

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO.

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS.

SABATO Y EL HOMBRE FRAGMENTADO.
RAZÓN Y ESPIRITUALIDAD EN *SOBRE HÉROES Y TUMBAS*.

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA:
ERNESTO PABLO ÁVILA.

ASESOR:
JUAN ANTONIO ROSADO ZACARÍAS.

CIUDAD UNIVERSITARIA

2008



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Cuanto más se detesta a los hombres,
más maduro se está para Dios,
para un diálogo con nadie.

E. M. Cioran

And I thank you
for bring me here
for show me home
for singing these tears
finally I find where I belong...

Martin L. Gore

Le expliqué que el mundo es una sinfonía,
pero que Dios toca de oído.

Ernesto Sábato

Si Dios tan sólo me hiciera una simple señal,
como hacer un depósito a mi nombre
en una institución bancaria.

Woody Allen

Hemos fracasado
sobre los bancos de arena del racionalismo.
Demos un paso atrás y volvamos a tocar
la roca abrupta del misterio.

Urs Von Balthasar

Nunca, ahora que la vida misma sucumbe,
se ha hablado tanto de civilización y cultura.
Hay un raro paralelismo
entre el hundimiento generalizado de la vida,
base de la desmoralización actual,
y la preocupación por una cultura
que nunca coincidió con la vida
y que en verdad la tiraniza.

Antonin Artaud

Somos los hijos medianos de la Historia,
sin propósito ni lugar.
No tenemos una Gran Guerra,
una Gran Depresión.
Nuestra gran Guerra es espiritual.
Nuestra Gran Depresión son nuestras vidas.
Chuck Palahniuk

Para mi madre, mi abuelita, mi hermano,
esos otros héroes que me han salvado,
desde esta y la otra vida, de la tumba, el abismo,
de mi mismo.

Para los pocos amigos auténticos de todos estos años;
para tí que siempre diré tu nombre en el silencio.
y tendré que escribirlo, sin tinta, en mi corazón.

ÍNDICE

1.Introducción.....	2
2.-El mito y el problema del mal en Fernando Vidal	20
3.-Una forma encarnada del misterio: Alejandra.....	44
4. Bruno y Martín: el eterno dilema del hombre concreto.....	68
5.- Conclusiones.....	92
6.- Fuentes de Consulta citadas.....	105

1.-Introducción.

*Cómo te pareces al agua, alma del hombre!
¡Cómo te pareces al viento, destino del hombre!*

Johann Wolfgang von Goethe

*No es para quedarnos en casa que hacemos una casa
no es para quedarnos en el amor que amamos
y no morimos para morir
tenemos sed y
paciencias de animal*

Juan Gelman

En la crítica a la obra de Ernesto Sabato hay una falacia fundamental: no hay, como algunos autores comentan, una búsqueda “existencialista” sin correspondencia o con fantasmas inexistentes o artificiosos, sino encuentros agobiantes con el Universo y la unidad. El Universo entendido como esencia universal sobre la que giran todas las cosas, la materia prima de lo sagrado, el arte, la cultura, la historia, la filosofía, la unidad: el hombre. Se ha insistido que la crisis en Occidente que Sabato menciona en su obra es algo “inexistente” y que sus conclusiones, en las que engloba la repercusión de esta crisis en Europa y su repercusión en Latinoamérica, son, en todo caso, un espejismo¹. Ernesto Polacovic, por otra parte, en *La clave para la obra de Ernesto Sabato* fue uno de los primeros autores en encontrar el verdadero sentido de la obra literaria de Sabato: “La obra de Sabato como conjunto no admite otra exégesis que la siguiente: se trata de un esfuerzo espiritualizador y la búsqueda de lo Absoluto, pero en un carácter transmaterial y trastemporal” (pp. 9-10).

Una veraz crítica de la obra de Ernesto Sabato debe entender, a partir de esta primera definición, que la objetividad actual, aunque en algunos casos es un bien en pos de la Verdad no es, del todo, la verdad única y absoluta. Con Sabato, dice Esteban Polacovic, “estamos

¹ Cfr. Jiménez Grullón, *Anti-Sábato o Ernesto Sabato: un escritor dominado por fantasmas*, p. 103.

frente a un escritor al servicio de la Verdad (y), en su camino hacia la Verdad, tropezó con un elemento no material: el alma del hombre².

Para Sabato la literatura ha comprometido su fe, sus ideales, su vida biológica y afectiva misma. La creación para Ernesto Sabato es un acto de responsabilidad perpetua y no tanto comprometida³ : "en pocos ejemplos de la literatura argentina es posible detectar con tanta precisión la coherencia *escritor-obra*, la relación *ficción-historia*, y la dialéctica *Razón-demonios*⁴". Para escritores de la talla de Sabato, la escritura es un acto bien direccionado, una empresa importante, *total*, una apuesta hacia los trascendentalismos, no hacia al relativo condicionamiento de las sociedades actuales, fincadas en la valoración económica y tecnológica desde el advenimiento del Renacimiento.

Desde *El Quijote de la mancha* a la actualidad no ha dejado de eclosionar el ánimo de un designio originario en la literatura: resucitar el tiempo eclipsado, cada vez más, por la Razón, un tiempo en que el ser y su época se encontraban espiritualizados y había un sentido integral entre su comportamiento y el medio ambiente. La dimensión trágica del hombre es descubrir no sólo que su vida es finita, sino que, desvinculado de sus orígenes, la vida en la tierra también lo es. En la ficción, el hombre Occidental ha modelado la idea de su libertad y su espíritu, en cada época, en cada caso:

Desde el Renacimiento- el mundo (...) se desarrolló a impulsos de sus fuerzas que condujeron a la abstracción y a la cantidad: el dinero y la razón. Y el capitalismo y la ciencia crecieron simultáneamente y conquistaron el dominio del Mundo. Pero a costa de una trágica dicotomía, a una tremenda aniquilación de la realidad concreta del ser humano. Pues mientras por un lado se ha erigido un universo de símbolos matemáticos, por el otro, y dominado por esos símbolos, el hombre de carne y hueso se fue convirtiendo en el hombre-cosa, hasta descender a la humilde condición del héroe kafkiano⁵.

² Esteban Polakovic, *La clave para la obra de Ernesto Sabato*, p. 24

³ Cf. David Olguin, *Ernesto Sabato: ida y vuelta*, p. 16.

⁴ Carlos Catania, *Genio y figura de Ernesto Sabato*, p. 21

⁵ Ernesto Sabato, *Hombres y engranajes*, p. 12.

Con esta dicotomía prefabricada, el hombre moderno, sobre todo el del siglo XIX que contrapunteó ardientemente la idea del “progreso” y el “avance”, escindió el tiempo en dos facetas: el edénico y el “progresivo”, “dinámico” del hombre civilizado. David Olguín indica:

El ascenso del racionalismo y de la metafísica secular marca el punto de no retorno en el camino hacia la escisión. Después de Shakespeare, la creencia en las fuerzas que trascienden al hombre se debilita, los videntes y los profetas son reemplazados por las nuevas mentalidades científicas. 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, ya fin de cuentas, con todo el universo⁶.

A partir de esta teoría, hay una configuración de dos visiones, de dos mundos claramente diferenciados política, cultural y socialmente irreconciliables por estas rotundas diferenciaciones que, en los inicios de la llamada “Edad del progreso”, sirvieron para dividir económicamente el mundo y marcar plenas ventajas ideológicas y mercantiles entre los pueblos del mundo. Al respecto, en *Sobre héroes y tumbas*, Fernando Vidal Olmos expone en una charla con una educadora en la medianía del siglo XX (p. 240):

—Actualmente, el espíritu religioso es más fuerte que en el siglo XIX —anoté con tranquila perversidad.
—El oscurantismo de todo género cederá al fin. Pero la marcha del progreso no puede ser sin pequeños retrocesos y zigzags. Usted mencionó hace un momento la teoría de la evolución: un ejemplo de lo que puede la ciencia contra toda clase de mito religioso.
—No veo los efectos devastadores de esa teoría. ¿No acabamos de admitir que el espíritu religioso ha repuntado?

Es en verdad con el movimiento romántico del siglo XIX, precisamente el siglo que con más ferocidad vio crecer a la ciencia como salvoconducto de una fe renovada en el pragmatismo, que el artista inicia un camino opuesto y un intenso examen interior que le permitió expresar y cualificar el mundo a través de la emoción y la expresividad artística:

Hombres como Pascal, William Blake, Dostoievsky, Baudelaire, Lautréamont, Kierkegaard y Nietzsche intuyeron que algo trágico se estaba gestando en medio del optimismo. Pero la Gran Maquinaria siguió adelante. Desolado, el hombre se sintió por

⁶ David Olguín, *op. cit.*, p. 46.

fin en un universo incomprensible, cuyos objetivos desconocía y cuyos Amos, invisibles y crueles, lo llenaban de pavor. Mejor que nadie, Franz Kafka expresó la sensación de desamparo del hombre de nuestro tiempo. Y aunque la soledad del hombre es perenne, no sociológica sino metafísica, únicamente una sociedad como ésta podía revelarla en toda su magnitud. Así como ciertos monstruos sólo pueden ser entrevistados en las tinieblas nocturnas, la soledad de la criatura humana se tenía que revelar en toda su aterradora figura en este crepúsculo de la civilización maquinista⁷.

“Los escritores----sentencia Jerszy Kuhn---- se dividen en expertos del arte, y, por otro lado, los que han escrito porque no tenían otra salida, los que sólo mediante literatura pudieron soportar el peso de la existencia, el sufrimiento propio y el sufrimiento del mundo”⁸. Hölderlin, Rimbaud, Lautréamont, Dostoievsky, Strinberg, Malcom Lowry y Jean Genet forman una lista de indagadores profundos en que se inscribe el nombre de Ernesto Sabato. Lejos de los templos trágicos y nobles del romanticismo, la figura de Dostoyevski y su obra (principalmente *Los hermanos Karamazov*, *Crimen y Castigo*, *El idiota*, *Los endemoniados*, *El relato de la casa de los muertos*, y *Memorias del subsuelo*), en aquel convulso siglo XIX, amalgama en su literatura las tradiciones artísticas más importantes de su tiempo y las ideologías más determinantes de la llamada “era del progreso”, que son determinantes influencias de la posterior literatura sabatiana. Dostoyevski es, por tanto, una influencia sumamente trascendente para Ernesto Sabato. La mezquindad de la sociedad burguesa, el resentimiento y angustia elemental de lo que Sabato llamará, más adelante, el “hombre concreto” hace posible, en la novelística de ambos, entrever una ley natural, un posible orden moral nuevo ante un horizonte racional de intereses y conveniencias. La aspiración máxima de Gorki, Gogol, Chéjov y Dostoievsky es una sensación de libertad total respecto a las leyes arbitrarias e inhumanas de la sociedad decimonónica. El nihilismo, según enseña Dostoievsky, no es un capricho individual, ni subjetivo, sino el pleno derecho de libertad más elemental, el derecho a actuar contra la estupidez y la insensatez de un mundo necio, cegado y reverenciante de una nueva religión que

⁷ Ernesto Sabato, *op. cit.*, p. 8.

⁸ Jerszy Kuhn, “Sobre héroes y tumbas, una reseña”, p. 24.

desconoce cualquier humanismo creíble: la Ciencia, con mayúsculas así como también el concepto de razón, transpuesto a un sentido cultural exacerbado, absolutista en los últimos tiempos. En *Memorias del subsuelo*, Dostoievsky dice:

Pero, Dios mío, ¿Qué me importan a mi las leyes de la naturaleza y las matemáticas, si esas leyes y el dos más dos son cuatro no son de mi agrado? Como es natural, no conseguiré quebrar el muro con mi cabeza si no tengo fuerzas para hacerlo, pero no me reconciliaré con su existencia por el mero hecho de que sea un muro de piedra y yo no tenga suficientes fuerzas (p. 24).

Ha habido una tendencia irresistible de los detractores de Ernesto Sabato que cuestionan irónicamente la pertinencia de sus teorías en un mundo donde la ciencia y la tecnología han alcanzado instancias avanzadas y preponderantes. En *El escritor y sus fantasmas* explica:

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

Razón y espíritu han alentado la construcción de culturas y expresiones artísticas en cualquier caso y siempre estando estas categorías entrecruzadas, yuxtapuestas, indistintas, jamás conflictuadas hasta el Renacimiento, cuando el acento en la Razón determinó "el poderío de la ciencia", de la "objetividad". El camino y el *método* que Sabato siguió fue el hombre y sus creencias, su bien más apreciado y antiguo: su espiritualidad trastocada en una época sin más dios que la razón. Sabato ha vivido preocupado por Dios, es decir, preocupado por las más altas aspiraciones de lo humano. El hombre sólo puede estudiarse desde el hombre y, de esa manera, la obra que se preocupe tan vívidamente por lo humano, sólo admite un análisis desde sí misma a través de sus valores comunes y universales, a través de su cultura, de sus religiones que revelan la complejidad de la condición humana de su problemática metahistórica y ontológica.

En su preocupación por lo Infinito, la creación sabatiana no abarcará la infinitud de los temas posibles sino la "tentativa total", la esencia de estos mismos temas. "Sería un disparate--- dice Catania---si profundizará en una multiplicidad de temas dentro de su creación a diferencia de aquellas novelas que desarrollan un único tema central donde orbita toda su significado, sus méritos estéticos e impulso creativo. Según Schelegel, "sólo puede ser artista aquel que tenga una religión propia, una visión original del infinito"⁹.

Sabato, es parte de una rica tradición artística y cultural que ha dirigido sus esfuerzos en pos de los temas absolutos. Fue Faulkner uno de los primeros literatos en retornar sedientamente a los territorios fértiles del mito¹⁰. Entender el concepto de mito, así como el estudio del arte y sus basamentos culturales originarios, permite entender al ser humano y su intención de plasmar simbólicamente su relación con el mundo, los conflictos y los miedos provocados por el cosmos que le sobrecogen, con el placer por representar y magnificar la belleza circundante o con el deseo de construir nuevas percepciones de lo real o de imaginar mundos inexistentes¹¹. La percepción del hombre contemporáneo acerca de los mitos es un sentido de distanciamiento, aunque este distanciamiento sea mayormente ideológico que verdaderamente cultural. El mito es, entre las creaciones humanas, el lugar en el que más fértilmente se ha entrecruzando lo simbólico y lo pragmático, lo espiritual y lo material: se trata del centro mismo donde orbita la dualidad difícil del alma y cuerpo. El hombre necesita ficción porque es la única manera de "proyectar sus fantasmas y sus demonios"¹². El mito y su creatividad, según Ernesto Sabato: "alivian al hombre y a la humanidad, los descargan de todas las manifestaciones y precariedades que nos vemos obligados a cometer en la vida diaria"¹³. Los mitos, estas *historias* originales, estos *enigmas*, no sólo han servido a la construcción de las

⁹ Carlos Catania, *op. cit.*, p. 65.

¹⁰ Cfr. Leszek Kolokowski, *La presencia del mito*.

¹¹ Cfr. Joseph Campbell, *El hombre de las mil caras*.

¹² Ernesto Sabato, *El escritor y sus fantasmas*, p. 10.

¹³ Ernesto Sabato, "Sabato. La crisis total. Conversación con un escritor", p. 19.

posteriores religiones americanas, occidentales u orientales sino que han sido, también, requisito indispensable en la configuración de las sociedades y los conceptos contemporáneos, que de lo nacional se ha hecho en América y Argentina, no sin grandes errores. En Argentina sus influencias, españolas, italianas, inglesas y criollas vuelven a la Argentina una nación compleja, articulada por estereotipos heredados del periodo decimonónico.

Sin embargo, aunque la espiritualidad del hombre es un valor absoluto, el mito también cuenta con un carácter renovativo y relativo: es adaptable y concede reinterpretaciones y resignificaciones constantes, cualitativas y cuantitativas, aspectos que vuelven al mito flexible y vigente con el paso del tiempo¹⁴. Sabato revive el sentido legendario que habita en el hombre, ese carácter entre lo oculto y lo prohibido en que la humanidad engendró, antes que en ningún otro lado, el mito, lo ritual y, posteriormente, sus religiones. En una de sus obras más importantes, *Hombres y engranajes*, Sabato explicará: "Nuestros dioses no son más los dioses luminosos del Olimpo, que alumbraron al artista occidental desde el Renacimiento: son los dioses oscuros y crueles que presiden el derrumbe de una civilización" (p. 54). La principal intención y acto recuperativo de Ernesto Sabato ha sido reabastecer el imaginario colectivo con la escritura de novelas con el mismo aliciente de los poemas mítico y, como explica David Olguín: "escribir novelas como si fueran poemas metafísicos, instrumentos para indagar los límites y posibilidades de la condición humana"¹⁵.

La espiritualidad, debe entenderse, es la gran controversia del hombre contemporáneo. La orfandad espiritual es la herida profunda en el costado de la humanidad. Todos los esfuerzos del hombre actual han sido en el sentido de renovar y trabar novedoso vínculos con una fe descreída, de abrazar una conciencia auténtica del Infinito, cualquiera que ésta sea. Aquí, su

¹⁴ Cfr. Mircea Eliade, *Mito y realidad*.

¹⁵ David Olguín, *op. cit.*, p. 15.

más grave error. El hombre contemporáneo vive tiempos en que se vuelve a plantear la posibilidad de la unidad, de ser *Uno* y, otra vez vincularse al Universo a través de la creencia, de una esperanza que fundamente su sitio, su destino. Al realizar la valoración *íntegra* de aquel abismo y de la naturaleza humana completa Sabato entiende que el único método posible para enfrentar esa dislocación e intentar revertirla es el ejercicio de un medio cultural que sea susceptible de transmitir un nuevo concepto "integrativo", la novela, de la cual opinó:

Para dar, en el mundo actual, el testimonio que el artista reclama, de entre todas las artes se señala a la literatura y, dentro de ella, a la novela, como la más apta. Un mundo caótico como el nuestro, un mundo en crisis, no puede encontrar mejor medio de expresión que la novela, justamente porque sus límites son tan imprecisos que dentro de ellos caben la meditación metafísica y la encuesta documental, el buceo del subconsciente y la efusión lírica, el pensamiento puro tanto como el análisis de los sentimientos o la acción¹⁶.

Para Sabato, en el siglo XX, ha dejado de hacerse un arte que refleje el exterior, y sí la interioridad del individuo. En *Hombres y engranajes* leemos:

El artista contemporáneo ha abandonado esta estética. No es que haya dejado de ser realista, sino que ahora, para él, lo real significa algo más complejo, algo que *sin dejar de lado lo externo* se hunde profundamente en el yo. De esta compleja actitud ha nacido la necesidad de recursos técnicos que fueron desconocidos para la novela del siglo XIX, como el simultaneísmo de John Dos Passos, el monólogo interior de Joyce, la intersubjetividad de Faulkner, el contrapunto de Huxley. El siglo XX resulta así el siglo de las grandes innovaciones técnicas, como ha pasado siempre en los grandes virajes de la historia, cuando se ha necesitado expresar una nueva realidad, que no puede ser expresada ya en los moldes que caducan (pp. 49- 50).

Con la publicación, en 1948, de *El túnel*, Sabato da el primer paso hacia este tipo de literatura, una literatura que vuelca todos los deseos de perpetuidad metafísica y deseos trascendentales del fragmentado hombre del siglo XX: la *literatura de la crisis*. *El Túnel* es la primera novela donde el argentino nos alerta sobre la gravedad que se vislumbra en el destino humano. En *El túnel*, Castel, el personaje principal, encarna una *necesidad* ontológica de la

¹⁶ María Angélica Correa, *Genio y figura de Ernesto Sabato*, pp. 198-199.

trascendencia, una necesidad tan básica como su existencia misma. Castel no pretende más allá que reconocerse en el *otro* en su fragmentación social e individual, pero para Castel no está bien definido ningún problema vital, sino una circunstancia doliente: está vivo, sin quererlo, y está *solo* con su inteligencia. La muerte de María en *El Túnel* (p. 74) se debe a la nueva orfandad (que determina muerte y no nueva vida), que ella deja en Castel. Castel necesitaba, así, un nuevo comienzo, una purificación que lo abrigara de la locura del mundo fantasmal, casi maligno, que lo rodea y, piensa, rodea a María, pero que únicamente él pudo percibir desde el hermetismo de un "túnel". En *el Túnel* hay un primer acercamiento al papel del hombre en la sociedad actual. *El túnel* le enseñó a Sabato que la historia de un hombre puede significar la historia de toda la humanidad.

Se habían abierto, entonces, nuevos caminos, nuevas necesidades, nuevos *túneles* que obligaron, literalmente, a Sabato, a continuar su obra novelística: "Seguí explorando ese oscuro laberinto que conduce al secreto central de nuestra vida. Una y otra vez traté de expresar el resultado de mis búsquedas, hasta que desalentado por los pobres resultados terminaba por destruir los manuscritos. Ahora, algunos amigos que los leyeron me han inducido a su publicación"¹⁷. En 1961, fruto de casi trece años de trabajo interrumpido, Sabato publica *Sobre héroes y tumbas*. La novela se constituye, para muchos críticos, en la mejor novela argentina del siglo XX, por su profundidad y su ambición: "Es la obra en que intento dar una versión total de mi realidad. De toda mi realidad. *Sobre héroes y tumbas*, sobre esperanzas y desesperanzas, sobre la vida y la muerte, sobre el bien y el mal"¹⁸. Sabato ahonda en un sueño, una ficción de "las grandes verdades" del hombre que le hicieron escribir sus primeros ensayos y su novela más célebre:

Una novela como *Sobre héroes y tumbas*, distanciada trece años de *El túnel*, estaba destinada a ser receptáculo de tantas ideas, pasiones, mala sangre, elaboradas, vividas

¹⁷ Ernesto Sabato, *Sobre héroes y tumbas*, p. 7.

¹⁸. Ernesto Sabato, "Sabato, un hombre atormentado", p. 43.

y consumidas de esa distancia(...) respecto a *El túnel* en relación con su novela larga no puede hacerse comparaciones o buscar semejanzas, como lo han hecho con indudable perspicacia, según creo, otros estudiosos. Tampoco veo que la segunda novela "retome el hilo" de la primera. Sabato *jamás* ha soltado el hilo¹⁹.

Sabato, en su obra posterior, retoma la búsqueda de una identidad argentina basada en su historia y de ahí la importancia de conocer cabalmente la formación de Argentina, sobre todo cuando nos adentramos en *Sobre héroes y tumbas* y por ello es para este estudio un aspecto de gran relevancia para entender, en conjunto, esta obra. Al destruir absurdamente su única piedra firme en América, su oportunidad para poder integrarse completamente al nuevo mundo, Argentina intentó hacer un traslado directo de las condiciones de una sociedad netamente europea en un medio ambiente radicalmente distinto. Inasimilable resultó la aventura argentina, en primer instancia, por las evidentes características geográficas de Sudamérica y, en segundo lugar, por el equivocado afán "progresista" de las doctrinas ideológicas del siglo XIX aplicadas en el país sudamericano y que lo dividieron hondamente²⁰. En este sentido, Sabato, al recuperar los mitos, la leyenda, la historia antigua como referente del mundo cotidiano de los argentinos, se ha internado en las coyunturas más significativas en la edificación de su cultura, su idiosincrasia y su espiritualidad. En *Sobre Héroes y tumbas* afianza verdades que sólo el conocimiento del pasado argentino demuestra. Sabato no sólo se dedica a edificar mitos sino a derrumbar otros, porque "así como la literatura configura mitos identitarios para una comunidad, también los desarticula desde la ironía crítica, hace un intenso trabajo de erosión y de disolución de héroes y relatos cristalizados que han perdido energía convocante, vigencia histórica, irradiación vital"²¹.

¹⁹ Carlos Catania, *op. cit.*, pp. 123-124.

²⁰ Cfr. H. A. Murena, *El pecado original de América*.

²¹ María Rosa Lojo, "La construcción de héroes y heroínas en la novela histórica argentina actual" en *Nuevas tendencias y perspectivas contemporáneas de la narrativa, Actas del II Simposio Internacional*, p. 278.

En *Sobre héroes y tumbas*, existe una reinención y convivencia con los fantasmas que forjaron la historia del país sudamericano. Argentina ha vivido un trayecto histórico muy particular que la ha distanciado históricamente del pasado compartido que guarda la mayoría de las naciones forjadas en América Latina. El carácter histórico se redimensiona y se vuelve, otra vez, mortal, fallido e imperfecto, aunque, sin embargo, mantiene y da visos de una renovada construcción mítica, necesaria para fundamentar el "ser argentino" y su perspectiva trascendental. Se establece en *Sobre héroes y tumbas* un diálogo intenso con la Historia. La diferencia más explícita entre Argentina y el resto de Hispanoamérica radica en que la mayoría de las naciones, si bien tienen por resolver cuentas deudas con su antropogénesis, han trabado nexos, vínculos firmes como raíces donde es posible ir y volver desde y hacia un pasado originario manteniendo unas relaciones, aunque lastimosas muchas veces, no menos auténticas e inquebrantables. El origen vive y convive con la actualidad, lo quiera o no el habitante moderno de Lima o la ciudad de México; es parte y sustento de su realidad, no así el ciudadano de Rosario o Buenos Aires²².

Según Luis Wainerman, en *Sabato y el misterio de los ciegos*, las novelas de Sabato son "*sistemas de tuberías que siempre van a dar a al ceguera*" (p. 13) Las ficciones de Sabato se contienen una a la otra. Novela tras novela una prefigura al siguiente personaje; al igual que los temas y la estructura de las novelas son una especie de cajas chinas o matrushkas rusas siendo *Abaddon, el exterminador* la tercera y última correspondencia creativa de la novelística sabatiana. Sus tres títulos no son sino aspectos de una sola y gran novela: un gran poema, un gran episodio lírico sobre el alma del hombre. Las dos últimas novelas de Sabato, sobre todo, narran varias historias paralelas, circulares, concéntrica, como Faulkner, y todas ellas se ofician ante un trasfondo épico, donde la *intersubjetividad* y la contradicción de todos sus elementos

²² Cfr. Juan Antonio Rosado, *En busca de lo absoluto (Argentina, Ernesto Sabato y El túnel)*.

actualizan y hacen posible revivir el carácter mítico de la novela ante un lector posmoderno más participativo e indagatorio.

Por ello, es de una significación primordial el estudio de los héroes sabatianos principales (Martín, Alejandra, Fernando, Bruno) para entender, en conjunto, el sentido de su novela. Los héroes de Ernesto Sabato son *videntes, horribles trabajadores*, como pedía Rimbaud, porque se hunden en el fango metafísico con la única promesa de conocer los secretos del Absoluto aunque luego como también sabía Rimbaud “reviente en medio de saltos que dan entre cosas inauditas e innominables”²³. La fatalidad obtusa alcanza a los héroes sabatianos durante y al final de sus incursiones místicas. Sus héroes, como todo héroe moderno, buscan la solución al conflicto existencial, no en la aventura exterior o física, sino que todo tiende hacia la interioridad

El método y teoría literaria que *exige* la lectura crítica de una novelística de estas dimensiones (que es, a su vez, la lectura obligada de sus tres novelas y su obra ensayística) no puede ser otra que una lectura *total* de una novela o novelas con funciones y pretensiones *totales*. Una lectura de la obra sabatiana exige un *método* coherente a la naturaleza de dicha literatura, un *método* total, un *método* integrativo. Por totalidad debe entenderse significado entero o de amplio espectro y abolir cualquier disparidad entre objetividad y subjetividad. Si bien la literatura de Sabato indaga y es investigativa de lo espiritual en el hombre, siguiendo una tradición y renovando e incluyendo algunos aspectos “nuevos”, no es sencillamente “reaccionaria” de la objetividad y la Razón imperante, sino una forma de conocimiento “mediadora” entre las dos naturalezas humanas: la Razón y la irracionalidad. Sabato crea una difícil síntesis donde lo mismo que recibe y comunica a, a al vez, esa indagación en el yo

²³ Arthur Rimbaud, “El poeta como vidente” en *Antología de Textos Universitarios*, p. 302.

profundo particular y de la realidad donde ese yo circunda, realiza un constante dialogo universal con el exterior, con el Occidente y la crisis que todo abarca, como puntualiza en *El escritor y sus fantasmas*: "Había llegado el momento de una nueva síntesis. El que no comprenda esta necesidad no comprenderá tampoco cuáles son los grandes problemas del hombre de hoy, en consecuencia, cuáles son los dilemas centrales de una gran literatura de nuestro tiempo" (p. 35).

