octubre-diciembre, 1979, p.66.
- : Sábato y el misterio de los ciegos, Buenos Aires, Castañeda, 1978.

-----: "Sábato: lente de la historia" en Nueva Narrativa Hispana, V,
Nueva York, enero-septiembre, 1975, p.207.

E. BIBLIOHEMEROGRAFIA DE CONSULTA

ANDERSON IMBERT, Enrique: Historia de la literatura hispanoamericana, T. II, 4a. ed., México, FCE, 1964.

ARROM, José Joaquín: Esquema generacional de las letras hispanoamericanas. Ensayo de un método, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1963.

BAJTIN, Mijail: Problemas de la poética de Dostoievski, México, FCE, 1986.

BAL, Mieke: "Narration et focalisation" en Poétique, Revue de théorie et d'analyse littéraires, 29, París, Seuil, 1977, p.107.

BARTHES, Roland: Crítica y verdad, 5a. ed., México, Siglo XXI, 1981.

-----: El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos, 5a. ed., México, Siglo XXI, 1981.

BECCO, Horacio Jorge y FOSTER, David William: La nueva narrativa hispanoamericana, Bibliografía, Buenos Aires, Casa Pardo, 1976.

BEGUIN, Albert: El alma romántica y el sueño, 2a. reimpresión, México, FCE, 1981.

BENTLEY, Eric: La vida del drama, Barcelona, Paidós, 1982.

BOILEAU y NARCEJAC: La novela policial, Buenos Aires, Paidós, 1968.

BRUSHWOOD, John S.: La novela hispanoamericana del siglo XX, México,

- CAILLOIS, Roger: El hombre y lo sagrado, México, FCE, 1984.
- DALLENBACH, Lucien: "Intertexte et autotexte" en Poétique, 27, París, Sueil, 1976.
- DOMENACH, Jean Marie: El retorno de lo trágico, Barcelona, Ed. Península, 1969.
- ECO, Umberto: Obra abierta, Barcelona, Ariel, 1979.
- ELIADE, Mircea: Mito y realidad, 4a. ed., Barcelona, Guadarrama/Punto Omega, 1981.
- FUENTES, Carlos, La nueva novela hispanoamericana, 6a. ed., México, Joaquín Mortiz, 1980.
- FOUCAULT, Michel: Las palabras y las cosas, 16a. ed., México, Siglo XXI, 1985.
- GARCÍA GUAL, Carlos: Mitos, viajes, héroes, Madrid, Taurus, 1983.
- GOLDMAN, Lucien: El hombre y lo absoluto, Barcelona, Ed. Península, 1968.
- JUNG, Carl G.: El hombre y sus símbolos, 3a. ed., Barcelona, 1981.
- LEACH, Clifford: Tragedy, London, Methuen, 1969.
- LIVINGSTON, León: "Duplicación interior y el problema de la forma en la novela" en Teoría de la novela, compilada por Agnes Gullón, Madrid, Taurus, 1974.
- NIETZSCHE, Friedrich: El nacimiento de la tragedia, 4a. ed., Madrid, Alianza Editorial, 1979 (El Libro de Bolsillo 456).
- POLLMAN Leo: La nueva novela en Francia e Iberoamérica, Madrid, Gredos, 1971.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir: El arte de narrar, Caracas, Monte Avila, 1968.

- : Narradores de esta América, Montevideo, Ed. Alfa, 1969.
- ROMERO, José Luis: Breve historia de la Argentina, Buenos Aires, Huemil, 1979.
- SARTRE, Jean Paul: El ser y la nada, Madrid, Alianza Editorial, 1984.
- : ¿Qué es la literatura?, 7a. ed., Buenos Aires, Losada, 1981.
- SAVATER, Fernando: La tarea del héroe, Madrid, Taurus, 1983.
- SIMON, John K. (compilador): La moderna crítica literaria francesa. De Proust y Valery al estructuralismo, México, FCE, 1984.
- STAROBINSKI, Jean: La posesión demoníaca. Tres estudios, Madrid, Taurus, 1975.
- STINER, George: The Death of Tragedy, London, Faber and Faber Limited, 1958.
- UNAMUNO, Miguel de: Del sentimiento trágico de la vida, 13a. ed., México, Espasa Calpe, 1976 (Colección Austral, 4).

INDICE

Glosario de abreviaturas.....	IV
Introducción.....	1

Primera parte:

<u>NOTAS PREVIAS AL VIAJE</u>	16
Mínima historia de una pasión argentina.....	17
Espejos y reflejos: entre Arlt y Borges.....	26
Sábato y la novela hispanoamericana.....	31
Hacia una literatura trágica.....	35
La reaparición de lo trágico.....	41

Segunda parte:

<u>LA IDA</u>	51
I. <u>El túnel</u> : del amor como imposibilidad.....	52
¿Y la estructura policial del universo?.....	55
Hacia la introspección.....	62
La palabra desnuda.....	68
La presencia de la náusea.....	71
II. <u>Sobre héroes y tumbas</u> : el universo ciego.....	90
El vasallo y la soberana.....	91
El reino de las tinieblas.....	101
Los héroes y la historia.....	120
Después de la tormenta.....	125

Tercera parte:

<u>LA VUELTA</u>	130
III. <u>Abaddón el exterminador en abismo</u>	131
Como novela rompe-cabezas.....	133
Como autor creado.....	138
Sueños, nombres, espacios:.....	152
<u>Abaddón</u> , novela de la crisis.....	158
ULTIMAS PALABRAS.....	165
APENDICES.....	169
A. Notas.....	170
B. Bibliografía de Sábato.....	182
C. Hemerografía consultada de Sábato.....	183
D. Referencias críticas consultadas sobre Sábato.....	186
E. Biblioherografía de consulta.....	193