De esta manera, cualquier teoría, ideología o práctica literaria, psicológica, antropológica o económico- social es escasa o demasiado dogmática para encuadrar, bajo parámetros tan limitados y fragmentarios, la obra de Sabato. Lo que marxistas, existencialistas, objetivistas y subjetivistas, dejaron de ver en el Hombre es su carácter primordial y absolutamente dual, aspecto humano que, según Polakovic, es inherente a toda su naturaleza: "El hombre es un ser dual, sí, pero también es *Uno*"²⁴. De esta manera, el método para explicar a Ernesto Sabato es el *método sabatiano de integración*. Método aplicado al quehacer literario de Sabato quiere decir *camino integrador*. En *Hombres y engranajes*, como en todas sus obras, la esencia de este *método integrador* es una actitud sintética:

A esta actitud filosófica debería corresponder una síntesis social del hombre y la comunidad. Ni el individualismo ni el colectivismo son soluciones humanas: como dice Martin Buber, el primero no ve a la sociedad y el segundo se niega a ver al hombre (...). Pero la verdadera posición no es ni una ni otra sino el reconocimiento del otro, del interlocutor, del semejante (...). El hecho fundamental es *el hombre con el hombre*. El reino del hombre no es el estrecho y angustioso territorio de su propio yo, ni el abstracto dominio de la colectividad, sino esa tierra intermedia en que suelen acontecer el amor, la amistad, la comprensión, la piedad. Sólo el reconocimiento de este principio nos permitirá fundar comunidades auténticas, no máquinas sociales (p. 66).

La clave que Polacovic explica es está: si el ser está fragmentado, el método del hombre del subsuelo es la unificación, volver al *Uno* primordial a toda costa, hasta que el hombre se conozca así y a sus congéneres, evitando toda superficialidad interior o exterior, regresando a

²⁴ Ernesto Polacovic, *op. cit.*, p. 22.

la esencia original, a un orden renovado²⁵. Sabato, así, explica en gran medida al mismo Sabato y sus objetivos a través de sus reflexiones presentes en toda su obra ensayística y literaria, formado un sentido coherente y una tendencia ininterrumpida hacia la Unidad, artística y temática. En la creación total, que es la novela y las obras artísticas universales cabe el *todo* mediante el uso exclusivo del *símbolo*, es decir, de su referencia universal que es la realidad. De aquí, la complejidad y el estímulo que provoca la obra del argentino, y también su aspecto dialéctico más revelador y directriz en *Sobre héroes y tumbas*: "cualquier historia de las esperanzas y desdichas de un solo hombre, de un simple muchacho, puede abarcar la humanidad entera y puede servir para encontrarle un sentido a la existencia"(p. 120). La universalidad se fija, entonces, como pedía Cicerón, demostrando lo universal en lo pequeño y viceversa²⁶, aspecto que es, y ha sido, uno de los fundamentos de la ciencia y la historia de Occidente, aunque para el mismo Sabato esta objetividad occidental ha tocado excesos que la han desacreditado como porvenir de lo humano como explica Carlos Catania en *Genio y Figura de Ernesto Sabato*, ya que Sabato "sentía asco por el *espíritu de la ciencia*, es decir, por el camino que había tomando, por su brutal abstracción. Sabato no era un individuo "anticiencia". Lo sacaba de quicio el fetichismo cientificista en la porción que ignoraba todo aquello que es fundamental y primero para el ser humano" (p. 53).

No es posible, de acuerdo con el *método sabatiano*, falsificar ni dejar de explicar el *todo* y la *unidad*. La hipótesis del presente trabajo se sustenta, así, en la relatividad propia de la obra literaria como código: si en *Sobre héroes y tumbas* existe una simbolización de elementos culturales y históricos que señalan una identidad y una crisis para una idiosincrasia influenciada por factores muy específicos, esta simbolización no es privativa, ni sólo útil para la Argentina sino que este código revela elementos culturales e históricos más amplios y universales que

²⁵ Cfr. Ernesto Polacovic, *La clave para la obra de Ernesto Sabato*.

²⁶ Cfr. Bulmaro Reyes Coria, *Marco Tulio Cicerón. El orador perfecto*.

competen a cualquier ser humano cuando la obra trata sobre la espiritualidad degradada en el transcurso histórico del Progreso. Es interés fundamental del presente trabajo demostrar lo anterior, ya que estos factores sobre la espiritualidad, presentes en la obra de Sabato, responden a una necesidad imperiosa por renovar un sentido trascendental en un mundo contemporáneo donde las utopías, los ideales y los absolutos se han diluido por los embates dirigidos por la burguesía occidental y su abuso de la racionalidad y la alienación tecnológica como directrices de las sociedades humanas y es objetivo primordial demostrar dichas ideas y su relevancia en *Sobre héroes y tumbas*, donde se ha codificado literariamente la crisis del hombre y su mundo actual.

Estas ideas, por su naturaleza inminentemente cultural, deben buscar su correlación y justificación, no sólo en la Historia de la cultura, sino en la de las ideas y del pensamiento. No es gratuito que Sabato haya sido uno de los pocos novelistas que ha ampliado, justificado y estudiado, en las mismas y, también en otras direcciones, los temas de sus novelas en su obra ensayística. Sus ensayos son el mejor *aparato crítico* para aprender, y aprehender, su obra literaria. El *método* de Sabato comenzó, se debe recordar, con una crítica analítica y desmitificadora de la Razón en cuanto la ha determinado la Ciencia, la Filosofía y la Historia, y no propiamente con lo literario, sin embargo, cuando Sábato comenzó el ejercicio de la novela y la creación artística, a la par que encontraba su auténtica vocación, entendió un sentido más amplio de la comunicación y la investigación en lo humano: el arte. El mismo *método sabatiano* servirá al objetivo que atiende el presente trabajo: internarse en la causalidad de la obra literaria *Sobre héroes y tumbas* y el porqué de su temática, privilegiando la relevancia de la espiritualidad ahí inscrita y la importancia de este tema como sentido referencial de la obra mencionada para este estudio.

De este modo, desde lo particular a lo general y de regreso, será ahondada la novela de Sabato, *Sobre Héroes y tumbas*. Este *método* explicado será apoyado por las referencias a sus libros de ensayos, las tres novelas de Ernesto Sabato, las cuales son obligatorias lecturas para cualquier crítica sobre cualquiera de ellas, ya que forman una unidad indisoluble, y la revisión de algunos textos hemerográficos dispersos y menos conocidos sobre la obra de Ernesto Sabato con la finalidad de abarcar un *corpus* amplio que sustente y unifique el presente estudio; por otra parte, la consulta, somera pero profunda y pertinente, a otras obras literarias, filosóficas, históricas, antropológicas, de crítica de la cultura actual en general, sobre la obra sabatiana, del contexto donde ha surgido *Sobre héroes y tumbas* y la novelística sabatiana serán imprescindibles apoyos para el presente trabajo, que se instala sobre la premisa referida.

La importancia del presente trabajo radica en la actualidad y trascendencia de la literatura sabatiana, no sólo como obra creativa y representativa de las letras iberoamericanas, sino por la autoridad que las ideas de Sabato han encontrado a lo largo del tiempo; ejemplificando mediante el símbolo literario las vivencias, inquietudes del intelectual universal, pero también, la trascendencia de la problemática condición de los escritores latinoamericanos, considerados, en un tiempo, subordinados al canon occidental y al margen de los problemas filosóficos del hombre moderno y universal²⁷.

Para finalizar esta introducción, podría plantearse la siguiente duda primordial: si el tema y la obra por abordar en la presente tesis seguirá siendo "vigente", "actual" o "conveniente", en algún sentido de crítica literaria o de investigación social, o es sólo una cuestión meramente subjetiva o de interés propiamente estético. La "permanencia" de la obra de Ernesto Sabato y el interés en el análisis de una de sus obras capitales, *Sobre héroes y tumbas*, no es, en ningún sentido, particular o amplio, una cuestión de preferencia literaria particular. Si la obra de Ernesto

²⁷ Cfr. Ángel Rama, *Más allá del boom*.

Sabato sigue siendo "vigente" o "permanente" es por la propia "vigencia" y "permanencia" de los temas- filosóficos, históricos, literarios que aborda.

Sabato, al interesarse por temas metafísicos no ha, por ello mismo, planteado su trascendencia en la memoria de millones de lectores en América latina. Es por el *tratamiento* de las ideas y temas universales que el escritor argentino hace de dichos temas lo que ha determinado su importancia y su "vigencia" dentro de las letras hispanoamericanas, y , en ese sentido estricto, analizando críticamente forma, contenido y correspondencias- filosóficas, históricas y literarias, será abordada la obra citada.

La finitud del hombre, sus ambiciones y precariedades, si bien son temas inmemoriales, hay que decir de paso que el camino al infierno está pavimentado de "buenas intenciones" y que no todos los creadores latinoamericanos o universales que se han interesado por el "tema" metafísico han tenido la altura moral o creativa de responder a tan comprometida empresa.

2. El mito y el problema del mal en Fernando Vidal Olmos

*Recordó que una vez, en la quebrada de Huamahuaca,
al borde de la Garganta del Diablo,
mientras contemplaba a sus pies el abismo negro,
una fuerza irresistible lo empujó de pronto
a saltar hacia el otro lado...
Sobre héroes y tumbas*

Tenemos el arte para no morir de la verdad
Nietzsche

*Dios no habría alcanzado nunca
al gran público sin ayuda del diablo.*
Jean Cocteau

El hombre del siglo XX, y todavía más, el del siglo XXI, tiene una necesidad imperiosa del "conocimiento" del misterio y del ser. Carlos Catania explica que "el misterio es algo recóndito, difícil de explicar" y que "está en relación directa con la ambigüedad (...) La fantasía limita: es pródiga, el misterio es tacaño; una instigadora puerta abierta a la imaginación del lector" (p. 173). Por otro lado, Sabato aclara que "las preguntas fundacionales aparecen como heridas; apenas se perciben las brechas del espíritu"¹. La soledad comienza en el "yo", descubre al hombre contemporáneo, en tanto lo distingue del otro, del ello y del todo en aquello que Heidegger llamó la "apropiación, por la cual el hombre se apropia de sí mismo en su propio Si"², a lo que Sabato, a través de Fernando, se cuestiona en *Sobre héroes y tumbas*:

¿Hay alguna inviolable relación, acaso, entre mi cuerpo y mi alma? Siempre me pareció portentoso que alguien pueda crecer, tener ilusiones, sufrir desastres, ir a la guerra, deteriorarse espiritualmente, cambiar sus ideas, transformar sus sentimientos y sin embargo seguir recibiendo el mismo nombre: Fernando Vidal. ¿Tiene algún sentido? ¿O es verdad que, a pesar de todo, existe algún hilo, infinitamente estirable pero milagrosamente unitario, que a través de esos cambios y catástrofes mantenga la identidad del yo? (SHT., p. 219).

¹ María Rosa Lojo, "Símbolo y experiencia de lo numinoso en *Sobre héroes y tumbas*", en *Logos, Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires*, p. 9.

² Martín Heidegger, *Hitos*, p. 218.

A Fernando, como al hombre de nuestro tiempo, no lo rige ya el temor por lo Oculto. Está ávido de conocer, aunque ello implique su propia condena. La voluntad de *ser*, de *poder*, de realizar, tan propia del hombre contemporáneo, es el arma fundamental de Fernando Vidal Olmos, el salvoconducto donde cree hallar su resistencia, su mayor fuerza: "Mientras mi voluntad me responde todavía yo siento cierta seguridad, porque sé que gracias a ella puedo salir del caos y reorganizar mi mundo: mi voluntad es poderosa, cuando funciona" (SHT, p. 220). Esa misma "extrañeza" desemboca en la desazón metafísica que no ha parado de golpetear históricamente en el corazón del hombre.

Fernando, es uno de los máximos atisbos creativos de Ernesto Sabato; un carácter que encierra, en sí, las energías nuevas, las aspiraciones de un hombre que no ha hecho otra cosa en su vida que observar y esperar la ocasión de un salto a lo tremendo:

En mi pieza coloqué un enorme cartel visible desde la cabecera de mi cama, que decía: OBSERVAR, ESPERAR Me decía: tarde o temprano tienen que aparecer, debe haber un instante en la vida del nuevo ciego en que ELLOS deben venir en su busca. Pero ese instante (me decía también, con inquietud), ese instante podía no estar muy marcado, sino que, por el contrario, era muy probable que pareciese algo baladí y hasta cotidiano (SHT, p. 226).

Este personaje de Sabato debía cumplir una función *única* en *Sobre héroes y tumbas*: debía de ser capaz de comunicar una variedad infinita de actitudes ante la vida, predominando entre ellas el miedo, la locura y la lucidez, características que no era posible que desarrollará ningún otro personaje ni antes ni después de Fernando. Éste encarna el método sabatino en sí mismo, pero en lo paradójico, en lo contrariado. Lo engloba. Vuelve "posible" un entrecruzamiento de naturalezas disímiles en un estadio del ser, en una realidad determinada en la novela: "la verdad es que, a pesar de mi afán sistemático, soy capaz de los actos más inesperados y, por lo tanto, peligrosos, dada la índole de la actividad en que me encuentro" (SHT, p. 242).

Fernando es el defensor más combativo y extremo de las ideas de Sabato acerca del espejismo del "progreso", la ciencia y el descreimiento de los más "elevados" humanismos fantoches: "Desde ya les digo que aciertan. Me considero un canalla y no tengo el menor respeto por mi persona. Soy un individuo que ha profundizado en su propia conciencia ¿y quién que ahonde en los pliegues de su conciencia puede respetarse?" (SHT, p. 245). Esta idea la completará y justificará Sabato en toda su ensayística: "En las *Notas desde el subterráneo*, el héroe nos dice: "¿De qué puede hablar con máximo placer un hombre honrado? Respuesta: de sí mismo. Voy a hablar, pues, de mí, y en toda su obra, Dostoievsky hablará de sí mismo, ya se disfrace de Savroguin, de Iván o de Dimitri Karamázov, de Raskólnikov y hasta de generarla o gobernadora"³.

Como Sabato, Fernando desprecia cualquier teoría, política o movimiento que lesione la integridad del "hombre concreto". La definición más cercana a su auténtico significado sobre el "hombre concreto" me parece ha sido especificada por la propia María Angélica Correa (p. 131) al conceptualarlo integralmente como "el hombre de la ficción y el hombre de la realidad, el hombre del misterio y el hombre de la razón, el hombre de la luz y el hombre de las tinieblas". El hombre concreto es el hombre de carne y hueso, aquel al que se debe, y se deben, los procesos sociales o culturales de la humanidad. Fernando, sin embargo, se postula como el máximo crítico de la cultura humana actual y la de todos los tiempos. Fernando desecha los valores tradicionales, morales, éticos, sociales porque también en el peligro del "lugar común", de la frase hecha, reposa el estatismo conceptual, intelectual:

Detesto esa universal comedia de los sentimientos honorables. Sistema de convenciones que se manifiesta, cuándo no, en el lenguaje: supremo falsificador de la Verdad con V mayúscula. Convenciones que al sustantivo "viejo" inevitablemente anteponen el objetivo "pobre"; como si todos no supiéramos que un sinvergüenza que envejece no por eso deja de ser sinvergüenza, sino que, por el contrario, agudiza sus malos sentimientos con el egoísmo y el rencor que adquiere o incrementa con las canas. Habría que hacer un

³ Ernesto Sabato, *Hombres y...*, p. 45

monstruoso auto de fe con todas esas palabras apócrifas, elaboradas por la sensiblería popular, consagradas por los hipócritas que manejan la sociedad y defendidas por la escuela y la policía: “venerables ancianos” (la mayor parte sólo merecen que se les escupa), “distinguidas matronas” (casi en su totalidad movidas por la vanidad y el egoísmo más crudo), etcétera (SHT, p. 245).

“Un hombre cruel, un hombre capaz de cualquier cosa” es la imagen que Martín advierte a primera vista cuando conoce a Fernando Vidal Olmos. Un hombre capaz de nombrar e incluso de retar al mismo Dios, por dejarlo solo, metafísicamente huérfano. María Angélica Correa, en *Genio y Figura de Ernesto Sabato* (p. 122), opina que “el tema de la soledad, denominador común de buena parte de la literatura contemporánea, invade no sólo las ficciones de Sabato, sino su ensayística”. En *Heterodoxia*, Sabato afirma: “aunque la soledad del hombre es perenne, no sociológica, sino metafísica, únicamente una sociedad como ésta podía revelarla en toda su magnitud”⁴. Fernando da cuenta de este rasgo humano claustrofómicamente persistente y ontológico en el hombre de hoy: la soledad es una prisión personal, cerrada, que los demás, en lugar de disimularla, la subrayan paradójicamente, ya que el exterior (la vida, el amor, la amistad) es una prisión superior en la misma tónica que las cajas chinas que se contienen una a otra. “En sus novelas--- dice Correa sobre Sabato en ---- los personajes, encerrados en mágico círculo infranqueable, dan vueltas como los condenados del cuadro de Van Gogh dentro de los muros de su prisión”⁵.

Martín, al conocer de lejos a Fernando, sabe que *comparte* algo con Alejandra. Un destino, un parecido, algo los hace semejantes, los aleja de los demás, del propio Martín, que se siente dolorosamente excluido. Los hermana una misma *naturaleza* y, sin embargo, se hablan como dos desconocidos casi inmortales, dos dioses que se encuentra única y exclusivamente para completar un destino imprescindible para los mortales, un propósito que los arrastra e impulsa; cada uno permanece dentro de su prisión; en este caso, una prisión casi divina, sabiendo de la

⁴ Ernesto Sabato, *Heterodoxia*, p 56.

⁵ María Angélica Correa, *op. cit*, p. 124.

existencia del *otro*, ya que "a veces los círculos mágicos se tocan; parece, fugazmente, que la soledad va a quebrarse, pero un gesto de más o de menos(...) inutilizan el posible puente y los seres vuelven a su incomunicación radical", completa Correa (p. 123).

La imaginación no es evasiva, enseña Sabato, sino que precisamente al amplificar, mediar o representar universalmente, magnifica o subraya lo particular, lo hace Eterno. La imaginación en un elemento coyuntural con lo sagrado, una manera de "tratar" con lo "ilógico" u oculto. Y no es con la imaginación que Fernando ingresa a lo desconocido sino con la conciencia "despierta" y la lucidez práctica de un investigador revelado: "Fue un día de verano del año 1947, al pasar frente a la Plaza Mayo, por la calle San Martín, en la vereda de la Municipalidad. Yo venía abstraído, cuando de pronto oí una campanilla, una campanilla como de alguien que quisiera despertarme de un sueño milenarío (SHT., p. 208).

La obsesión de Fernando se torna grandilocuente a partir de entonces: *es* y significa más allá de lo que se percibe. La imaginación es transformada en experiencia de vida. Así, Altizer apunta "Existir en nuestro tiempo significa existir en el caos liberado de todo aspecto de significado cosmológico o de orden. Si la muerte de Dios ha dado origen a la resurrección de una auténtica nada, entonces, la fe ya no puede considerar al mundo como creación"⁶. Lo propio para el mundo, ahora, es el reverso de este acto, pensara también Fernando, es su disolución. Fernando Vidal vuelve a sus obsesiones, a sus temores, reales o imaginados, realidades fehacientes e intenta llevarlas a un grado absoluto, universal. Por ello, y por el hombre fragmentado, mentido y engañado, según dice este investigador de lo abismal, desde niño inicia un camino que no decide él, sino que lo llama, aborda su inconsciencia y el contenido de su

⁶ J. J. Altizer & F. W. Hamilton: *Radical Theology and the Death of God*, p. 120.

primera infancia⁷. Fernando se torna, desde muy temprana edad, en un investigador del mal, pero no meramente un espectador, sino alguien dedicado en llevar a cabo la empresa humana sobre lo divino "Siempre me preocupó el problema del mal, cuando desde chico me ponía al lado de un hormiguero armado de un martillo y empezaba a matar bichos sin ton ni son" (SHT, p. 213).

A partir de entonces, Fernando no conoce la represión ni los límites físicos, morales o existenciales. Busca siempre, a su manera la verdad, su verdad, la gran verdad. Fernando reza: "los mitos son más fuertes que los hechos que intentan destruirlos". Todo ello es intrascendente frente al mito o al penetrar y salir de él. El pensamiento mítico hace posible nacer en cualquier lugar, de cualquier circunstancia, pues deja de significar el *hecho* por sí mismo y alcanza los bordes dobles de la metáfora, de esa *doble* palabra:

Un sueño que se me repetía mucho en mi infancia: veía un chico (y ese chico, hecho curioso, era yo mismo, y me veía y observaba como si fuera otro) que jugaba en silencio a un juego que yo no alcanzaba a entender. Lo observaba con cuidado, tratando de penetrar el sentido de sus gestos, de sus miradas, de palabras que murmuraba. Y de pronto, mirándome gravemente, me decía: observo la sombra de esta pared en el suelo, y si esa sombra llega a moverse no sé lo que puede pasar. Había en sus palabras una sobria pero horrenda expectativa. Y entonces yo también empezaba a controlar la sombra con pavor. No se trataba, inútil decirlo, del trivial desplazamiento que la sombra pudiese tener por el simple movimiento del sol: era OTRA COSA. Y así, yo también empezaba a observar con ansiedad. Hasta que advertía que la sombra empezaba a moverse lenta pero perceptiblemente. Me despertaba sudando, gritando. ¿Qué era aquello, qué advertencia, qué símbolo? (SHT., p. 218).

Y sin embargo, Fernando no respeta en ningún momento la naturaleza de su obsesión, de su campo de "trabajo". Se convence a sí mismo y usa la Razón como método para probar e internarse en los dominios del Mal: los territorios míticos y oníricos son su campo de observación y los convierte en su estudio concienzudo. ¿Existirá paradoja mayor o alguna ineptitud más grande que probar lo improbable, que adentrarse en los vericuetos de lo inconsciente con las

⁷ En la primera infancia, dice también Freud en *El malestar en la cultura* (pp. 103) el yo lo abarca todo, es la única realidad existente: todo lo que se manifiesta se manifiesta dentro del yo. Fernando conoce el mundo desde "adentro", en sus sueños, sus obsesiones se va presentando su forma de ser. Como un recién nacido va diferenciando dos tipos de fenómenos, los placenteros y los dolorosos, separando los segundos de su percepción del yo. La consideración de todo lo doloroso, de todo lo que no satisface directa e inmediatamente sus instintos como un afuera, como un mundo exterior, hostil y ajeno a la voluntad, servirá para que establezca la diferencia entre el yo y los objetos que lo atraen.

armas lógicas de la inteligencia calculadora? A estos territorios incluso entrara con una hipótesis dispuesta a corroborar hasta con su vida: "el mal siempre ha prevalecido sobre el bien (...) es la tranquila comprobación de la historia" (SHT, p. 240).

Este rasgo es una constante contradicción en Fernando en todo su desempeño literario. Fernando, a diferencia de Castel, personaje de *El túnel*, no es un personaje disminuido por su consabida orfandad ontológica. No se siente como Castel, desvalido por la ausencia constante de su origen, de alguien "real" que le falta para complementarse. Fernando es un ser sofisticado, educado, de buena y honorable familia, aventurero: lo mismo es capaz de andar hasta la cintura de inmundicia transitando las cloacas de Buenos Aires que disputando un intercambio de conceptos con el más docto magistrado de Cambridge. Fernando conmueve porque es una duda perpetua y pocas veces escasa respuesta. Es el hombre cosmopolita actual, leído, culto, pero tristemente egoísta, solitario, inválido emocional y socialmente. En Fernando, como en la mayoría de los personajes sabatianos, habita un insalvable dualismo: se le tacha tantas veces en la novela de oscurantista, de anacrónico, como se ha dicho de su propio creador, Ernesto Sabato. Fernando es un hombre refinado "actual", pero, paradójicamente un machista empedernido: "—Según su opinión, a la mujer le está vedada la ciencia. —No, ¿cuándo he dicho eso? Además, la química se parece a la cocina" (SHT., p. 327).

En Fernando convive una sumatoria cultural y humana, ambigua y trágica. Vive, como el hombre contemporáneo "la angustiosa 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 tentando a la fatalidad, participa en la "más tenebrosa de las cópulas" porque es su deseo, un momento que ha buscado toda su vida", a decir de David Olgún (p. 117). Lo que Sabato, así, expone en sus novelas no son meros personajes tipo, sino modos (que quiere decir medios) de

encontrar la esperanza, lleve ésta a la vida o a la muerte. En Castel, Fernando y Alejandra sobresalen los aspectos de algo *más*, así como en Martín y en Bruno, algo que aunque no se alcanzan a *ver* del todo porque intuyen el peligro de un abismo y son “testigos impotentes” de lo Portentoso, ya que “el ser no se menciona, se expresa en ambiguos y múltiples modos. Al decir de los místicos, el que nombra la divinidad y lo utiliza en su provecho lo paga con la condena eterna o la locura”⁸. Todos comparten de una u otra manera un pasado legítimamente trágico y legítimamente “compartido” como en cualquier mitología ; este pasado los marca, los obliga, los atrae, los lleva, los hace coincidir , convivir (es decir vivir con, aunque algunos de ellos nunca se hayan conocido personalmente y otros estén ya muertos o cerca de morir). Es un *fatum* inexorable lo que todos saben que les ocurre u ocurrirá al estar próximos unos de otros y de un destino compartido. Sabato alimenta para su literatura, sus caracteres con el mismo hálito que alentó la construcción del imaginario colectivo y el mito. Fernando confía *ciegamente* en su razón deductiva pero rechaza a discreción los pálidos favores que el Progreso ha dado al ser humano:

---No veo la ventaja de llegar pronto a Nueva York. Cuanto más se tarda, mejor. Además, yo creí que usted se refería al progreso espiritual.

—A todo, señor. Lo del avión no es un azar: es el símbolo del adelanto general. Incluso los valores éticos. No me va usted a decir que la humanidad no tiene una moral superior a la de la sociedad esclavista (SHT,p. 329).

Lo grave y sublime en Fernando, según se va revelando, es la paradoja encarnada del hombre contemporáneo que va desfragmentando un problema, una circunstancia, una inquietud, y armado con la lógica racional, cuenta al mundo de su hallazgo. Fernando es un convencido del estatismo espiritual y moral del hombre histórico y lo escandaliza la desacralización que la civilización ha impuesto a la vida de aquel hombre que sólo en la fe, en la esperanza, pudo salir adelante, porque, advierte “—Actualmente, el espíritu religioso es más fuerte que en el siglo XIX”(S HT p. 240). Sin embargo, esta circunstancia, este conflicto lo supera con creces, pero

⁸ Luis Wainerman, *Sabato y el misterio de los ciegos*, p. 14.

es inaceptable, para él, admitirlo. Con Fernando estamos ante un hombre incapaz de actuar sin teorizar, un hombre sobreabundado en dudas pero también en posibles e infinitas respuestas sobre lo Absoluto, y en ello encuentra su miseria y su máxima felicidad:

Me ponía a cavilar sobre el sentido general de la existencia, y a pensar sobre nuestras propias inundaciones y terremotos. Así fui elaborando una serie de teorías, pues la idea de que estuviéramos gobernados por un Dios omnipotente, omnisciente y bondadoso me parecía tan contradictoria que ni siquiera creía que se pudiese tomar en serio (SHT, p 214).

Fernando descubre muy tempranamente la *ceguera* de su tiempo, se previene contra el chantaje moral que implica la condición social de un ciego⁹. Y he aquí que hay sabiduría: Sabato *cifra* y codifica el significado de la ceguera. La ceguera que Sabato advierte, a través de Fernando, es una ceguera *espiritual*, no física. Lo que para tantos críticos es una exageración, una obsesión paranoica de la niñez de Sabato, se vuelve un código. Sabato, como los antiguos, mitifica lo grotesco y los miedos más antiguos de la naturaleza humana; estructura la masa, el cuerpo informe de los temores humanos y los vuelve un portal a lo Desconocido: "una ineptitud física ---dice Catania en *Genio y figura de Ernesto Sabato*--- corporiza a los ejecutores de la conciencia pasiva"(p. 205). Para Catania, ellos son el *contacto* en *Sobre héroes y tumbas* con el Orden universal. Fernando Vidal Olmos verifica, espera y observa.

Es, así, un investigador cabal y "objetivo" del Mal. El *método* de Fernando es en definitiva inteligente, pero irrisoriamente torpe al mismo tiempo, por la naturaleza de su objeto de conocimiento. Sabato lo hace emplear los mecanismos de la lógica occidental y lo hace topar con pared: "El interés científico (de Fernando) es una búsqueda objetiva de una verdad rigurosa

⁹ Ya en los principios de la novela, Sabato advertirá al lector una primera hipótesis sobre la "canallez" del desvalidos: " si a un hombre le faltan las piernas o los dos brazos, todos sabemos, o creemos saber, que ese hombre es un desvalido. Y en ese mismo instante ese hombre *empieza* a serlo menos, pues lo hemos advertido y sufrimos por él, le compramos peines inútiles o fotos de colores de Carlitos Gardel. Y entonces, ese mutilado al que le faltan las piernas o los dos brazos deja de ser parcial o totalmente la clase de desamparado total en que estamos pensando, hasta el punto de que lleguemos a sentir luego un oscuro sentimiento de rencor, quizá por los infinitos desamparados absolutos que en ese mismo instante (por no tener la audacia o la seguridad y hasta el espíritu de agresión de los vendedores de peines y de retratos en colores) sufren en silencio y con dignidad suprema su suerte de auténticos desdichados "(SHT, p. 18)

pero arrastrada por un vendaval satánico”¹⁰. En su tenacidad y objetividad radica su fortaleza y su más evidente debilidad. Fernando “necesita” pruebas para “creer”: No es capaz de la llamada fe “ciega”. Y esa necesidad de pruebas lo remite hasta la profundidad del Todo, al principio sin luz: los *ciegos*. La ceguera de los hombres lo atemoriza, lo excita, lo confunde; va en contra del que quiere *ver* el secreto más último, pero complementa su más elemental naturaleza:

A medida que fui creciendo, fue acentuándose mi prevención contra esos usurpadores, especie de chantajistas morales que, cosa natural, abundan en los subterráneos, por esa condición que los emparentó con los animales de sangre fría y piel resbaladiza que habitan en cuevas, cavernas, sótanos, viejos pasadizos, caños de desagües, alcantarillas, pozos ciegos, grietas profundas, minas abandonadas con silenciosas filtraciones de agua; y algunos, los más poderosos, en enormes cuevas subterráneas, a veces a centenares de metros de profundidad, como se puede deducir de informes equívocos y reticentes de espeleólogos y buscadores de tesoros, lo suficiente claros, sin embargo, para quienes conocen las amenazas que pesan sobre los que intentan violar el gran secreto (SHT, .p. 206).

Fantasmas, demonios, ciegos, *Uno* mismo, es lo que Fernando advierte que le resiste y le hace falta para completar una interpretación, una visión ejemplar de la Vida. Todas las culturas antiguas han tenido una idea vaporosa y obsesiva de representar a esos seres elementales que manifestaban la maldad. Por ejemplo, el semblante de los demonios ha sido un problema difícil de aclarar a lo largo de la historia humana. El antiguo Oriente les ponía, curiosamente un rostro personal a las fuerzas oscuras que adivinaban en el fondo de los males que acosaban al hombre, como símbolo de que al maldad albergaba en el hombre. Todavía en la China moderna y en la cultura cristiana occidental, se admite que cada hombre contiene, en su *ser*, una carga de demonios que combate o lo seducen. Los babilonios tenían una demonología compleja y practicaban exorcismos mágicos para librar a las personas, las cosas y los lugares de los hechizos diabólicos o de las enfermedades, que siempre se atribuían al maleficio de algún espíritu maligno. Los relatos de la *Biblia* son, así, parábolas reflexivas de la condición humana y

¹⁰ Luis Wainerman, *op. cit.*, p. 19.

una sistematización más elaborada y organizada del mundo de los demonios que introdujo el judaísmo¹¹.

Mediante la alegoría, el mundo de lo espiritual ha tratado con lo penoso, caduco, angustioso y vital del ser humano. Durante la Edad Media, enseña Bajtín en *La cultura popular en al Edad Media y el Renacimiento*, el realismo grotesco fue de una importancia excepcional, en el siglo XII y XIII, para la comprensión de aquellas parábolas que entraban en relación topográfica con lo Sagrado. La ceguera, mitológicamente, está muy próxima a lo esencial y no a lo consumado, a la esencia de lo *Alto*. El mismo Yahvé, así lo define, cuando advierte a Moisés sus reglas espirituales a los judíos en *Levítico* (21:18): "Ningún hombre de tu descendencia durante todas sus generaciones en quien resulte haber un defecto podrá acercarse para presentar el pan de su Dios (...) En caso de que haya algún defecto, no podrá acercarse: un hombre ciego o cojo o con nariz hendida o con un miembro demasiado largo". Lo grotesco, según Bajtín consiste no sólo en denostar lo genésico, lo *Bajo* originario, sino que "consiste en exhibir dos cuerpos en uno: uno que da la vida y desaparece y otro que es concebido, producido y lanzado al mundo (...) Es un cuerpo cósmico y representa el conjunto del mundo material y corporal, concebido como lo "inferior" absoluto".¹² La diferenciación de lo "Alto" y lo "Bajo", el "Cielo" y el "Infierno", "la tierra" y "Dios" fue una obligada referencia cuando se trato de explicar el Origen del *Todo*: "Lo inferior (...) es la tierra que da vida y el seno carnal; lo inferior es siempre un *comienzo*", dice Bajtín (p. 26). La codificación de la ceguera es un principio directriz de la Nada, por decirlo de algún modo, más elemental. Es la penumbra el estadio del ser humano cuando nace, un bebe al nacer no ve: está literalmente ciego y con el tiempo, madura sus retinas

¹¹ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, p. 89.

¹² Cfr. Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad media y el Renacimiento*, p. 13. Lo grotesco es considerado en El antiguo Pacto, no digno de ser presentado a la divinidad más Alta, ni ser consagrado a ésta. En *Deuteronomio* (15:21) se advierte que "Y en caso en que resulte haber algún defecto, porque sea cojo o ciego, cualquier defecto grave, no debes sacrificarlo a Dios".

y su cerebro y se convierte, la vista, en uno de los lazos sensoriales más importantes para el hombre con su mundo. Sabato, siguiendo una tradición, recurre a lo grotesco, como lo hicieron Jerónimo Bosch y Brueghel el Viejo en su momento, para ejemplificar una condición espiritual originaria:

La tendencia más generalizada de la literatura actual es la renovación de las estructuras sintácticas y de las formas novelescas. Sabato está entre los raros colonos que han emprendido el camino de regreso y se sumergen en el movimiento espontáneo del pensamiento mítico, el de las fuerzas atávicas de la conciencia.¹³

En lo Instintivo Fernando lo percibe, se pone en guardia, *despierta* de un letargo eterno y armado absurdamente con su Razón se adentra en los vericuetos de lo prohibido emocional y lo prohibido razonado. La ceguera es, en este universo, un castigo, pero también un privilegio de los elegidos¹⁴. Los "ciegos" representan, a los que desde siempre (tanto ellos como sus padres) han vivido sometidos a la opresión, sin noción de que podían salir de ella, por no conocer alternativa. No saben siquiera lo que es la luz. Ni ellos ni sus padres tenían pecado. Son *otros* los culpables de su ceguera.

El mito enseña que los elegidos no siempre experimentan la "gracia divina" con la exaltación de un sentido o del ser, sino que la contrarrestación es un camino a lo Supremo. Los griegos y algunas culturas sumerias, sabían que en el accidentado por los elementos de la naturaleza, como un rayo o el fuego, y sobrevivían, eran considerados "divinos" por haber sido "tocados" por lo Sagrado. En el catolicismo, los demonios han sido responsables de la crueldad y el desamparo físico del hombre y su alma¹⁵. Los poseídos, son para la cristiandad, hombres que han sido abordados, literalmente, por los demonios y ellos han tomado posesión de para

¹³ Luis Wainerman, *op. cit.* p. 14.

¹⁴ *Ibid*, p. 24. Wainerman explica que "Sabato, al igual que otros creadores del estado total, como Orwell y Huxley, presenta teorías válidas a cierto nivel". Son los mesías, los elegidos y los héroes supremos, en cada caso, en cada tiempo, los que desengañan al hombre de estos dominadores:

¹⁵ *Cfr.* Jean Delemeau, *El miedo de Occidente*, p. 89.

controlar, dirigir, o para entorpecer quizás sus poderes físicos, por ejemplo para hablar a través de sus órganos vocales, o para atar sus lenguas o cegarlos ya que el cuerpo se vuelve un medio de comunicación entre el hombre y el Mal, lo Divino. Sabato escarba en estos mitos y temores antropológicos y logra reconstruir el temor elemental a lo Desconocido pero el argentino la lleva más allá: su simbolización ronda el sentido actual de la ceguera en cualquier ámbito, no sólo el espiritual. Los ciegos que controlan el mundo enceguecen a los demás. Dominan. Dirigen. Totalizan su control sobre los engañados.

El ciego es un muerto en vida, como el inválido. Es un muerto que ve la vida desde la muerte y sólo con muerte puede explicar la vida. De ahí el temor de Fernando por ellos y el hambre insaciable que le despierta adentrarse en su mundo. Fascinación, odio y desprecio se entremezclan obsesivamente en Fernando. El afán de desmitificación hermana a Fernando no sólo con los obsesos sin remedio, sino también con aquellos que han construido el ideario de Occidente más respetado: los científicos. "La actitud desmitificante---dice Wainerman--- forma parte del pensamiento de los grandes hombres de Occidente como Galileo, Darwin o Freud. Al tratar (a través de un personaje) de desmitificar el mundo de los ciegos, el novelista se burla de lo más axial en la Historia de Occidente y pone de relieve uno de sus gestos más repetidos"¹⁶.

Desde la primera aparición de uno de *ellos*, los ciegos, en la literatura sabatiana (en *El túnel* y frente a Castel) el lector parece advertir que algo oscuro y tenebroso ha trastocado, velada pero certeramente, el misterio y la trama de aquella primera novela:

Sonreía mirando hacia donde yo estaba, pero *en general*, sin precisión. A pesar de que tenía los ojos abiertos, me di cuenta de que era ciego. Entonces me expliqué el tamaño anormal de los libros (...) Cuando el ciego oyó doblar el papel, preguntó:—Nada urgente, supongo. Hice un gran esfuerzo y respondí:—No, nada urgente (...) Me sentí

¹⁶ Luis Wainerman, *op. cit.*, p. 26.

una especie de monstruo, viendo sonreír al ciego, que me miraba con los ojos bien abiertos(ET.p. 25).

En *Abbadon, el exterminador*, el risible doctor Alberto J. Gandulfo expone una extensa explicación sobre la recreación cósmica de la maldad y su control absoluto del mundo, pero lo hace de una manera tan metódica, tan escolar, que es la burla completa de Quique y de su séquito de mujeres chismosas. La maldad se vale de la ignorancia, en fin, de la confusión para pervivir. La ceguera, para Sabato, es un símbolo de ello. El buen doctor examina muchos de los momentos cruciales de la civilización occidental desde la óptica y la idea de Fernando, la ideología del demonio arqueológicamente triunfante:

- Usted ha dicho que Satanás y Jehová son el mismo ser
- Sin duda. Debo decirles que es necesario develar un secreto fundamental. El Antiguo testamento no es la palabra divina, como sostienen casi todas las doctrinas religiosas; incluso la católica. Hay tan sólo una parte de verdad, que se refiere a las etapas de la creación. El resto es obra de Satanás, que la impuso a los patriarcas semitas bajo su dominio, y que hacían de portavoces de sus pensamientos y de sus actos bajo la apariencia de Supremo Creador (AEE pp. 328-340)

Sabato enlaza a los ciegos con lo inferior, lo bajo, la noche desde la mismísima advocación que hace Fernando al comienzo de su *Informe*: " ¡Oh, dioses de la noche! ¡Oh, dioses de las tinieblas, del incesto y del crimen, de la melancolía y del suicidio! ¡Oh, dioses de las ratas y de las cavernas de los murciélagos, de las cucarachas! ¡Oh, violentos, inescrutables dioses del sueño y de la muerte!" (p. 205). El ciego ha queda prendido de la oscuridad, del misterio, ya sea de nacimiento o como Iglesias, por un evento violento y terrible. Para Fernando son un *enlace* doloroso con lo primigenio. Lo suyo es el reino de la inconsciencia y, por cierto, la dominan con creces. En *El escritor y sus fantasmas* Sabato escribe:"Debo confesar que siento ante ellos (los ciegos) un extraño y antiguo sentimiento, como si estuviera ante un abismo en medio de la oscuridad. Sí, siento algo en la misma piel que no puedo precisar ni explicar (...). Felizmente, ya los lectores y los críticos y los psicoanalistas han empezado a explicármelo: la

ceguera es una metáfora de las tinieblas, un descenso a los infiernos o un descenso al tenebroso mundo del inconsciente, es la vuelta a la madre o al útero, es la noche" (pp. 18-19).

Es en este territorio del sueño en que los personajes de Ernesto Sabato alcanzan otra dimensionalidad que lo complementa y, en todo caso, *comunica* las esencias y significados de cada una de sus vidas, que en resumidas cuentas, se trata de un único y revelador significado¹⁷. Los sueños de Fernando, Martín, Bruno, Castel, por enumerar los más relevantes (pero también los más reveladores) son túneles que los enlazan y comunican sincrónica y diacrónicamente dentro de la obra, pero también de una obra a otra.

El solipsismo diurno, enseña Sabato, separa conscientemente al hombre y lo enloquece y aliena en su propio tramo de existencia. El argentino, debajo del ya de por sí intrincado sistema de conexiones que aproximan a sus caracteres vitalmente, construye otro, mucho más íntimo, pero de una importancia capital. Los sueños de estos personajes están dotados de una carga emotiva y significativa tan apabullante que ellos mismos pocas veces comprenden. Fernando y Alejandra, por ejemplo, solamente dos veces, se sabe, se encuentran en la trama de *Sobre héroes y tumbas*, en el bar Uckrania, y cuando ella mata a su padre y, sin embargo, da la sensación de que constantemente *ambos* se comunican de uno u otro modo. Alejandra, aunque jamás teoriza al respecto, sabe del poder de los ciegos y le pide a Martín jamás volver a nombrarlos en su presencia. Mientras Fernando se interna en su propia pesadilla y, como advierte Wainerman¹⁸, se la explica con una novísima ciencia, la "Cegatología", Alejandra es víctima de esas "alianzas" de su padre con lo oculto. Alejandra a través de sus sueños, de sus posesiones, *vive* de algún modo lo que su padre experimenta de una manera inexplicable, pero verdadera: "Luego (Alejandra) se ablandó y pareció apoderarse de ella un frenesí. Y entonces se

¹⁷ El propio Fernando admitirá al respecto: "Si fuera un poco más necio podría acaso jactarme de haber confirmado con esas investigaciones la hipótesis que desde muchacho imaginé sobre el mundo de los ciegos, ya que fueron las pesadillas y alucinaciones de mi infancia las que me trajeron la primera revelación" (SHT, p. 206).

¹⁸ Cfr. Luis Wainerman, *Sábato y el misterio de los ciegos*, p. 23.

produjo un hecho que aterró a Martín: las manos de ella, como si fueran garras, estrujaron sus brazos y desgarraron su carne, al mismo tiempo que lo separaba de sí y se incorporaba (SHT, p. 93).

Los sueños revelan el verdadero sentido de sus vidas, su destino, la condición auténtica de cada personaje. Ya en *El túnel*, Castel, desde su lógica implacable, admite que la vida se le ha trastornado en una pesadilla y que el mismo suicido parece tampoco tener el menos sentido: "La vida aparece a la luz de este razonamiento como una larga pesadilla, de la que sin embargo uno puede liberarse con la muerte, que sería, así, una especie de despertar. ¿Pero despertar a qué?"(ET, p. 44).

Por otro lado, habría que preguntarse la verdadera relevancia de los ciegos en la obra de Sabato y si estos personajes son el verdadero y más importante asunto en esta mitología demonológica. Y más allá aún si el sentido de esos mitos creados debe dirigir estrictamente toda su novelística como se ha insistido, sobre todo, en el caso de Wainerman. Es claro que el *Informe* es una clave pero no debe verse como un jeroglífico inalcanzable o fragmentársele como un documento de tintes autobiográficos, psicoanalíticos o meramente estéticos. Forma y contenido exige al arte narrativo y el *ser*. Sabato comparte esta idea. El fin de Sabato no fue el de fragmentar lo ya fragmentado, al hombre históricamente dividido en dos naturalezas, sino por lo contrario, el fin de Sabato es la conciliación de los opuestos. El *Informe* es, así, la suma de todas y ninguna lectura a la vez e importa en la misma dimensión, conceptual y significativa, que cualquiera de los otros capítulos de la novela y las demás obras. Con Sabato, ha quedado claro desde la primera línea en su primera obra, cada palabra importa y es equivalente. De ahí el sentido y el significado que ha tenido que el escritor argentino sólo haya publicado a la fecha sólo tres obras y el motivo por el que una cuarta obra jamás se publico ni antes ni después de esta trilogía, ya que las novelas forman un estrecha relación de composición y contenido.

Fernando es el instigador por excelencia, el perturbador del orden primordial. *Ve*, cuando menos a medias, cuando menos con un solo ojo, y eso lo vuelve peligroso en un mundo donde la ceguera ha cubierto con su manto maléfico el mundo, como explica García Gual: “en griego una metáfora muy usual para explicar el vivir es, precisamente, “ver la luz”, mientras que el Hades es, etimológicamente, el “invisible” (a-vid-es)”¹⁹. La ceguera implica el engaño, la pose, la mascarada. Fernando lo *ve* racionalmente, es un vidente como Rimbaud, un apestado social, un maldito. Fernando es el ciego más tenebroso de esta mitología de la ceguera, es decir, es un ciego cuyos ojos están llenos de “tinieblas lógicas”:

Allá va Fernando, tras los usurpadores del equilibrio original, convertido ahora (el equilibrio) es nostalgia magullada. El estupro no puede quedar así. Voy detrás de un culpable al que nunca daré caza: la justicia no está de mi parte, pero yo soy un hombre y me muero de orgullo y de pena. Quiero ver siquiera la guarida, la sombra, oír el eco de las pisadas de estos chantajistas, ya que sería demasiado pedir tenerlos cara a cara”²⁰

Fernando conmueve por su inteligencia, por su inocencia metodológica, por su perseverancia de científico, por su soledad: “no tengo ni nunca he tenido amigos”, dice y completa: “He sentido pasiones, naturalmente; pero jamás he sentido afecto por nadie, ni creo que nadie lo haya sentido por mí. He mantenido relaciones, sin embargo, con mucha gente. He tenido “conocidos”, como se acostumbra decir con esa palabra tan equívoca” (SHTp. 221). Fernando a pesar de su oscura forma de ser es entrañable porque *vive* lo humano, lo sagrado y lo rutinario, con intensidad. Odia el mundo, la configuración actual del mundo, sus iniquidades, su falsa solvencia “moral” y “progresista”: escupe a la realidad. Es un mesías “negro”, o al revés, puesto que no le interesa salvar al mundo sino hundirlo aún más hasta su destrucción, hasta colapsar la realidad para generar otra, más legítima, ganada por el esfuerzo espiritual de

¹⁹ Carlos García Gual, *Mitos, viajes, héroes*, p 145.

²⁰ Carlos Catania, *op cit*, p. 144.

derrocar los embustes, los engaños del hombre. Pero Fernando es, en realidad, un apasionado del hombre, como lo es cualquier mesías²¹, en la novela:

Soy un investigador del Mal ¿y cómo podría investigarse el Mal sin hundirse hasta el cuello en la basura? Me dirán ustedes que al parecer yo he encontrado un vivo placer en hacerlo, en lugar de la indignación o del asco que debería sentir un auténtico investigador que se ve forzado a hacerlo por desagradable obligación. También es cierto y lo reconozco paladinamente. ¿Ven qué honrado que soy? Yo no he dicho en ningún momento que sea un buen sujeto: he dicho que soy un investigador del Mal, lo que es muy distinto. Y he reconocido además, que soy un canalla. (SHT, p.245).

La coprolalia, afirma Juan Antonio Rosado en *En busca de lo Absoluto* (pp. 150- 151), es un aspecto de estudio más de los “hombres del subsuelo”, de estos investigadores de lo Oculto. En Fernando este afán escatológico se fundamenta en la decadencia moral de la humanidad. Fernando, así, se introduce en el segundo ámbito de la dualidad: la oscuridad y la suciedad de las cloacas, la realidad subterránea la contrapone a lo que sucede arriba a la *otra* realidad, a la hipocresía de los que viven en la luz sin percatarse o *sin querer* percatarse del lado oscuro. Durante su investigación, Fernando da cuenta de este otro mundo, ese mundo oculto que está presente en toda civilización, en toda cultura a pesar del endiosado “progreso” de las sociedades: “Es curioso que en este país el único lugar donde se habla de Damas y Caballeros sea el lugar donde invariablemente dejan de serlo” (SHT., p. 256).

Fernando, por otra parte, se plantea el asunto cultural de la religiosidad y le resulta tan absurdo, como al pintor Castel, obedecer normas en las que no se le ha pedido un mínimo parece o consentimiento. La religión y la Vida son una violencia constante sobre el *ser* desde la oquedad metafísica hasta su regreso, con la Muerte. Arnold Toynbee cree en *La fe mundana* (p. 24) que “ el que alguien se adhiera a cierta fe suele determinarse por “el accidente geográfico de donde haya nacido”. Sin embargo Fernando se diferencia desde un principio de Castel. En Castel es posible advertir elementos que lo adhiere a la devastación general del mundo y del

²¹ Sabato lo ha aclarado incluso a Luis Justo en una entrevista (“Cómo ve Sabato a los ciegos” en *Sur*, mayo-junio, 1968, p. 76): “pensar en un Cristo ciego sería imposible, por su naturaleza intrínseca de ver más allá”.

propio ser. En Fernando es difícil advertir tal adhesión “¡Cuántas veces he quedado aplastado durante horas, en un rincón oscuro del taller, después de leer una noticia en la sección policial! , confesará Castel en *El túnel* (p. 3), aspecto que, en cambio, a Fernando divierte, entretiene y estimula su imaginación en *Sobre héroes y tumbas* (p.233): “Aprovechaba para leer dos cosas que siempre me fascinaron: los avisos y la sección policial. Lo único que leo desde los veinte años, lo único que nos ilustra sobre la naturaleza humana y sobre los grandes problemas metafísicos”.

Fernando “se consideraba por encima de la sociedad y de la ley”, dirá Bruno de él (p. 355), ya que “la ley está hecha para los pobres diablos”. Por “túneles” parecidos o paralelos, Castel después de experimentar lo Tremendo, matando a María Iribarne, confesará también: “hace rato que me importan un bledo la opinión y la justicia de los hombres” (p. 4). Pese a lo escandaloso y extremo de su personalidad, lo que sobrecoge de Fernando no es su frialdad y el desprecio de lo humano, sino que aquello que tanto desprecia, juzga e impone un portentoso signo de interrogación , con la altivez de un dios, es sobre la grandilocuencia con la que se signa nuestra cultura moderna.

Fernando “conoce” la historia de Castel cuando se precipita en el abismo de la ceguera. Es parte de su aparato cognoscitivo de lo oculto. Debe enfatizarse hasta qué límite tan extremo lleva Sabato el solipsismo de sus personajes y los distancia a pesar de conformar, todos, una misma mitología. Fernando sabe de las venganzas de los ciegos, de su control. Una vez que Fernando es capturado y está a la víspera de su castigo, luego de cruzar el laberinto, dice: “volví entonces a analizar el caso Castel” y lo va organizando con el orden que un juez lo haría frente a un frío y ajeno expediente. Incluso, Fernando lo tacha la inocente y de inepto (SHT, p. 285) al protagonista de *El túnel*: “Castel reencuentra por fin a María, se enamora perdidamente de ella, como loco (y como tonto)”. Para Fernando, Castel se “entrega” a los ciegos porque el mismo ha

sido "cegado" por sus pasiones y proyecciones psicológicas. Admite que le interesa el "caso Castel" porque conoció a María Iribarne y "sabía" que su marido era ciego. Castel cumple, para Fernando, la misma lógica que explica sobre Madame Curie y su papel en la historia: "Si usted sale a cazar tigres y se encuentra con un centauro, también provocará una revolución en la zoología" (SHT, p. 238). Castel se encontró con lo Divino intuitivamente y esa es su diferencia principal con Fernando que lo hizo racionalmente. Castel actúa, nunca se detiene a pensar nada aunque utiliza la razón para justificarse siempre, en *El túnel* (p. 9) lo atañe a sí mismo: "es por mi maldita costumbre de querer justificar cada uno de mis actos"; por otra parte, Fernando no actúa jamás sin medir el peligro y el trecho que avanza hacia lo Oscuro. De cualquier manera, los resultados finales fueron trágicos para los dos, ya que el éxito, parece advertir Sabato, es conjugar ambas naturalezas: razón e irracionalidad.

Fernando es incapaz de obedecer y está convencido del poder divino de la maldad sobre la vida de la humanidad. Más aun, Fernando es un maldito por *saber* del Mal, por su inclinación y su fascinación del Mal. Fernando no es un *predicador* del Mal porque como él mismo dice "el Mal no hay que predicarlo: viene solo"; Fernando es un delator en todo caso, un soplón sin escrúpulos que participa de una naturaleza divina que lo hace ver la maldad²².

Pero aquí radica un problema en este personaje: Fernando acepta el tránsito y tiene fe en salir victorioso, en descubrir y desenmascarar y salir ileso. Fernando no está loco. No es un suicida, pero tampoco se sabe indestructible. Pero, después, Fernando, como el hombre del medioevo, llega a admitir el mínimo alcance de su voluntad iluminista, la de hombre moderno, contra las cuestiones del espíritu, ya que "¡el Destino nos ciega!" (SHT, p. 294), así como también el amor, como piensa Castel en *El Túnel*: "Pienso ahora hasta qué punto el amor

²² Dice David Olguín (p.118) que "Fernando, investiga el mal practicándolo. Y aún así su pureza es enorme: irradiando como la llama, se quema y se consume. El es la provocación destructora transfigurada en doctrina".

enceguece y qué mágico poder de transformación tiene. ¡La hermosura del mundo! ¡Si es para morir de risa!" (ET, pp. 102-103). Por ello, Fernando desconfía de todos, no tiene amigos: vive solitario en su propia vida, su propio túnel. Es un anacoreta de la maldad, un ermitaño del Destino. Parte de su orgullo se cifra en ser un testigo sagaz, único: un investigador de la maldad, instrumento de la maldad pero no un mártir convencido de la misma. No hasta que Fernando entiende su Destino: la disolución total de su ser en el mal, en el Absoluto²³.

¿Qué sucede cuando este investigador del Mal queda desarticulado por su destino, por sus temores, por su inadecuado *método* de conocimiento? Cuando Fernando cae en cuenta de que no ha *sido* su *voluntad* la que lo ha hecho penetrar en el mundo del mal, sino que fue la *voluntad* de su Destino, el *Informe* se transforma y adquiere el tono profético que en un principio causa sorpresa al lector. Aquel *informe* ordenado y puntual, ese descriptivo ensayo de los problemas del hombre de nuestro tiempo se torna inadvertidamente en una dolorosa carta póstuma, un testamento social y espiritual: una tumba más. Fernando acepta su *destino* inescrutable, imponente, como cualquier héroe-caudillo que acepta lo imposible: conocer los mecanismos y la naturaleza que opera y dirige este mundo, desde tiempos milenarios, la maldad y, si es posible trasgredirlos, a diferencia de Martín que en ellos, más que un propósito, intuye el peligro de experimentar lo culminante y lo absoluto.

El sacrificio propio del héroe clásico, como a los héroes del siglo XX²⁴, no le tampoco viene bien a este nuevo héroe tenebroso que es Fernando. Fernando al asumir su postura también conoce los riesgos. Fernando es catalogado como "héroe al revés", porque hace un sacrificio privado por los demás pero no para salvarlos sino para purificar con destrucción la realidad

²³ Cfr. David Olguín, *Ernesto Sabato: ida y vuelta*, p. 120. Según Olguín hay dos clases de seres, de héroes míticos, que han descendido a las profundidades de la Creación, los que han ida y vuelto "en pos de algo muy valioso y ascienden llenos de sabiduría, como el caso de Ulises u Orfeo y los que bajan "hacia al nada, hacia la disolución total".

²⁴ Cfr. Juan Villegas, *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*.

pervertida. En la muerte, en el sacrificio el héroe se reconoce. El héroe vive para la muerte, para el breve instante de su sacrificio. El carácter de "investigador" le viene corto a Fernando después de avanzar cierto tiempo y entender el sentido del subsuelo. El papel del héroe es vivir el horror por los demás, en nombre de nadie y de todos, porque el héroe, a pesar de salvar, de confrontar lo Tremendo por otros no puede comunicar el misterio de la experiencia. Hay que vivirla. Catania, hablando de tú a tú con el posible Fernando le dice: "si hubieras, en fin, no nacido, la esperanza tampoco estaría ahora presente en este penosísima marcha a través de los inmundos pantanos. El camino hacia la Vida, el camino a hacia al Muerte, se parecen" (p. 154). Fernando dota de esperanza, una esperanza oscura el laberíntico sistema de túneles donde se contiene la libertad y al vida de todos, esa vida sin salida, sin aliciente. A través de su figura de héroe "al revés", de anti-mesías, Fernando se entiende hombre y Universo, porque, ser hombre es recibir en sí mismo lo descomunal. Muchos lo han antecedido y conoce sus destinos. Al asumirse como un horrible trabajador, como decía Rimbaud, Fernando, en su *Informe* no se jacta de ello; es más, se considera un eslabón más en la larga cadena de tropiezos y aventuras de lo Inconmensurable: "verifiqué que algunas habían constituido tenaces convicciones de los hombres, sobre todo la hipótesis del Demonio triunfante. Durante más de mil años hombres intrépidos y lúcidos tuvieron que enfrentar la muerte y la tortura por haber develado el secreto" (SHT, p. 214). Así, de entrada, Fernando comprende que encontrar su propósito ha significado encontrar un límite que divide su existencia y el más hondo vacío; se entera sólo y acompañado de toda la Historia, de la humanidad entera.

Al cabo, como al principio de todo, el asunto es tan diáfano para Fernando como cuando no sabía, sino que sospechaba su propio fin. El mito ha cerrado el círculo alrededor de Fernando y una nueva creación del mundo se augura. Todo ha tenido un sentido ejemplar, significativo. Fernando se ha alejado del mundo y ha regresado, sacrificado luego por Alejandra, como dice Olguín : "El héroe de las tinieblas perece en el reino del mal, pero Martín, el héroe

solar, después de haber encontrado al Dios desconocido, la esperanza, podrá contemplar con ojos renovados su tierra prometida, la Patagonia”²⁵.

Alejandra, al matar a su padre, lo hace pagar, en lo terrenal, los pecados que cometió con ella y las transfiguraciones de sus predecesoras, Ana María y Georgina; en lo divino, Alejandra es la “mano de dios” que castiga su osadía primigenia. La entidad que antes fue “entrenamiento”, “tránsito” entre Uno y el Universo se transforma en el carácter definitorio de la trama y la vida del protagonista oscuro. La hija- amante mata a su padre (como Electra) que ama-odia con intensidad y los libera-castiga a ambos con la sabiduría divina de una deidad. Sabato hace volver a resonar, en ese inmenso “túnel” ontológico, las voces míticas y los cánones más representativas del imaginario colectivo de Occidente. El héroe del mito ha entrado en el reino de las sombras y se ha percatado de los aspectos negativos que rechaza en sí mismo y que le son tan ostensibles en los demás. “Los héroes--- afirma Rosa María Lojo--- que representan la fuerza divina interior, pero no son indestructibles, conocen el sexo, las pruebas, la oscuridad, el temor, y también pueden hacer el mal a lo largo de su periplo. La virtud que les es propia no posee un sentido estrictamente *moral*. Acaso porque liberan la energía del Ombligo del Mundo, fuente de Bien y de Mal, sede de las contradicciones”²⁶. Campbell, en *El héroe de las mil caras*, describe en tres fases: Separación/ Iniciación/ Retorno²⁷. La jornada de Fernando, finalmente, ha sido un proceso doloroso pero emancipador. El resultado de la cabal confrontación con la sombra y con la muerte es la integración de la personalidad en Fernando. Marca la posibilidad de una nueva vida donde ella y un mundo nuevo, esperaban.

²⁵ David Olguín, *op. cit.*, p. 122.

²⁶ Rosa María Lojo, “La construcción de héroes ...”, p. 2.

²⁷ Joseph Campbell, *op. cit.*, p. 27.

3. Una forma encarnada del misterio: Alejandra

*Ángel de Satán.
Lunática, endemoniada...
Lucifer la espera, viaja intoxicada
"Ultravelocidad", nada puede detenerla
El diablo debe poseerla...*

Babasónicos

*Aspirando en ella, metafísicamente,
los misterios de su constitución,
se salva la vida por sus propios medios,
incluso cuando el pánico de la anemia del paroxismo
del desfallecimiento
vierte flamas abstractas en la sangre*

Emil Cioran

Alexandra es el nombre que, fuera de los dominios hispanoamericanos, se le ha dado a la segunda novela de Ernesto Sabato, *Sobre héroes y tumbas*. El hecho no sería, en sí mismo tan revelador si hasta este momento uno no hubiese captado el significado (que sí percibió el traductor de la novela) de la literatura sabatiana: la preponderancia de la esencia de los personajes sobre la complejidad de la trama. Al valor intrínsecamente testimonial y cognoscitivo del género novelístico, Sabato ha incluido la profunda inserción psicológica tan propia de los caracteres del siglo XX, lo cual le ha permitido integrar una creación "total" que una buena parte se desarrolla desde la interioridad de los caracteres pero que forma una simbiosis perfecta con el medio ambiente y los acontecimientos sucedidos y viceversa. Wainerman, en su obra, sintetiza el método de integración interior- exterior, conciencia- inconsciencia así: "la síntesis con que se construye la Novela total podría enunciarse como "El desgarramiento interior del Hombre Concreto, puesto al Mundo en un particular Sistema que explicará el modo de ser de su desventura frente a la otredad intersubjetiva"¹.

¹ Luis Wainerman, *op. cit.*, p. 88.

Alejandra representa el punto neurálgico de la novela. La figura central, en *Sobre héroes y tumbas*, parece cambiar constantemente de posición y significado por el imbricado y sucedido cambio de voces principales y la relevancia con que se imponen personajes como el adolescente Martín o el tenebroso Fernando. "La figura central de *Sobre héroes y tumbas* no es Martín sino Alejandra, la mujer, cuyo destino, cuya vocación trágica suscita en nosotros el antiguo horror y la compasión que inspiraban los condenados por los dioses"². El otorgarle a la mujer el sentido último de la novela arroja el significado y la motivación más legítima de Sabato respecto a las intenciones que abrigaba de su segunda obra a la vez que afirmaba y legitimaba lo encontrado en su primera creación, *El túnel*.

Ya en esta primera instancia literaria, Sabato hubo de imponer una dimensionalidad más universal a la figura de la mujer. La mujer no representó, aquí, meramente, la obsesión masculina de la posesión física y anímica sino que, desde el mismo nombre y apellido, María Iribarne, una de las dos mujeres más importantes en la obra novelística del argentino, revela el contenido de su representación relativa: "Al respecto, es curioso notar que el apellido de María Iribarne contiene la raíz *barne*, que en vascuence significa parte interior, y al raíz *iri*, que en la misma lengua quiere decir nada menos que "población"³. Castel, en la primera novela, buscaba el Absoluto en las regiones íntimas del otro, en María. Sabato prefiguró la posterioridad en este primer momento. La búsqueda *en* María por parte de Castel era la búsqueda de su todo. En la segunda novela, Fernando recapitulará sobre lo sucedido entre los dos y lo revelante es que lo hace mientras transita el subsuelo de Buenos Aires, en la "ciudad interior" de Buenos Aires, donde él mismo busca la "ciudad interior" original y propia: la "ciudad de la ceguera". María representa a Buenos Aires, es decir, la búsqueda original de una identidad perdida *dentro* de esa urbe.

² María Angélica Correa, *op. cit.*, pp. 109- 110.

³ Cfr. Juan Antonio Rosado, *En busca de lo absoluto*, p. 76.

Sin embargo, Alejandra se anuncia, en esta segunda obra, como una potencia más trascendente para “el hombre concreto”, una salvadora terrible (no como madre sino como algo superior) de aquel muchacho perdido y sin “raíz” donde anidar, Martín:

Martín la observó con deslumbramiento: su pelo renegrido contra su piel mate y pálida, su cuerpo alto y anguloso; había algo en ella que recordaba a las modelos que aparecen en las revistas de modas, pero revelaba a la vez una aspereza y una profundidad que no se encuentran en esa clase de mujeres. Pocas veces, casi nunca, la vería tener un rasgo de dulzura, uno de esos rasgos que se consideran característicos de la mujer y sobre todo de la madre (SHT, p. 10).

Alejandra existe, de una manera dolorosa, a veces, magnánima otras, pero lo hace: vive, está presente, en la trama, aun en sus ausencias y disidencias. Su aparición hace de lo relativo, algo extraordinario. Alejandra se anuncia primero telepáticamente a Martín, poder que domina como Fernando y que, a su vez, éste usaba para dominar a Georgina y seducir a Bruno. Alejandra es una salvación, la respuesta a una callada súplica, como explica Lilia Dapaz Strout: “Alejandra lo rescata del mundo de los muertos y lo distrae de sus ideas de suicidio (por un tiempo). Cuando Martín la ve, siente algo inquietante, un miedo súbito, que al mismo tiempo transforma a la joven en una diosa, en un *daimon*. Dios momentáneo, ella se le aparece como un ser superior” (SHT, p. 7). Martín, que se refugia en la contemplación de la belleza y de la perfección⁴, de lo elevado y puro, que toma distancia del corrupto y “sucio” mundo de las relaciones humanas (“Tenía pavor por los seres humanos: le parecían imprevisibles, pero sobre todo perversos y sucios. Las estatuas, en cambio, le proporcionaban una tranquila felicidad, pertenecían a un mundo ordenado, bello y limpio” p.7) y es definido por Sabato como un

⁴ Así la entendió también Ernesto Sabato en *Heterodoxia* cuando hermana y justifica sus principios estéticos de acuerdo a la psique y a al devenir histórico y cultural “Según Jung llevamos en nuestro inconsciente, más o menos reprimido, el sexo contrario. Si esta teoría es cierta, las creaciones más vinculadas a la inconsciencia, como la poesía y el arte, serían expresión de su feminidad. Y, en efecto, ¿qué más femenino que el arte, aunque (o porque) sea realizado por hombres? El artista sería así una combinación de la conciencia y razón del hombre con la inconsciencia y la intuición de la mujer (...) Si en esa combinación predomina la inconsciencia el arte es romántico. Si predomina la conciencia, es clásico (...) Lo romántico es así lo femenino, lo irracional, lo ondulado y misterioso. Lo clásico es, e cambio, lo masculino, lo racional, lo rectilíneo, lo explicable.”. En las líneas directrices y lógicas de un arte ordenado, Martín intenta refugiarse, como otrora Sabato lo hiciera en la Física y las ciencias exactas.

condenado ⁵, un solitario con un pasado terrible en el que la obsesión de su “Madrecloaca” (“Volvía a ver la cara pintarrajeada de su madre diciendo “existís porque me descuidé(...) que si no, habría terminado en las cloacas.” , SHT, p. 5), encuentra en Alejandra la posibilidad de un experiencia definitoria y una apertura con el Infinito. Alejandra se presenta así como un misterio que se “encarna”, como una idea, una esperanza que toma la forma de lo más ardientemente deseado:

Porque la palabra “felicidad”, en efecto, no era apropiada para nada que tuviera alguna vinculación con Alejandra; y no obstante había sido algo, un sentimiento o estado de espíritu que se aproximaba más que nada a eso que se llama felicidad, sin alcanzar a serlo en forma cabal (y por eso el “casi”), dada la inquietud y la inseguridad de todo lo que concernía a Alejandra; y alcanzando algo así como elevadísimas cumbres (y de ahí el “inmensamente”), cumbres en que Martín había sentido esa majestad y esa pureza, esa sensación de fervoroso silencio y de éxtasis solitario que experimentan los alpinistas en los grandes picos. (p. 101).

Martín se da cuenta de que ella tiene rasgos extraordinarios, algo de «portentoso» (SHT,p. 23), mágico, brujo o misterioso. Alejandra, con quien se encuentra por “casualidad” (el llamado azar objetivo de los surrealistas) aparece como la guía, el mistagogo, que marca el despertar de una *vita nova*, un llamado a la aventura, una etapa decisiva, un pasaje espiritual tan importante como el nacimiento o la muerte. Como en los cuentos de hadas, la casualidad («no hay casualidades, sino destino» dice Fernando en pág. 413)”. Alejandra es el comienzo de un mundo insospechado. Ella lo sabe obscuramente: es un principio divino pero también, intuye, un fin, un Destino oscuro (p. 91):

—¿Cómo era tu madre?

—Dicen que igual a mí, físicamente, quiero decir. Yo apenas la recuerdo: imagínate que tenía cinco años cuando ella murió. Se llamaba Georgina.

⁵ Es debido precisar que Alejandra siente una atracción poderosa por Martín y es justamente por los rasgos de pureza del muchacho. Ya anteriormente, con Marcos Molina, Alejandra había experimentado un fracaso cuando aquel chico, sumamente moralista y “puro” rechaza la invitación de Alejandra por trastocar el orden del mundo e inmolarse por un ideal absoluto (SHT, p. 43): “ Le hablaba del padre Damián y de sus trabajos con los leprosos de la Polinesia, le contaba historias de misioneros en China y en África, y la historia de las monjas que sacrificaron los indios en el Matto Grosso. Para mí, el goce más grande que podía sentir era el de morir en esa forma, martirizada”.

—¿Por qué dijiste que se parecía físicamente?

—Porque espiritualmente yo soy muy distinta. Ella, según me cuenta Bruno, era suave, femenina, delicada, silenciosa.

—Y vos ¿a quién te pareces? ¿A tu padre?

Alejandra se quedó callada. Luego, separándose de Martín dijo con una voz que no era ya la misma de antes, con una voz quebrada y áspera.

—¿Yo? No sé... Quizá sea la encarnación de alguno de esos demonios menores que son sirvientes de Satanás

El personaje desborda, así, sus propios límites característicos y no tiene el menor pudor en universalizarse. Alejandra es la heroína que no se deja encasillar en el arquetipo clásico de la madre, ni de la amante, ni de la hija enamorada perversamente de un padre envilecido a la que le causó un trauma tan pertinaz que ahora repite el envilecimiento con hombres poderosos y adolescentes candorosos. Sabato, alrededor de la etimología de los apellidos, compone un mito de origen. El pasado de los Olmos es, tautológicamente, un árbol profundamente enraizado en la nueva tierra americana es el "árbol" familiar que se remonta hacia el período de las invasiones inglesas de 1807. en la novela se lee (p. 59) "Olmos es la traducción de Elmtrees. Porque abuelo estaba harto de que lo llamaran Elemetri, Elemetrio, Lemetrio y hasta capitán Demetrio". Según Lilia Dapaz Strout en "*Sobre héroes y tumbas: mito, realidad y superrealidad*" explica: "La genealogía de los Olmos se compagina a la manera de un mito sobre los orígenes" (p. 5).

Alejandra no es la madre amorosa y afectuosa que Martín añoraba, ni la pareja sexual ni la compañera emocional que otrora Castel necesitará para encontrar lo Absoluto: es mucho menos y tanto más. Alejandra desborda las apuestas hacía ella misma, porque su *ser* y su destino se extiende mítica, divina y arqueológicamente más allá de su propia voluntad. María Rosa Lojo advierte que:

La función heroica es, tradicionalmente y en todas las culturas, masculina y épica. Las mujeres son madres (madre del Universo, madre del héroe) y mediadoras. Pueden actuar como ayudantes y guías del varón en su magna empresa. A veces también como oponentes: monstruos telúricos, brujas, vampiresas seductoras y tentadoras, rebelde materia primordial que debe ser ordenada por el héroe civilizador (...) Pero ellas no llevan a cabo la acción heroica, prestigiosa, creativa, fundadora de un orden cultural,

que se coloca en manos de los varones. Los rasgos propios del héroe, positivamente valorizados en los sujetos masculinos (agresividad, curiosidad, creatividad, poder revolucionario de *cambiar* o *instaurar* la realidad), se evalúan como malsanos si aparecen en las mujeres, a las que se les adjudican los roles de la reproducción y la conservación. La curiosidad femenina se considera como malsana, desde Pandora hasta Eva. La agresividad erótica y creadora –sin embargo presente en la simbólica femenina ancestral (el complejo simbolismo de la “mujer salvaje”, que describe Clarissa Pinkola Estés)— se anula y se ahoga en el orden logocéntrico abstracto de Occidente (señala Franz K. Mayr), que desoye el logos “genesíaco” de las madres, y coloca a las mujeres bajo control. Modestas, dulces, sumisas, domésticas, deben limitarse a la espera, ser las guardianas del hogar, y del honor patriarcal. Su lugar preferente es, en todo caso, el de la victimización y el sacrificio”⁶.

De esta misma forma para David Olguín “La mujer radical que hace del amor una pasión tempestuosa, aun mismo tiempo devoradora y madre de los hombres, ambiguamente prostituta y candorosa virgen, atrajo poderosamente a los exaltados. Oscilando entre la piedad y al falta de moral, entre vampiro y al frágil inocencia de una criatura, Alejandra lleva tras de sí los misterios de la mujer-serpiente: musidora, Nadja, Lulú, mujeres absolutistas, diosas de al indiferencia que destruyen y se destruyen” (p. 119).

La casa de la familia de Alejandra en Barracas es, por otra parte, una invitación constante a los adentros históricos de Argentina: es esta casa semiderruida, arcaica, semiabandona y lejana del Buenos Aires moderno. Esta *casa* es la tumba de la presencia, la nostalgia petrificada y permanente de todos los males metafísicos, es un monumento, la tumba de la melancolía donde el pensamiento histórico es el crepúsculo o la Noche. Las visitas de Martín a la casa de los Olmos, se dan solamente de noche. La noche es un medio onírico de penetrar en los túneles históricos. Se trata, todo, de un medio propiciatorio (SHT., p. 72): “Los ojos de Martín se detuvieron finalmente en el Mirador: allá arriba, le parecía solitario y misterioso como la propia Alejandra. ¡Dios mío! —se dijo— ¿qué es esto? La noche que había pasado en aquella casa se le aparecía ahora, a la luz del día, como un sueño: el viejo casi inmortal”. Alejandra, la princesa de esta dinastía que en ella encuentra su fin, le abre las puertas de sí

⁶María Rosa Lojo, “La construcción de héroes...”, pp. 8-9.

mismo, de su Origen a Martín porque es la diosa estoica y encarnada del Origen y el Fin, el último peldaño de un tránsito a la Eternidad: “Desde lejos Martín miró el caserón con su Mirador allá arriba, resto fantasmal de un mundo que ya no existía (...) Todo podía suceder en aquella atmósfera que parecía colocada fuera del tiempo y del espacio” (SHT, p. 90).

Alejandra nunca se aleja demasiado del mundo y de los seres “concretos”; está por algún retorcido destino en el mundo pero, con su presencia, organiza y alienta la Vida. Con su belleza “exótica” y la altura moral de su íntegro *ser* vive y deja vivir todas las pasiones humanas. Alejandra, es por un lado, la mujer altiva y bella de rasgos y conductas europeas, y, a la vez, refleja el exotismo y la exuberancia de la mujer latinoamericana: “Es protectora y peligrosa — tentadora— a la vez. Su comportamiento enigmático tortura a Martín. Alejandra es viril también”⁷. Alejandra es un mito vuelto mujer, una forma característica, un *kanón* repetido e irrepetible del *ser* argentino porque Alejandra es Argentina para Martín:

Alejandra despertaba la atención de los hombres y también de las mujeres. Aunque por motivos diferentes, porque a las mujeres no las podía ver, las detestaba, sostenía que formaban una raza despreciable y sostenía que únicamente podía mantenerse amistad con algunos hombres; y las mujeres, por su parte, la detestaban a ella con la misma intensidad y por motivos inversos, fenómeno que a Alejandra apenas le suscitaba la más desdeñosa indiferencia. Aunque seguramente la detestaban sin dejar de admirar en secreto aquella figura que Martín llamaba *exótica* pero que en realidad era una paradójica manera de ser argentina, ya que ese tipo de rostros es frecuente en los países sudamericanos, cuando el color y los rasgos de un blanco se combinan con los pómulos y los ojos mongólicos del indio. Y aquellos ojos hondos y ansiosos, aquella gran boca desdeñosa, aquella mezcla de sentimientos y pasiones contradictorias que se sospechaban en sus rasgos (de ansiedad y de fastidio, de violencia y de una suerte de distraimiento, de sensualidad casi feroz y de una especie de asco por algo muy general y profundo), todo confería a su expresión un carácter que no se podía olvidar (SHT, p.11)

Al respecto comenta Wainerman “Martín termina por identificar a Alejandra con la patria”⁸. Si María Iribarne representa la *ciudad interior* en Buenos Aires o la misma capital, Alejandra simboliza a *todo* el país sudamericano para Martín. De igual manera parece que Georgina-Ana María prefigura, dentro de esta mítica genealogía histórica, la patria originaria de

⁷ Lilia Dapaz Strout, “*Sobre héroes y tumbas*: mito, realidad y superrealidad”, p. 8.

⁸ Luis Wainerman, *op. cit.*, p. 96.

tantos inmigrantes argentinos: Italia. En recuerdo de esa madre antigua, añorada pero ignota, Alejandra dirá a Martín, codificando la Historia en los términos de su vida:

Mi madre murió cuando yo tenía cinco años. Y cuando tuve once lo encontré a mi padre aquí con una mujer. Pero ahora pienso que vivía con ella mucho antes de que mi madre muriese. Con una risa que se parecía a una risa normal como un criminal jorobado puede parecerse a un hombre sano agregó: —En la misma cama donde yo duermo ahora (...) Luego, en la oscuridad, veía cómo el cigarrillo de Alejandra se encendía con las profundas aspiraciones que ella hacía: fumaba, chupaba el cigarrillo con una avidez ansiosa y concentrada. —Entonces me escapé de mi casa (SHT, p.37).

Alejandra es la historia con mayúsculas y con minúsculas *en Sobre héroes y tumbas*⁹.

Con mayúsculas porque Alejandra enseña la Historia de un pueblo, que es el arquetipo de tantos otros, y con minúsculas, por ser el eje principal sobre el que la historia particular de la novela transita o el referente donde todo empieza y termina, como la vida de Vidal Olmos y el “aprendizaje” cruento y vívido de Martín. Ante el descreimiento de Martín en su patria (“—¡Éste es un país asqueroso! ¡Aquí los únicos que triunfan son los sinvergüenzas!”), SHT, p. 26), Alejandra, con la calma didáctica de un *maese* sabelotodo, o diosa omnisciente, introduce a Martín en los secretos de la patria, de su “otra” patria, en la verdadera historia de su pueblo y le muestra los auténticos fundamentos de su nación: “Se sentía —comentó Martín— como un mal alumno delante de un profesor irónico” (SHT, p. 29).

Alejandra es una alegoría del presente y el pasado de Argentina. Es un relativismo, la calibración cultural de un país dominado por el espíritu europeizante¹⁰. Catania incluso se atreverá a afirmar sobre la idiosincrasia argentina en la novela: “Los inmigrantes sintieron la atracción de Argentina al igual que Martín la de Alejandra. Ellos también desprendieron los ojos de los tonificantes monumentos, encaminando sus pasos tras el dragón- princesa” (p. 110). Sabato, como se ha revisado, se ha adentrado profundamente dentro de la ambigua encrucijada en que el argentino forjó su identidad. “Un europeo no es europeísta: es europeo, sencillamente”

¹⁰ Cfr. Diana Quattrochi-Woisson. *Los males de la memoria. Historia y política en la Argentina*.

(SHT., p. 184), dirá Bruno al respecto de aquellos (como en el pasaje con Borges) subsanan su crisis ontológica en el seno de lo extranjerizante¹¹.

Alejandra amalgama lo contrario. "Alejandra es una mujer enigmática, inescrutable. Como la Esfinge", a decir de Lilia Dapaz Strout (p. 11). Alejandra es una incitadora de hombres como Fernando de la maldad interna, absoluta. Se trata de una iniciadora del héroe; es una divinidad cuestionadora, reflexiva y violenta. La patria-diosa-Alejandra le demuestra con creces a Martín su axioma principal: "—El mundo es una porquería" (SHT, p. 87) y "yo soy una basura" (SHT, p.89). Alejandra es "una basura" en la medida en que se *enlaza* sexual y penitentemente con hombres como Molinari por dinero y ser hija, cómplice y sacrificio de un incitador de demonios, Fernando, el cual, desde el momento en que es nombrado, atrae consecuencias negativas entre Martín y Alejandra:

Fernando, aquel nombre que ella pronunció una sola vez y en seguida pareció arrepentida de haberlo hecho; y la violenta reacción que Alejandra tuvo cuando él hizo aquella referencia a los ciegos. ¿Qué pasaba con los ciegos? Algo importante era, de eso no tenía dudas, porque ella había quedado como paralizada. ¿Sería el misterioso Fernando ese ciego? Y en todo caso, ¿quién era ese Fernando que ella parecía no querer nombrar, con esa especie de temor con que ciertos pueblos no nombran a la divinidad? Con tristeza volvió a pensar que lo separaban de ella abismos oscuros y que probablemente siempre lo separarían" (SHT, p. 73).

Sabato reconstruye los mitos occidentales y las impone un carácter propio que en todo es referencia de un carácter universal. En *Sobre héroes y tumbas: mito, realidad y superrealidad* (p. 2), Lilia Dapaz Strout comenta: "En algunas de las grandes novelas contemporáneas representativas de Hispanoamérica se puede observar la presencia de las grandes culturas aborígenes y los mitos creados por ellas. Ello no ocurre en *Sobre héroes* porque en la Argentina,

¹¹ Sabato será elocuente cuando al terminar la relación entre Alejandra y Martín señala las deficiencias en al conjugación de lo argentino en *La cultura en la encrucijada nacional* (p. 195): "Nuestra desgracia era que no habíamos terminado de levantar una nación cuando el mundo que le había dado origen comenzó a crujir y luego a derrumbarse, de manera que acá no teníamos ni siquiera ese simulacro de la eternidad que en Europa son las piedras milenarias o en Méjico, o en Cuzco. Porque acá (decía) no somos ni Europa ni América, sino una región fracturada, un inestable, trágico, turbio lugar de fractura y desgarramiento. De modo que aquí todo resultaba más transitorio y frágil, no había nada sólido a qué aferrarse, el hombre parecía más mortal y su condición más efímera"

país de inmigración, los mitos pertenecen al conjunto de las tradiciones de occidente". Alejandra, como la futura Agustina de la última novela sabatiana, llevan a cabo la praxis y el desahogo de la maldad, a través de la impureza. Sabato las vuelva paralelas al mito demoniaco de la Gran Ramera de Babilonia, de la Puta cósmica, "la madre de todas las rameras y de las cosas repugnantes sobre la tierra"(Revelaciones, 17: 4- 6ª). Ambas son un aviso del exceso y de la destrucción inminente del Todo: se trata, también de las grandes devoradoras de la inocencia, aunque en Alejandra lo que la seduce y lleva a salvar a Martín es su pureza, esa diferencia en al que "su espíritu reina sobre su cuerpo como un dictador austero" (SHT,p. 23).

Por otra parte, en ella, paradójica y legítimamente, los sentimientos patrióticos originarios quedan enaltecidos y retumban como los estrofas de un himno apasionado porque tantas veces Alejandra es la patria tomando la palabra:

*Ahí está Buenos Aires. El tiempo que a los hombres
trae el amor o el oro, a mi apenas me deja
esta rosa apagada, esta vana madeja
de calles que repiten los pretéritos nombres
de mi sangre: Laprida, Cabrera, Soler, Suárez...
Nombres en que retumban ya secretas las dianas,
las repúblicas, los caballos y las mañanas,
las felices victorias, las muertes militares... (SHT., p. 89)*

La madre-patria Alejandra no es el abrigo dócil donde reposa la autenticidad del argentino, sino más bien, como corresponde a toda historia del Origen y a toda historia fundacional, se trata del espejo fidedigno de la creación, aquella *imago* incontestable, infalsificable donde el individuo ve su ceguera, su amoralidad: contra Alejandra, contra la patria, la podredumbre y la escasa altura ética de la sociedad reverberan lastimosamente. Sabato renueva, activo y reconstituyente, el papel "vivo" de la Historia como instancia viva en los individuos y no como dato enaltecido. Contra la patria, como ante el Origen o a la conciencia profunda, individuos como Bordenave o Molinari nada pueden ocultar, ni engañar: "—Qué me

va a parecer. Un argentino", responderá Alejandra a Martín sobre Bordenave, cuando el chico le conoce. "Era un hombre de unos cuarenta años, alto y elegante, bastante parecido a Anthony Edén. Pero unos ojos ligeramente irónicos y cierta sonrisa lateral le daban un aire muy argentino", describe Sábato, adentrándose en el molde general de su idiosincrasia nacional. El verdadero problema, según Catania de estos seres que "dominan" el mundo es su "celo acomodaticio". "Mi lema es, y el amigo Pérez Moretti lo sabe muy bien: ni dictaduras ni utopías sociales", confiesa abiertamente Molinari, portavoz de la jerarquía corsaria de los Poderosos. Este es el espíritu mezquino que la Razón ha legado al mundo en las formas de la Propiedad Privada y, más actualmente llamada el Estado de Derecho. Estos son los seres que dirigen las actuales y masificadas sociedades capitalistas y "demócratas". La patria-Alejandra "conoce" con detalle a estos "hombres estereotipo", que controlan a la sociedad burguesa y a su antojo dominan la conciencia de millones, esparciendo la "teoría" de la inconsciencia colectiva, del estatismo espiritual y social que fomentan la ignorancia anti-histórica y el cinismo político, como el ya citado Molinari:

Ustedes, los jóvenes de hoy, nos creen unos reaccionarios. Sin embargo, y usted seguramente se asombrará, he sido socialista en mis buenos tiempos (...) Soy de los que piensan que no es malo que la juventud tenga en su momento ideales tan puros. Ya hay tiempo de perder luego esas ilusiones. Luego la vida le muestra a uno que el hombre no está hecho para esas sociedades utópicas. No hay ni siquiera dos hombres iguales en el mundo: uno es ambicioso, el otro es dejado; uno es activo, el otro es haragán; uno quiere progresar (...) Muy fácil es sostener la doctrina anarquista cuando se es muchacho y se es mantenido por los padres. Otra cosa, muy distinta, es tener que enfrentarse con la vida, verse obligado a mantener el hogar que se ha constituido, sobre todo cuando vienen los hijos y las otras obligaciones inherentes a la familia: que la ropa, que la escuela, que los textos, que las enfermedades. Son muy lindas las teorías sociales, pero cuando hay que parar la olla, como vulgarmente se dice, entonces, amiguito, hay que agachar el lomo y hay que comprender que el mundo no está hecho para esos soñadores, para esos Malatestas o Kropotkines (SHT., pp. 111- 113).

Estos "hombres grises", usando la terminología de Michael Ende¹², que controlan el tiempo y el destino de los hombres, han fabricado, de acuerdo con la lógica más puramente

¹² Cfr. Michael Ende, *Momo*.

darwiniana, un estratificado social del individuo de acuerdo con su "calidad" humana, ya que lo demás "son ideales imaginados por soñadores, por poetas, casi diría yo. Muy lindos, muy apropiados para escribir libros, para pronunciar discursos de barricadas, pero totalmente imposibles de llevar a la práctica" (SHT., p. 112). Molinari y Bordenave figuran como los expertos en la trata de lo humano y de los humanos. Son los "traficantes" de la conciencia colectiva, del tiempo y los bienes de todos los hombres. Este concienzudo y preocupado Gerente de Hombres, Molinari, expone las preocupaciones aparentes de una sociedad sumida en la máxima decadencia de los tiempos, en que el valor de los individuos es nulo comparado con la conservación comercial de lo históricamente apropiado por los ventajosos que en el curso del tiempo han dominado anímica y vitalmente al Hombre. Esta verdad sin maquillajes hace vomitar a Martín (SHT, p.117) y es parte de un rito calculado y enseñado por Alejandra, mediante una doble moral infundida han subyugado el cambio y también, como los ciegos o como simples servidores de ellos, el dominio espiritual:

Porque hay que confesar que acá somos católicos de la piel para afuera. Pero católicos de verdad, lo que se dice católicos de verdad, créame que no deben pasar de un cinco por ciento, y creo que me quedo largo. ¿Y el resto? Sin ese freno moral, con padres más preocupados de sus asuntos personales que de vigilar lo que debería ser un verdadero santuario... (SHT,p. 116).

Dentro de esa oscuridad que se desata arrojando como desde un túnel toda la inmundicia de una cloaca, Alejandra aparece ambiguamente en un papel cruento para con el adolescente ("—Verdaderamente, tendré que pensar que no has sobrepasado la infancia, pedazo de tarado (SHT, p. 87), para con la más promesa de la esperanza. Alejandra es cruel con Martín precisamente por amarlo desesperadamente y porque es un amor en dos direcciones, la de Martín y la de ella, que tantas veces se contraponen y buscan fines antagónicos: el de él que busca la perpetuación, el de ella, el sacrificio. Alejandra se prostituye moral y monetariamente con los Poderosos. Siente "placer" por denigrarse, porque, al hacerlo, denigra al otro, a ese poderoso, a ese corrupto que al cabo resulta corrompido de la misma manera.

Alejandra inclusive insiste en trabajar en otras actividades que vayan contra su propia naturaleza superior:—Todos debemos trabajar —añadió Alejandra, en aquel entonces—. El trabajo dignifica al hombre. Yo también he decidido trabajar.” (SHT, p. 106). Alejandra trabaja entonces con Wanda¹³ para hundirse hasta el fondo, para rodearse de lo más vil y falso, para rodearse del Abismo y precipitarse en un calculado sacrificio. La boutique de la novela no es otra que la propia Alejandra transfigurada, envilecida.: “¿Vestidos para mujeres? ¿Diseñar vestidos para mujeres? ¿Vos?”, a lo que ella respondió si no comprendía el placer que puede encontrarse ganando dinero con algo que uno desprecia”(SHT, p. 107). La boutique es un relativismo de la sociedad burguesa argentina y personajes como Quique denotan con sarcasmo la triste parodia nacional del cliché y la doble moral. Ya Molinari había percatado a Martín antes de la doble moral que se respiraba en la nación decadente. Alejandra le dice a Martín:

¡Y qué conversaciones! —comentaba Alejandra—. Conversaciones que sólo pueden oírse en una de estas casas de modas o en una peluquería para mujeres. Entre tinturas, debajo de aparatos marcianos, con pelos de todos colores que chorreaban basura líquida, de bocas que parecen albañales, de agujeros inmundos en caras cubiertas de crema, salen siempre las mismas palabras y chismes, dando consejos, mostrando la hilacha y el resentimiento, contando lo que se debe hacer y lo que NO se debe hacer con el tipo. Y todo mezclado con enfermedades, dinero, alhajas, trapos, fibromas, cocktails, comidas, abortos, gerencias, ascensos, acciones, potencia e impotencia de los amantes, divorcios, traiciones, secretarías y cuernos (SHT, p. 132)

Alejandra se rodea de lo más turbio y fanfarrón del ser argentino para expiar sus culpas y las de los demás. En este contexto, Sabato introduce un personaje que le ayudará, en lo posterior, a encarar y ejemplificar esta problemática y que es un elemento de una extraordinaria fuerza simbólica en la valoración de lo argentino: Quique.

¹³ Wanda libera en Alejandra las energías negativas de la autodestrucción latentes en ella. Wanda es Pandora y Alejandra la caja donde comienza la maldición y la hecatombe de un mundo maldecido. Quique la define de una manera más precisa (S. H T., p. 134) : —¡Ah, *la femme!* Wanda: sos la perfecta mujer de Weininger. Bombones, prostitución, comadreo. Te adoro”.

Quique, el critiquillo mordaz de teatro, es un caracter inesperado en un escritor de la naturaleza de Ernesto Sabato, ya que éste encarna y significa todo lo opuesto a su creador, ya sea por la frivolidad intelectual o por su esnobismo descarado. Quique “era famoso por los presuntos elogios que escribía en sus crónicas, que en rigor eran retorcidas y envenenadas críticas: “jamás condesciende a emplear metáforas profundas” “en ningún momento cae en la tentación de ser distinguido”, “no teme enfrentarse con el aburrimiento del espectador” (SHT, p. 132). Se trata de personaje sarcástico y cruel, de orientaciones sexuales y fisonómicas ambiguas que lo envuelve en un hálito contemporáneo: “Soy un conjunto de elementos inesperados. Por ejemplo, cuando me ven callado y no me conocen, piensan que debo tener la voz de Chaliapin, y luego resulta que emito chillidos. Cuando estoy sentado, suponen que soy petiso, porque tengo el tronco cortísimo, y luego resulta que soy un gigante. Visto de frente, soy flaco. Pero observado de perfil, resulta que soy corpulentísimo” (SHT, p. 133). Ante el problema de la crítica, Sabato, se “castiga” consigo mismo. Para *Abaddón, el exterminador*, Quique se convertirá, por los méritos excepcionales de la intersubjetividad, en el detractor más combativo del propio Sabato. Quique es un ejemplo del difícil arte de de la autocrítica profunda y el reconocimiento interno. Ya en *El túnel*, había advertido el pintor Castel lo que pensaba acerca de los críticos y su función en el mundo del arte:

Pero tengo otra razón: LOS CRÍTICOS. Es una plaga que nunca pude entender(...)Lo singular es que la gente (...) escucha con un increíble respeto a esos charlatanes. Se podría escuchar con cierto respeto los juicios de un crítico que alguna vez haya pintado, aunque más no fuera que telas mediocres. Pero aun en ese caso sería absurdo, pues ¿cómo puede encontrarse razonable que un pintor mediocre dé consejos a uno bueno? (ET, p. 9).

En lo referente a Alejandra y su “trabajo”, debe entender este periodo como el más hostil y difícil ante al relación de los dos muchachos: se trata de una inmolación divina por parte de Alejandra que desea que Martín entienda así (SHT, p. 107): “—Además es como un bumerang,

¿entendés? Cuando más desprecio a esos loros pintarrajeados, más me desprecio a mí misma.
¿No ves que es negocio redondo?”.

Alejandra, la patria, se flagela para expulsar la basura fuera de ella y, con su suplicio, limpiar las pesadillas y la podredumbre que en ella y en el mundo se anidan, contra su voluntad. Alejandra se aleja entonces de Martín, intentando amortiguar la maldad que se cierne sobre él desde Fernando. Su presencia, su mención, lo envilece Todo, “su aparición había enturbiado la paz anterior como la entrada de un reptil en un pozo de agua cristalina del que bebemos” (SHT, p. 76). Lo aleja para salvarlo, aunque la suciedad es tan vasta que resulta imposible que algo mínimo no se filtre hacia Martín. Esa suciedad, que como se ha explicado se origina en Fernando y alcanza y comunica, por los túneles de la inconsciencia, a ella y a todos, revela, por medio de los sueños, las preocupaciones metafísicas de Alejandra: “Anoche tuve un sueño curioso. Estaba en una catedral, casi a oscuras, y tenía que avanzar con cuidado para no llevarme por delante la gente (...) Con grandes dificultades pude por fin acercarme al cura que hablaba en el pulpito(...). Abrí mis ojos exageradamente para poder ver, al menos, su expresión. Con horror ví entonces que no tenía cara, que su cara era lisa, y su cabeza no tenía pelo” (SHT., p. 90).

Los “rostro invisibles” que se asoman en este capítulo anuncian un Apocalipsis en la novela. De acuerdo a David Olguín: “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 aun pregunta: ¿Cuál es la identidad y el destino de una nación desarraigados, cuando en tiempos de crisis se agrava la incertidumbre sobre el sentido de la existencia?”¹⁴.

¹⁴ David Olguin, *op. cit.*, p. 134.

En el fondo, en lo esencial, estos “rostros invisibles” son ciegos, sordos y mudos, nulos por la soledad más encarnecida y elemental como cuando Martín descubre a Quique avejentado y sombrío:

Y recordó algo que le había dicho Bruno: que siempre es terrible ver a un hombre que se cree absoluta y seguramente solo, pues hay en él algo trágico, quizás hasta de sagrado, y a la vez de horrendo y vergonzoso. Siempre —decía— llevamos una máscara, una máscara que nunca es la misma sino que cambia para cada uno de los papeles que tenemos asignados en la vida: la del profesor, la del amante, la del intelectual, la del marido engañado, la del héroe, la del hermano cariñoso. Pero ¿qué máscara nos ponemos o qué máscara nos queda cuando estamos en soledad, cuando creemos que nadie, nadie, nos observa, nos controla, nos escucha, nos exige, nos suplica, nos intima, nos ataca? Acaso el carácter sagrado de ese instante se deba a que el hombre está entonces frente a la Divinidad, o por lo menos ante su propia e implacable conciencia. Y tal vez nadie perdone el ser sorprendido en esa última y esencial desnudez de su rostro, la más terrible y la más esencial de las de las desnudeces, porque muestra el alma sin defensa. (...) Y entonces, con la rapidez de los comediantes, Quique adoptó ante Martín la máscara de la perversidad, del falso candor y de la curiosidad (¿qué podría tener aquel muchacho con Alejandra?) (SHT, pp.179-180).

Wanda, Quique, los ciegos, las pesadillas, Fernando, son los síntomas de un *Armageddón* del cual todos y cada uno son actores imprescindibles. La patria y Alejandra necesitaron de esa flagelación para liberarse en *Sobre héroes y tumbas*, porque la felicidad y el amor, a pesar de estar presentes, honestos e íntegros estos sentimientos para Martín, no alcanzaban a restituir la esperanza en el mundo. Con Martín, Alejandra, también, quería convencerse de lo contrario. En lo que carecía de mácula, la patria encontró un remanso vital pero pasajero, puesto que su estirpe, Fernando, se comunicaba y mandaba secretas maldiciones al pequeño mundo donde Alejandra y Martín convivían. En este momento de la novela, la intersubjetividad¹⁵ es tan poderosa entre Alejandra y Martín que parte de esa maldad no puede

¹⁵ Al respecto explica Wainerman (p. 82): “en cierto fragmento la narrativa se va como frenando en estorbos como “Martín dijo que Alejandra dijo”. No es un “estilo incorrecto” sino la estructura misma de la intersubjetividad; una galería de espejos en que las conciencias se interreflejan y donde lo que importa es la galería más que los espejos”. En *Abbadon, le exterminador*, por ejemplo, esta intersubjetividad será llevado a un nivel superior. *Abaddón* es un inmenso confesionario en medio del Apocalipsis donde se reproduce la confesión más larga y dolorosa de que tenga memoria la creación contemporánea: el acta de testimonio de una impotencia fecunda en sus catastróficos resultados. El creador mediatizado por sus personajes ingresa al vórtice de la ficción, la cual se abre como una tercera dimensión de lo real donde se potencializa la sensación de Abismo sobre la cual se edifica lo existente. De ahí la solidaridad ontológica del creador que ingresa al plano de una ficción, en paralelismo de parigualdad

ser detenida por ella y le es filtrada a Martín como consecuencias de sus relaciones con Alejandra, por medio de los sueños y de la inconsciencia: "Aquella noche Martín tuvo el siguiente sueño: En medio de una multitud se acercaba un mendigo cuyo rostro le era imposible ver, descargaba su hatillo, lo ponía en el suelo, desataba los nudos y, abriéndolo, exponía su contenido ante los ojos de Martín. Entonces levantaba su mirada y murmuraba palabras que resultaban ininteligibles" (SHT, p.100).

Al respecto explica Wainerman: "en cierto fragmento la narrativa se va como frenando en estorbos como "Martín dijo que Alejandra dijo". No es un "estilo incorrecto" sino la estructura misma de la intersubjetividad; una galería de espejos en que las conciencias se interreflejan y donde lo que importa es la galería más que los espejos"¹⁶. En *Abbadon, le exterminador*, por ejemplo, esta intersubjetividad será llevado a un nivel superior. *Abaddón* es un inmenso confesionario en medio del Apocalipsis donde se reproduce la confesión más larga y dolorosa de que tenga memoria la creación contemporánea: el acta de testimonio de una impotencia fecunda en sus catastróficos resultados. El creador mediatizado por sus personajes ingresa al vórtice de la ficción, la cual se abre como una tercera dimensión de lo real donde se potencializa la sensación de Abismo sobre la cual se edifica lo existente. De ahí la solidaridad ontológica del creador que ingresa al plano de una ficción, en paralelismo de parigualdad metafísica, mientras los personajes ejemplifican desdoblamiento sucesivos de personalidad, o caracteres múltiples que en realidad son uno; siendo las demás negatividades tercas extraídas de la realidad cotidiana, "desajustadas" por la sátira.

metafísica, mientras los personajes ejemplifican desdoblamiento sucesivos de personalidad, o caracteres múltiples que en realidad son uno; siendo las demás negatividades tercas extraídas de la realidad cotidiana, "desajustadas" por la sátira.

¹⁶ Luis Wainerman, *op. cit.*, p. 82.

En *Sobre héroes y tumbas*, en este punto, todo lo prefigurado y percibido sobre la princesa-dragón por Martín se manifiesta espectacularmente:

Como si el príncipe —pensaba—, después de recorrer vastas y solitarias regiones, se encontrase por fin frente a la gruta donde ella duerme vigilada por el dragón. Y como si, para colmo, advirtiese que el dragón no vigila a su lado amenazante como lo imaginamos en los mitos infantiles sino, lo que era más angustioso, dentro de ella misma: como si fuera una princesa-dragón, un indiscernible monstruo, casto y llameante a la vez, candoroso y repelente al mismo tiempo: como si una purísima niña vestida de comunión tuviese pesadillas de reptil o de murciélago (SHT, p. 94).

En Alejandra se desborda el fin y la enseñanza más legítima de la Unidad. Así, el “esteta” Martín se vuelve el “creyente” único de esta enseñanza, de Alejandra: su máximo admirador y una víctima conscientemente ofrecida. En Alejandra, Sabato encuentra su máxima realizada, su *método* ejemplificado; lo imposible y lo extraordinario es la forma de enlazar un misterio a la piel, el espíritu con la carne, la idea y la sangre:

La veía como un ánfora antigua, alta, bella y temblorosa ánfora de carne; una carne que sutilmente estaba entremezclada, para Martín, a un ansia de comunión, porque, como decía Bruno, una de las trágicas precariedades del espíritu, pero también una de sus sutilezas más profundas, era su imposibilidad de ser sino mediante la carne. (...)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. 97, p. 102).

Alejandra lo ama pero no solamente en el sentido carnal del término. Lo ama integralmente: cuerpo y espíritu. Alejandra intenta fortalecer a Martín. Durante todo el tránsito de la novela le muestra el lado más oscuro de la realidad por un motivo: su supervivencia en la guerra decisiva de su identidad. Wainerman, por otra parte, afirma que Alejandra “se presenta para seducir y no para salvar”¹⁷. Alejandra no trata de destruir a Martín y si lo seduce es casi sin querer. La felicidad y el destino de un dios son diametralmente opuestos, pero complementadores del sino humano: se trata de una reconciliación definitiva, por medio de la

¹⁷ *Ibid*, p. 78.

princesa-dragón, de lo absoluto para *Uno* (y por medio de la dialéctica de los opuestos, la de todos, la del *Universo*), la salvación para el auténtico elegido, para el hombre concreto, Martín.

La dragón agónica es el símbolo de una barrera desquebrajada, un rompeolas mellado contra la inmensa oscuridad cercana del Mal. Es un relativismo, también, de la cólera originaria, de la insatisfacción primigenia de cumplir un pacto originario con la inmolación. El "objetivo" de Alejandra no es ser feliz, aunque, siendo fiel a su condición de mujer y de *ser* esencial es algo que añora tanto como los seres humanos. Su preocupación primordial, como la de cualquier heroína o patria, son los demás, el bien común, la felicidad de aquellos que todavía pueden salvarse, al menos, con su propia inmolación (*¿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. 101). Era necesario para la reinención llegar al fondo, tomar en cuenta el sacrificio de todos para salvar siquiera *Uno*. Ante la imperfección vital, ante el inminente fracaso cósmico, Alejandra intercede espiritual y físicamente por Martín. La patria es un general que sabe o advierte que un desenlace, una guerra, un enfrentamiento entre fuerzas inconmensurablemente destructivas se aproxima y repliega a sus tropas como antaño sus antepasados lo hicieron en su loca carrera hacia Bolivia. Si lo cotidiano es el fracaso, Alejandra trae para Martín lo extraordinario: la promesa de una vida abierta, libre, sin límites que le ofrece como destino: "—¿Conoces la historia de la Ciudad Encantada de la Patagonia? — preguntó Alejandra (...) Hernandarias es antepasado de los Acevedo. En 1550 hizo la expedición en busca de la Ciudad Encantada" (SHT, p. 89).

A su vez, Martín le da paz a Alejandra y es por él que decide la restitución del Orden Universal para darle tiempo a la esperanza. Cuando llega la batalla final, el caos y la batalla decisiva por el mundo del mundo. La problemática social y cultural del peronismo se empalma, así, con la hecatombe espiritual de Alejandra y Martín y el término definitivo de su relación.

Olguín dice: “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 colectiva(...) la abyección social que representó el gobierno de Rosas corresponde, en el presente de la novela, al gobierno de Perón”¹⁸. Esto es claro cuando en *Claves Políticas* Sabato juzga al dirigente argentino: “de haber cedido innumerables veces a la demagogia, que es el amor por el pueblo lo que la prostitución 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 hombres libres”¹⁹.

Alejandra deja a Martín para enfrentar a Fernando: —Mirá, Martín —oyó que ella decía, de pronto—. Yo me separaré de vos, pero nunca creas cosas equivocadas sobre nuestra relación (...) te dije más de una vez que te quiero, que te quiero mucho. No te olvides de eso. Yo jamás digo algo en lo que no creo” (SHT, p. 103). Ella, en todo, lee los signos de lo Eterno, *ve* y *oye* (“Entonces creyó oír lejanas y melancólicas campanas y un impreciso gemido, tal vez un indescifrable llamado. Paulatinamente se convirtió en una voz desconsolada y apenas perceptible que repetía su nombre, mientras las campanas tañían con más intensidad, hasta que por fin golpearon con verdadero furor.”, SHT., p. 325) como se liberan los sellos que contenían la caída y en que medida tan exacta deben cumplirse los ritos elementales “—Hay días astrológicamente malos —comentó Alejandra (...) no podía quedarse ni un minuto más: a las ocho tenía que estar en otra parte” (SHT, pp. 175, 191).

Alejandra, que trata de “ser siempre verdadera” y estar a la altura de la patria y el origen que *es* (SHT, p. 184), se convierte en su Destino, aquel que desde lo Inmemorial estaba condenada a llevar a cabo, ya que ella detesta “las cosas intermedias”(SHT,p. 186). Catania entiende que “el fenómeno de considerar al país como un ser humano corresponde a otra

¹⁸ David Olguín, *op. cit.*, p. 135.

¹⁹ Ernesto Sabato, *Claves Políticas*, p. 76.

nostalgia, quizás a una conjunción de nostalgias, ya que la tierra de uno es el lugar en que suceden las cosas. Uno dice patria querida como hablando de una madre o una amante (...) ¿Qué es la patria sino una mujer cobijadora?"²⁰

Es *otra*, cuando Martín intenta reconocerla, recuperarla para regresar a los tiempos anteriores y Alejandra le reprime: "—No quiero que pasemos más esos momentos (...) —Esos famosos momentos perfectos", le confiesa a Martín, *sublimada* (SHT, p. 184). Alejandra decide entre su vida y la de su hijo, su creyente más amado. El mundo de Martín se colapsa por la decepción de su amor, Alejandra, que, por única vez, llora la melancolía originaria, como cualquier hombre mortal:

¡Qué horror, qué horror! Muy pocas veces Martín la había visto llorar en todo el tiempo que duró su relación, y siempre fue para él impresionante. Casi aterrador. Era como si un dragón, herido de muerte, derramase lágrimas. Pero esas lágrimas (como suponía que serían las del dragón) eran temibles, no significaban debilidad ni necesidad de ternura: parecían amargas gotas de rencor líquido, hirvientes y devoradoras. (SHT, p.186):

Cuando Martín sigue a Alejandra al bar *Ukrania* y la descubre con Fernando, también atiende a un *fatum* engeguedido. Ella sola *debe* enfrentar la oscuridad y cuando comprende que Martín le ha seguido la llena de rabia ("Se puso pálida, sus ojos relampaguearon", SHT, p. 194) al saber que Martín, por amarla, ha perpetrado, a la manera de Fernando, un secreto original y se ha puesto en riesgo. "Alejandra, como la Esfinge, cuando se le descubre su secreto, se suicida. El dragón aposentado en su corazón, es su padre, y sólo la muerte podrá dominarlo. "El fuego del dragón consume a ambos"²¹.

²⁰ Carlos Catania, *op. cit*, p. 90.

²¹ Lilia Dapaz Strout, *op. cit*, p. 10.

Martín ha descubierto a los dioses pactando con el destino de los hombres y se da cuenta que en el pacto no dejará de desbordarse dolor, porque los demonios, igual de poderosos ("lo tomó de los brazos con sus manos duras y fuertes , ¡como las de él, pensó con espantoso dolor Martín, como las de él!" (SHT,p. 194) se contrarrestan y equilibran formando un delicado balance. Martín descubre que Fernando es el origen de toda la Desesperanza, el factor que el restaba a la ecuación y ahora se presentaba para completarse, para volverse coherente. Desde un principio le parece un seductor oscuro, un hipnotizador (SHT., p. 191): "¡la mano! Con repentina angustia recordó la forma en que ella había acariciado la mano de él. ¡Aquella no era la forma en que una hermana acaricia a su hermano! Y vivía pensando en él: *él* que era el hipnotizador". Una vez que Alejandra reencuentra a Fernando su destino lo cumple también como una hipneta como un *ciega* con un destino trazado (SHT. p. 204): "Alejandra avanzaba en línea recta, por sobre los canteros, como quien camina en sueños hacia un destino trazado por fuerzas superiores Era evidente que no veía ni oía nada. Avanzaba con la decisión pero también con la ajenidad de un hipnepta".

Alejandra no puede vencer a Fernando sin sacrificarse, prefiere destruirse junto con él y llevarse consigo lo que más pueda de su pasado fehaciente: su casa en Barracas, la semilla de la grandilocuente tragedia:

El cielo, aquel cielo del sueño, ahora parecía iluminado con el resplandor sangriento de un incendio. Y entonces vio a Alejandra que avanzaba hacia él en las tinieblas enrojecidas, con la cara desencajada y los brazos tendidos hacia delante, moviendo sus labios como si angustiada y mudamente repitiera aquel llamado. *¡Alejandra!*, gritó Martín, despertándose. Al encender la luz, temblando, se encontró solo en su pieza" (SHT,p. 325).

Con Fuego, Alejandra mata a su padre y con la desbordada furia de las tempestades míticas, se quema viva²² y destruye parte de su herencia, humana y cultural, que necesitaba

²² La Patria purifica con fuego su cuerpo, el de su padre, el de su pasado. En ella culmina simbólicamente el peregrinar de una consciencia: la de sus antepasados errabundos y sin origen, ni tierra ("Le pareció estar

encontrar, por fin, la culminación de su "guerra" para acceder a la paz del espíritu. Poderoso y abstracto es el destino que Alejandra cumple cabalmente, sin flaquear sin desfallecer. Lo que resta de su espíritu, lo vivido y heredado a Martín y a Bruno es el Mundo y el Tiempo. Alejandra se desvanece físicamente del mundo de los hombres una vez cumplida su misión, aunque su recuerdo, en el resto de la vida de Martín, sea la viva presencia de un momento eternizado.

ingresando en un sueño, como en aquella noche en que con Alejandra entraron en la misma habitación; sueño ahora ahondado por el fuego y por la muerte. Desde las paredes parecían observarlo aquel caballero y aquella dama de peinetón. El alma de guerreros, de locos, de cabildantes y sacerdotes fue entrando invisiblemente en la estancia y pareció que contaban historias de conquistas y batallas", S. H. T, p. 376.), la de su padre abismado en su espíritu y la restitución de un nuevo inicio hacia el sur, donde Martín finca el futuro de la esperanza.

4.-Bruno y Martín: el eterno dilema del hombre concreto.

*Anhelar la inmortalidad
es como desear la continuación eterna
de un gran error*

Schopenhauer

*Me pondré el uniforme
De piel humana
No esperaba tanto resplandor
El fin de amar:
Sentirse más... vivo.*

Gustavo Cerati

*Y no me digas: "pobre"
por ir viajando así
¿No ves que voy contento?,
¿No ves que voy feliz?*

Los prisioneros

Parte neurálgica del *método sabatiano de integración* lo conforma, como se ha estudiado, su relativismo más característico: la intersubjetividad. "La intersubjetividad de los personajes ---- dice Catania---- esa persistente narración a la segunda o tercera potencia, las "lagunas", lo aparentemente incompleto, no obedecen a una distracción o a un juego (...) Tal como la describe Bergson, Sabato se conduce con una suerte de intuición intelectual"¹. Esta afirmación enriquece la idea de la síntesis, al unión del contenido y la forma en el discurso sabatiano. En la complementariedad de los opuestos, en *Sobre héroes y tumbas*, "lo fundamental es la exploración de la condición humana mediante la presentación de ciertos tipos de personajes en el contexto de determinadas situaciones-límite, se concluye que el comentario, tanto psicológico como filosófico, ocupará una posición privilegiada en el texto", expresa Donald L. Shaw en "La metáfora del abismo en *Sobre héroes y tumbas* de Sabato" (p. 1).

¹ Carlos Catania, *op cit*, p. 178.

En cierta forma es en esta complementariedad que la narrativa de Ernesto Sabato es intimista, ya que Sabato no sólo comenta el "asunto" de su poética, sino que estas múltiples intervenciones son más que un ejercicio de la reflexión típico de toda novelística de lo metafísico: son un vínculo entre la ficción y la realidad. Este firme puente comunicativo, con el tiempo (en *Abbadón el exterminador*) se transformará para Sabato en lo que Catania asevera: "si todos los personajes son una partícula del alma del autor, el personaje Sabato, de *Abbadón*, en contacto con sus porciones que juntas forman un todo, opone su todo lanzándose contra la fuerza concentrada de cada una de ellas. Una totalidad enfrentando otra totalidad" (p. 190). De esta manera, la creación de *Sobre héroes y tumbas* recalibra el papel axial del escritor y su tradicional papel según lo sabe Shaw: "

Para emplear la famosa distinción hecha por Henry James, en una novela el comentario no «muestra», «dice»; o sea que tiene que ver esencialmente no con acciones sino con reflexiones. En las novelas en las que casi hay un exceso de comentario, desde las de Unamuno a las de Sabato mismo, surgen no pocos problemas para el novelista. En parte, Sabato resuelve estos problemas mediante el uso de puntos de vista narrativos diversos que aportan diferentes enfoques. Pero también echa mano de los recursos del lenguaje figurado, incorporando en especial símiles, a veces de una extensión y complejidad notables².

Las realidades fabricadas por el escritor no necesitan ni el consentimiento, ni la aprobación, ni la referencia biográfica exhaustiva, ni siquiera en lo que se refiere a lo estrictamente histórico para encontrar su veracidad integral:

La conciencia funciona como interconciencia. Ella y el mundo- expresa Sábato- están dialécticamente vinculados. Muy a menudo los seres humanos viven del reflejo de otros seres. La novela en consecuencia, tendría que dar a esa zona ambigua intermedia, entre los yo. Esta concepción fenomenológica de la realidad se relaciona también con la atemporalidad de la conciencia que, en *Sobre héroes y tumbas*, es ostensible históricamente.³

Como se ha revisado en este trabajo, un personaje complementa y sugiere al más próximo en *Sobre héroes y tumbas* y de una obra a otra. Es en dicotomías que Sabato va

² Donald. L. Shaw, "La metáfora del abismo en *Sobre héroes y tumbas* de Sábato" en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Barcelona*, Vol. 4., p.112.

³ Carlos Catania, *op. cit.* p. 170.

“hermanando” y encausando la trama de su novelística. Así, en los momentos más álgidos y tormentosos, un par de personajes, Alejandra y Fernando, *viven* la hecatombe y otro par más, la reflexión, el aprendizaje del mundo: Bruno y Martín. Cuando Martín, años más tarde, reencuentra a Bruno, es un ser más maduro, pero no ha vendido su esencia ni se ha integrado a las “sociedades modernas”. Martín se salva por elegir la diferencia, el rumbo de la autenticidad elemental. Su experiencia no es *tránsito*, es *su* destino final y en ello Martín, se afianza, resiste y cree. “Además del asunto tema-forma----- explica María Angélica Correa----- ,hay otra relación que me parece importante y es la de personaje –asunto”⁴. Sabato lo explica, más detalladamente, así:

La ficción se hace a base de personajes(...) los personajes pueden ser más o menos desalineados , más o menos corpóreos, más o menos coherentes, pero son personajes al fin(..) yo no puedo prescindir de personajes, sino que para mi los personajes son lo fundamental de las novelas que escribo(..) la acción resulta de al existencia de los caracteres de ciertos personajes(..) es un fenómenos dialéctico(..) mis personajes van tomando forma después de tenerlo una vaga intuición de los tipos(.. a media que voy escribiendo, con las palabras que pronuncian estos seres, o que yo pronuncio sobre ellos,. Van surgiendo de verdad en forma carnal (...) de modo que mi esquema se va modificando tantas veces como la información de lo personajes lo impone⁵.

Bruno y Martín son en realidad las dos caras de un solo personaje verdadero: el hombre concreto. El concepto del “hombre concreto” no es una metaforización de nada sino un ser encarnado que ha buscado (necesaria y combativamente) un sitio, un lugar central y protagónico en la ficción moderna , en el siglo XIX, y posmoderna, en el siglo XX y XXI. Ambos son los extremos de un espectro que *abarca* la vida del hombre concreto. El adolescente que inicia su camino en la vida adulta y el adulto desencantado por los avatares de una vida dura y cruenta nos hablan de todo ese lapso que rinde el espacio humano. Más allá de una probable *bildungsroman*, *Sobre héroes y tumbas* es la reconciliación completa de un ciclo que abre y cierra a la vez y que aborda más allá de un mero aprendizaje por la vida adulta.

⁴ María Eugenia Correa, *op. cit.*, p. 184.

⁵ *Ibid*, pp. 185-186.

Martín, por una parte, es ese posible hombre que se mira a sí mismo vivo, pero incómodamente colocado en el mundo: un ser joven que se ha ganado el derecho de *ser*, aun cuando su madre, su creadora originaria, se empeñó en lo contrario. María Angélica Correa, al respecto nota algo revelador: "en las novelas de Sabato, la relación con la madre se da siempre fuera de los cauces normales, y sería tentador inferir que esta anomalía es causa del fracaso en al relación hombre-mujer (...) Bruno que no conoció a su madre se enamora se enamora de la "única madre carnal" que conoció; Fernando también estaba enamorado de la suya y además odiaba a su padre; Martín siente repulsión por su madre-cloaca ; Alejandra vive desde los diez años separada de su madre, a quien detesta, por no haber sabido serlo. Tampoco hay en ninguna de las dos novelas una real figura materna(...) sólo en al sirvientita santingueña se sugiere una actitud normal ante el hijo" (p. 119).

Martín es aquel que ha encontrado vida en un pozo de muerte y no puede volver de nuevo ahí sin haber reencontrado un principio original. Martín es un "héroe" que también surge del subsuelo, de la inmundicia de una "madre cloaca" (SHT, p. 5), de un origen oscuro que busca instintivamente, como el hombre contemporáneo, afianzarse a una verdad, a un absoluto para salvarse. Martín se refugia en la perfección, en la belleza del arte y las dudas propias de su existencia son volcadas en timidez e inseguridad universal:

Martín, perdido en la vida como en un desierto, se plantea, con la ingenuidad y al rigurosa exigencia de los puros, las grandes interrogantes, transita los senderos de la desesperación – de la que Alejandra más que causa es símbolo o cifra- hasta el borde del suicidio y, en una noche de aniquiladora angustia, hace una concreta apelación a Dios y cree recibir respuesta"⁶.

Bruno, por otra parte, es un hombre maduro, abúlico e inteligente, un "testigo impotente", como el creador mismo se ha declarado, de la catástrofe. La transfiguración literaria

⁶ *Ibid*, p. 128.

de Sabato en sus personajes principales ha sido uno de sus rasgos creativos más característicos. Sabato a definido a la literatura como liberadora de energías transformadoras pero también demolidoras. Los personajes son, así, más que facetas de Ernesto Sabato, son a decir de María Angélica Correa (p. 186): "hipóstasis de su creador(...) pues nacen en el alma de su creador"⁷. En el caso de Bruno la escisión entre realidad y código literario parece demasiado tenue, demasiado obvia:

He puesto en él, deliberadamente, alguna de mis ideas más conocidas, y eso ha hecho creer a muchos lectores que el personaje me representa. Pero observe que lo mismo hice con Fernando. Más aún: he puesto elementos míos en los cuatro personajes centrales, personajes que dialogan y que hasta luchan mortalmente entre sí. Es el diálogo y la lucha que esas hipótesis tienen en mi propio corazón. Y muchas de las (candorosas) dudas o ilusiones que el adolescente Martín expone al maduro Bruno son las mismas que en mi propia existencia me ha puesto entre esas dos terribles edades⁸.

Bruno es, así, un humanista teórico que junto a los Vidal, encontró el fracaso y la pérdida de su gran amor (Ana María, luego proyectada en Georgina). Bruno ha encontrado el origen de su miseria y el desencanto en el mundo: "A un nivel muy distinto se mueve Bruno Bassán, el más ceñidamente autobiográfico de los personajes de Sabato, en cuanto a los sucesos externos de su vida (...) Abulia, melancolía, sensatez, fluyen grismente de él a lo largo de todo el libro(...) algo de irremediabilmente pasivo hay en él, que lo convierte en uno de esos seres a quienes los demás les dictan su vida".⁹

La aparición de Alejandra en la vida de Martín es el hecho que desborda la duda primigenia en el *ser* concreto. Amor, arte y mujer forman el trinomio de la salvación para él. Martín piensa que el amor haría cambiar a Alejandra, pero sus fundamentos no son "irracionales" meramente. Si el amor es una locura, también lo es la fe, implica cierto sentido estoico en el hombre, una difícil comunión entre la mente y el cuerpo, entre el pesimismo y el

⁷ *Ibid*, p. 186.

⁸ *Ibid*, p. 186.

⁹ *Ibid*, p. 112

optimismo, entre la inconsciencia y la razón: una especie de fantasma y ser vivo. Lo divino cuestiona lo terreno (“¡El infierno no existe! ¡Es un cuento de los curas para embaucar infelices como vos! ¡Dios no existe!”), (p. 53) y ante el desamparo, la oquedad metafísica y las respuestas escasas y patéticas Martín comienza, a través de *todos*, a través de *nadie*, un camino hacia la salvación y la lucidez¹⁰. Bruno no es su salvación en tanto que es su complementariedad, su asignatura pendiente hacia una “teoría” reveladora: el medio de la salvación del cuerpo es la experiencia, mientras que el medio ambiente pródigo del espíritu recae en el consuelo de la reflexión. A través de su obra ensayística y literaria Sabato lo ha enseñado así: los hechos del cuerpo son los hechos del espíritu, su única forma de amalgamarse, de manifestarse “concretamente” mediante la transubstanciación de lo divino. La experiencia es limitada en cuanto no se entiende, ni se reflexiona cabalmente, enseña Bruno a Martín años después de sus relaciones con Alejandra. A su vez, Martín le muestra a Bassán que la teoría sin praxis es letra muerta y una instancia del olvido. De esta manera Sabato entiende que la esperaza no es un mérito exclusivo del espíritu sino también de la sangre, del cuerpo. El ser se manifiesta en el Todo, en la cultura, el hombre retrata sus ansiedades y necesidades más profundas e impostergables:

Fascinado como ante un abismo tenebroso, tembloroso de vértigo, el muchacho se pregunta de qué manera puede desesperarnos algo que nos resulta indiferente. Martín no comprende, desde luego, los territorios que atraviesa. Bruno sí, El primero se empapa de este clima, el segundo hace de este una recapitulación intelectual. Martín sufre las sensaciones del acto; Bruno rescata el concepto del enfrentamiento. Martín es la sangre; Bruno la idea.¹¹

En *La resistencia* (p. 18) Sabato afirma: “Sirviéndose de objetos de este mundo aparentemente secos que está fuera de nosotros, que acaso estaba antes de nosotros y muy

¹⁰ “Ante la aparición de Alejandra comienza una constante interrogación. Interrogar es una forma de iniciar a la conciencia en la lucidez de las inhumanidades. Se trata de dar un sentido a este quehacer de pronto revelado como inútil” dice Catania (p. 93) y remata Wainerman (p. 62): “Los encuentros, las interacciones son necesarios armónicos y sincronizados”, hablando sobre esas “monadas” o eventos grandiosos que les acercan el Infinito”.

¹¹ Carlos Catania, *op. cit.*, p. 77

probablemente nos sobrevivirá” En *Sobre héroes y tumbas*, esta idea entre lo físico y lo espiritual queda mejor acabada y se lee:

Decimos “silla” pero no queremos decir “silla”, y nos entienden. O por lo menos nos entienden aquellos a quienes está secretamente destinado el mensaje, críptico, pasando indemne a través de las multitudes indiferentes y hostiles. Así que ese par de zuecos, esa vela, esa silla no quiere decir ni esos zuecos, ni esa vela macilenta, ni aquella silla de paja, sino Van Gogh, Vincent (sobre todo Vincent): su ansiedad, su angustia, su soledad; de modo que son más bien su autorretrato, la descripción de sus ansiedades más profundas y dolorosas. Sirviéndose de aquellos objetos externos e indiferentes, esos objetos de ese mundo rígido y frío que está fuera de nosotros, que acaso estaba antes de nosotros y que muy probablemente seguirá permaneciendo, indiferente y helado, cuando hayamos muerto, como si esos objetos no fueran más que temblorosos y transitorios puentes (SHT, p. 375)

En la novela, Alejandra *acerca* a Bruno a Martín y viceversa, es decir, las dos instancias fundamentales que forman el *ser*. Más allá de la simpatía y la amistad ambos complementan un Destino, dos naturalezas que luchan por integrarse, por hacerse, como originariamente debieron ser, Uno: “A Martín lo asombró ese rasgo de juventud, rasgo que le confería ante sus ojos un aspecto de afectuosa camaradería hacia él; y el tiempo que le concedía”(SHT, p. 121).

Martín, así, con el instinto, le muestra a Bruno la vivencia profunda, retozada y simbólica del ser: “Aquella noche Martín tuvo el siguiente sueño: En medio de una multitud se acercaba un mendigo cuyo rostro le era imposible ver, descargaba su hatillo, lo ponía en el suelo, desataba los nudos y, abriéndolo, exponía su contenido ante los ojos (...) despertó angustiado, como si fuera el trágico símbolo de algo que no alcanzaba a comprender; como si le entregasen una carta decisiva y, al abrirla, observase que sus palabras resultaban indescifrables” (SHT, p. 100). En tanto que Bruno, a su vez, le muestra a Martín la perseverancia y la disciplina de la reflexión que perpetúa al hombre concreto: “Todo era tan frágil, tan transitorio. Escribir al menos para eso, para eternizar algo pasajero. Un amor, acaso. *Alejandra*, pensó. Y también: *Georgina*. Pero ¿qué, de todo aquello? ¿Cómo? Qué arduo era todo, qué vidriosamente desesperado” (SHT, p.

124). Alejandra los *integra*, los alía en el dislocamiento del mundo, en la crisis suprema del hombre concreto. La idea y la sangre se funden, recorren el abismo, intentan replicar la más difícil, y quizá la única cuestión metafísica, verdadera y eterna, que lo divino impone a la vida: ¿vale la pena ser vivida, sentida-pensada a pesar del inminente fracaso absoluto?. "Sabato(...) cree que el hombre es lanzado a una finalidad---- explica Juan Antonio Rosado----- el hombre(...) es esencia. Desde el comienzo encierra todas sus posibilidades. De ahí la estructura mítica de sus obras (...) en la estructura mítica solo revela las posibilidades que, desde el inicio, la esencia del ser humano encierra"¹². El fin que Sabato vislumbra es inminentemente la tragedia del *todo*, aunque en *Sobre héroes y tumbas*, contra este supuesto, no es claramente identificable esta posibilidad de una épica gigantesca del fracaso y la renuncia. Su novela no es un cantar de muerte, sino un himno a la dura resistencia del convencimiento, del *estar* y seguir vivo:

Con el título intenta resumir el tema central al insinuar el contenido desde un plano simbólico. «Héroes» se asocia con vida y «tumbas» con muerte(...) La obsesión más profunda de Sabato es la muerte(...) la noticia preliminar, que simula una noticia periodística, nos informa sobre la muerte de Fernando y Alejandra y da comienzo a la novela. Quiere hablarnos de la muerte y por contraste nos presenta la vida"¹³.

En este *método integracional*, Sabato plasma toda la complejidad espiritual y social del hombre contemporáneo y la más justa solución al dilema: el todo resuelve el todo¹⁴. Porque el relativismo se torna universal cuando se entiende al *ser* como unidad indivisible en el tiempo, el espacio y lo eterno: forma y contenido, razón e irracionalidad instantánea y perpetuidad. De esta manera, el relativismo redimensiona las posibilidades del presente porque se finca, renueva y construye con el pasado y el probable futuro espiritualizado:

¹² Juan Antonio Rosado, *op. cit.*, pp. 97-98

¹³ Lilia Dapaz Strout, *op. cit.*, pp. 6-9.

¹⁴ Sabato, como todos sus personajes, se considera a sí mismo un seguidor empedernido del tema-base, "un escritor (como un hombre) no tiene, en verdad, en realidad, sino una cosa que decir", como afirma Catania en *Genio y figura de Ernesto Sabato* (p. 190): "la anécdota, el asunto, pueden variar, pero no hacen sino ilustrar o expresar con mayor o menor fidelidad aquel tema único, y ese tema-base, lejos de ser deliberadamente buscado, surge imperioso de las zonas más oscuras de la personalidad".

—Aquí estuvimos una tarde con Alejandra.(...) —¡Qué feliz fui aquella tarde! Arrepintiéndose y avergonzándose en seguida de semejante frase, tan íntima y patética. Pero Bruno, no se rió, ni se sonrió (Martín lo miraba casi aterrado), sino que permaneció pensativo y serio, mirando hacia el río. Y cuando, después de un largo rato, Martín imaginaba que no haría ningún comentario, dijo: —Así se da la felicidad (...) En pedazos, por momentos. Cuando uno es chico espera la gran felicidad, alguna felicidad enorme y absoluta. Y a la espera de ese fenómeno se dejan pasar o no se aprecian las pequeñas felicidades, las únicas que existen (SHT, p. 122).

Entre las dos subjetividades que buscan la comunión, se sitúa la "interferencia" racionalista, el elemento desequilibrante de una civilización colapsada por los excesos de la razón; pero es la proporción desafiada entre razón e instinto la que provoca, según Sabato, el desastre de una sociedad descompuesta. Es en el terreno de la cotidianidad donde la espiritualidad adquiere su relevancia máxima, enseña Sabato. Sólo mediante lo concreto, lo cotidiano, lo pausable, lo carnal y lo psicológico, el hombre expone su espiritualidad intrínseca. En *La resistencia* dice: "Porque el hombre hace con los objetos lo mismo que el alma realiza con el cuerpo, impregnando de sus anhelos y sentimientos, manifestándose a través de las arrugas carnales, del brillo de los ojos, de las sonrisas y de las comisuras de sus labios" (p. 18).

La crisis es el puente del hombre concreto, una instancia entre Uno y el Universo. La polémica entre Méndez, Rinaldini y Borges dentro de la obra no tiene otro fin que subrayar aún más y contemporizar el problema de lo extranjerizante en la cultura de Argentina. Borges es la manzana de la discordia en este debate: ¿es un europeísta?, ¿es poco argentino? Bruno le explica con sabiduría didáctica a Martín:

¿Qué podría ser sino argentino? Es un típico producto nacional. Hasta su europeísmo es nacional (...) Hay algo muy argentino en sus mejores cosas: cierta nostalgia, cierta tristeza metafísica... (...)Y lo que más me causa gracia es que Méndez repudie la influencia europea en nuestros escritores ¿basándose en qué? (...)Si fuésemos consecuentes con esos críticos, habría que escribir en querandí sobre la caza del avestruz. Todo lo demás sería adventicio y antinacional. Nuestra cultura proviene de allá, ¿cómo podemos evitarlo? ¿Y por qué evitarlo? (...)También Faulkner leyó a Joyce y a Huxley, a Dostoievsky y a Proust. ¿Qué, quieren una originalidad total y absoluta? No existe. En el arte ni en nada. Todo se construye sobre lo anterior. No hay pureza en nada humano. Los dioses griegos también eran híbridos y estaban infectados (es una manera de decir) de religiones orientales y egipcias. Hay un fragmento de *El molino del Floss* en que una mujer se prueba un sombrero frente a un espejo: es Proust. Quiero

decir el germen de Proust. Todo lo demás es desarrollo. Un desarrollo genial, casi canceroso, pero un desarrollo al fin (SHT, p.150).

La crisis vapulea a todos los tipos de argentino actuales y pasados: desde Borges hasta Bucich, desde el coronel Pedernera hasta el astro futbolista Américo Tesorieri. Ante la desesperación explicable de la crisis, o la doble crisis en el caso de los argentinos, intelectuales o no, Sabato alude al franco y abierto reconocimiento sin maquillaje, en pos del origen que está inmerso en lo cotidiano. Así, en la novela, el padre de Tito D'arcágelo añorara las tierras originarias, el paraíso para siempre perdido, irrecuperable:

—Andávamo arriba la mondaña con lo chico de Cafaredda e ne sentábanlo mirando al mare. Comíamos castaña asada... ¡Quiddo mare azule! (...)

—¡Eh, viejo! ¿Le gustaría ver aquello de nuevo? ¿Ante de morir?

El viejo respondió asintiendo con la cabeza varias veces, siempre mirando a lo lejos.

—Si tendría de cuelli poqui soldi ¿se iría en Italia?

El viejo volvió a asentir.

—Si pedería ir aunque má no sería que por un minuto, viejo, nada má que por un minuto, aunque despué tendría de morirse, ¿le gustaría, viejo?

El viejo movió la cabeza con desaliento, como diciendo "para qué imaginar tantas cosas maravillosas" (SHT, pp. 126-127).

El hombre concreto no puede volver al origen sino continuar su apuesta vital, en lo heredado histórica pero también míticamente, porque, con la esperanza, "podremos recuperar esta casa que nos fue míticamente entregada" según explica Sabato en *La resistencia* (p. 13). A propósito de ello, Catania entiende, en la solidaridad humana, un absoluto más que ordena el todo: "mis hermanos no están solos ni yo tampoco. ¿Cómo es que había dicho Bruno una vez?: la guerra podía ser absurda o equivocada, pero el pelotón al que uno pertenecía era algo absoluto"¹⁵. Por ello, el hombre concreto, con otros hombres se refugia del fracaso de los días, sale al mundo a lo de siempre: a resistir, a no dejarse perder y ha jugarse la sangre lo mismo en el amor, que en el trabajo, que en el ocio, en el fútbol o en el tango, en el caso de Argentina y *Sobre héroes y tumbas*.

¹⁵ Carlos Catania, *op. cit.*, p. 182.

En lo popular, como la juglaría o la trova medieval, Sabato encuentra la espiritualidad y la realización del hombre promedio, del fracturado hombre concreto en la música porque, según explica A.D. Deyermond: “casi todas las sociedades crean canciones con una finalidad diversa, frecuentemente ritual(...) en las comunidades iletradas (como lo son todas en los estados primitivos) la composición y transmisión de tales composiciones sólo puede darse en forma oral”¹⁶. Del tango ha enseñado Sabato en *Sobre héroes y tumbas* que lo popular es lo asequible al hombre concreto para manifestar sus preocupaciones universales: “Y de pronto, en medio de aquella confusión de ideas y sentimientos, también recordó un verso: no de Dante ni de Homero sino de un poeta tan callejero y tan humilde como el Bonito. ‘Dónde estaba Dios cuando te fuiste’, se había preguntado aquel desdichado. Sí, dónde estaba Dios cuando su madre saltaba a la cuerda para matarlo”(SHT, p. 385).

El arte popular es capaz de manifestar, en toda su complejidad y magnitud, esta Crisis y mostrar “totalmente” la realidad del hombre concreto. En *Antes del fin* se lee: “En un tiempo de crisis total, sólo el arte puede expresar la angustia y la desesperación del hombre, ya que, a diferencia de todas las demás actividades del pensamiento, es la única que capta la totalidad del espíritu, especialmente, en las grandes ficciones que logran adentrarse en el ámbito sagrado de la poesía (p. 22).

Hasta la diversión, exacerbada en pasión, es para el hombre promedio un rito del origen, una nostalgia y no un escapismo. El hombre posmoderno es, históricamente, un desheredado de la “pasión razonada” como lo explica Fernando en la novela: “Las debidas proporciones. Como si hubiera habido algo importante en la historia de la humanidad que no haya sido exagerado, desde el Imperio Romano hasta Dostoievsky.” (SHT, p. 286). Las sociedades capitalistas y su voracidad económica han dejado sin o con pocos alicientes

¹⁶ A. D. Deyermond, *Historia de la literatura española: La Edad Media*, p.26.

pasionales al hombre moderno; las que subsisten, están mediatizadas y apenas son aludidas por el hombre concreto con la desaforada angustia y obsesión de los que han perdido casi todo. El hombre posmoderno no conoce el punto medio de sus sentimientos de sus pasiones, es, como nunca antes, un desacomodado emocional. Por una parte, es algo de Bruno, el abúlico "eslabón" desencantado de una masa empresarial llamada, en la actualidad, el estado, el país, etc. Por otra parte es un creyente exacerbado de *Algo* de cualquier cosa, de cualquier actividad cultural (la religión, la política, la música, la cultura pop) que le haga sentir su participación y le recuerde que es importante para recrear algún sentido de Absoluto.

Por ello, en *Tango, discusión y clave*, Sabato afirma: "Un napolitano que baila la tarantela lo hace para su diversión, el porteño que se baila un tango lo hace para meditar en su suerte (que generalmente es *grela*) o para redondear malos pensamientos sobre la estructura general de la existencia humana" (p. 18). Por cualquier resquicio se filtra la desazón por el Mundo, como intuye también D'arcangelo en la novela sobre el fútbol, aspecto emblemático que actúa como balanza social y cultural para el argentino promedio: "—Este domingo ha sido trágico. Perdimo como cretino, ganó San Lorenzo, ganaron lo millonario y hasta Tigre ganó ¿me queré decir a dónde vamo a parar? (...) Este paí ya no tiene arreglo" (SHT, p. 24).

El hombre concreto, entiende también Bruno, es un hombre rico en proyectos: "yo soy nada más que eso: un hombre de puros proyectos", agregó sonriendo con tímido sarcasmo" (SHT, p. 140). Su realización o no realización se empecina en la fe y se refugia también en la nostalgia de lo pasado ante un futuro que de cierto y de esperanzador no enseña demasiado. La problematicidad del *ser* es vasta, enseña Bruno-Sabato: implica la complicada e inmadura instancia del hombre concreto, su ética, sus verdades fundamentales: "Y como Martín le preguntó si entre dos seres que se quieren no debe ser todo nítido, todo transparente y edificado

sobre la verdad, Bruno respondió que la verdad no se puede decir casi nunca cuando se trata de seres humanos, puesto que sólo sirve para producir dolor, tristeza y destrucción” (SHT, p. 140).

El *ser vive*, de este modo, un dilema cruento y revelador. Sumergido en la mutabilidad, en la perpetuo ciclo del nacimiento y la muerte del Todo. No sólo afuera, también en él, dentro del hombre, existe un difícil y cambiante relativismo emocional, cultural, vital y supremo, explica Bruno-Sabato:

Y si no digo todo, absolutamente todo, estoy mintiendo. Pero decir *todo* es imposible, aun en este caso de la ventana, de un simple trozo de la realidad física, de la simple realidad física. La realidad es infinita y además infinitamente matizada, y si me olvido de un solo matiz ya estoy mintiendo. Ahora, imagínese lo que es la realidad de los seres humanos, con sus complicaciones y recovecos, contradicciones y además cambiantes. Porque cambia a cada instante que pasa, y lo que éramos hace un momento no lo somos más. ¿Somos, acaso, siempre la misma persona? ¿Tenemos, acaso, siempre los mismos sentimientos?” (SHT, p. 140).

Por ello Martín, cuando pierde de vista su Verdad, cuando pierde a su doncella-dragón, piensa atentamente en el suicidio, pues su único oasis en este mundo agreste se ha desvanecido. Para David Olguín: “El suicidio se presenta como un acto de resentimiento, un despreciativo salto al vacío. Martín, por un momento, prefiere la exaltación de la nada, la negación del cielo, al tierra y los crepúsculos, a convertirse en un disonante estruendo de una partitura mutilada”¹⁷. Martín *ve* plenamente el Mundo, ha abierto sus ojos por algo terrible, pero bello: por un sacrificio. La literatura de Sabato: no es solamente anímica sino sensorial: “La literatura sabatiana está impregnada de sensaciones físicas y psicológicas. Ello la vuelve entrañable. Por medio de imágenes escalofrantes (como la de la ceguera, el inframundo, los fantasmas del pasado) o de conceptos enraizados en el psique antropológica del hombre y amifestados en Cultura (la patria, la pureza, el origen) desarrolla una narrativa de lo

¹⁷ David, Olguín, *op. cit.*, p. 140.

extrasensorial”¹⁸. Martín, finalmente, es salvado por la humilde Hortensia Paz y así es devuelto metafísicamente a los orígenes de su ser:

La figura de Hortensia representa en la etapa final de la iniciación de Martín el poder benigno y protector del destino. Reconoce en la presencia de Hortensia un signo sobrenatural, de la misma manera que antes, frente a la aparición de Alejandra, comprendiera que ya no sería el mismo. Frente a Hortensia, que es madre, que es vida, que representa la vida con mayúsculas, lo elemental, lo humano, lo sencillo, lo que vive del milagro diario del amor a su hijo, Martín descubre al prójimo, al otro. Sale de sí para ir hacia el otro y en el otro halla integración y plenitud. El anillo que le da a Hortensia indica ese movimiento hacia el otro, hacia afuera y sella un pacto de continuidad de la vida, elige vivir, sobrevive al cataclismo que para él ha sido su relación con Alejandra, pero que sin embargo le ha enseñado mucho¹⁹.

Martín entiende las verdaderas intenciones de Alejandra y lo alcanzado con su vida terrena: liberarlo, hacerle *ver* lo Infinito y el engaño de lo exclusivamente relativo, la problematización íntegra del ser. Entonces no se cierne más sobre su melancolía como hasta entonces, sino que lo antiguo aprende gracias al recuento de la patria-Alejandra, regenera lo nuevo y viceversa. La intersubjetividad produce una regeneración histórica de la trama discursiva y de la idea es, aquí, un recurso literario imprescindible. Los ciento sesenta y cinco hombres, los ciento sesenta y cinco fantasmas que huyen al Norte, hacia Bolivia simultáneamente a la decisión de Martín de buscar lo primigenio en el Sur:

La noche es helada y la luna ilumina fríidamente la quebrada. Los ciento setenta y cinco hombres vivaquean, pendientes de los rumores del sur. Ejércitos del Inca, caravanas de cautivos, columnas de conquistadores españoles que ya traían su sangre (piensa el alférez Celedonio Olmos) y que cuatrocientos años más tarde vivirán secretamente en la sangre de Alejandra (piensa Martín (SHT, p. 392)).

Los héroes, su tumba no son testimoniales, *son* la Historia (y la historia); *están* dentro de ella, conviven, sufren, recapitulan lo vivido y el porvenir. “Los fantasmas que van hacia Bolivia son ---a decir de Catania--- el sedimento de la Historia (...)La historia no se intercala con la ficción, sino que forma una apretada síntesis (...) “los desconciertos de Martín adquieren

¹⁸Carlos Catania, *op. cit.*, p. 96.

¹⁹ Lilia Dapaz Strout, *op. cit.*, p. 12.

proporciones que lo superan como individuo; sus elecciones lo convierten en un ser histórico”²⁰. La voluntad de poder de Martín, su libertad de elegir su Destino fue la ganancia de una batalla metafísica tremenda y con cuantiosas bajas. Por Martín no sólo se inmoló Alejandra y, sin saberlo, también Fernando, sino la Historia entera: los ciento sesenta y cinco hombres que le dieron una patria y un origen, y, al final, un sentido final a su vida misteriosa.

Martín los experimenta, escucha el pasado de su patria sin desesperación, entiende plenamente el mensaje de la Historia común y la suya. “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 (...) El futuro del pasado está encarnado en ese chico fiel a lo legionarios: Martín es el futuro, el futuro del presente, como en su tiempo lo fue Celedonio Olmos” explica David Olguín²¹. Martín escucha en definitiva, el epitafio de lo Imposible en la novela: “Durante un rato Martín permaneció inmóvil, pero agitado (...)oyó débil pero nítidamente la voz de Alejandra, que sólo dijo ‘Martín’. El muchacho, destruido, apoyó su cuerpo sobre la pared y así se mantuvo durante muchísimo tiempo” (SHT, p. 376).

Vuelve los ojos hacia lo originario máximo una vez que entiende cabalmente el sacrificio de Alejandra: un demonio ha devorado a los demás y dejado vivo el Mundo. Martín ve concretarse lo que alguna vez intuyó:

Volvió a su cuarto y se tiró sobre la cama. Quedó mirando el techo y luego sus ojos recorrieron las paredes hasta detenerse en la ilustración de *Billiken* que tenía pegada con chinches desde su infancia: Belgrano haciendo jurar la bandera azul y blanca a sus soldados, en el cruce del río Salado. *La bandera inmaculada* pensó. Y también volvieron a su mente palabras clave de su existencia: *frío, limpieza, nieve, soledad, Patagonia* (SHT, p. 22).

A través de su rito, Alejandra ha purificado con fuego la realidad para Martín. Ni Fernando, ni su sequito de ciegos, de demonios, lo impide o puede tocarlo: este hombre concreto piensa de nuevo en la pureza, en el lugar sin límites, donde la esperanza, supo

²⁰ Carlos Catania, *op. cit.*, p. 96.

²¹ David Olguín, *op. cit.*, p. 141.

siempre, puede renacer después de la hecatombe, en lo más modesto y no sólo en lo grandilocuente (lo divino o lo intelectual), a través del propio hombre concreto, de gente resistidora como Bucich, D'arcangelo y su padre, de Hortensia Paz: "Casi con entusiasmo, dijo: ¡Es tan lindo vivir! Mire, niño: yo tengo veinticinco años y ya me da pena porque un día tendré que morirme. Martín la miró: había creído que tenía cuarenta años. Cerró los ojos y quedó pensativo. La mujer creyó que volvía a sentirse mal porque se acercó y nuevamente le puso la mano en la frente" (SHT, p. 390).

Martín, y finalmente Sabato, deciden permanecer en lo humano, afianzar y afirmarse como seres de un futuro posible por medio del único camino que solamente el hombre ha conocido, la esperanza: "Lentamente iba naciendo un nuevo día en la ciudad de Buenos Aires, un día como otro cualquiera de los innumerables que han nacido desde que el hombre es hombre" (SHT, p. 393). Martín experimenta la orfandad metafísica, como Castel cuando se "desengaña" de María, en su máximo esplendor, pero no enloquece y abandona la idea del suicidio. Castel cuando pierde el sentido de la vida, intenta destruir el origen de *toda* vida, volver la matriz, tumba. En cualquier caso, Martín se distancia de la locura de la pérdida. Martín es, en definitiva, un "Castel renovado", un Castel no llevado al límite, una versión definitiva de la esperanza que surge de la desolación completa.

Las dos instancias: la locura y la fuga mortal ---se da cuenta Martín ---son instancias de la cobardía, de la desesperación. Dejarse morir o acercarse a la Muerte sería menospreciar el esfuerzo y el titánico amor de Alejandra por verle vivo, afianzado física y espiritualmente en el mundo. Todo apunta a la renovación de un pacto vital. La mortalidad cuestiona lo inmortal y lo funde en una sola idea, una sola instancia: el *ser* que se reconoce sintetizado, producto no sólo de lo inmaculado, de lo divino, sino también del cuerpo, de lo vital y cotidiano. Ambas instancias forman Uno e impregnan la vida. Lo intrascendental abre un signo de interrogación escandaloso

sobre lo trascendente absoluto, porque lo divino es, como la idea sin sangre, estéril promesa sin los vínculos místicos con la carne. Alejandra y Fernando, así, representan cabalmente otro vínculo místico entre la idea y la sangre. Para Lilia Dapaz Strout: "Martín era un puro, un incontaminado. Sólo cuando concilia esa dicotomía, esa dualidad que le hace creer que las mujeres se dividen en prostitutas (mujer como objeto carnal) o vírgenes (mujer en el pedestal), cuando experimenta los efectos del amor con una mujer como Alejandra y reconoce que otros seres también sufren, que son capaces de dar, entonces se convierte en un ser concreto, se salva para la vida y puede proyectarse hacia el futuro"²². En su búsqueda de lo Absoluto, Fernando lo encuentra en su *yo* profundo, originario y relativo. Alejandra, por otra parte, supo que en el relativo encuentro en que halló a Martín estaba lo absoluto, una manera de cumplir un destino. De Martín, en la novela, no admiró al exótico y joven hombre, ni su espíritu noble sino la síntesis antagónica, paradójica:

Sos un muchacho interesante y profundo, aparte de que tenés un tipo muy raro (...) Pero te digo que esperes", contestaba con irritación. "Sos largo y angosto, como un personaje del Greco (...) Sí, también tu expresión. Una mezcla de pureza, de melancolía y de sensualidad reprimida. Pero además... un momento... Una ansiedad en tus ojos, debajo de esa frente que parece un balcón saledizo. Pero no sé si es todo eso lo que me gusta en vos. Creo que es otra cosa... Que tu espíritu domina sobre tu carne, como si estuvieras siempre en posición de firme. Bueno, gustar acaso no sea la palabra, quizá me sorprende, o me admira o me irrita, no sé... Tu espíritu reinando sobre tu cuerpo como un dictador austero. "Como si Pío XII tuviera que vigilar un prostíbulo (...) sos un ser angelical. Además, como te digo, no sé si eso me gusta en vos o es lo que más odio. (SHT, pp. 6-7)

"La muerte no es un fin definitivo, una aniquilación absoluta; la muerte es como una semilla que se planta en el seno de la tierra para dar nacimiento a una nueva planta" dice Lilia Dapaz Strout²³. La muerte que da vida, es un concepto de la regeneración universal del Todo. Ya Lavalle testificará en la novela : "Lo que en mí se corrompía, tú lo estás arrancando y las aguas de este río lo llevarán lejos, pronto ayudará a una planta a crecer, quizá con el tiempo se

²² Lilia Dapaz Strout, *op. cit.*, p. 15

²³ *Ibid.*, p. 8.

convierta en flor, en perfume. Ya ves que no deberías entristecerte" (SHT, p. 397). Al respecto de Lavalle, Catania admite: "Si Lavalle hubiera sido injertado en *Sobre héroes y tumbas* carente de sangre y de vida, no habría pasado de la categoría informativa: un muerto tipo manual de secundaria, sin cabida en el corazón de nadie. Pero Lavalle palpita en el lector (no sé nada fuera de que esta tierra cruel es mi tierra y que aquí tenía que combatir y morir), le habla cara a cara. En consecuencia, se pone de nuestro lado, del lado de los vivos. Extraído de la Historia, rescatado, ya no es objeto precioso, productor de ejemplares acciones o de cierta medida de pata: es un ser humano, un ser cercano, igual (...) ha salido del Absoluto. se ha relativizado en la ficción y, cosa singular, quizá por primera vez gracias a la imaginación de Sabato, el general está cumpliendo una efectiva misión histórica" ²⁴.

De esta manera *Sobre héroes y tumbas* no tiene un final "optimista" sino, como explica María Angélica Correa: "más que optimismo (...) lo que asoma (...) es el rostro duro y difícil de la esperanza" (p. 128). Martín es, así, un privilegiado: se ha comunicado con el *otro*, con lo Absoluto y ha sobrevivido a tal empresa. Esta es la distancia consciente que Sabato impone de su novelística de la que podría implicar una creación de aventuras. En la novela de aventuras lo esencial es la supervivencia y retornar al mundo "real" renovado por el optimismo según Jean Yvés Tadié: "La aventura pone a prueba al héroe (...) la novela de aventuras no es trágica (...) frente a la provocación mortal, los hombres encuentran una solución. Las víctimas aplastadas de Kafka no son los héroes de las novelas de aventuras ²⁵".

Una novela de lo eterno, una creación sobre el espíritu, que busca y ha experimentado lo Absoluto, no puede ser optimista sino transformadora. Martín ha sobrevivido, sí, pero ha cambiado. No es ni será ya nunca el Martín ingenuo, pasional e introvertido muchacho que

²⁴Carlos Catania, *op. cit.*, p. 99.

²⁵ Jean Yves Tadié, *La novela de aventuras*, p. 15.

vagaba en el parque Lezama. Toda novela del origen es un trámite con la madurez espiritual, no sólo la social como en algunas *bildungsroman*, y sus resultados son contundentes, exageradamente transformadores. De la misma manera el lector de Sábato se adentra en un cosmos, en un orden particular, va hasta los extremos de la ominosidad y regresa transformado. Un cambio opera en ese periodo literario tan corto. Su vida, otra vez espiritualizada, queda enriquecida, pero no resuelta fácilmente, sino que queda enriquecida con la experiencia de la fe y regresa al Origen y al Fin de su mundo, del Todo: "Hacia el sur, en aquella ruta 3 que terminaba en la punta del mundo, allá, donde Martín imaginaba todo blanco y helado, aquella punta que se inclinaba hacia la Antártida, barrida por los vientos patagónicos, inhóspita pero limpia y pura. *Seno de la Última Esperanza, Bahía Inútil, Puerto Hambre, Isla Desolación*" (SHT, p. 394).

El pasado que se alejó, inmemorialmente, hacia el Norte, hacia Bolivia (*En la noche silenciosa y helada se pueden oír los cascos de la caballería en retirada. Siempre hacia el norte*, p. 395), retorna al Sur con los renovados bríos de la esperanza. Los ciento sesenta y cinco hombres, simultáneamente entrecruzan el tiempo y el espacio con el presente. En la Historia, el pasado y el presente culminan en el hombre concreto:

La novela ritualiza el fin de una época y el nacimiento de otra en la Argentina, la destrucción del viejo mundo por medio del fuego y el nacimiento de Martín como el héroe de una nueva clase de hombre. Con la novela, Sábato realiza la transformación de una obsesión personal y la incertidumbre de Argentina en un gran mito de regeneración individual y colectiva. Lo que al principio es vacilante y fragmentado, se convierte en heroico y seguro en la persona de Martín, que se redime al dramatizarse su martirización como paso necesario para un renacimiento heroico a una vida nueva. La novela, que empezó en desorden, con la noticia periodística de la muerte de Alejandra y su padre, termina en orden por la reconciliación de Martín con la vida²⁶

Martín es el puente, la joven instancia donde culmina la Historia de una pasión argentina y de América: una pasión para todos y de todos los tiempos. David Olguín confiesa

²⁶ Lilia Dapaz Strout, *op cit*, p. 16.

que: "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 penoso andar por la tierra"²⁷. Relatividad y Absoluto son mostrados como partes extremas del Todo. Ernesto Sabato, como los grandes creadores, sabe que de lo particular deriva lo universal como se lee en *Antes del fin*: "Cualquier historia de las esperanzas y desdichas de un solo hombre, de un simple muchacho, puede abarcar la humanidad entera y puede servir para encontrarle un sentido a la existencia(...) Von Balthasar dice que, mientras hubiera alguien que sufriese en la tierra, la sola idea del bienestar celestial le producía una irritación semejante a la de Ivan Karamasov"²⁸.

En *Sobre héroes y tumbas* existe una búsqueda inquebrantable sobre el sentido de pertenencia e identidad del argentino. Lo que Sabato busca con esta novela es una recapitulación final y titánica: el reconocimiento absoluto. Sabato busca reconocer y reconocerse sin maquillajes en el contexto americano, reconocer al argentino en su auténtica realidad, en la única realidad que ha tenido y tendrá: América. "Hay ---dice Catania--- un martilleo dialéctico constante entre aquellos fantasmas y las conmociones sociales" (p. 133). El argentino, cultural y genéticamente marcado por sus raíces occidentales, por vez primera se da cuenta de que en la nostalgia (*de nostos*, regreso, y *algos*, dolor) de lo pasado, de lo perdido, está la génesis de su nueva identidad: no puede ser un europeo aunque toda su cultura está fundamentada en ello. El argentino es americano y de pronto se da cuenta. "La pertenencia del hombre va siempre a lo cercano", insiste Sabato en *La resistencia* (p. 32). Su cultura occidental, asentada en un suelo distinto, generó una crisis, pero con el tiempo también un sentido de pertenencia. En Martín,

²⁷ David Olguín, *op. cit.*, p. 142.

²⁸ Ernesto Sabato, *Antes del fin.*, p. 197.

así, se lleva a cabo la tarea imprescindible, absoluta, aquella en la que todos antes que él, han fracasado: llevar su vida a la realización absoluta, total:

El cielo era transparente y duro como un diamante negro. A la luz de las estrellas, la llanura se extendía hacia la inmensidad desconocida. El olor cálido y acre de la orina se mezclaba a los olores del campo. Bucich dijo:
—Qué grande es nuestro país, pibe...
Y entonces Martín, contemplando la silueta gigantesca del camionero contra aquel cielo estrellado; mientras orinaban juntos, sintió que una paz purísima entraba por primera vez en su alma atormentada (SHT, p. 401).

Ahí, en el espacio abierto originario, en la pampa melancólica, Martín inicia la carrera por el *ser* íntegro. Martín no teme a la soledad de la provincia, sino que ve en ella una posibilidad de lo eterno. La ciudad, el Buenos Aires del hombre concreto, con su decadencia infinita y su paradójico aislamiento, ya no satisface a un hombre que nunca ha conocido la libertad sin límites:

El hombre, obligado a proporcionarse la felicidad con los productos que compra para sí, ya no cosecha en colectividad ni para una colectividad. Su soledad es el aislamiento y la felicidad del hombre clavado a un televisor, de donde no se le quiere hacer salir para hacerlo comprar los productos que pregona. Es la soledad y la felicidad del ser inmerso en una selva mecánica llamada metrópoli ²⁹.

Martín va al espacio abierto, donde la libertad y el *ser* pueden de nuevo integrarse, ser Uno con el Todo, como piensa Catania: “Y entonces, este Sábado maldito y querido, después de habernos revolcado en la pestilencia de un mundo podrido, hace que sus personajes realicen el acto más simple y natural, bajo la limpieza de un cielo estrellado. Orinan en la noche” (p. 183).

En la nada, lejos de todos, Martín volverá a replantearse lo humano: llega al mensaje fundamental de lo divino a través de su experiencia porque el hombre y su mundo son una misma circunstancia, como lo piensa, vernáculamente, Bucich: “Mi sistema es comprar cuando recién carnean. Nada de frigorífico, pibe, tenélo siempre presente: le quitan la sangre. Si yo sería gobierno te juro por esta cruz que prohibía la carne congelada. *Creéme*, por eso andan tantas

²⁹ Juan Antonio Rosado, *op. cit.*, p. 44.

enfermedades hoy en día" (p. 396). En el camionero patagónico Martín ve una concreción abrupta de lo buscado, de lo anhelado., un esencialista que no se preocupa en ningún fin que no se encamine a lo vital. Muy tempranamente, en la novela Martín lo intuye: "El camionero caminaba a grandes trancos a su lado. Era candoroso y fuerte: acaso el símbolo de lo que Martín buscaba en aquel éxodo hacia el sur. Se sintió protegido y se abandonó a sus pensamientos" (p. 23).

El hambre metafísica de Martín no se ha saciado: es un tarea personal que nada ni nadie ajeno a él mismo resuelve. Martín ha adquirido la aquiescencia, el método de la integración final: la comprobación vital mente-cuerpo: la vida como comprobación última de la vida. Catania insiste en que: "*Sobre héroes y tumbas* pertenece a las novelas cuyo asalto requiere abismarse previamente a las demandas de su rito. Hay que entrar en ella, por decir así, con todas nuestras capacidades erizadas. Sabato desarrolla su 'teoría' punto por punto".³⁰. Va a afuera, al límite del Todo, a probarlo en sí mismo, en su carencia y espíritu, en su circunstancia. Años después (y en el principio de la novela para exacerbar la intersubjetividad de toda la trama, los personajes, los conceptos) Sabato los hace regresar a culminar un acto de comprobación: se encuentran para reflexionar la nostalgia, la melancolía de lo perdido, ya no por desesperación, sino por el deseo de cerrar, de entender "lógicamente" la génesis de su espiritualidad. Bruno lo espera, lo escucha, lo ayuda, se sientan a conversar las dos instancias eternas: forman entre ambos una conciencia testimonial de lo ocurrido a sus espíritus. Forman, al recapitular el todo, Uno, un *ser*, una esencia que se pregunta y se responde, se embroma y se tiene piedad. Son ambos, un hombre completo, íntegro, la difícil síntesis de la sangre y la idea, la concreta esperanza que funda, de nuevo, la realidad.

³⁰ Carlos Catania, *op. cit.*, p. 182.

5.- Conclusiones.

*El recuerdo que deja
un libro a veces
es más importante que el libro en sí.*

Adolfo Bioy Casares

*La casa estaba llena de secretos
y el incendio parecía extraño(...)
Parque Lezama de diablos
calavera del maestro de Buenos Aires*

Los fabulosos cadillacs
Sábato

El artista debe ser mezcla de niño, hombre y mujer.

Ernesto Sábato

“Ha dicho Sabato que la gran novela de nuestro tiempo no debe reducirse a una gran narración, sino a una síntesis que llama poema metafísico”, explica Carlos Catania (p. 184). Sabato ha rescatado en la expresividad contemporánea, en este medio de comunicación masiva que es la novela, el olvidado sentido de trascendencia que el hombre abandonó paulatinamente a través de la entronización de la razón y la objetividad, que se pensaba, dirigirían al hombre a la felicidad absoluta y que, después de un tiempo, no sólo no cumplió con su promesa sino que agravó el problema ontológico y segmentó al hombre de su *integralidad* fundamental al hacer olvidar al *ser*, con hipótesis “objetivas”, que el hombre es esencialmente dual, y no sólo ello, sino que es un ser esencialmente espiritual.

En la novelística, Sabato encontró el medio idóneo para la configuración de un arte enfocado en representar todo el conflicto humano y una especie de esperanza ante la desazón del mundo objetivo, ya que el arte o la creación son un medio holístico, por excelencia, como se sabe en *Sobre héroes y tumbas*.

En primera instancia, con *El túnel*, Sabato encontró la persistencia de rasgos inmanentes al hombre de todos los tiempos en la época contemporánea: la angustia ante la

muerte, la desesperanza, el problema ontológico esencial (¿Qué es el ser y cuál es su objetivo?) y ético fundamental (la decisión entre el bien y el mal). Estos ecos de problemas trascendentales y no resueltos, sino agravados, fue la motivación fundamental para la construcción de una expresividad de motivaciones totales: *Sobre héroes y tumbas*. Con el aliciente del mito, Sabato hurgó, de una manera insobornable, no sólo en la espiritualidad de la humanidad en general, sino que el hecho le brindó la oportunidad de explicar la cultura de Argentina, la de Occidente y la de otros pueblos a partir de la configuración que cada uno de esos grupos le dio al espíritu, no sólo a partir de lo grandilocuente, sino de lo popular, de lo arraigado en el corazón del hombre promedio.

El carácter mítico, entendió Sabato, permite la resonancia universal y cultural máxima. El carácter mítico que Sabato le ha transmitido a su novela le permite una comunicación permanente y universal con todos los demás mitos originarios, de cualquier época, de cualquier costumbre, y penetra decisivamente en los ecos monumentales de la Historia ya que el mito *coordina* todo un *corpus* de conocimientos espirituales y racionales, valores, universales y particulares, y aspiraciones de un grupo, un pueblo o una nación ya que, en su conformación, es una síntesis que enuncia y simboliza, velada o activamente, *todo* lo que una cultura es, ya que "el mito y el pensamiento mágico son más consustanciales a la novela que a la filosofía; y más esenciales a la vida, que es contradictoria y paradójal, que a la ciencia"¹.

En el caso de Argentina, Sabato hizo lo propio. En un momento histórico en que la nación necesitó, para el futuro, saber quiénes y cómo los modeló culturalmente el pasado y el porqué de aquella melancolía originaria, su renegación-exaltación por lo americano y su carácter aspiracional por lo europeo tan exacerbado en todas sus manifestaciones culturales.

¹ Juan Antonio Rosado, *op. cit.* pp. 168- 169.

Tal investigación fue implacable, pero fidedigna: Sabato encontró las zonas neurálgicas del argentinismo de acuerdo con sus fracturas y aciertos históricos, pero más allá encontró cómo, dónde y por qué esas fracturas y aciertos históricos determinaban la cara actual de la sociedad argentina. Sabato encontró la *otra* historia, la historia vedada, en el oficialismo sacrosanto e histórico de la Argentina. Lo hizo de un golpe, adentrándose en el quicio de un momento determinante: la muerte de un héroe y un prócer, Lavalle a manos de Rosas (los federales) que significó la muerte y la tumba de una familia (la familia de Fernando y Alejandra, los Olmos). Sabato no hace revisionismo histórico o lo adapta fantaseada y artificiosamente como lo hicieron tantos escritores en el periodo del *boom* latinoamericano y posteriormente. Se aleja de ello. Tomó distancia de este "movimiento" mercantilista y se opuso tajantemente a ese nuevo episodio del arte "exótico" americano y de toda teoría literaria occidental que dictaba la imitación "objetiva" y "descriptiva" de la realidad. Sabato *crea* la historia, o mejor dicho, la recrea, pero también a los personajes "reales". Sabato conforma imaginativa, pero verazmente a los personajes de la historia de su pueblo, los rescata de la biografía pueril, de la fría semblanza de sus hechos. Les brinda carne, cabeza y corazón a sus acciones que determinarán la vida de sus descendientes. Sabato les brinda un espíritu, una forma de ser esencialmente argentinos y hombres con conflictos ontológicos, históricos y metahistóricos.

En Alejandra, Sabato codificó, como en un clave, su "informe" sobre la realidad argentina. Alejandra es, en toda su extensión característica, una gran metáfora de la identidad nacional. En ella, Sabato entremezcló la cultura *total*: la cultura oficial y la cultura popular argentina, sus más altos valores y la triste evidencia de su decadencia. Es ella, el personaje esencial de la novela, la verdadera creadora de la realidad argentina y de los argentinos, la patria a la que se atiende con el inmemorial respeto de lo trascendente y de la que, paradójicamente, se reniega con infinito resentimiento ante los reveses históricos y sociales del presente. Argentina es uno de las máximas preocupaciones de la creatividad de Ernesto Sabato.

La regenera literaria e históricamente (y al hacerlo, la hermana cultural y socialmente en la realidad latinoamericana) contra los ideólogos que ensalzan los "triumfos" del progreso occidental, que ven llegar el episodio crucial del capitalismo y definitorio de la justicia social y el llamado "progreso".

Al cabo, la preocupación de Sabato por la patria y su única verdadera intención no es el mausoleo frígido del pasado: son sus hombres y sus mujeres que habitan su tierra, espiritualizada por ese pasado y cuyo templo vital, ese mausoleo, es esa casa eterna llamada la patria. Esta intencionalidad, como se ve, tenía un depositario original y máximo, con nombre y apellido: el hombre concreto. La principal apuesta de Sabato con su literatura es y ha sido acercar al hombre concreto a las raíces mismas de su *esencia*. Sabato piensa que *todo* contribuye a ello, Sabato cree que la integralidad del hombre es aún posible,

"¿Quién o qué es Dios? ¿Dónde reside y dónde lo encuentro?", pregunta el hombre concreto día tras día al transitar este mundo "objetivo" "material", "real", al vivir este "túnel" que al final precipita a un abismo sin sentido llamado la muerte. El principal móvil de Castel, en la primera novela, y de Fernando, en la segunda, fue el escapar de este círculo vicioso, de ese mundo sin espíritu en el que la esperanza, por más oscura que fuera, sería inconmensurablemente superior a la repetición estúpida de las acciones y los días sin sentido. En *Sobre héroes y tumbas*, Martín y su complemento Bruno, son ese proyecto del hombre concreto inacabado. Sabato los expone en toda la manifestación de su crisis social y espiritual. Son la sangre y la carne de la novela, el *don* en que residirán las victorias y los fracasos de las luchas con el espíritu.

En cada caso, sus personajes reciben la invitación a lo Absoluto, a la trascendencia cuando cada uno de ellos "conocen" a los descendientes de los Olmos. Con este "hecho", Sabato sella el sentido auténtico de su obra: no sólo ir en busca de las fracturas materiales del

hombre, de los hechos razonables y analizables, sino precipitarse en el problema espiritual del hombre, en el crepúsculo íntimo de su *ser*. Sabato necesita a Fernando Vidal Olmos para probar no solamente el prevalecer histórico del Mal en el corazón del hombre, verdad que demostró con creces, sino algo *más*, algo genuinamente inquietante e importante: el deseo por la espiritualidad, por la integralidad del *ser* se encuentra tan vigente como en los primeros pasos de la humanidad.

Alegoría de la maldad y de las "fuerzas" desconocidas que rigen nuestras vidas diurnas e inconscientes, Fernando llega a los íferos del Universo, a esos sitios profundos, cavernosos, cercanos al delirio y la esencia humana que dominan los "ciegos". Los "ciegos" dominan este mundo, es decir, la maldad. La ceguera es un símbolo ambiguo y polisemántico en la literatura sabatiana, una clave más pero no un fin en sí mismo como han querido ver concienzudamente sus analistas más obsesos. La ceguera es, en Sabato, primordialmente, un conjunto de creencias, de mitos, clásicos y modernos, redireccionados.

Más que un fin, con la ceguera, Sabato simboliza un estado de ánimo, una condición puramente humana que refleja una condición espiritual ya que en Sabato, se ha visto, lo psicológico y lo físico son las únicas manifestaciones mediante las que se presenta el espíritu en esencia. La esencia de la ceguera sería, así, la ignorancia. No ver es no conocer y por tanto ser dirigible, obediente de lo parco sensorial, de lo inteligible y, por ello, un estado que asimila lo tanto que de alienable y mediático hay en los sistemas políticos, sociales y económicos. La metáfora de la ceguera, en el caso de estos ciegos, se aplica a aquellos que al perder un sentido, traban relación con el mundo de la inconsciencia, de la intuición. *Ser* ciego es *ser* divino. Sabato evidencia la necesidad de un autoconocimiento profundo para entender el Mal. El autoconocimiento es imprescindible, pero es engañoso a la vista de la racionalidad: el Absoluto no se domina, se experimenta, no se conoce, sencillamente, al vivirse, se da por cierto. Se tiene un vínculo con lo desconocido, y por ende con las fuerzas supremas del Bien, del Mal o de Todo.

Por ello, Sabato abordó el caos con el caos mismo y ha sumergido a uno de los hombres más extremos de la literatura de todos los tiempos, Fernando Vidal Olmos, en las entrañas del subsuelo, lo ha revolcado el limo originario para que encuentre la Verdad, su Verdad que al cabo significó el sentido de toda su vida y, mediante el fenómeno de la relatividad entre Uno y el Universo, encontró el sentido del mundo, de la creación en entera. Sabato, ha querido ser un testigo, no abúlico, como su *alter ego* Bruno, sino dinámico, que apunta si a la corrupción de la "realidad" humana pero que también brinda, a pesar de su denotado pesimismo, una alternativa, que por más mínima que sea, es una entrada abierta a la salvación *total* de aquel ente, de aquella esencia a la que estaba dirigido todo, a hombres como Martín: el hombre concreto. Sabato, se ha probado, en la vida real o en la ficción, ha defendido contra cualquier alienación, contra cualquier dictadura, contra cualquier prejuicio estético o moral, contra cualquier sistema político o doctrina económica abusadora de lo humano, al hombre de carne y hueso.

En esto se halla la grandeza de Sabato y la incapacidad de cualquier escritor, incluyendo a José Saramago, por imitarlo: de haber faltado la figura de Sabato en las letras universales, hubiera sido imposible que en Saramago, por ejemplo, existiese una obra titulada *Ensayo sobre la ceguera*, en la que se haya trasladada, sin ninguna delicadeza, ni tamiz conceptual, mucho de la poética sabatiana. Ernesto Sabato como señala Wainerman "no tuvo imitadores" ² verdaderos, ni generó una "escuela", no solamente por sus características estéticas tan particulares, sino porque adentrarse en los caminos del misterio y lo Absoluto, requiere maestría auténtica, a la vez que una dedicación, intolerable para tantos, para abordar los temas cruciales del hombre.

En la fenomenología de lo relativo, en su maestría por volver de lo trivial, una instancia de lo grandilocuente, el poder de recuperar, en lo particular, un sentido universal, aplicable a

² Luis Wainerman, *op. cit.*, p. 45.

todos los casos, a todos los hombres, a todas las épocas. Pero no sólo en la esencia de sus caracteres son vividas las narraciones de Ernesto Sabato. Su transgresión se vuelve contemporánea también en su trama y contenido. Sabato entiende que el héroe ya no vence al Dragón, rescata a la Princesa angelical y triunfa sobre lo Inconmensurable. El héroe actual es vencido, tragado y remodelado por la Princesa- Dragón y es a ella la que debe matar al héroe (o al anti-héroe, en este caso) y hacerse sacrificar para que el héroe entre en lo Inconmensurable, en lo Trascendental. Otro Dragón (Fernando), que penetró en las profundidades de su yo interno, al final, se inmola junto con sus obsesiones y pecados, a manos de la redentora máxima, Alejandra. La novela de los héroes actuales ya no es la narración de príncipes, ni doncellas sino que es la narración de hechos de seres concretos, "comunes" y "corrientes" que lidian con sus demonios, con sus oscuros deseos:

La genialidad, en Sabato, a decir de Wainerman en *Sabato y el misterio de los ciegos* (p. 14): "no reside en su "ingenio" sino en su obstinación de imán que transforma cada palabra que atraviesa por su campo en un nuevo conductor de vibraciones y de fuerzas oscuras". Wainerman, en la dirección que antes Enrique Anderson Imbert³, dejó de ver en Sabato un creador, un literato, y sí un intelectual notable "obsesionado" con lo metafísico, con un cliché, con una idea que bien había podido ser un poema, un cuento largo, un ensayo más. Sabato no es un obseso, es un creador convencido. No es un intelectual con pretensiones metahistóricas que escribe ficciones metafísicas en medio de la pampa como divertimento, para pasar el tiempo. Sabato, es verdad, teoriza en sus personajes, como lo hace en su ensayística, pero su literatura es esencialmente creación y como tal, respeta, su disciplina y los conceptos más elevados de la estética. Su obra es *bella* no únicamente por lo que dice, sino cómo lo dice. El intentar plasmar el Absoluto a través de esquemas, reflexiones y pies de página es el trabajo de

³ Cfr. Carlos Catania, *Genio y figura de Ernesto Sabato*.

un filósofo, de un intelectual, de un místico o un estudioso pero no de alguien que es esencialmente un creador.

Lo que impera en la obra de Ernesto Sabato no es el contenido sobre la forma, sino una manera envidiable de conciliar el equilibrio entre ambas. Si en la narrativa de Sabato se impusiera el contenido (sus conceptos sobre la trascendencia, la mecanización del hombre, etc) experimentaríamos ante la lectura de *Sobre héroes y tumbas* a personajes abstractos, unidimensionales, despersonalizados en un mundo de artificio, montado exclusivamente para que actuarán los preceptos sabatianos. Los personajes de Sábato, la trama y la complejidad de su novelística es profundamente humana. La personalidad de cada uno de sus caracteres es intrincada porque poseen una psicología compleja, claramente identificable y tan exclusiva como la de cualquier ser humano tangible: son codificaciones universales y culturales de lo humano, o dicho de otro modo, manifestación artística.

El estilo de Sabato es, como su trama, complejo y requirió del argentino, una renovación formal y exigente de su estilo, pero no como los demás creadores del *boom* latinoamericano, para tratar de "renovar" la función lingüística y formal de la literatura como en el caso de Julio Cortázar o Jorge Luis Borges, sino para mantener un estilo que fuese capaz de captar la polifonía del mundo, tan propia de la novelística del siglo XX, y lograr un discurso *total*, que abarcará todas las facetas de la realidad del hombre contemporáneo en *Sobre héroes y tumbas*. La profundidad y riqueza de la novela debía ser construida con las más modernas técnicas narrativas y reforzar, con esta demostración, la tesis de que la novelística hispanoamericana no siempre ha de ser específicamente regionalista, ni americanista, y no necesita ser exclusivamente telúrica, ni exótica, ni recurrir a los gauchos ni a los indios para ser una literatura, madura, adulta, plenamente desarrollada, que puede medirse, sin tapujos, con

sus literaturas hermanas: la novelística occidental ,principalmente la francesa e inglesa, pero también la norteamericana. Por ello el lenguaje de Ernesto Sabato es pulcro y directo, su adjetivo es exacto, causando un desarrollo narrativo sobresaliente.

En su literatura Sabato logra lo que pocos: la congruencia. Sabato es perfectamente capaz de poner en acción sus teorías estéticas, éticas, filosóficas, literarias, sociales, económicas. En un solo acto afirmó el arte, en el cuál Sabato encontró la disciplina que englobaba *todo* lo que es el ser humano, toda su complejidad sus ambiguos estados esenciales y anímicos. En el arte, y más específicamente en la novela, Sabato encontró la síntesis total del hombre. El arte era una disciplina integral: se realizaba con las capacidades intelectivas, analíticas, formales y técnicas más elevadas y exigentes a la vez que en él era posible que el hombre expresará y englobará toda su condición, su preocupación, su tristeza y alegría: *todo*, los elementos conscientes e inconscientes, culturales y vitales, que le dan sentidos a su existencia, a la vez que presuponían e indagaba en un sentido trascendental de la Vida. En la arte, lo ha dicho el propio autor, encontró su salvación y al hacerlo propio, Sabato intuyó que en la salvación de un hombre, de un solo hombre era posible la salvación universal de la especie. Todas sus demás posturas intelectuales son herederas de esta primera condición, la de retornar al hombre a su situación *íntegra*.

Escribir por y para lo Absoluto no es un afán meritorio, ni personal o una prueba de madurez intelectual. Buscar lo Absoluto, así como ir en busca de las verdades esenciales de la Vida o llegar los sótanos del alma no es un juego, un divertimento, un seminario o un retiro de tres días. En Ernesto Sabato no hay artificio de lo Absoluto, hay el hambre ontológica irrefrenable por lo Absoluto que lo llevó a generarse, primero, una disciplina, un oficio que fuera congruente con esa necesidad primordial y abandonó las ciencias exactas, y luego, una vez

publicado *Uno y el Universo*, y ya en la faceta de hombre de letras, se hizo de una expresión literaria fidedigna con *El túnel*, expresión artística que fuera fiel a él mismo y a las ideas que apoyaba con su obra ensayística y analítica. La literatura de Sabato sólo fue posible cuando éste medió entre la razón y sus pulsiones internas, cuando entreveró y dio orden al caudal imaginativo de una manera coherente y presentable, cuando hizo arte.

En resumen, en Ernesto Sabato existe la congruencia *total* con su método *integrador* de la razón- inconsciencia: el arte, que parafraseando a Sabato, Polacovic definió como ese "límite entre la luz y las tinieblas"⁴. Lo que muchos han juzgado (equivocando conceptos y denotando una gran falta de seriedad académica y gusto por el lugar común) de medievalizante en Sabato como un rasgo negativo es precisamente una de sus mayores cualidades: el haber abierto esa brecha entre nosotros y un tiempo y espacio primordialmente humanista y concientemente denigrado y olvidado por la racionalidad burguesa iniciada en el Renacimiento Occidental ya que en el medioevo existió una dualidad del mundo en la concepción de la vida, del hombre medieval que equilibraba su razón y su espiritualidad, concepción que se precipitó a lo puramente tangible y empobreció anímicamente al hombre una vez, que el espíritu de lo "real" y "objetivo" burgués se impuso con el advenimiento del Renacimiento.

El ideario de Sabato es claro y afirmativo respecto a lo medievalizante, en el sentido en que la intelectualidad actual la ha reivindicado, siempre en cuando, por medieval, se entienda, una re-humanización del individuo como en aquel tiempo, y, aún antes, en los estadios primitivos de la civilización humana.

La conclusión puntual respecto a la experiencia de lo Absoluto es para Sabato el reconocimiento de lo relativo, como medio de acceso de lo Trascendental. Sus personajes, como en el caso de Alejandra, con capaces de ser verdaderos individuos que entremezclan sus emociones, sus sentimientos a su razón, a sus decisiones concientes. Son contradictorios. No

⁴ Ernesto Polacovic, *op. cit.*, p. 50.

hay en los personajes de Sabato más relatividad de la que existe en el hombre de carne y hueso. El hombre no "conoce" lo Supremo más que por instantes, por breves momentos que quisiese eternizar para siempre como en la tradición del hombre faústico⁵. Lo que el hombre, al experimentar la máxima felicidad o la máxima revelación ha deseado siempre es lo que Cernuda decía "una pausa de amor entre la fuga de las cosas". Sabato redimensiona entre los estrechos y claustrofóbicos muros de la racionalidad contemporánea el medio ambiente no solamente imaginativo, lúdico y emblemático de la condición del hombre contemporáneo, sino torna divino lo cotidiano: hace de la experiencia mundana un acto relativo, genera la difícil aquiescencia de lo eterno, ya que aun en la tempestad hay un rasgo de esperanza y no todo en la experiencia humana es fútil y olvidable porque como se dice en *Sobre héroes y tumbas*: "Donde hay dolor hay un suelo sagrado" (p. 198).

Lo complejo en Sabato es precisamente su delicado empeñamiento por lo sencillo, por la realidad inmediata, por la experiencia sensible que es capaz de captar la sustancia de los hechos relevantes en *Sobre héroes y tumbas* en una dialéctica relativa-absoluta: "A veces pienso que esas pequeñas felicidades existen precisamente porque son pequeñas. Como esa gente insignificante que pasa inadvertida" (SHT, p. 123). Sabato arraiga de nuevo al hombre al suelo sagrado del mundo. Le recuerda su terruño, su espacio vital. Su lugar en el concierto del Universo y la responsabilidad de su consciencia.

La novela, en Sabato, es, así, *total*. No hay en ella, una búsqueda "existencialista" sin correspondencia o con fantasmas inexistentes, sino, se ratifican esos encuentros agobiantes con el Universo y la unidad. Sabato retoma el carácter mítico de las narraciones más contundentes las culturas y le da a su segunda novela el tono de la narración de una epopeya, y también, puede afirmarse, se trata de una metanarrativa que introduce una historia dentro de otra y una novela

⁵ Cfr. Juan Antonio Rosado, *En busca de lo absoluto*, pp. 139- 140.

dentro de novelas (como el caso del *Informe sobre ciegos*): la creación, que al ser total, abarca y cabe dentro de ella, otras creaciones, otros derroteros y, finalmente, el Todo.

Sabato no ha necesitado el reconocimiento, el aliciente de los premios o morir para volverse trascendental. Su palabra, su novelística, su vida, sus obsesiones, han sido Absolutas y *totales* en abundancia. Sabato ha sido un creador *íntegro*, como muy pocos. Ante un milenio donde la historia parece señalar una hora abismal en el curso de la humanidad, Sabato, en fechas recientes, ha recordado las palabras de Jünger, "sólo nos salvaremos por la poesía o por el fuego". La creación, la vida y las profundas enseñanzas de este sudamericano inmortal son las asignaturas del futuro en pos de un cambio, de un viraje cultural en busca de lo verdaderamente humano contra la paradoja de nuestra realidad actual, pues como Sabato ha dicho últimamente: "En verdad, no cambiaremos la vida si no cambiamos de vida (nuestra vida). En esto se resolvería la paradoja. Ojalá".

El renovado interés en el estudio de Ernesto Sabato, a fechas recientes, en los máximos centros del conocimiento humano, la universidad y el instituto, a casi medio siglo de la publicación de sus máximas obras narrativas, de su creación, corrobora la necesidad imperiosa de entender a un escritor que ha ido tentaleando las zonas más oscuras del ser humano y, al encontrarse en la tiniebla, ha encontrado también, confundido y encorvado, ciego y desposeído, en un rincón, al hombre. En esa cueva- túnel le enseño de nuevo, calladamente, al oído, la urgente necesidad de la Unidad.

Ecatepec de Morelos, verano 2005- verano 2007.

6.-Fuentes de consulta citadas

Obras de Ernesto Sabato

SABATO, Ernesto: *Sobre héroes y tumbas*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1964.

_____: *Abbadón, el exterminador*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1974.

_____: *Antes del fin*, Seix barral, México, 1999.

_____: *El Túnel*, Edición definitiva, Seix Barral, Barcelona 1999.

_____: *El escritor y sus fantasmas*, Seix Barral, Barcelona, 1991.

_____: *Heterodoxia*, Seix Barral, Barcelona, 1999.

_____: *Hombres y engranajes*, Seix Barral, Barcelona, 1998.

_____: *Claves políticas*, Rodolfo Alonso. Buenos Aires, 1971.

_____: *La cultura en la encrucijada nacional*, Crisis, Buenos Aires, 1971.

_____: *La resistencia*, Seix Barral, México, 2001.

_____: *Tango, discusión y clave*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1963.

Literatura crítica sobre la obra de Ernesto Sabato.

CATANIA, Carlos: *Genio y Figura de Ernesto Sabato*, EUDEBA, Buenos Aires, 1997.

CORREA, María Angélica: *Genio y figura de Ernesto Sábato*, EUDEBA, Buenos Aires, 1971.

DAPAZ STROUT, Lilia: "Sobre héroes y tumbas: mito, realidad y superrealidad" en *Actas del cuarto Congreso Internacional de Hispanistas*, Vol. 1. Universidad de Buenos aires, 1982.

JIMÉNEZ-GRULLÓN, Juan Isidro: *Anti-Sábato o Ernesto Sábato: un escritor dominado por fantasmas*, Universidad de Zulia, Maracaibo, Venezuela, 1968.

OLGUIN, David: *Ernesto Sabato: ida y Vuelta*, UAM, México, 1988.

POLACOVIC, Ernesto, *La clave para la obra de Ernesto Sábato*, Ediciones de la Universidad del Salvador, 1981.

ROSADO, Juan Antonio, *En busca de lo absoluto (Argentina, Ernesto Sábato y El túnel)*, UNAM, México, 2000.

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

SHAW, Donald: "La metáfora del abismo en *Sobre héroes y tumbas* de Sábato" en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Barcelona*, Vol. 4, Universidad de Barcelona, 1992.

Literatura General

Obras sobre la cultura y la literatura de América latina

LOJO, Maria Rosa *et. al.*: "La construcción de héroes y heroínas en la novela histórica argentina actual." en *Nuevas tendencias y perspectivas contemporáneas de la narrativa, Actas del II Simposio Internacional*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina, 2005.

MURENA, H. A.: *El pecado original de América*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1965

QUATTROCHI-WOISSON, Diana: *Los males de la memoria, Historia y política en la Argentina*, EMECE, Buenos Aires, 1995.

RAMA, Ángel: *Más allá del boom: literatura y mercado, Antología*, Marcha editores, México, 1981.

Obras literarias y filosóficas en general

ALTIZER J. J. & W. Hamilton F.: *Radical Theology and the Death of God*, Bobbs-Merrill, Atlanta, 1966.

BAJTIN, Mijail: *La cultura popular en la Edad media y el Renacimiento*, Alianza editorial, Madrid, 1988.

CAMPBELL, Joseph: *El héroe de las mil caras*, FCE, México, 2001.

CIRLOT, Juan-Eduardo: *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona, ,1979.

CERVANTES, Miguel de: *Don Quijote de la Mancha*, Alfaguara, México, 2004.

DELUMEAU, Jean: *El Miedo de Occidente*, Taurus, Madrid, 1989.

DEYERMOND, A. D.: *Historia de la literatura española 1: La Edad Media*, Ariel, Barcelona, 1987.

DOSTOIEVSKY, Fiodor: *Memorias del subsuelo*, Editorial Progreso, Moscú, 1978.

ELIADE, Mircea: *Mito y realidad*, Editorial Labor, Barcelona, 1991.

ENDE, Michael: *Momo*, Alfaguara, México, 1995.

FRANCO, Jean *La cultura moderna en América Latina*, Grijalbo, México, 1987.

FREUD, Sigmund: *El malestar en la cultura*, Alianza editorial, México, 2004.

GARCÍA GUAL, Carlos: *Mitos, viajes, héroes*, Taurus, Madrid, 1983.

HEIDDEGGER, Martín, *Hitos*, Alianza Editorial, Madrid, 2000.

KOLAKOWSKI, Leszek: *La presencia del mito*, Cátedra, Madrid, 1997.

REYES CORIA, Bulmaro, *Marco Tulio Cicerón. El orador perfecto*, UNAM (Biblioteca Sacrorum Graecorum et Romanorum Mexicana), México, 1999.

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo: *Antología: Textos de estética y teoría del arte*, UNAM, México, 1996.

SARAMAGO, José: *Ensayo sobre la ceguera*, Alfaguara, Madrid, 1999.

TADIÉ, Jean-Yves: *La novela de aventuras*, FCE, México, 1989.

TOYNBEE, Arnold: *La fe mundana*. Alianza Editorial, Madrid, 2004.

VILLEGAS, Juan: *La estructura mítica en la novelística del siglo XX*.

Hemerografía

Hemerografía de Ernesto Sabato

SABATO, Ernesto: "Sabato: La crisis total.", entrevista de Eduardo Gudiño Kiefer, *Revista Libro Elegido*, Buenos Aires, Febrero-Marzo, 1976, p. 23.

____: "Sabato, un hombre atormentado", entrevista de Isabel Allende, *revista Paula*, Santiago de Chile, Junio, 1971, p. 9.

Hemerografía sobre la obra de Ernesto Sabato.

LOJO, María Rosa: "Símbolo y experiencia de lo numinoso en *Sobre héroes y tumbas*", en *Logos, Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires*, p. 9.

KUHN, Jerszy: "*Sobre héroes y tumbas*, una reseña", *Revista TWORCZOSC*, p. 77.

Una dedicación especial a:

Damaris y Douglas Herrera, Doroteo Ascencio Almanza, Moisés Villaseñor, Cintia Calderón, Israel Reyes, Teresa Solís, Edgar, Luis Moisés Simón Morgado, Laura Elizabeth Paredes, el Dr. Juan Antonio Rosado, la Mtra. Raquel Mosqueda y a mi Flaquita hermosa.

Sin su apreciable ayuda e inspiración en estos años nunca hubiera concluido esta obra, ni de esta manera tan especial.

7.- Glosario de abreviaturas

ET: *El túnel.*

SHT: *Sobre héroes y tumbas*

AEE: *Abaddón, el exterminador*